

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

IMMAGINI ESOTICHE
NELLA
MUSICA ITALIANA

A CURA DI

ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO:

R. ALLORTO - G. BARBLAN - B. BECHERINI - A. BONACCORSI - A. CAPRI -
G. CONFALONIERI - A. DAMERINI - R. PAOLI - G. RONCAGLIA

per la XIV Settimana Musicale

15-21 SETTEMBRE 1957

SIENA - MCMLVII

A VII
1/14

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

IMMAGINI ESOTICHE
NELLA
MUSICA ITALIANA

A CURA DI

ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO:

R. ALLORTO - G. BARBLAN - B. BECHERINI - A. BONACCORSI - A. CAPRI -
G. CONFALONIERI - A. DAMERINI - R. PAOLI - G. RONCAGLIA

per la XIV Settimana Musicale

15-21 SETTEMBRE 1957

SIENA - MCMLVII

Proprietà letteraria riservata

Non credo opportuno dettare una vera e propria Prefazione a questa XIV Settimana Musicale Senese che continua anche quest'anno, la tradizione della mia Accademia Musicale nel chiuderla con una serie di originali esecuzioni al incremento della cultura musicale, perchè le ragioni del « Soggetto » assunto vengono meglio illuminate dagli eminenti collaboratori di questo Numero Unico. Desidero soltanto esprimere la mia approvazione per aver voluto, a giudizio del Consiglio Artistico, rompere, per qualche momento, il costume di volgere la cura illustrativa ad una determinata epoca o ad una delle grandi scuole italiane onde far conoscere un angolo oscuro o trarre dall'oblio opere ingiustamente dimenticate. Quest'anno è stato, opportunamente e genialmente, preso a soggetto della Settimana quello stimolo alla ispirazione, dal quale si son lasciati dominare, come tanti altri artisti, anche i musicisti italiani di ogni epoca, per comporre opere di originale impronta: cioè «l'amore di terra lontana». E anche questo soggetto può offrire, come offre nel presente programma, occasione a far conoscere opere antiche dimenticate o qualche pagina minore ma viva di grandi musicisti. Così sono venute fuori una operina graziosa di A. Scarlatti, un Concerto Grosso di Geminiani, qualche poco noto Quintetto di Boccherini, due o tre arie di Mayr e di Gazzaniga (due autori degni di essere ricordati), alcune pagine sinfoniche di Mascagni, di Respighi e di Zandonai.

In quest'anno è stato opportuno compiere un dovere di italiani nel commemorare la scomparsa di un nostro grande Maestro, Don Lorenzo Perosi, a me caro particolarmente non solo per ragioni artistiche, ma anche per ragioni sentimentali, essendone stato intimo amico. E di lui vengono eseguiti due dei meno familiari ma pur bellissimi Oratori. Ed era doveroso dedicare un Concerto al grande clavicembalista e compositore Domenico Scarlatti nel secondo centenario della morte.

S'intende che nel programma non doveva mancare il nome di Antonio Vivaldi, di cui la mia «Accademia» si è impegnata, fin dalla sua nascita, di ascoltarne e farne conoscere l'opera immensa.

Non voglio tralasciare di ringraziare per la ideazione e la preparazione del Programma di questa XIV Settimana il M.^o Giulio Confalonieri, che ha offerto la trascrizione dell'opera di A. Scarlatti, il M.^o Guglielmo Barblan, che ha suggerito un ignoto concerto di Geminiani, il Prof. Gino Roncaglia e il M.^o Adelmo Damerini che hanno, con la loro specifica competenza e pure in poco tempo, compilato questo Numero Unico, e finalmente il M.^o Vittorio Baglioni, il quale, nelle eccezionali difficili circostanze del momento, ha organizzato, con tanto amore e sì viva intelligenza, lo svolgimento del Programma.

Auguro la fortuna meritata a questa Settimana e al Numero Unico, che è risultato un contributo alla conoscenza e al carattere del nostro patrimonio musicale nella parte meno conosciuta e pur degna di ammirazione.

GUIDO CHIGI SARACINI

Settembre 1957.

IMMAGINI ESOTICHE NELLA MUSICA ITALIANA

DI GIULIO CONFALONIERI

Il soggetto che le Settimane Musicali Senesi propongono quest'anno ai loro fedeli risulterà forse inaspettato e non del tutto chiaro. Occorre dunque spendere qualche parola per illuminare le intenzioni dei promotori e per spiegare le ragioni della loro scelta.

Dall'anno della fondazione l'istituto delle Settimane, tenendo inamovibile il presupposto iniziale, quello cioè di mettere in luce tanti aspetti della musica italiana trascurati o malintesi per azione di contingenze varie disparatissime, ha ricostruito molte ali cadenti, ha aggiunto nuovi corpi di fabbrica all'edificio della storia della musica. Quasi non fosse bastata la rivelazione di Vivaldi compiutasi a Siena e, di qui, incamminata ad incantare il mondo intiero, le messe a punto di Galuppi, degli Scarlatti, di Claudio Saracini e di molti altri maestri, le sintesi della Scuola Romana, dei movimenti musicali in Toscana, in Emilia etc. hanno recato contributi mirabili a quella conoscenza diretta di speciali personaggi, di speciali periodi, di speciali ambienti, per modo tale che, essendosi sostituita ad una condizione piattamente induttiva la concretezza del procedimento deduttivo, molti capitoli dei sacri testi, dopo che le Settimane ci han fatto toccare con mano (vale a dire ci han fatto *ascoltare*), andranno cancellati e rifatti da capo.

Di fronte all'imponente lavoro compiuto nelle Settimane trascorse, i promotori hanno tentato, stavolta, di evadere un tantino dalla strada già percorsa e, pur senza rimuoversi dall'idea madre di illuminare e saggiare i molti aspetti della musica nostra, hanno voluto scegliere un tema assai diverso dagli altri; un tema, per così dire, psicologico. Tale, infatti, noi possiamo definire questa offerta e questa esemplificazione di « immagini esotiche » attraverso lo sviluppo musicale italiano.

Sull'esotismo in musica si potrebbe impiantare un discorso interminabile, e sull'esotismo in musica si dovrebbe forse incominciare a discorrere intavolando qualunque esposizione dei principii di quell'arte. Facoltà intuitiva per eccellenza la quale, però, accompagna al potere fantastico un forte potere rappresentativo, la musica, come sembra particolarmente destinata a esprimere le lontananze dell'anima, a descrivere i paesi più remoti e favolosi del nostro mondo interiore, così ben presto, nello spazio della sua storia, sembrò volgersi anche a configurare, in termini di poesia e di trasfigurazione lirica, effettive genti ed effettivi paesi distanti dalla nostra consistenza fisica. In tal genere di configurazione ideale apparvero subito due atteggiamenti precipui: da un lato si cercò di tradurre, nel linguaggio musicale domestico, le voci musicali di altri popoli e di altre nazioni, ossia si cercò di immettere, nel linguaggio domestico, moduli fraseologici di altri popoli e di altre nazioni, così da poter credere distrutta ogni distanza e veder come ampliarsi, presso il focolare, presso il muro di casa, i limiti del quotidiano spazio.

Fu questo un atto che aveva alle radici un impegno quasi documentario, una preoccupazione di riportare, di captare, di riprodurre, e che naturalmente, per la capacità di trasformazione immediata che sta insita nei moti artistici anche modesti, sfuggiva subito ai propri propositi e si traduceva in invenzione. S'ebbero così, nei tempi più an-

tichi, le canzoni imitate dalle maniere francesi; s'ebbero poi le danze esotiche, le *allemande*, le *bourrées*, le *musettes*, i *rigaudons*, le *loures*, i *passepieds*, le *sarabande*, i *menuets* etc., riprese e stilizzate secondo il gusto nostro.

Il secondo atteggiamento, più coperto e più difficile da individuare, derivò da quel carattere (fra i tanti della musica) che tiene un poco del sogno, vale a dire che confessa al creatore una forza immensa, anche se immaginaria, di possedere, di creare, di render possibile, di avvicinare e vedere. Arte del desiderio, in certo senso, arte che si pone desideri sconfinati e li appaga con sconfinata munificenza, la musica fe' sì che ogni « amore di terra lontana » trovasse rapida corresponsione. Qui dunque, non si trattò di ritrarre nè di riportare, bensì di volgere la fantasia in tal direzione che fosse quella della terra vagheggiata, quella del paesaggio ambito. Nell'attuarsi di siffatti impulsi è naturale che elementi concreti di musiche esotiche fossero, se possibile, assunti come richiami o come riferimenti; ma si trattò, principalmente, di una condizione, di una temperatura, di una cadenza dell'anima, eccitata ed invaghita dalle immagini che erano venute a visitarla.

Nel nostro Paese non esistettero situazioni così chiare ed esorbitanti come quelle che si verificarono in Germania, in Russia e in Spagna. Non ci fu una direzione unica dei sogni e delle nostalgie come il Sud pel caso dei Tedeschi; come l'Oriente limitrofo (Oriente dei deserti asiatici e delle magiche città persiane) pel caso dei Moscoviti; come l'antica area arabo-zingaresca pel caso degli Spagnoli. Assuefatta da secoli a considerarsi *caput Europae*, l'Italia non soffrì di aneliti musicali in forma tanto sopraffacente.

« L'amore di terra lontana » si palesò attraverso un giro più intellettualistico e venne spesso sobillato dall'ironia, anche perchè, in fatto di esotismo, sull'Italia gravava sempre il peso ereditato dall'idolatria classica, e montagne che non fossero l'Alpi o l'Appennino dovevan essere l'Olimpo o il

Tauro, isole che non fossero l'Elba o Capri dovevan esser Cipro o Delo. In tali condizioni, quando il grandioso fenomeno del melodramma, tanto ricco di impliciti rappresentativi e visivi, andò slargandosi nella sommossa e nella protesta anticlassiche dell'opera comica, ecco che la raffigurazione di atti ridicoli, ecco che la satira o il giuoco burlesco, espressi mediante la musica amarono stendersi, frequentissimamente, sullo sfondo di paesi stranieri ed amaron scegliere i tipi scenici fra le genti di paesi stranieri.

Veneziani e Napoletani conoscevan bene l'Oriente, i primi per averlo signoreggiato, i secondi per aver subito, anche in tempi recenti, incursioni dei pirati barbareschi; gli uni e gli altri per aver trafficato e per andar trafficando con le genti variopinte dell'Egeo, del Bosforo e del Mar Nero. Una fra le prime traslazioni ideali della nascente commedia musicale (nata, come tutti sanno, vernacola) fu appunto una traslazione a base di Turchi, Persiani, Circassi, secondo le linee di un'etnografia approssimativa, ma, nella sua ingenuità, gustosissima. Agli Orientali seguirono ben presto, sulle scene buffe, gli *Alemanni*, ben noti anche loro come soldati di nazione occupante nel Nord della penisola e come mercenari negli Stati del Centro e del Sud. Fossero fedeli di Maometto o di Martin Lutero, codesti ospiti dei teatri comici italiani venivan sempre presentati sotto toni scherzosi, come se all'improvviso, sulle povere assi di palcoscenici più volte mediocri, gli eredi di una civiltà millenaria si risentissero capaci di guardare i *barbari* dall'alto in basso. Da un punto di vista propriamente musicale non si può dire che ci fosse vero studio di fissar sigle melodiche, ritmiche o armoniche (sigle desunte dalle musiche di quelle genti) per caratterizzare un *Pascià* o un padrone di galere, un Ulano o un Corazziere. Ma qualche tentativo si può rintracciare, come certe filastrocche messe in bocca a Tunisini e a Ottomani le quali dovevan riprodurre il senso di monotonia in noi destato dal linguaggio di quei popoli; come,

nella *Buona figliola* di Piccinni la spifferata (ritratta dalle musiche di banda militare austriaca) che accompagna l'Aria di Spezzaferro « *Star trompette, star tamburri...* ».

Un'altra nazione su cui l'opera comica italiana gettò il suo sguardo fu la nazione spagnola. Anche la Spagna aveva avuto ed aveva stretti rapporti con regioni del Settentrione e del Meridione italiani. Ma bisogna dire che la terra di Carlo V esercitasse su noi un fascino speciale o che i suoi abitanti avessero qualcosa di connaturale con gli abitanti, in ispecie, del Sud italiano. Fatto sta che, nella Spagna, i musici italiani avvertirono una gravità, una maestà, una dignità (forse una malinconia) fondamentali, insieme con la intensità e lo scintillio del vivere esteriore. In questa direzione i nostri maestri, spesse volte oscuri e qualche volta anonimi, dimostrarono più acume di tanti letterati e pensatori coevi, precorrendo, sia permesso dire, le grandi interpretazioni filosofiche di Unamuno e dei moderni indagatori iberici. Se prendiamo, ad esempio, la *Follia*, noi vediamo come questa danza, anzi questo *tema* (dacchè si conosce un solo esemplare di *Follia* originaria) nato forse in Portogallo ma certo acclimatato in Ispagna e, dagli italiani, considerato spagnolo, sia stato sempre trattato con una solennità e una compostezza antitetiche al nome (se pure l'etimologia corrente è esatta) e antitetiche al cenno che ne fa Cervantes nel *Don Chisciotte*.

Per quanto riguarda l'opera comica che, sino alla fine del Settecento, va considerata come il maggior campo di possibili allusioni esotiche da parte della musica italiana, noi troviamo che i personaggi spagnoli, quando vengano introdotti, son sempre trattati con grande rispetto e con grande delicatezza. Appunto in *Varrone e Pericca o sia Il cavalier romano e la dama spagnola* (le scene buffe di Alessandro Scarlatti comprese nel programma della presente Settimana Senese) noi ci incontriamo con un chiarissimo e genuino ritmo di *bolero* durante il terzo duetto, allorchè la *spagnola*

Perricca esce nella frase « *Son tutta smania, sono un compendio di fiamma e fuoco...* ». L'intenzione chiaramente *iberizzante* di Scarlatti risulta non soltanto dal fatto che questo ritmo di *bolero* prorompa nel momento preciso in cui l'ancella di Sofonisba, per la prima volta nel corso dell'intermezzo, si lascia andare a un'esplosione amorosa, ma ancora dalla circostanza che codesto ritmo ternario viene a spezzare e a sovvertire l'andamento binario della prima parte. Per giungere a tanto, in un'epoca in cui il ritmo dei pezzi d'opera non subiva quasi mai varianti, se non nel caso in cui passasse da un movimento *lento* a un movimento *allegro* o viceversa, è necessario ammettere in Scarlatti una decisa intenzionalità di esotismo. Si noti da ultimo che il ritmo di *bolero*, diffusissimo nel secolo XIX e rintracciabile in Méhul, Weber, Chopin, Auber, senza contare tanti accompagnamenti a *bolero* delle opere di Donizetti e Verdi, era una merce d'importazione ancor rarissima ai tempi del Cavaliere Alessandro.

Comunque sia, anche il *bolero* di *Varrone e Perricca*, come due altri spunti che si potrebbero sottolineare nel medesimo lavoro, appartengono a quel genere di evocazione esotica che già dicemmo prodotto dal desiderio, da un arzigogolare della fantasia intorno a oggetti non mai visti eppure anelati. Al di sopra e al di là del dato materialmente *esotico*, esistette dunque, in certi casi della storia musicale comica italiana, un'accensione d'estro, un grado di tensione inventiva provocati nella mente dei musicisti da ingenue, approssimative ma profonde sollecitazioni, che l'*esoticità* degli ambienti e personaggi figurati esercitava su loro. Fra i molti esempi che si potrebbero addurre, ricordiamo qui solo l'esempio de *Li Napoletani in America* di Nicola Piccinni su libretto di Cerlone (Napoli, Teatro dei Fiorentini 1768), de *l'Italiana in Londra* di Cimarosa (1779) dove, fra altri tratti, l'inciso dei corni nell'introduzione all'Aria di Livia ha, probabilmente, un'intenzione « britannica » e dove l'Aria

di Fanny in *Lo maggiore* ha rassomiglianze con la canzone popolare franco-inglese « *Nous sommes les roastbeef d'Angleterre* ». Di Cimarosa ricordiamo ancora *Il pittore parigino* (1781), la « Turcheria » *I Traci amanti* (1793); di Paisiello *L'idolo cinese* etc.

Ma ci furon poi casi dove l'*esotismo* prese aspetto del tutto diverso, vale a dire si esplicò all'inizio come incontro diretto con ambienti musicali forestieri e quindi penetrò nella maniera e nella mentalità di qualche maestro fino a diventare un dato essenziale ed una condizione indispensabile. Non vogliamo alludere a fatti sporadici, privi di reale consistenza stilistica come il fatto di Cimarosa che introduce nella Sinfonia delle *Astuzie femminili* (1794) un tema russo, forse per ricordare il suo soggiorno di pochi anni prima nel paese degli Zar. Vogliamo invece alludere a due fra i più grandi compositori italiani ed europei, a due geni sovrani, i quali nella conoscenza, oserei dire nell'incantesimo della musica spagnola, trovarono l'esplicazione massima o addirittura la rivelazione di se stessi. Son questi due compositori Domenico Scarlatti e Luigi Boccherini, entrambi a lungo vissuti e morti a Madrid. Lo spirito spagnolo delle Sonate scarlattiane, sia per quello che concerne la ritmica, sia per quello che concerne la sfumatura armonica desunta dagli « armonici » della chitarra, sia per quello che concerne vere e proprie citazioni folcloristiche; ma, soprattutto, per una lucentezza, per una circolazione sanguigna, per una intensità vitale e, insieme, per un mistero così caratteristico al genio della razza iberica; lo spirito spagnolo delle Sonate scarlattiane, adunque, appare elemento necessario, inderogabile, costitutivo, tanto da far pensare che esse non potrebbero esistere in tal forma se *Don Domingo*, il quale fino al momento del suo trasferimento in Portogallo e quindi in Spagna, non aveva scritto se non lavori del tutto normali e poco più che mediocri, fosse rimasto sempre a Roma. Luigi Boccherini, come sappiamo, non solo introdusse nei suoi

Quartetti e Quintetti danze caratteristiche della Spagna o addirittura indicò, in certi « movimenti » di quelle opere, gli oggetti « spagnoli » di speciali suoi intenti evocativi, ma, al pari di Scarlatti, fu letteralmente investito dalla foga pulsante della fantasia spagnola, dalla brillantezza pittorica del discorrer spagnolo e, non meno, dalla stupefazione, dal desiderio d'infinito, dall'amore - distruzione che vediamo espressi così profondamente in Santa Teresa d'Avila e in S. Giovanni della Croce -.

Con l'avvento del romanticismo, tanto curioso e studioso delle manifestazioni esotiche, tanto più esteso che non il classicismo nella sua geografia, anche la musica affrontò con propositi più diretti e con maggior consapevolezza la dipintura di ambienti stranieri. Quel romantico camuffato che fu Luigi Cherubini si dimostrò molto spagnolo nel Finale dell'*Osteria portoghese*, molto *savoiaro* nelle *Due giornate* e tentò perfino, in *Faniska*, di dare un tocco di *polonismo*. Le immagini svizzere di *Guglielmo Tell*, dalla Sinfonia ai Ballabili, son note a tutti, così come gli *jödler* donizettiani di *Betty* e certe cantilene alpestri in *Linda di Chamounix*. Giuseppe Verdi, sempre preoccupato del problema umano e dell'assimilazione degli uomini in pochi archetipi passionali, sembrò piuttosto indifferente, per alcun tempo, all'ambiente de' suoi melodrammi. Certi ritmi di *bolero* che trovansi, ad esempio, nel *Trovatore*, non vanno considerati come intenzioni spagnolesche, in quanto, vicino al *bolero*, troviamo anche andamenti di *valzer*, di *polka* etc. Con *Aida*, invece, il grande Bussetano diede chiaramente a vedere di voler creare uno sfondo *orientale*; sfondo tutto immaginato, tutto intuito al modo di Shakespeare, per niente scientifico, ma, non per tanto, meno lontano dal « tetto natio » e meno *esotico*.

Abbiam pronunciato l'aggettivo *scientifico*. Nei tempi più moderni l'esotismo musicale, anche in Italia, conobbe appunto una responsabilità di natura scientifica e, nel *Diario indiano* (o *Fantasia indiana*) per pianoforte e orchestra di

Ferruccio Busoni (1914),, nella *Butterfly* di Puccini, nelle *Impressioni brasiliane* di Ottorino Respighi (1928) come in altri lavori, noi vediamo che gli autori si preoccupano della autenticità tematica e che autentici motivi esotici vengono inseriti, tanto in veste di semplice citazione quanto in veste di cellule liberamente elaborate e sviluppate. Pur questo è un segno dei tempi e una conseguenza di accresciuti rapporti fra popolo e popolo, di accresciute e più facili comunicazioni. Non siamo più all'epoca in cui i Gesuiti, evangelizzatori dell'Estremo Oriente, riportavano faticosamente dal Giappone, dalla Cina, dalle Filippine, motivi folcloristici locali più o meno precisi e Don Antonio Eximeno, « fra i Pastori Arcadi Aristosseno Megareo », li annotava nel suo libro *Della origine e delle regole della musica*. D'altronde, anche in giorni moderni può darsi esempio di musiche italiane ove l'intenzione esotica non risulti determinata in senso geografico, ma appaia piuttosto come impulso generico a un'evasione fantastica, come costruzione e documento di un sogno. Per dare un saggio di codesto atteggiamento estetico venne inclusa nella sera del 18 settembre la *Danza esotica*, una fra le pochissime opere sinfoniche composte da Pietro Mascagni e priva di un vero « programma ».

Questi son dunque, per sommi capi, i caratteri dell'esotismo musicale italiano ed i suoi lineamenti nel corso della storia. Si tratta, come ognun vede, di un fenomeno il quale, mentre è comune alle espressioni musicali di tutti i popoli europei, ha assunto qui da noi, per ragioni di cultura, di educazione, di tradizioni, di temperamento, di situazioni politiche etc., andamento molto diverso da quelli assunti presso altre Nazioni e che, pertanto, si presentava degno di esibizione e di studio.

In rapporto alle manifestazioni di quest'anno, dedicate all'esotismo nella musica italiana, potrà parere eccentrico il programma di composizioni perosiane fissato per il giorno 15. Per fortuna di tutti, le Settimane Senesi, non ostante la

loro serietà di intenti e il loro rigore artistico, non sono aridi corsi di storia della musica nè mortificazioni della musica. Cosicchè noi pensiamo che nessuno vorrà considerarsi menomato o traviato se, a fianco del soggetto centrale, sarà volto il pensiero anche alla fresea spiritualità, anche al generoso ardore, anche all'impulso rappresentativo della musica di Don Lorenzo Perosi.

Gli italiani, che tanto si esaltarono alla nascente gloria di questo maestro, troppo presto e troppo ingiustamente lo dimenticarono. Ritornare a Perosi non è soltanto un atto di riparazione; è anche un atto intelligente e fruttifero. Un altro atto benefico delle Settimane Senesi.

MALIA DI TERRE LONTANE

DI RICCARDO ALLORTO

L'esotismo è una malattia moderna. Il suo *virus*, già riconosciuto ed isolato in alcune zone della cultura e dell'arte europea dal Cinquecento in poi, ha trovato condizioni favorevoli alla propagazione nella letteratura romantica, sviluppandosi incredibilmente in organismi già contagiati da *spleen* e da nostalgia. Ha fatto vittime illustri: tra i più seriamente colpiti si contano Gautier, Flaubert, Swiburne, Pater, D'Annunzio e i decadentisti in blocco. La diagnosi era sempre la stessa. Il male si rivelava con manifestazioni depressive dello stesso tipo: insoddisfazione del presente, anelito a terre lontane, localizzabili in una vasta zona che si spingeva dai paesi del Mediterraneo fino all'Estremo Oriente. (Negli stati febbrili, nei deliri appariva l'immagine inquieta della donna fatale, bella e perversa, che maculava di crudeltà — o di sensualità — la poesia della distanza).

Che si trattasse di una malattia nervosa la quale colpiva le zone più delicate dell'immaginazione, lo prova anche il fatto che nessuno fra gli esotisti, pur aspirando a mondi diversi, a isole lontane, si decise mai ad imbarcarsi per un breve viaggio alla volta dei paesi della fantasia. Tipico il caso di Baudelaire che, idoleggiando continuamente nel paradiso dell'immaginazione le lontananze di un suo Oriente, rabbriviva al ricordo di un infelice viaggio nel Madagascar compiuto in gioventù.

Tra i musicisti — fortunatamente — il *virus* ha trovato un terreno assai meno favorevole allo sviluppo. Essi, intanto, non soffrivano di quelle forme allergiche alla civiltà contemporanea che esigevano di essere curate mutando il clima nativo ed immergendosi per buoni bagni nei ritmi, nei colori, nelle melodie dei Mari del Sud o del prossimo Oriente. Le sue visite a quei paesi il musicista non le compie da pellegrino, ma da turista, munito semmai di una buona macchina fotografica la quale gli servirà ad illustrare con più fedele vivacità il proprio *reportage* di viaggio. E può darsi anche che non si muova neppure da casa ma si limiti a dare qualche occhiata alle fotografie che altri avevano scattato e poi tiri avanti a forza di fiuto. Come han fatto Bizet e Puccini, che contano tra i più ispirati

Così, nella produzione musicale dell'Occidente, scale e strumenti esotici — e mettiamo anche i libretti teatrali che hanno come sfondo popoli e paesi esotici — non sono gran cosa, e raramente hanno la fortuna o il prestigio di passare dal particolare decorativo al determinante espressivo, dalla cornice alla figura che campeggia al centro del quadro. Meno che mai i compositori italiani, che dividono con i nostri poeti, i narratori ed i pittori la scarsa inclinazione verso queste raffinate e snobistiche epidemie che colpiscono le civiltà mature.

Tale inettitudine era già stata sottolineata, relativamente ai poeti del nostro Romanticismo, da Friedrich Brie, agguerrito indagatore dell'*Exotismus der Sinne* (Heidelberg, 1920): « In Italia l'ingenuo atteggiamento del carattere nazionale di fronte alla vita e al mondo dei sensi non era proclive al sorgere di tendenze come l'*ennui* e l'esotismo »: dichiarazione che possiamo accettare integralmente salvo il qualificativo « ingenuo », che è troppo sbrigativo e insufficiente a designare la felice adesione dell'artista italiano al nostro modo di vivere e di pensare — una beatitudine dello spirito, questa, che raramente ci vien meno.

Ma detto ciò, e negato alla musica italiana, insieme all'esotismo estetico dei romantici l'esotismo etico di quegli scrittori del Settecento che, tra Defoe e Rousseau, reincarnavano il mito dell'Età dell'oro vagheggiando l'utopia del selvaggio felice e fundamentalmente buono, occorre subito aggiungere che la conoscenza di popoli e di civiltà diverse, di parlate, di tipi, di ambienti, se non esotici, stranieri, ha permesso alla nostra musica di ampliare le sue prospettive, di allargare i suoi panorami, di arricchire i suoi paesaggi umani ed artistici. Non solo, ma certi angoli, certi umori della nostra storia civile ne vengono, come accenneremo, più chiaramente illuminati.

Sotto sotto il compositore italiano dei Sei-Settecento, audace emigrante per necessità di vita, fortunato e coraggioso viaggiatore per costume professionale, missionario di un genere d'arte — il melodramma — che egli, grazie alla sua dinamica intraprendenza riuscì ad esportare in tutti i paesi e in tutte le corti, dimostrava nel corso del suo lavoro scarsa curiosità per le cose altrui. Nell'attività creativa egli preferiva tenersi più vicino ai lidi domestici, al linguaggio paterno, magari al dialetto suburbano (ed è appena necessario aggiungere che gli Antichi e i loro dèi, Alessandro e Adriano imperatore, Didone ed Eracle, erano in quel tempo persone di casa un po' dovunque nell'Europa cortigiana). Se veniva qualcuno di fuori, erano per lo più spagnoli, tedeschi o francesi, gente, insomma, che già girava per casa ed era — purtroppo — legata alle nostre faccende domestiche.

Ignoro se queste brave persone, rappresentanti delle nazionalità europee che meglio conoscevamo, fossero già state riunite da qualche altro musicista, prima che Orazio Vecchi le invitasse, insieme ad alcuni ebrei e svariati elementi nostrani (siciliani, veneziani) a partecipare alle sue *Veglie di Siena*. Non che fosse una novità invitare allo stile madrigalesco linguaggi diversi, introdotti parte con le nostre parlate dialettali, parte attraverso deformazioni

italianizzanti di lingue straniere. E qui non c'entrano solamente la poetica del madrigale rappresentativo, il quale, come una specie di lanterna magica sonora, tendeva a raccontare una sua vicenda attraverso una successione di statici quadretti, differenziati da quelli che Vecchi e Banchieri chiamavano gli « umori », cioè i sentimenti, ma agevolati all'espressione dalle diverse lingue; c'entra anche una diretta ed esperta e a volte maliziosa conoscenza del carattere dei vari popoli:

Mi star pone compagne io!
Mi star pone tatausche, io!
Mi mazzare pone calin
e'l fe del vacche io!
Se fostre singloire
antar a l'austerie,
far trinch'io!
Béffere tutte le fine
che star in tel cantine.
Brindes, brindes, io io io!
Cestisguot, io io io!

.

Nos semos Amores
y vamos buscandos amores.
Che nes las damas
che chitta mi alma e mi corazzon
Ah!
Sennora, non tam dolor y passion
pol galardon de la fé
ch'ha occupando mi corazzon.

.

Plus tost que ie le dighe
la cause de ma mort
que ceste maladie
radouble son effortz.
Il faut mourire
e remourire
Ung vrai amant
doit costantmant
endurer son martire

Per riprendere il discorso più sopra accennato, quello dei riflessi che la realtà politica contemporanea riversava sulla musica, è semplice constatazione che, quando il teatro musicale non croico introduce dei soldati, affibbia loro la nazionalità spagnola o quella tedesca.

Nell'*Amfiparnaso* di Vecchi, per esempio, c'è il capitano Cardone, spagnolo, personaggio noto anche alla *Fiera* del Buonarroti giovane e compatriota di tanti spaccamontagne usciti dai lombi del «miles gloriosus» di menandrea e plautina memoria; una maschera che nella Commedia dell'arte aveva spesso assunto la nazionalità spagnola in grazia di quelle rodomontate che le nostre popolazioni, oppresse dalle milizie iberiche, conoscevano assai bene.

A questo proposito, però ci sembra eccessivo sostenere, come fa il più recente studioso della Commedia dell'arte, Vito Pandolfi, che «la maschera del Capitano esprima la *ribellione morale* delle popolazioni italiane contro quel seguito di guerre che avevano funestato la patria». Certo non esprimeva tenerezza verso gli spagnoli; piuttosto i compositori si servivano contro di essi dello scherno e della satira, armi che gli oppressi hanno sempre maneggiato volentieri, in mancanza di altre più efficaci e risolutive.

Del resto, quali sentimenti fosse chiamato a destare il personaggio del soldato spagnolo, l'aveva capito benissimo l'Arteaga, spagnolo di nascita e italiano di residenza il quale, descrivendo nelle sue *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (Bologna, 1783, t. 1) l'*Amfiparnaso* del Vecchi, scrive: «Sentasi nell'atto secondo il gentile dialogo fra Isabella e il Capitano spagnolo, *il quale per antica benevolenza della nazione italiana verso di noi debba sempre esser posto in ridicolo sul teatro*».

Infatti, in confronto degli spagnoli, i soldati tedeschi sono sempre trattati meglio. I tratti somatici di questi ultimi, dalle canzonette di Lasso alla, per fare un esempio, *Cecchina* di Piccinni, sono sempre gli stessi: donne, vino, trombe e tamburi:

Sì, sì, paesan, fenir
 Che alla gherra contenti
 Star tutte sorte de difertimenti.
 Star violone, star violine,
 Star strumenti in quantità
 Belle fraile graziosine
 Per ballare uissassà,
 Se nemico star lontane,
 trinch Vain Lanzman.
 Quando in campo deve andar
 sempre lustiche si sta
 Salta, balla, uissassà.

I compositori del nostro Settecento non si sono limitati ad ospitare i vicini oltremontani; essi spinsero la loro curiosità a popoli e terre più lontane, partecipi, in qualche modo, di quella febbre di viaggi, di quella irrequietezza delle lontananze che andava contagiando un po' tutti.

Alla cinomania che fu la voga esotica dominante del secolo e riempì l'Europa di porcellane cinesi, di gabinetti decorati alla cinese, di giardini disposti secondo il gusto cinese, la musica offrì dei melodrammi nei quali il termine era posto bene in vista: *Le Cinesi*, *L'Idolo cinese*, *L'Eroe cinese*, *Il Cinese rimpatriato*. Quanto ci fosse di orientale in queste opere, nelle quali era spesso presente il napoletano di turno, è facile immaginare. Citazioni filologicamente approssimative, di melodie e di timbri, non sarebbero state pensabili, e neppure teoricamente, possibili (i *Mémoires* di padre Amiot sulla musica cinese apparvero solo nel 1780); così il Regno della seta era come il Paese della favola: quello in cui gli uomini sono sempre saggi e la vita è una ininterrotta felicità.

Saggezza esclusa, lo stesso destino toccò al vicino Oriente turco, che fu di casa nell'Opera comica tra il Sette e l'Ottocento, con i suoi pascià, le sue odelsiche, i suoi giannizzeri, e, naturalmente, con i suoi harem. Ci si scambiava anche visita, come capitò a Rossini che mandò *l'Italiana ad Algeri*, e la cortesia venne ricambiata, con un viaggio del *Turco in Italia*.

Dovremo aggiungere che i turchi di Rossini erano dei turchi di comodo, stranieri da maschera? L'umanità non cambiava, i personaggi, i tipi che affollavano i palcoscenici dell'opera comica discendevano tutti dalla stessa matrice ideale, portassero o no il turbante. Il cosmopolitismo del secolo distende un timbro uniforme su tutte le cose, si trova a proprio agio in ogni parte del globo; esso attinge al carattere dell'archetipo umano che vuole rappresentare, indifferente alle fogge degli abiti che, volta per volta, essi indossano. Lo scenario può essere vario, prezioso e seducente, ma è sempre uno scenario. Le cose non cambiano, anche per chi abbandona la Terra e sale nel *Mondo della luna*.

Dopo di che occorrerebbe vedere se i compositori dell'Ottocento e del nostro secolo — i quali alla loro febbre di esploratori, o (più frequentemente) alla loro curiosità di viaggiatori attraverso noti continenti musicali aggiunsero la probità della citazione documentaria, la autorevole seduzione di un canto, di un ritmo indigeno febbrilmente trascritto dal vivo sul taccuino e agiatamente trasferito nella propria partitura — abbiano acquistato alla loro arte meriti nuovi, *esotici*.

Caso per caso, e limitatamente ad alcuni compositori nostrani, l'inchiesta sarà svolta durante questa XIV Settimana senese.

SIGNIFICATO DI BOCCHERINI

DI ADELMO DAMERINI

Poichè ne offre l'occasione questa XIV Settimana musicale Senese, sembra non inutile rivedere la figura di *Luigi Boccherini* per illuminare il suo significato nella storia e determinare le ragioni della sua perenne vitalità. Cominciamo innanzi tutto dai dati biografici finora, bene o male, segnati.

Bisogna anzitutto confessare che nei pochi lavori biografici esistenti sul Maestro lucchese non sono state, con perfetta cura, precisate le tappe e le date. C'è una confusione ancora sui fondamentali momenti di Lui e sarebbe veramente una necessità assoluta iniziare, anche per questo lato biografico, un lavoro di ricerche utili a cogliere meglio l'origine e lo svolgimento dell'arte sua attraverso i tempi.

Intanto è certa la data di nascita, risultante dall'atto di battesimo rintracciato e cioè al 19 febbraio 1743 nella casa Quilici, che fa angolo a Lucca fra il Fillungo e la Via Buia oggi chiamata Via Boccherini. Dopo aver studiato violoncello col padre Leopoldo e poi, nel Seminario Arcivescovile, armonia e contrappunto con Domenico Vannucci, Luigi fu inviato a Roma nel 1757, ma non ci è noto quali furono i contatti avuti e gli influssi subiti; si sa soltanto che egli si compiaceva nell'ascoltare le musiche polifoniche alla Cappella Sistina.

Dal 1762 Boccherini cominciò a girare per l'Italia e fece anche una comparsa a Vienna alla Corte Imperiale, perchè egli si era già acquistata fama come violoncellista. Qui anche cominciano le incertezze biografiche. Bonaventura dice che le peregrinazioni si effettuarono dal 1762 al 1767, ma poi una domanda autografa di lui, esistente nell'archivio di Stato di Lucca, per essere ammesso nella Cappella musicale della Repubblica lucchese, è del 1764. Pur trovandosi iscritto fra i musicisti della Signoria fino al 1779, Bonaventura afferma che già nel 1778 era definitivamente partito da Lucca e, poco dopo, assicura che nel 1767 si trovava già a Parigi.

Vedete quale confusione di date!

Ora è venuto da poco un documento trovato da Guglielmo Barblan nell'archivio di Stato di Milano, ed io sono autorizzato ad annunziarlo prima che Barblan si risolva a pubblicarlo. Esso attesta che Boccherini, nel 1765, era primo violoncello in una orchestra di 60 elementi e che suonò a Cremona sotto la direzione di Sammartini, in occasione del passaggio dell'Arciduca Leopoldo d'Austria. Questa recente notizia solleva vari problemi da risolvere. Prima di tutto essa documenta l'ipotesi, avanzata già da Saint-Foix, del contatto di lui con Sammartini, nome importante per la musica strumentale; e propone altresì il problema della genesi del gusto strumentale nella probabile conoscenza della musica del Maestro milanese. Ma la vicinanza con questo Maestro fu occasionale o ebbe una maturazione di qualche anno? D'altra parte in quello stesso anno, 1765, è probabile che Boccherini assistesse alla esecuzione della Sua Cantata per la *Festa delle Tasche* (festa per la elezione dei Magistrati fatta nelle Urne, o Buste o *Tasche*) e intitolata « La Confederazione dei Sabini a Roma ». Inoltre se nel 1767, come abbiamo accennato, era già a Parigi, i contatti con Sammartini ben poco durarono; e, d'altra parte, dovendo indagare i rapporti della composizione di Quartetti boccheriniani con le Sinfonie e le Sonate notturne di Sam-

martini, quei contatti vengono a perdere d'importanza, quando si pensa che già nel 1761 Boccherini scrive i Quartetti dell'op. II, stampati però dal Venier nel 1768 ed aveva appena 18 anni! Resta quindi insoluto il problema della formazione del gusto strumentale di Boccherini, il quale a Lucca non poteva averne esempi.

Dunque dal 1767 — si dice — Boccherini, insieme al violinista Manfredi, riportò larghe accoglienze dal pubblico parigino; e gli editori facevano a gara per stampare le sue opere, anche se a qualche ascoltatore la musica di Boccherini sembrava « aspra per gli orecchi e i suoi accordi pochissimo armoniosi », secondi certi *Mémoires secrets* de Bachaumont. Vedete come i gusti cambiano e quanto è difficile della musica contemporanea discernere l'arte dalla non arte, la poesia dalla non poesia!

Le incertezze biografiche continuano.

Nessun biografo ci dice con precisione quando Boccherini andò in Spagna, dietro le insistenti premure dell'Ambasciatore spagnolo a Parigi. Poi fu detto che egli fu iscritto all'Accademia del Re, che fu pensionato da Carlo III con la direzione della musica particolare del Principe delle Asturie. Cose che il Piquot poi negò, affermando che il solo a mostrar benevolenza verso di lui fu l'Infante Don Luigi, fratello di Carlo III, al quale Boccherini dedicò molte opere fino al 1785; cioè fino all'anno della morte dell'Infante. Ma le dediche non sono una precisa indicazione biografica circa i movimenti del compositore, poichè Boccherini in quel tempo stampò altre opere col titolo « Compositore di musica di S.M. Prussiana » e dedicò al Re di Prussia Federico Guglielmo II qualche composizione.

Se nel 1787, come risulta da una lettera datata da Breslau, Boccherini lasciò la Spagna dopo la morte dell'Infante Don Luigi, vuol dire che non vi si doveva trovar molto bene. Ne è indice il noto episodio — ma sarà vero? — narrato da un violinista francese, Alessandro Boucher, e

riportato da Castil Blaze in un articolo sulla *Revue de Paris* del 1845. E' il famoso episodio del Principe delle Asturie, nipote di Don Luigi, che, avendo la pretesa di suonare il violino in quartetto, in un passo che ripeteva, per qualche battuta, due note do, si, do, si, posò lo strumento e ci mancò poco che non gettasse il Maestro dalla finestra, se la Regina non fosse intervenuta.

Vero o non vero l'episodio è certo che umiliante era la condizione dei musicisti, anche grandi, a servizio dei Principi del '700; e noi conosciamo ciò che Mozart soffrì a servizio dell'« Arcitanghero » (come lui lo chiamava) dell'arcivescovo di Salisburgo!

Dopo la permanenza in Prussia, Boccherini ritornò in Spagna; ma anche qui sono imprecise le date. Si sa soltanto che egli viveva in ristrettezze finanziarie paurose, ad onta delle richieste di editori, i quali volevano soltanto sfruttarlo nella sua ingenuità, e malgrado la benevolenza del Marchese Bonavente che si occupò un poco di lui. In quel periodo la sventura si incaricò di opprimere il povero Maestro: gli muore la moglie, poco dopo gli vengono a mancare le due figlie, e anche perdette una seconda moglie abbattuta da un colpo apoplettico. Ancora, cessava di vivere il Re di Prussia Federico Guglielmo II che, per qualche lavoro, gli procurava aiuti finanziari. Successe un breve periodo di sollievo con la venuta a Madrid, come Ambasciatore Francese, di Luciano Buonaparte, che si interessò di lui accogliendolo nel suo palazzo. Fu allora che nacquero alcune opere strumentali, come i Sei Quintetti, op. 60 e gli altri Sei Quintetti, op. 64, come anche il celebre *Stabat Mater* a 3 voci con archi op. 61 che porta la data del 1801.

Ben presto però anche Luciano Buonaparte venne a mancare perchè richiamato a Parigi. Ricominciarono per Boccherini le miserie, costretto com'era a sbarcare il lunario facendo riduzioni per chitarra dei Suoi Quartetti per conto del Marchese Benavente e di altri signori chitarristi

di Madrid. E, nonostante, le condizioni divenivano sempre più disastrose. Si ridusse, il grande Lucchese, a vivere con la famiglia in una sola stanza dove a mezz'aria aveva fatto fabbricare una specie di palco in legno, cui accedeva con una scaletta per poter ritirarsi a lavorare; e lì nacquero molti dei suoi ultimi capolavori.

In quella catapecchia lo trovò anche la Signora Edna-Sophia Gail, la quale gli suggerì di tornare a Parigi, dove forse egli avrebbe trovato modo di trascorrere con minor disagio gli ultimi anni di sua vita. Boccherini non si mostrò contrario all'idea della gentile Signora, la quale si occupò anche di iniziare una colletta per raggranellare il denaro necessario al viaggio. Ma era ormai troppo tardi. La salute del Maestro peggiorò, passò ancora un anno fra mille sofferenze, finché un attacco di petto lo spense il 20 maggio 1805 in età di 62 anni.

Questa, anche con tante incertezze, la vita del grande Musicista, la quale è sublimemente superata dall'arte, riducendosi essa come ad una eco rasserenata.

* * *

E' doveroso ricordare ora che Lucca nel 1905, primo centenario della morte del Grande, eresse una lapide nella casa tra il Fillungo e Via Buia ad indicare il luogo di nascita; che nel 1927, dopo varie e lunghe pratiche, fu riportata la salma dalla Chiesa di S. Giusto Pastore di Madrid alla Chiesa lucchese di S. Francesco, presenti tutte le autorità cittadine e molti musicisti accorsi da ogni parte d'Italia, in mezzo ad una folla di popolo riverente sotto una pioggia di fiori che cadevano dalle finestre, con gentile pensiero, sul feretro. Anche è giusto aggiungere che uno studioso italiano, il Torre Franca, studiò recentemente l'op. di Boccherini e ne illuminò la grande importanza ed apparve anche una completa monografia di Arnaldo Bonaventura. La collezione Brandi, infine, dei Classici musicali italiani nella

sua bellissima veste, ha pubblicato l'op. V e promesso una scelta di Quintetti. Ma il voto, più volte emesso, di rintracciare tutte le opere del Maestro, e farne una pubblicazione moderna integrale, non è stato ancora esaudito. Ed è male, poichè senza di essa non sarà possibile avere un'adeguata concezione dell'ernorme importanza che l'arte di Boccherini assume nel quadro della evoluzione storica nè della vera natura di quel genio incomparabile.

Allora soltanto qualcuno potrà accingersi ad uno studio completo dell'arte sua, meno rare saranno le esecuzioni, e la coscienza italiana potrà arricchirsi di un possesso prezioso, atto a ricollegare una catena di tradizione, specialmente nella musica cameristica d'insieme, soltanto momentaneamente interrotta per quasi un secolo e ripresa nei tempi moderni con incertezza d'orientamento sebbene con decisi propositi di italianità.

Catena interrotta, ho detto, e in ciò è subito espressa la ragione principale, e la scusante più valida, dell'oblio in cui cadde l'opera di Boccherini. Egli moriva i primi anni del secolo passato, e il genio rossiniano sorgeva folgorante ad inaugurare i fasti del teatro lirico Ottocentesco, che, del resto, ci donò, oltre la varia e rutilante melodia del pesarese, la divina purezza della linea di Bellini, la grazia accorata di Donizetti e la potente drammaticità di Verdi. Gli italiani furono dominati dalla forza prepotente di tali geni che, dopo tutto, interpretarono con immediate forme i sentimenti e le passioni del momento. Troppo è stata lamentata l'infatuazione melodrammatica del nostro Ottocento e troppo s'è disprezzato il suo elementarismo popolare. Pare che sia giunta una piena rivalutazione di quell'odiatissimo secolo musicale, perchè si sentono ancor vivi i suoi migliori esempi. Fatto è che lo spirito del tempo, così acceso del furore teatrale, qualcosa doveva sacrificare. E fu sacrificata la musica strumentale, dimenticando, non solo Boccherini, ma anche i Vivaldi, i Sammartini, i Veracini, i Pugnani, i Geminiani, giungendo perfino a credere col nostro grande Verdi, che

il quartetto, la sinfonia, la sonata, fossero piante, capaci solo d'allignare in terreno straniero.

* * *

Dalle circostanze storiche il nostro Boccherini, sulla fine del Settecento, rappresenta una voce della grande anima musicale italiana, che a traverso il linguaggio puramente strumentale, aveva inondato del suo canto l'intera Europa, donando a piene mani i germi e gli stimoli alla nascita delle grandi nazionalità musicali. Ma se noi collochiamo Boccherini nello stesso quadro generale della storia, la sua importanza ancor più si allarga e si approfondisce.

Grande, senza dubbio, fu la scuola violinistica italiana, che da Corelli si irradiò in ogni nazione, e che, per opera di Vivaldi e di Tartini — per non citare che due Sommi — condusse la tecnica dello strumento ad esprimere, a mezzo di forme solistiche e di insieme, la vita dello spirito in tutti i suoi aspetti più nascosti. Il clavicembalo, d'altro canto, aveva creato, nella prima metà del Settecento italiano — come è stato dimostrato dai recenti studi — un linguaggio che nel suo fervore « raccolse tutte le intenzioni espressive del suo tempo, dall'opera buffa all'aria violinistica ». Infine uno stile sinfonico, rivelatore di nuovi spiriti, si era formato con i liberi e frementi Concerti di Vivaldi e con le Sinfonie di Sammartini. Tutta questa massa sonora, incandescente, che vibrava di fervida vita in Italia più che altrove, si muoveva in forme composite, pregnanti di orientamenti futuri, ma ancora legata ad uno stile barocco, si distendeva in uno stropicciamento irregolare, fantasioso ma sovraccarico di virtuosità tecniche, si fermava in estatica contemplazione per gettarsi improvvisamente in vortici di ritmi travolgenti, senza calcoli di proporzioni, di statica, di prospettiva. Sono questi i caratteri delle epoche formative, che sono indipendenti dal valore della personalità, che con quelli essi si affermano, e, talvolta, come nel nostro caso, straordinariamente originali

e possenti. All'epoca *formativa* succede, di solito, l'epoca *normativa* o *classica*. La tecnica allora non è sforzo di ricerca ma giusto adattamento di mezzi al fine, la purezza dell'arte si esaurisce nella musica assoluta, cioè strumentale, i generi del concerto solista e del concerto grosso convergono in un solo genere, quello della Sonata, nei suoi vari piani di Quartetto, di Trio, di Sinfonia, la divisione, nella Suite, dei tempi pre-classici portanti il nome di danza cede alla semplice designazione dei movimenti, in un ordine dialettico quasi costante di allegro, adagio, allegro: tesi, anti-tesi, sintesi. Infine l'organismo sonoro presenta un aspetto di sanità, non turbata da sentimentalità esteriori alla tecnica nè da calcoli razionali o da eccessive affettività passionali. Da questi caratteri proviene all'epoca classica quel potere di sopravvivenza indefinita e di autorità educativa, insomma un certo imperativo estetico, che ogni altra epoca poi riconoscerà, anche quando tenterà opporvisi.

Ora Boccherini, per uno di quei miracoli che solo è spiegato dall'intuizione del genio artistico, trovandosi alla fine di una evoluzione musicale rappresentata dal barocco e dalle prime esperienze pre-classiche, con un colpo d'ala e quasi d'improvviso fin dalle sue prime opere, offre l'esempio di una sintesi di tutti i fattori antecedenti, li sistema in un ordine architettonico equilibrato, li organizza in rapporti di proporzione più logica, plasma una forma di più compatta coesione, e crea un linguaggio e una sintassi, che, per essere espressione di una personalità vivente in un determinato clima storico, non rinunziano ad assurgere ad una universalità e ad una impersonalità, capaci di fermentare, in ogni suolo, gli sviluppi che noi conosciamo. Boccherini, insomma, crea lo stile classico, sui cui fondamenti nasceranno la Sonata, il Quartetto, la Sinfonia di Haydn, di Mozart, di Beethoven.

* * *

Queste sono affermazioni che hanno bisogno di qualche prova. La quale potrà essere offerta anche da quelle poche

opere che, fra le moltissime finora ignote o rare, conosciamo direttamente.

Intanto nessuno ormai mette più in dubbio che Boccherini abbia dato forma definitiva al Quartetto, inteso in senso moderno come composizione di quattro strumenti indipendenti, ed abbia assolutamente inventato il Quintetto.

Lo so, che l'invenzione di una forma d'arte, di per sè sola, non può collocare un autore in un grado altissimo nel cielo dell'arte, poichè le forme d'arte non possono considerarsi delle semplici astrazioni retoriche e non possono scindersi dalle personalità creatrici, le quali soltanto le fanno vivere e le valorizzano. Ma quando a quelle si perviene per una urgenza lirica, spontanea e necessaria, senza premeditazioni teoriche, o calcoli intellettualistici, allora si ha il diritto di porle sul piano estetico, e, su quello, accoglierle e valutarle. Ciò avviene con Boccherini, il quale, senza forse conoscere altre opere simili precedenti o contemporanee, scrive dei quartetti fin dal 1761, prima della sua partenza da Lucca, in età di 18 anni, sol perchè il suo bisogno espressivo, la sua mentalità, il suo desiderio d'ordine, le sue esigenze tecniche di esperto violoncellista, lo obbligano alla costruzione di un'opera che esulasse da scopi di solo virtuosismo e rispondesse ai richiami di uno spirito naturalmente dialettico.

E lasciamo la questione oziosa della priorità di Boccherini su Cambini e sullo stesso Haydn, del quale ad ogni modo si riconoscono per quartetti in senso stretto quelli dell'op. 33 del 1781 e quelli anteriori soltanto si ravvisano come Sonate a quattro, Quadri, Cassazioni, dove quasi sempre il violino fa la parte del leone.

Giova piuttosto osservare i segni principali della classicità di Boccherini.

Uno dei più importanti è quello di porre delle idee a base della costruzione architettonica e dello sviluppo. Idee erano anche quelle che reggevano la Suite e la Sonata Seicentesca; ma esse erano più occasioni di elaborazione e

di bravure tecniche, che cellule germinali capaci di intrinseco svolgimento. Boccherini è il primo a far derivare, con tanta fresca spontaneità e tanta ingenua grazia, vari pensieri secondari da quello principale. Basta osservare la seconda parte dell'allegro dei Quartetti, dove appare maggior fantasia e più geniale padronanza tecnica in questa fioritura di logiche dipendenze dai centri motori del Tempo.

Anche il dualismo Tematico — gran passo importante dell'arte moderna — appare già chiaro in Boccherini dei Quartetti e dei Quintetti; mentre s'era visto un cenno timido nel tanto celebrato Stamitz e nello stesso nostro Sammartini. Ed infine il lavoro tematico non è assunto dal Nostro nel senso di lavoro, *col* tema, posto questo cioè a base di elaborazioni ad altre voci concomitanti, ma sebbene nel senso di lavoro *del* tema, concepito questo come persona, che da sè lavora, si muove si trasforma in un giuoco di fervida fantasia, con ramificazioni, raccorciamenti, espansioni, slanci verso l'alto, cadute verso profondità, proteso in distensione singola o associato e intensificato nel rapporto con le altre voci. E questo gioco fantastico avviene in Boccherini con tale spontaneità ingenua, con tale grazia sottile, con tale inesauribile abbandono canoro, da incantare e rasserenare qualunque spirito, malato o tormentato dai più inquietanti problemi interiori.

Tutto ciò riguarda in special modo i tempi Allegro che aprono e chiudono l'opera e sarebbe abbastanza istruttivo portarne qualche esempio, qualora fossi sicuro che ognuno potesse agevolmente controllare l'intero corpus delle composizioni: e questo al momento presente, è impossibile. Mi limito a citare, dal gruppo di quartetti op. 6 riveduti dal Polo ed editi da Ricordi e di facile consultazione, l'Allegro del 4° quartetto in sol minore, così vario di ritmi, e l'Allegro del 6° in la maggiore, che è una meraviglia di invenzione tematica e di sviluppo fantasioso.

Anche dei Quintetti, pubblicati dall'editore fiorentino Guidi in quelle partiture tascabili, che furono le prime ad

apparire, imitate poi — come sempre — dagli editori tedeschi, l'Allegro vivo del Quintetto in re maggiore è da ammirarsi per l'impeto vitale e per l'opposizione dei due temi.

Alcuni Quintetti hanno riflesso della terra, in cui a Boccherini toccò a vivere. Sono semplici allusioni occasionali sorte dall'ambiente, e che vengono rifuse nella originalità dello stile e nella severità della forma. Vogliamo citare alcuni momenti popolareschi che si incuneano spontaneamente nella costruzione tipicamente boccheriniana, come nel Quintetto pubblicato come op. 50 (« opera piccola ») che ha una danza spagnola indicata così: « *Imitando il Fandango che suona sulla chitarra il Padre Basilio* »; come le *Variazioni sulla Ritirata di Madrid* che costituiscono il Finale del 6^o Quintetto, secondo il Piquot, e finalmente il Quintettino « *Musica notturna di Madrid* » pubblicato anche da Bachman di Hannover.

I tempi lenti dei 92 Quartetti e di questi ben 155 Quintetti ci rivelano altro aspetto dell'anima di Boccherini. In essi non si traducono fermenti interiori, rivolte furiose, commozioni tragiche. Nulla di sublime, di demoniaco, di passionato si agita in quelle pagine così sapientemente costruite. Invece un'aura di serenità emana da ogni spunto melodico, e il vagare incantato in un mare di sogno trasporta lontano da ogni realtà, come se l'umano venga trasfigurato, per un atto magico, in un celestiale potere d'oblio. « Amoroso » « con innocenza » « dolce » « soave » indica spesso Boccherini: e par che voglia tutti immergere in questo bagno rinfrescante e sedatore di ogni pena mortale. Eppure di affanni fu contesta tutta la sua vita; come abbiamo visto.

Mai ci fu vita d'artista più tragica e desolata. Eppure la sua arte non portava alcun riflesso di questo destino crudele, non era espressione dei travagli, onde doveva esser tormentata quell'anima candida. Invece Boccherini superava nella forma d'arte ogni dato contingente e si isolava in un mondo estetico, il quale, se mai, rispecchiava più le

convenzioni del tempo, le sue eleganze squisite e raffinate, sebben superficiali, che ben concordavano con la sua natura di artista aristocratico. Raggiungeva così quella serenità dell'arte che, secondo lo Schiller, doveva significare liberazione dalla realtà della vita. E' il culmine supremo di uno spirito veramente classico.

Soltanto tra le linee di quelle vaporose eleganze musicali, talvolta emana un'aura di sottile malinconia, che traspare anche dal sorriso lieve della frase galante o dal ritmo trepido.

« Sebben rido così, sospiro nel mio cuore » dice un verso di una bella poesia di Fogazzaro ispirata appunto dal famoso Minuetto in la di Boccherini.

Quell'occhio sorridente umido di lacrime forma il fascino supremo della musica del nostro Grande.

Siamo alle porte del Romanticismo e la musica, forse, ne è la prima annunciatrice misteriosa e segreta.

Oltre ai Trii, ai Quartetti, ai Quintetti, ai Sestetti, che è la produzione maggiore di Boccherini, da un'altra opera importantissima appare il carattere novatore pre-mozartiano, opera già illustrata magistralmente da Torrefranca: sono le Sonate per cembalo, con accompagnamento di violino, le quali, dato il loro stile, il loro impianto, le loro particolarità tecniche ed espressive, devono essere considerate le prime Sonate in stile pianistico, prima di quelle dello stesso Clementi. Ecco che la figura di Boccherini acquista, anche per questo, un grande valore, quale anello di congiunzione fra lo stile pre-classico di G. Cristiano Bach, di Rutini, di Schobert e la grande alba del Romanticismo rappresentata da Beethoven.

Se a queste opere strumentali del Grande Lucchese, non tutte ahimè note, si aggiungano le Sonate per violoncello, le prime in cui lo strumento a lui particolarmente familiare come abile esecutore, si emancipa dalle funzioni di accompagnamento per assurgere ad un grado di concertante, e il Concerto, per violoncello, nonchè la bella

Sonata per due violoncelli illustrata dal Bonaccorsi, ed infine, se si potessero conoscere, le 24 Sinfonie, significanti l'ultima voce del sinfonismo italiano, che andrà a formare il sinfonismo classico e romantico tedesco, noi avremmo una idea completa ed adeguata della statura di questo grande nostro musicista che chiude il Settecento strumentale italiano.

* * *

Abbiamo visto che tutta, o quasi tutta strumentale è l'opera di Boccherini. Scarsa importanza sembrano avere la Messa, la Cantata pel Natale, il melodramma *La Clementina*, le Arie Accademiche e il più delizioso *Stabat Mater*; lo stesso catalogo delle opere, dall'autore medesimo redatto, non ne tiene conto.

Eppure anche questo *Stabat* Boccherini trascura di citare insieme alle altre opere vocali sopra ricordate. La ragione di questo fatto potrà rintracciarsi non solo nelle circostanze contingenti della sua vita pratica, costretto come egli era, ad obbedire alle esigenze della vita dei signori; ma principalmente deve riconoscersi nella natura dello stesso spirito di Boccherini, che era tutto intimità e desiderio di raccolto pensiero; e la musica strumentale è quella che meglio accoglie ed esprime questa coscienza di ripiegamento in sè e negli angoli più segreti dell'anima. Ecco perchè essa, la musica strumentale, richiede anche in chi l'ascolta una più profonda facoltà di interiore raccoglimento. E' la musica più aristocratica; e l'arte di Boccherini, nella sua candida semplicità e nella sua adorabile innocenza, è la più ricca di aristocratica finezza.

Lasciatemi ora evocare una scena avvenuta nel 1765. La narra il celebre violinista Cambini, livornese.

In una sala dorata, davanti ad una eletta raccolta di dame adorne di broccati d'oro, con trine le più preziose, da cavalieri dalle bianche parrucche, si eseguivano « Sonate a quattro » di Giuseppe Haydn e « i nuovi quartetti » di

Boccherini. E notate subito la distinzione che il Cambini fa tra Sonate a quattro, appartenenti a Haydn e Quartetti composti da Boccherini, a comprovare — se ce ne fosse bisogno — la priorità assoluta del maestro lucchese in quel genere « nuovo » di composizione. Esecutori di quei Quartetti erano il Manfredi e il Nardini violinisti, il Cambini stesso violinista ed il Boccherini violoncellista. Quattro toscani e tra questi due lucchesi. Si potrebbe immaginare un Quartetto più perfetto e non sarà facile pensare che l'esecuzione doveva essere risultata una meraviglia rara ad udirsi?

Ebbene: quella esecuzione, nei primi anni della seconda metà del Settecento, è un simbolo ed un avvertimento. Simbolo di una verità storica, solo da poco venuta in luce e capace di fare oggi ricredere lo stesso Verdi: che cioè le prime forme strumentali d'insieme, compreso il Quartetto, ripetono la loro lontana origine dall'Italia ed hanno offerto i germi fondamentali alla grande fioritura classica e romantica tedesca ed europea.

Avvertimento ai musicisti italiani di perseverare nella attività di ripresa finalmente e fortunatamente iniziata da appena cinquant'anni, delle forme di musica strumentale, sicuri di perpetuare una tradizione squisitamente italiana e non, come si credeva poco fa, d'importazione. E dalla grande opera di Boccherini proviene oggi, più opportuno che mai, il monito che un'arte nuova e schiettamente italiana potrà sorgere soltanto ad una condizione: di giungere ad una forma semplice, sincera, serena, poichè il complicato, il falso, il tenebroso non potranno mai costituire opera di bellezza pura. Anche dal pensiero più profondo, dall'anima più agitata, dal sentimento più drammatico, il grande artista sarà capace di conquistare l'altezza di una Sua arte, sol giungendo ad una sintesi estetica, la quale plachi, come in un ricordo, le più tormentose pene, e rassereni lo spirito inquieto nella plastica bellezza di forme pure.

E sarà l'unica, la vera nuova classicità dell'arte futura.

NOTA SU *VARRONE E PERRICCA*
DI ALESSANDRO SCARLATTI

DI GIULIO CONFALONIERI

Si potrebbe dire che la personalità artistica di Alessandro Scarlatti, così protesa, in certe sue azioni, verso la ricerca del nuovo, restasse, in certe altre, strettamente ancorata agli spiriti e alle forme del Seicento, quasi sdegnosa di abbandonarsi alle lusinghe del secolo nuovo. Così, questo grandissimo maestro, che divise la propria attività creatrice in giusta misura fra Seicento e Settecento (essendo nato nel 1660 ed essendo morto nel 1725), mentre per gli aspetti armonici, segnatamente, sembra molto più *moderno* di Caldara, di Vinci, di Leo, di Durante, per alcune predilette strutture, per il gusto di alcuni timbri orchestrali, per la gravità non mai repudiata, neppure negli atteggiamenti comici, rivela qualcosa di arcaico o forse esprime una celata nostalgia come avverrà, quasi contemporaneamente, nel caso di Haendel. Uno fra gli *arcaismi* del Cavaliere Alessandro riguarda appunto il problema del buffo (o del giocoso o dell'umoristico che dir si voglia) tradotto in musica e con la musica rappresentato. Il padre del grande Domenico fu, infatti, uno degli ultimi operisti italiani che ancora continuassero, nelle due prime decadi del secolo XVIII, a inserire scene comiche lungo il corso del melodramma serio, quasi ignari di due fenomeni paralleli e ormai in atto: da un lato la conglome-

razione di quelle scene nell'*intermezzo* vero e proprio, indipendente dall'azione, dall'ambiente, dai personaggi dell'opera seria e messo in scena fra i vari atti di essa; da un altro lato, l'affermazione della commedia musicale o melodramma comico come spettacolo a sè stante, capace di riempire da sè solo una serata intiera. Alessandro, insomma, continuò a seguir la pratica, inaugurata a Roma e a Venezia settanta od ottanta anni prima (cioè all'indomani della nascita del melodramma), ancor dopo che Ludovico Muratori, nel 1706, s'era scagliato contro l'assurdo delle interpolazioni buffe nell'opera seria; dopo che, proprio in Napoli, con *La Cilla* del 1707, con *Patrò Calienno della Costa* del 1709, con *Le Finziune abbentorate* del 1710, a Venezia con *L'Elisa* del 1711, l'opera giocosa autonoma s'era andata affermando con estrema rapidità, e dopo che i già menzionati *intermezzi* avevan preso a diffondersi non meno felicemente.

E' vero che Alessandro, nel 1718, diede fuori anche lui un'opera comica di vasta mole, *Il trionfo dell'onore*; ma non è men vero che la comicità di codesto lavoro (traslazione italiana, anzi toscana, della leggenda di Don Giovanni) è comicità del tutto particolare e che la cosa, nella carriera del maestro, restò un fatto isolato.

Orbene, conoscendo gli episodi comici o, per lo meno, giocosi di *Mitridate Eupatore*, di *Tigrane*, di *Scipione nelle Spagne* etc., rilevando di quanto sale, di quanto mordente, di quanta spensierata vaghezza Scarlatti li abbia conditi; ricordando, infine, la straordinaria maestria di quel grande uomo, noi ci meravigliamo ch'egli non sia intervenuto con tutto il suo potere nella nuova lotta accesa nel campo delle forme teatrali e che abbia preferito non discendere dal suo Aventino. Forse gli repugnava il fatto che, agli inizi, l'opera buffa avesse i libretti in vernacolo? O forse gli pareva che una grossa produzione tutta ridicola, una produzione da coprire due o tre ore di tempo, minacciasse le vecchie maestà, le vecchie magnificenze fra cui era cresciuto?

Certo pare impossibile che Alessandro sia morto nel 1725 e che nel 1722 fossero già scomparse *Le Zite 'n galera* di Leonardo Vinci, mentre *Lo frate 'nnamurato* e *La serva padrona* di Pergolesi sarebbero per seguire, rispettivamente, nel 1732 e nel 1733.

Quanto abbiain detto fino a questo punto concerne soltanto l'atteggiarsi esteriore della *vis comica* scarlattiana. Il conformismo, o tradizionalismo che sia, del Cavaliere Alessandro si ferma tutto lì: a una scelta di proporzioni e di collocazioni. Per il resto, la fondamentale acutezza di quell'uomo del Sud, il suo spirito d'osservazione, e, in linea generica, il progressivo incamminarsi dell'arte barocca verso l'illuminismo, cioè verso contatti più franchi con le realtà circostanti, per meglio osservarle e trarne fuori una stilizzazione, una idealizzazione a ritroso; per il resto, vale a dire pei risultati strettamente musicali, le doti particolari del maestro e le tendenze del secolo nascente estesero anche alle forme comiche lo straordinario valore spiegato da Scarlatti nelle forme drammatiche, nelle forme strumentali e nelle forme sacre.

Senza indugiarcì sulla figura storica del grande maestro, già oggetto di studio nelle trascorse Settimane Senesi, cerchiamo di lumeggiare brevemente questo suo lavoro comico *Verrone e Perricca* ossia *Il cavalier romano e la dama spagnola*, che verrà ribattezzato sulle scene dei Rinnovati dopo più che due secoli e mezzo di oblio, come esempio curioso di « esotismo musicale » agli inizi del secolo XVIII.

Varrone e Perricca è dunque la risultante di quattro scene inserite nei tre atti del melodramma serio *Scipione nelle Spagne*, eseguito per la prima volta a Napoli, nel Teatro di San Bartolomeo, durante il carnevale 1714. Quando diciamo scene, noi intendiamo altrettanti brevi complessi di recitativi, Arie e duetti, riservati ai due personaggi buffi del melodramma serio; quando diciamo « risultante », vogliam significare che le dette quattro scene, separate l'una dall'altra dal progressivo

svolgersi dell'azione seria, possono ravvicinarsi, sopprimendo, per così dire, lo *spazio serio* e rendersi contigue a tal punto da formare un intreccio più piccolo, ma perfettamente compiuto, dentro il maggior intreccio dell'opera grande. L'evidente, voluta consequenzialità delle scene comiche immesse nei melodrammi seri e la distanza che separava una dall'altra, dimostrando come i pubblici di quei tempi dovessero godere di pronta intelligenza, capaci come erano di ricordarsi le varie « puntate » comiche e di rimetterle insieme, alla fine, così da prender godimento dal loro logico se pure intermittente sviluppo.

Per meglio capire quanto abbiamo esposto, esaminiamo il piano delle quattro scene comiche contenute in *Scipione nelle Spagne* ed osserviamo, di passata, che codesto piano è il medesimo praticato da Scarlatti per le scene comiche di *Tigrane* (1715, di *Cambise* (1718) e di altri suoi melodrammi. *Scipione nelle Spagne* « dramma per musica » di Nicolò Serino, « consacrato al merito sublime dell'Illustriss. & Eccellentiss. Signore Conte Wirrico di Daun, Principe di Teano, Vicerè e Capitan Generale in questo Regno di Napoli &c. », può considerarsi un addolcimento della storia di Sofonisba secondo i canoni del « lieto fine » nell'estetica del melodramma barocco. Nicolò Serino, difatti, in questo testo ch'egli medesimo, nella lettera dedicatoria all'Illustrissimo ed Eccellentissimo, credè di « poter chiamare con giusta ragione un Compendio di virtuose Azzioni », non fa che Sofonisba si dia la morte piuttosto che andare prigioniera a Roma per adornare il trionfo di Scipione, come si legge nel racconto di Tito Livio e nelle successive interpretazioni poetiche del Petrarca, di Gian Giacomo Trissino (1515), di Jean de Mairet (1634), di Pierre Corneille (1663) e d'altri ancora. Nicolò Serino elimina addirittura i due notori uomini di Sofonisba, vale a dire il cartaginese Siface, suo primo, e il numida Massinissa suo secondo marito, e le mette intorno altri eroi immaginari. Di uno di questi la figliola

di Asdrubale si innamora e diventa moglie; dopo un numero cospicuo di traversie, scambi di persona, gelosie ingiuste, riconoscimenti e sentenze capitali rientrate all'ultimo momento. Regolatore supremo e buon genio di tutta la vicenda è Scipione, il quale non solo recede dalla primitiva idea di mandare Sofonisba a Roma in veste di schiava, ma condona le colpe del di lei innamorato e interviene a volger in letizia ogni lutto, da vero e proprio *deus ex machina*.

Orbene, Scipione ha una specie di scudiero, attendente o segretario, di nome Varrone, e Sofonisba una specie di ancella o dama di compagnia chiamata Perricca. Com'è naturale, Varrone è un autentico « romano de Roma »; Perricca una spagnola al cento per cento. Com'è ancor naturale, Varrone è una specie di *miles gloriosus*, Perricca una servetta furba e pepata, sorella maggiore della futura Serpina. Perricca, inoltre, si mostra piena di sussiego castigliano; così piena da far pensare che l'Illustrissimo ed Eccellentissimo Vicerè abbia trovato un po' offensiva, se non allusiva, la descrizione di Nicolò Serino. Questi due tipi di domestici, lontani eredi di tanti e ben noti personaggi greci o latini, prendon parte anche loro al melodramma serio insieme con Scipione, Sofonisba, Marzio, Luceio, Elvira e Cardenio. Se non che, nel prim'atto, si incontrano da solo a sola e iniziano quei convegni che, protratti fino al terzo, andran formando, a pezzetti, un intrigo loro personale. L'affare incomincia con un recitativo secco ed un'Aria di Perricca, in cui la ragazza comunica di aver appreso il suicidio della sua padrona Sofonisba e di esser ormai priva di posizione. Non ravvisando altro rimedio che nel matrimonio, decide di sedersi lì, in quel luogo di passaggio, per vedere se un qualche giovinotto, scoprendosi per mezzo di un cenno o di una parola, dia a scorgere di interessarsi di lei. Sopraggiunge infatti Varrone a farle cuore e a smentire, in un nuovo recitativo, la catastrofica notizia sparsa sul conto di Sofonisba. Piena di gioia e ben compresa dei propri doveri di « dama spa-

gnola », Perricca offre in ricompensa a Varrone un gigantesco orologio che costui, per non sembrare meno raffinato ed esigente, accetta solo dopo essersi accertato del suo valore e del suo buon funzionamento.

L'uomo di fiducia di Scipione ha però ricevuto un *coup de foudre*. La piccola spagnola lo ha ammaliato e gli ha tolto la parlantina. In un duetto che segue al recitativo, Varrone tenta invano di abbozzare qualche complimento all'altezza della situazione; Perricca vuol spicciarsi perchè ha fretta di raggiungere la padrona e, dopo qualche schermaglia, se ne va via piantando in asso il grosso romano. L'azione seria riprende, sinchè, sul finire del prim'atto, i due si ritrovano una seconda volta. Il nuovo incontro è aperto da un recitativo con cembalo del solo Varrone, il quale, da una parte, lamenta le eccessive dimensioni e il peso esagerato dell'orologio avuto in dono da Perricca, dall'altra parte si lagna per la ferita infertagli da Amore. Al giungere della spagnola, lo scudiero pone un *aut aut*: o la ragazza si deciderà a prenderlo come marito o lui le restituirà l'orologio. Perricca rigetta subito, con sdegno, la seconda proposta: una dama spagnola non può riprendere quanto ha donato. Circa il primo punto, vuol esaminare un po' le doti fisiche de' Varrone. Lo invita a camminare e conclude che non sa muovere i passi con grazia, ch'è troppo impacciato e troppo grasso. Per meglio far comprendere il suo punto di vista, l'ancella di Sofonisba, attraverso un'Aria di meravigliosa bellezza, spiega come dovrebbero essere i giovanotti veramente degni di lei: agili, slanciati e « di vita attillata ». Il romano antico resta assai male; ma poi, a sua volta, cerca di difendersi e, in un'Aria successiva, pur ammettendo di non avere « un fusto ben fatto » e di non essere « galante », afferma la sua ottima salute e la sua bravura nella danza. Quest'ultimo particolare desta, vivissima, la curiosità di Perricca, fanatica della danza come tutte le buone spagnole. I due si accordano circa un saggio tersicoreo



ALESSANDRO SCARLATTI
(Da un quadro del Liceo Mus. di Bologna)



DOMENICO SCARLATTI

(Da una stampa del R. Collegio di Mus. di Londra)

da compiersi più tardi e, nel frattempo, si slanciano noi ritmi di un nuovo duetto, dove ciascuno esalta le proprie doti e dove Perricca incomincia a mostrarsi un poco più propensa alle nozze. Con questo duetto buffo si chiude il primo atto di *Scipione nelle Spagne*.

L'incontro successivo cade verso il termine dell'atto secondo. Varrone ha deciso di far colpo su Perricca e di presentarsi a lei in veste di intellettuale. Fingerà di improvvisare un sonetto ispirato da lei e a lei dedicato. Ma siccome teme di imbrogliarsi, ha pensato di mettersi d'accordo con alcuni mendicanti che lo vengano ad interrompere, cercando elemosina, quando a lui mancassero le parole. Arrivata Perricca, la scena, fino a un certo punto, si svolge come Varrone l'ha predisposta. I mendicanti vanno in suo soccorso ogni volta che lui s'impappina. Senonchè, a un certo punto, stufi d'esser maltrattati e di non ricever nulla, gli si voltano contro e lo bastonano di santa ragione. Tutto questo si svolge attraverso un recitativo, mentre a due Arie son rispettivamente affidate le espressioni di vendetta e minaccia da parte di Varrone e le carezze consolanti di Perricca. Un duetto, denso di nuove promesse e di focose dichiarazioni, chiude, contemporaneamente, la terza scena comica e il second'atto della opera seria.

La quarta scena comica, inserita nel terzo atto, fa veder Perricca e Varrone reduci da una sala da ballo. Il saggio di danze offerto dal romano ha avuto, evidentemente, un risultato assai meschino. Varrone cerca di giustificarsi dicendo che laggiù, al chiuso, c'era folla sì grande da non permettergli di far niente di buono, ma che qui, all'aperto, si sente pronto a ogni prova. Anzi, propone di ballar subito un Minuetto. L'esperimento ha luogo e l'esito è disastroso. Perricca, allora, mostra al compagno come si debba fare e gli indica i movimenti cantando un'aria vaghissima. Ma sul più bello, mentre Varrone si gira e rigira per seguirne i passi con gli occhi, la ragazza sparisce, quasi per stregoneria. Varrone resta stor-

dito, incredulo, stupefatto ed esprime a sua volta, in un'altra Aria, la paura che gli è venuta d'« essere cucù », ossia impazzito. Ma ecco avvicinarsi una donna velata, dall'incedere maestoso. Varrone si rimette subito in sesto e, siccome l'incognita gli rivolge la parola in spagnolo, lui risponde in latino. Fra equivoci e significazioni sbagliate, il recitativo conduce a un punto in cui Varrone pensa di offrire alla donna velata il famoso orologio di Perricca e di chiederle, in cambio, che scopra il suo volto. Non l'avesse mai detto. Calati i veli appaiono il naso grifagno, la bazza e gli occhiacci di una orribile vecchia. Nuovo tramortimento di Varrone. Ma, come c'era da attendersi, la vecchia non è altri che Perricca camuffata. La inattesa galanteria dimostrata dal romano nel suo colloquio con la falsa sconosciuta ha avuto buon effetto sull'ancella di Sofonisba. Un ultimo duetto sancisce il suo gradimento alle nozze e porta ai sette cieli la gioia di Varrone.

Come si vede, le quattro scene, contengono un lor nesso, sia pure ingenuo, e si compiono, spaziate lungo il corso dell'opera seria, esempio di un costume teatrale bizzarro e di un atteggiamento psicologico molto curioso. Infatti, in un'epoca in cui le grandi azioni e i grandi personaggi storici o mitologici godevano ancora di infinito rispetto (anche se rispetto tutto letterario ed esteriore), è solo nel campo del melodramma che noi assistiamo a un atto tanto audace quanto è quello di parodiare o di satireggiare se stessi nel medesimo momento in cui s'esce a perorare e a declamare. Nicolò Serino, mettendo a fianco di Scipione un Varrone e a fianco di Sofonisba una Perricca, non sembra preoccupato di aprire una crepa in quel « Compendio di virtuose Azzioni » ch'è il suo « dramma per musica ». Siccome non possiam certo ammettere che i vari Serino e compagni librettisti del Seicento italiano fossero altrettanti shakespeariani e concepissero la vita secondo il genio dell'Inglese, ossia come un crogiuolo dove il male ed il bene, l'ombra e la luce, il ridicolo e il

sublime, il minimo e il massimo, il faceto ed il serio vanno a confondersi, dobbiam concludere che il pubblico fosse stufo di « unità » aristoteliche e cercasse avidamente qualche diversivo nel solenne passo dell'opera seria e della sua inesorabile marcia a suono di recitativi *secchi* e di Arie. L'alleanza della musica con il comico, stipulata già da lungo tempo in forme più o meno nette ed efficaci, più o meno palesi, andava moltiplicando le occasioni per giungere all'incoronamento, ormai prossimo, dell'opera napoletana e veneziana.

Per quanto riguarda Alessandro, noi diremmo che la efficienza musicale raggiunta nel *Cavalier romano e la dama spagnola* sia ancor superiore a quella raggiunta negli intermezzi (sempre meglio dir « scene comiche ») di *Tigrane*, di *Cambise* etc. Il senso strumentale del maestro e la vivacità strumentale spiegata nei *Concerti grossi*, nelle Sinfonie, nelle *Sonate a quattro* si adeguarono perfettamente al pittoresco muoversi di Varrone e di Perricca. Le due Arie in cui Varrone, rispettivamente, difende le proprie doti fisiche e minaccia di punizione esemplare i mendicanti che l'hanno bastonato (« *Che vuoi ch'io ti dica...* » e « *Col bastone ad un par mio...* ») vibrano di un'effervescenza, quasi bachiana, che sulla scena comica italiana non sarà più ritrovata. Così, l'intensità melodica delle due Arie di Perricca « *Che cosa gustosa...* » e « *Il volto serena, componi il semblante...* », discendente dalle antiche solennità e dagli antichi languori di Francesco Provenzale, applicata alla speciale situazione buffa accendono nella musica un nuovo e complicato simbolismo, dove realtà e finzione, dove scherzo e incosciente rapimento poetico si intrecciano per un sottile giuoco psicologico. In quanto ai tre duetti che chiudono ogni scena, ripetiamo ancora una volta che fu proprio la più grande confidenza concessa dai personaggi buffi quella che permise ai maestri dell'opera di intrecciare le voci anche in scena, di lasciare interrompere da parte d'uno le frasi di un altro, cioè di adempiere certe operazioni impossibili a tentarsi con le

eroine e con gli eroi coturnati; a inventare, insomma, come progressivo arricchimento dell'opera, anche seria, il pezzo d'assieme e poi il Concertato.

Il manoscritto di *Scipione nelle Spagne* sul quale si è compiuta l'edizione senese di *Varrone e Perricca* è il n. 646, IV del repertorio della Biblioteca dell'Università di Bologna. Il testo poetico delle quattro scene fra Varrone e Perricca, col titolo *Il cavalier romano e la dama spagnola*, trovasi stampato a parte, il che lascia presumere che in certi casi, codeste scene venissero eseguite, fin da allora, separatamente dal dramma maggiore o applicate ad altri drammi ⁽¹⁾.

Detto manoscritto riporta con grande cura e completezza tutti i recitativi e tutta la parte di canto delle Arie e dei Duetti. Anche il basso, abbondantemente numerato, è scritto per intero e con assoluta precisione, sia per quanto riguarda i recitativi sia per quanto riguarda Arie e Duetti. Al contrario, le linee orchestrali sono appena accennate, generalmente all'inizio d'ogni pezzo, per poche battute, e poi qua e là, senz'ordine e con molta parsimonia. Una vera e propria edificazione della parte orchestrale si è presentata dunque indispensabile ed è stata fatta cercando di non alterare mai il senso armonico indicato nel basso.

Allo scopo di offrire agli ascoltatori un surrogato di quello che era lo svlogimento « a puntate » di *Varrone e Perricca* dentro il corpo di *Scipione nelle Spagne*, si è pensato di introdurre alcuni mimi al termine di ogni scena, come se gli altri personaggi mandassero a chiamare lo scudiero e l'ancella per proseguir con loro l'azione dell'opera seria. Le uscite di Varrone e Perricca determinano così tre intervalli brevissimi, a riempire i quali furono scritti tre

⁽¹⁾ Di certo sappiamo che *Despina e Niso*, scene comiche nell'*Amor generoso* di A. Scarlatti, vennero riprodotte nel 1724, a Venezia, come « intermezzi » a un'opera seria dell'Orlandini.

« ritornelli » in stile scarlattiano. L'orchestra (quintetto d'archi, due oboi, due trombe e clavicembalo) è quella segnata nel manoscritto per la Sinfonia di *Scipione nelle Spagne*.

UN CONCERTO IN « TRE STILI » DI FRANCESCO GEMINIANI

DI GUGLIELMO BARBLAN

Nel 1746 Francesco Geminiani pubblicava a Londra, presso l'editore J. Johnson, i sei « *Concerti Grossi composti a 3, 4, 5, 6, 7, 8 parti reali, per esser eseguiti con 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... dedicati alla celebre Accademia della buona ed antica musica, Opera VII* ». In Inghilterra il violinista-compositore lucchese si trovava, allora, come di casa: vi era sbarcato nel 1714 — quando contava ventisette anni ed era già famoso, insieme al concittadino Francesco Barsanti, oboista e compositore — e a Londra si era di colpo affermato dopo una memorabile serata musicale al palazzo reale, durante la quale aveva avuto come collaboratore al cembalo nientemeno che Haendel in persona. Una ventina d'anni più tardi si era avventurato in Irlanda, sollecitato dagli inviti di amici e ammiratori, ma, forse, ancor più stimolato da quello spirito di sondare « piazze » nuove e di diffondere un proprio « prodotto », sia pure di natura squisitamente artistica, che è tipico della razza lucchese. E a Dublino fissò per lungo tempo la propria dimora e ritornò, ormai vecchio, compiendo il suo ultimo viaggio.

I ricordati *Concerti grossi* dell'opera VII vedevano dunque la luce quando il Geminiani, vicino alla sessantina, rias-

sumevasse nelle composizioni e nelle fondamentali sue opere didattiche, l'esperienza di una vita artistica genialmente dedicata all'indagine di un solido progresso tecnico, tuttora però impegnata nella ricerca di uno stile la cui coscienza unitaria sembrava sfuggirgli. Alla sua formazione-base maturata fra Napoli e Roma nella celebrata scuola di altissimi maestri quali Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli, si erano venuti ad aggiungere, nei lunghi anni di lavoro, cognizioni e arricchimenti raccolti e assimilati nell'attento peregrinare europeo.

Era l'epoca, sublime ed eroica, nella quale i nostri violinisti compositori disseminavano attraverso le corti europee quel fecondo *humus* in seno al quale sarebbe esplosa, di lì a poco, la grande civiltà strumentale dell'occidente. Rapsòdi stupefacenti di un nuovo ed eletto verbo tipicamente nostrano, essi recavano in lontani centri la buona novella, a rallegrare le sale dei regnanti illuminati e a svelare i segreti di nuove espressioni ai musicisti del nord. Come le api virgiliane, codeste mirabili generazioni di artisti tenacemente contribuivano a far trasmigrare altrove la loro migliore linfa; tanto che, ad un certo momento, le nostre fonti s'inaridirono e fummo noi ad attendere che dal nord ci ritornasse, alimentato di nuovi spiriti, quel messaggio che da noi era partito. *Sic vos, non vobis...*

Il Geminiani, in codesta opera di benefica sèmina, ascoltò con orecchio attento le voci musicali dei paesi che attraversava. Forse sognava di riassumere in uno stile « europeo » i vari e contrastanti fermenti, ma per questa alta impresa gli mancava il volo. Si studiò, allora, di saggiare, di tentare, di sperimentare; e di questi suoi appunti stilistici riferì quasi sempre nell'opera sua, dopo che si era distaccato dai modelli della scuola corelliana ai quali era rimasto fedele nelle prime opere. Di un tale stato di « crisi » risente infatti molta dell'ultima produzione del Geminiani, il cui raggiungimento poetico resta invischiato assai spesso nella pur suggestiva

sfera delle coraggiose e utili intenzioni, senza peraltro sciogliersi in compiutezza espressiva.

I sei *Concerti* dell'opera VII testimoniano validamente di questa evoluzione ultima del Geminiani, che sfociò in un'arte tutta nervi, audace, eclettica, pittorescamente sensibile. E fra codesti concerti v'è il terzo, in do maggiore, che oggi viene ripreso in prima esecuzione moderna e che sorprende per il suo sottotitolo che suona così:

«Il seguente è composto (*sic*) di tre stili differenti (*sic*). Fran.se Inglese e Italiano». Quasi anticipando di secoli quel gusto che ebbe voga in Francia alcuni decenni or sono, che consisteva nel comporre delle musiche ricalcando i caratteri stilistici di ben note personalità musicali, e che veniva contrassegnato con la frase: «à la manière de...», il Geminiani vuol qui dimostrare la propria abilità nel sintetizzare in brevi formulari lo stile musicale dei tre paesi ove egli ha vissuto e che gli erano artisticamente familiari. Si trattava cioè di ricreare, secondo una propria virtù compositiva, quegli aspetti estetici che il suo gusto aveva colto meditando sui vari autori italiani, francesi e inglesi. Osservare e individuare le caratteristiche melodiche, ritmiche, armoniche e strutturali di scuole diverse, in un periodo di fervore creativo come erano stati i decenni in cui il Geminiani aveva operato, era compito certo non lieve, e che ci dà la riprova della passione per l'indagine che albergava nello spirito del musicista.

Non saprei dire circa il raggiunto valore espressivo di questa curiosa composizione che offre un raro esempio di «europeismo» artistico; non ho avuto la possibilità ancora di ascoltarla dal vivo dell'orchestra, e, si sa, l'appello finale e conclusivo di ogni analisi e giudizio critico musicale è quello che si avvera e si compendia in sede di esecuzione. Ma lo studio morfologico e l'esame stilistico ci dicono che questa pagina resta anzitutto un prezioso documento storico che consente di conoscere quali fossero, per un acutissimo musicista della prima metà del Settecento, le caratteristiche

che differenziavano il vario linguaggio della musica europea. Peccato che un mancato viaggio in Germania non abbia consentito al Geminiani di aggiungere al concerto un quarto tempo dedicato allo stile tedesco: avremmo così avuto un *vademecum* in miniatura della scena musicale europea verso la metà del sec. XVIII, compilato da un famoso protagonista dell'epoca. E' anche da supporre che questi « appunti sonori » del maestro lucchese siano per noi giovevoli forse più ancora di tante memorie sulla musica tramandateci dai viaggiatori e scrittori settecenteschi, non sempre sereni, e stimolati piuttosto da ambizioni letterarie che non dalla necessaria competenza musicale.

Sotto quale aspetto lo studioso moderno debba riguardare questo concerto « in tre stili » per scoprire le intenzioni dell'autore, non è facile dirlo; comunque è agevole osservare come qui lo strumentista prodigioso — per la cui tecnica sbalorditiva e il temperamento focoso era stato battezzato dal Tartini « il violinista furibondo » — ceda la mano al musicista; tanto priva è la partitura di ardimenti virtuosistici. E si potrebbe aggiungere che la ricerca dei diversi stili non fu intesa come approfondimento di un differente *animus* soggettivamente interpretato e rivissuto, quanto, piuttosto, come un obiettivo riferimento ad aspetti strutturali e alle predilezioni melodico-ritmiche che distinguevano l'architettura e il linguaggio del concerto grosso, a seconda che esso veniva trattato da autori francesi, inglesi o italiani.

Il primo tempo incede sagomato e deciso su ritmo tagliato, e su un disegno melodico chiaro e distaccato. Quasi in andatura di marcia volutamente pomposa, esso richiama il fare tendenzialmente decorativo e raziocinante del gusto francese dell'epoca di Rameau. Ridotto quasi a nulla il contrasto fra i *soli* e il *tutti*, questo movimento impegna l'intera orchestra con la sua struttura a compattezza sinfonica piuttosto che a episodi alternantisi fra il *concertino* e il *grosso*. Potrebbe costituire il momento introduttivo di un balletto.

Alquanto perplessi lascia, invece, la designazione di stile « inglese » data alla cantilena piacevole e ondulata, quasi su una malinconica andatura di Siciliana, del secondo tempo. Dopo la enunciazione all'unisono del tema seguono episodi trattati polifonicamente secondo un'elementare tecnica imitativa. Il frequente alternarsi dei *soli* al *tutti* conferisce varietà alla composizione, e il timbro del flauto che l'autore vuole associato al primo violino del *concertino*, sta a indicare la predilezione per il polistrumentismo, allora di moda in Inghilterra.

Allo « stile italiano » il Geminiani dedica il terzo tempo. Secondo un'abusata consuetudine ci si attenderebbe che, al fine di fissare lo stile nostrano a lui congenito, il compositore avesse prescelto un movimento lento ed espressivo nel quale trasfondere passionalità e calore: invece egli sintetizza codesto stile mediante la brillantezza di un *allegro assai* in tre ottavi. Il che dimostrerebbe come la nostra musica trovasse allora più ammirati caratteri distintivi negli *allegro* che non nei tempi *adagio*. Potrebbe inoltre sembrare che la indicativa italianità del pezzo si compendiasse nella scattante incisività del tema, nella vivacità ritmica, nella sempre rinnovantesi energia che circola attraverso la ricchezza dialettica delle parti. Ma forse più che su questa esuberanza squisitamente ritmica, comune del resto ad altri « stili », il Geminiani, nell'intenzione di offrire un documento « italiano », puntò sulla caratteristica formale del pezzo: il quale è costruito secondo lo schema monotematico-bipartito della Sonata cosiddetta « scarlattiana »; e cioè in due parti, ambedue con ritornello, di cui la prima va dalla tonica alla dominante e la seconda partendo dalla dominante conclude alla tonica. In questo schema sonatistico sostanziato di lucentezza ed estrosa vitalità, che il Geminiani anima di particolare mutevolezza d'invenzione, si compendia dunque, per i musicisti dell'epoca, lo « stile italiano » della prima metà del nostro Settecento strumentale.

GIUSEPPE GAZZANIGA E GIOVANNI SIMONE MAYR

DI ADELMO DAMERINI

C'è chi afferma che la storia è fatta solo dai pochi grandi creatori di opere immortali. Ciò è vero solo in parte, poichè è accaduto spesso che gli stessi grandi artisti si sono serviti, ai loro fini, dei mezzi e degli esempi già intuiti e, per primi, avvivati da altri artisti minori, sopraffatti poi dalla folgorazione del genio superiore. Talvolta lo scoprire qualche segno di originalità in opere andate in oblio può condurre a costruire veramente la intiera storia di un'arte, che rimarrebbe come campata in aria senza alcun legame col passato. Ci dispensiamo da portare esempi di questa asserzione, perchè facilmente possono venire in mente ad ognuno. V'è oggi — specie nel campo delle arti figurative — la tendenza a scoprire nelle opere minori alcuni particolari, utili a illuminare una epoca, una scuola, una nazionalità, anche se l'opera integrale è di scarso valore e non degna di immortalità. Crediamo che anche nel campo storico-musicale, purtroppo meno particolarmente studiato, un simile proposito, di volgere cioè lo sguardo attento alle opere dei minori artisti ormai dimenticati, può risultare di grande vantaggio della cultura e gettare luce anche sulle opere dei maggiori.

Vogliamo ora parlare solo di due Maestri, perchè il soggetto della presente XIV Settimana musicale Senese ce ne porge l'occasione propizia: cioè di Gazzaniga e di Mayr.

Infatti anche poco tempo fa, da parte della Radio e del Piccolo Teatro d'opera di Verona, la ripresa di un'opera di Giuseppe Gazzaniga, *Il Convitato di pietra*, composta qualche mese prima del *Don Giovanni* di Mozart (Convitato di pietra, Venezia, 5 febbraio 1787; *Don Giovanni*, Praga, 29 ottobre 1787), ha rivelato che Lorenzo Da Ponte si è rifatto al libretto di Bertati per l'opera mozartiana, e che Mozart stesso si è valso dello spartito di Gazzaniga in vari momenti del suo capolavoro. E questi contatti sono stati notati in occasione della ripresa veronese, ciò che peraltro non sminuisce la gloria del grande di Salisburgo. Diamo intanto qualche succinta notizia di questo musicista veronese.

* * *

Giuseppe Gazzaniga nacque a Verona nell'ottobre del 1743 e morì a Crema il 1° febbraio 1818. Da prima egli era destinato alla carriera ecclesiastica, ma il suo amore per la musica lo decise a seguire Niccolò Porpora al Conservatorio di S. Onofrio di Napoli, dove si avvicinò anche a Niccolò Piccinni, che gli fu largo di consigli e di aiuti. Cominciò la sua attività con un Intermezzo su parole di Francesco Cerlone, *Il Barone di Trocchia*, per il Teatro Nuovo. Recatosi a Venezia strinse amicizia con Sacchini, il quale gli procurò l'occasione di scrivere un'opera per Vienna, *Il Finto cieco*, su libretto di Da Ponte. Questo fu l'inizio di una serie fortunata di opere, oltre una cinquantina. Ne ricordiamo le principali, dopo quelle già citate: *Il Calandrino* (Venezia, 1771), *La Locanda* (Milano, 1772), *La tomba di Merlino* (id.), *La Donna soldato* (Vienna, 1774), *La vendemmia* (Firenze, Pergola, 1778), *Antigone* (Napoli, 1781), *Il Ritorno di Ulisse a Penelope* (Palermo, 1781), *Il Serraglio di Osmano* (Venezia, 1784), *Don Giovanni Tenorio*, rifacimento o riproduzione del *Convitato di pietra* (Lucca, 1792), *Gli Argonauti di Colco* (Venezia, 1789), *L'impresario in angustie* (Ferrara, 1791), *Il divorzio senza matrimonio* ossia

La donna che non parla (Modena, 1794), *Fedeltà ed amore alla prova* (Venezia, 1798), *Il marito migliore* (Milano, 1801) etc. Dal 1791 occupò la carica di Maestro di Cappella al Duomo di Crema, che mantenne fino alla morte. Fu allora che scrisse anche molta musica sacra, fra cui un *Stabat Mater*, *Messe*, un *Te Deum*, alcune Cantate come *I profeti al Calvario* (Napoli, 1785) e Oratori, opere che in massima parte si conservano nella Biblioteca civica di Crema.

Quanto all'opera *L'isola di Alcina*, di cui si conserva al Conservatorio di Firenze una partitura manoscritta, lo Schmidl la dice rappresentata nel 1772 al Ducale di Milano, ma da un libretto conservato nella stessa Biblioteca di Firenze risulta che fu rappresentata nel carnevale al Teatro Giustiniani di S. Moisè a Venezia su libretto di Giovanni Bertati. È un'opera comica assai spassosa per quanto le situazioni siano diluite. Appare una satira del mito della Maga Alcina che attrae nelle sue reti incantatrici quanti sbarcano nella sua Isola dell'Oceano. La comicità risiede nella rappresentazione della Fata, la quale riceve una compagnia di stranieri, un francese, un italiano, un tedesco, uno spagnolo, i quali, per sfuggire alla condizione di esser cangiati in bestie o in piante, giurano di non farsi prendere dagli incantamenti magici della Maga. Alcuni di essi resistono, altri, in qualche momento, cedono; ma alla fine tutti abbandonano l'Isola, comprese le due Ancelle che invece si innamorano sul serio dei forestieri. Ogni personaggio parla nella sua lingua natale, ma in modo farsesco, muovendosi in vari episodi divertenti. La musica accompagna con spigliatezza l'indiafolato movimento scenico ed ha trovate curiose e la strumentazione leggera e frizzante. Le Arie che abbiamo scelte sono: una di Lopez, lo spagnolo, un basso, il quale « giura che a quell'aspetto, terrò saldo il cor nel petto, se venisse Belzebù »; e una di Alcina, che si agghinda per ricevere gli stranieri, sbarcati nell'isola: « Sono Alcina e sono ancora — un visino, che innamora ». La prima Aria di Lopez si caratterizza per il movimento a note ribattute

nell'orchestra (al modo rossiniano) e per la buffa incisività della melodia del basso. La seconda Aria di Alcina è notevole per la grazia civettuola della linea di canto e per la semplicità dell'accompagnamento orchestrale, che ne segue le sinuosità della languida frase. Ambedue le Arie sono una testimonianza del periodo di passaggio dal vaporoso settecento alla spregiudicata e più vigorosa comicità dell'Ottocento, inaugurata da Rossini.

* * *

Giovanni Simone Mayr è forse più noto perchè è stato sempre ricordato come maestro di Donizetti; anche di lui però la musica è caduta nell'oblio, ad onta del grande successo goduto ai suoi tempi e della considerazione in cui l'han tenuto alcuni studiosi, come lo Schmidl, che si occupò del suo capolavoro *Ginevra di Scozia* (Trieste, 1901), il Finazzi, il Kretzschmar (Annuario Peters, 1904), lo Schiedermaier, che scrisse due volumi (Lipsia, 1907-10) e l'Alberghetti e M. Galli, i quali pubblicarono un volume in occasione della traslazione delle ceneri di Mayr e di Donizetti nella Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo (Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875).

Mayr nacque a Mendorf (Baviera) il 14 giugno 1763 e morì a Bergamo il 2 dicembre 1845. Dopo aver studiato con suo padre e al Seminario dei Gesuiti di Ingolstadt, fu condotto presto, dal suo protettore Bar. Tommaso de Bassus, in Italia, dove si dedicò alla composizione, prima sotto la guida del M.^o Carlo Lenzi, maestro di Cappella di Bergamo, poi con Ferdinando Bertoni a Venezia.

Le sue prime composizioni furono di genere religioso, come *Jacob a Labano fugiens*, *Sisara*, *Tobiae matrimonium*; *David*, *Jefte*, eseguiti al Conservatorio dei Mendicanti. Dopo però il felice esito della sua prima opera teatrale *Saffo ossia I Riti d'Apollo Leucadio*, rappresentata a Venezia il 17 febbraio 1794, Mayr si dedicò quasi esclusivamente al Teatro,

per il quale scrisse ben Settantacinque opere, un numero mai raggiunto da alcuno, e al quale si avvicinò il suo allievo Donizetti. Rammentiamo le più importanti: *Lodoiska* (Venezia, La Fenice, 20 Gennaio 1796), *Gli originali* (Venezia, Teatro S. Benedetto, 18 ottobre 1798), *Adelaide di Guesclino* (Venezia, Fenice, 1 maggio 1799), *Il carretto del venditore d'aceto* (Venezia, Teatro S. Angelo, 28 giugno 1800), *Ginevra di Scozia* (Trieste, 21 aprile 1801), *I misteri eleusini* (Milano, Scala, 16 Gennaio 1802), *Alonso e Cora* (id. 26 dicembre 1803), *Elisa* (Venezia, S. Benedetto, 5 luglio 1804), *Adelasia e Aleramo* (Milano, Scala, 26 Dicembre 1806), *La rosa rossa e la rosa bianca* (Genova, Teatro S. Agostino, 21 Febbraio 1813), *Medea in Corinto* (Napoli, S. Carlo, 28 novembre 1813).

Il capolavoro, a giudizio di tutti gli storici, è proprio *Ginevra di Scozia*, da cui sono state tratte l'Aria e la Ouverture per la presente Settimana senese. Il libretto è di Rossi e la prima rappresentazione avvenne a Trieste il 21 aprile 1801 per l'inaugurazione di quel Teatro. Da un libretto conservato nel Conservatorio di Firenze risulta che nell'autunno del 1802 fu replicata a Livorno nel « Regio Teatro degli illustrissimi Signori Accademici Avvalorati » (Livorno, presso Buonavoglia e Comp.). L'opera ha per argomento la rivalità fra Ariodante, Cavaliere italiano, e Polinesso, Contestabile del Regno, i quali amano Ginevra, figlia del Re di Scozia. Ariodante è corrisposto da Ginevra, ma Polinesso, geloso, immagina un tranello per convincere Ariodante della infedeltà di Ginevra e staccar questa dal rivale; tranello che, naturalmente, viene sventato per la felicità dei due veri amanti. Mayr è maestro di facile vena e di sicura tecnica, anche se non rimane ad una certa altezza di ispirazione e di originalità. Intanto è stato ammirato per la sua magistrale orchestrazione e da alcuni è stato considerato l'inventore del famoso *Crescendo*, di cui la priorità fu sempre attribuita a Rossini. L'Aria che abbiamo scelto dall'opera appartiene a Polinesso, che vi

effonde la sua aspirazione d'essere amato da Ginevra, la quale non gli corrisponde. La ouverture dà prova della qualità sinfonica del linguaggio personale di Mayr.

Per completare i dati biografici del Maestro, che possiamo chiamare bergamasco, aggiungiamo che al suo attivo sono da noverarsi anche molte opere assai pregevoli di musica sacra, Venti Messe, Mottetti, Vespri, *Miserere*, *Benedictus*, *Stabat*, composti quando, dal 1802, egli fu Maestro di Cappella di S. Maria Maggiore in Bergamo. L'editore Stecchi di Firenze pubblicò *XII Minuetti* e *VI Contradanze*. Sembra che Mayr sia anche autore di quella celebre Canzone *La biondina in gondoletta*, che anche Liszt trascrisse per pianoforte. La sua paternità è stata confermata da un manoscritto prezioso in possesso dello Schmidl, autore del Dizionario. A Mayr si debbono altresì alcuni scritti, frutto del suo insegnamento cosciente e appassionato, di cui tanto si giovò Donizetti. Citiamo un *Piccolo Catechismo elementare*, un *Metodo per cembalo*, un *Trattato per il pedale*, *Brevi notizie storiche della vita e delle opere di G. Haydn*, *Biografie* di scrittori e artisti musicali bergamaschi (che furono ripubblicate con note dal Prof. A. Alessandri (Bergamo, Pagnoncelli, 1875).

Un tale Maestro, che tanta influenza esercitò sugli artisti e sul mondo del suo tempo, meritava di essere ricordato, affinchè qualche sua opera migliore sacra o profana ne perpetui il nome che onora la musica italiana, potendo egli essere considerato Maestro italiano.

DOMENICO SCARLATTI
NEL 2° CENTENARIO DELLA SUA MORTE

DI GINO RONCAGLIA

A due secoli dalla morte Domenico Scarlatti appare sempre più grande e attuale. Nel quadro della musica strumentale del primo Settecento, quella di Domenico Scarlatti per il clavicembalo rappresenta un fenomeno di originalità, di novità, di freschezza che ha del prodigio.

Nato a Napoli il 26 ottobre 1685 dal grande Alessandro, si dimostrò precocemente geniale e divenne rapidamente uno dei più formidabili virtuosi di clavicembalo del suo tempo. Giorgio Federico Händel, uditolo in un concerto a Venezia, lo seguì nel suo giro fino a Roma per poterlo ancora e più volte ascoltare. Ma coll'abilità sorprendente del virtuoso deve aver dimostrato in pari tempo altrettanto forte e facile la fantasia e la sapienza nel comporre, se già nel 1705, quando cioè aveva solamente vent'anni, il padre lo presentava al Duca Ferdinando de' Medici con parole in cui vibra commozione e stupore non scevri da legittimo orgoglio: « Questo figlio — scrive il sommo Alessandro (e non doveva essere giudice facile!) — che è un'Aquila, cui son cresciute le Ali, non deve star oziosa nel nido; ed io non devo impedirle il volo ». Parole che sono giudizio e profezia insieme! Ed è facile pensare quale profonda emozione, quale gioioso sgo-mento, quale ferezza paterna dovevano scuotere il cuore del glorioso Maestro nello scrivere del proprio figlio giovanissimo,

parole che sanno di Fato: « Questo figlio che è un'Aquila! ». Tremò il cuore a pensare a quel padre, sapientissimo fra i sapienti e geniale, abituato a pesare il valore di allievi, spesso valenti, e che vede rivivere più gigante nel proprio sangue il genio musicale di cui Dio lo aveva dotato in misura già così notevole, e lo sente levare il volo con alta possa « come un'Aquila »!

L'amore paterno non gli aveva fatto velo: Domenico era veramente nato per i grandi voli eccelsi; e passò di trionfo in trionfo, ammirato, ricercato, conteso. Chiamato alla Corte del Portogallo per insegnare il clavicembalo alla figlia del Re, la seguì quando divenne Regina di Spagna, e non tornò più in patria se non per la morte del padre, nel 1725, e ancora di poi nel 1754. Giuocatore appassionato, dissipò in breve le molte ricchezze accumulate, e morì in estrema miseria a Madrid il 23 luglio 1757.

Della sua arte di esecutore non resta soltanto il ricordo storico e l'eco ammirativa dei suoi contemporanei, ma il documento imperituro e luminoso delle sue quasi Cinquecentocinquanta Sonate, che sono pure documenti vivi del suo genio inventivo. Domenico Scarlatti è uno dei maggiori interpreti della eleganza, della signorilità, della grazia e della spiritualità serena del nostro primo Settecento italiano. C'è nella sua musica lo scintillio limpido del nostro cielo e delle nostre « chiare fresche e dolci acque », la pura gioia che dona la vista dei prati fioriti, e soprattutto quella gioia interiore che nasce dall'armonia dello spirito con la natura circostante. I suoni della vita multiforme, canti d'uccelletti, mormorio di fronde, ciangottio di acque correnti o di fonti, voci pastorali di zampogne, tutto si trasfigura in musica passando attraverso la sua anima sensitiva.

La forma trasparente e purissima (nella maggioranza dei casi monotematica bipartita), si sposa a un'arguzia briosa e fine, piena di quel particolare calore che ha l'arguzia meridionale italiana. La delicatezza del ricamo si fonde plasti-

camente allo slancio ritmico marcato e lucente; alla varietà dell'ideazione tematica fa riscontro la ricchezza degli sviluppi. Nulla di programmatico, ma tutto è intensamente evocativo. Mandorli e peschi in fiore sotto luminosi cieli di cobalto, vaghi intrecci di zampilli e cascatelle sonore entro vasche di smeraldo e di alabastro, ridde di fanciulli che si rincorrono al sole, con le chiome al vento, fra scoppi di risa giulive, quanto la nostra fantasia può immaginare di più meravigliosamente gaio e vivo, ebbro e giovanile, canta ed esulta nelle musiche di Domenico Scarlatti.

Le immagini che tale musica suscitò nell'anima di Gabriele D'Annunzio, e che egli magistralmente descrisse ne *La Leda senza cigno*, sono di una verità estrema. Coll'esattezza e l'acuta sensibilità caratteristiche non solo di un poeta ma di un sagacissimo critico D'Annunzio così si esprime: « Il vigore, l'ardire, l'eleganza, l'allegrezza, la franchezza, la volubilità, la voluttà di quella musica rinnovavano e rinfrescavano a miracolo in me in senso della vita. Ciascuna sonata, con l'unico suo tema condotto sopra un movimento diviso in due parti, pareva disegnare ogni volta la linea breve di una perfezione sempre diversa e variare per modulazioni imprevedute l'energia del più limpido elemento ».

S'è detto che Scarlatti rappresenta la grazia, la serenità, l'eleganza, il brio, ma v'è in qualche cosa di più: un fervore nuovo, un'audacia baldanzosa, un'armonizzazione pei suoi tempi spericolata, un ardore di gettarsi verso i limiti imposti dalle convenzioni del secolo e di superarli. E se l'Arcadia non fosse in lui lettera morta, se questi limiti non fossero stati superati, oggi egli non sarebbe così vivo e attuale!

Ha affermato il Confalonieri che l'esplosione del genio scarlattiano avvenne dopo i suoi contatti col Portogallo e specialmente con la Spagna. E' certamente vero, però, non bisogna dimenticare che nelle sue vene scorreva sangue siciliano, e che egli respirò per vent'anni l'atmosfera di Napoli col suo mare, il suo cielo azzurro, i suoi fiori accesi, i suoi

profumi inebbrianti, i suoi canti sensuali, la sua vita fervida e gioiosa. La Spagna non fu dunque altro che la scintilla che dette fuoco a una materia esplosiva già stipata e pronta a scoppiare. Il padre, quando disse che suo figlio era « un'Aquila » doveva aver già intravvisti i bagliori dell'incendio che covava, e presentita l'esplosione pirotecnica multicolore e fragorosa.

Forse la predilezione di Domenico per il brio dei motivi, per i ritmi agili e forti, per la rapidità dei movimenti, era anche un modo per sfuggire il sovraccarico dei gruppetti e degli abbellimenti decorativi di cui abusò leziosamente la scuola clavicembalistica del Couperin nell'intento di dare alla musica una linea continua su un strumento che, per il suo stesso meccanismo, non sostiene il canto a note prolungate. Scarlatti tenne altra via: accelerò i tempi, accrebbe la giocosità e il movimento dell'invenzione musicale, non facendo delle note ribattute un pretesto per mascherare la brevità del suono clavicembalistico, ma creando elementi a filigrane del motivo medesimo, non sovrapposti ad esso, ma di esso parti integranti inscindibili.

Nella vivacità dei tempi, dei ritmi, e dei loro sviluppi egli si avvicina e spesso precorre con molta approssimazione la forma dello *scherzo*, che sostituì poi il *minuetto* nella Sonata romantica per pianoforte. I tedeschi, con Giovanni Sebastian Bach alla testa, avevano fatto del clavicembalo un strumento essenzialmente polifonico, quasi un surrogato del coro e dell'organo. Scarlatti si stacca nettamente da questa concezione per dare al clavicembalo una letteratura più appropriata al suo carattere, per spingerlo verso il canto assoluto, in un'atmosfera tesa verso sensibilità remote in cui affiora una sbrigliatezza che ha già sapore di romanticismo. La meccanica dell'istrumento non viene da lui obliata o snaturata, ma le sue caratteristiche foniche, tecniche e specialmente timbriche gli suggerirono la possibilità di un rinnova-

mento stilistico per la musica clavicembalistica; rinnovamento ch'egli raggiunse in pieno.

Giustamente il Malipiero ha fatto osservare che le Sonate di Scarlatti sono interessantissime non solamente per il brio e l'originalità e bellezza delle idee, bensì anche per l'arditezza e personalità delle armonie. Una scorsa anche breve delle due Sonate rivela infatti un gusto, un'audacia e un'abilità armonistiche nervose piccanti e non poco rivoluzionarie, o quanto meno fuori della corrente usuale. « Su 545 Sonate — afferma il Malipiero — almeno 400 sono ricche di trovate armoniche che hanno un grande significato per quello che esprimono, più che per l'originalità in sè stessa ». Sotto tutti gli aspetti, anche quelli strumentali, « ovunque predomina la forza della più pura invenzione, ogni sua parola rivela un nuovo linguaggio » (1). Ed è il linguaggio del romanticismo che in Scarlatti, precursore, avvenirista, fiorisce con un secolo di anticipo, e crea il bisogno di un nuovo strumento di più larga ricca e intensa espressione; l'istrumento che Bartolomeo Cristofori, forse seguendo anche i suggerimenti dello Scarlatti, già costruisce. « Mentre la polifonia di Bach e di Händel e lo stile fiorito di Couperin e Rameau toccavano il maggior segno — così Alessandro Longo — Scarlatti s'incamminò solitario per una via nuova, gettando i semi della Sonata moderna e del moderno meccanismo » (2).

Qualcosa di forte e di chiaramente sinfonistico si afferma già nelle Sonate di Scarlatti; ed è ciò che fece scrivere al caro e compianto Luciani che le Sonate di Scarlatti « accanto alle composizioni di altri clavicembalisti contemporanei, Couperin compreso, hanno l'aria di nitidi e potenti rami in

(1) G. F. Malipiero, *Domenico Scarlatti*, in « Musica d'oggi » gennaio 1927.

(2) A. Longo, Prefazione alla Raccolta delle opere di D.S. edita dal Ricordi.

paragone di pastelli più o meno leziosi e leggeri » (1). Ed è per tutto questo che anche passando dal clavicembalo al pianoforte nulla perdono del loro profumo sottile, del loro brillante colore, dello slancio vitale.

La fantasia dello Scarlatti doveva essere di una eccitabilità davvero sorprendente, se si pensa che bastava il casuale passaggio di un gatto su la tastiera per far scattare la scintilla creativa del suo estro!

Quelle poche note, senza apparente nesso melodico, anzi delineanti un motivo tutt'altro che normale per un compositore del primo Settecento, diventano, per un miracolo di intuizione geniale il *soggetto* di una *fuga* tanto ingegnosa quanto piacevole.

La fertilità della sua inventiva gli fa ideare effetti pei quali è necessario ricorrere a una tecnica nuova, come quella dell'incrocio delle mani, per cui mentre una ricama al centro, l'altra balza a destra e a sinistra a percuotere i bassi e a disegnare figurazioni capricciose, o squilli gioiosi negli acuti.

L'impiego prevalente dei movimenti rapidi e brillanti (poche sono in realtà le Sonate a tempi di *Andante* o di *Adagio*, pur tanto ricche di poesia!) non ingenera mai sazietà perchè l'invenzione di motivi sempre nuovi è pressochè inesauribile! Inoltre le sue Sonate sono come prismi a facce tutte diversamente e felicemente disegnate e colorite. Ancora è da notare che nonostante i movimenti così frequentemente vivi, le Sonate di Scarlatti non sono sempre allegre. Le indicazioni di *presto* o di *allegro* cadono spesso su modalità *minori*, specialmente nelle riprese del tema iniziale nella seconda parte della Sonata. Nascono allora emotivi contrasti fra la vivacità del movimento in *allegro* e il fondo malinconico che si sprigiona dal modo *minore*, contrasti che talvolta si

(1) S.A. Luciani, *D. Scarlatti creatore del Sinfonismo*, in «Musica d'oggi» febbraio 1926.

avviano verso un sapore di romanticheria sognante in cui piove come un'autunnale eco di rimpianto e di nostalgia.

Di tutto ciò che s'è detto la conclusione è una sola: Domenico Scarlatti, precursore di modi nuovissimi e fantasticamente proteso verso una sensibilità avvenir non poteva facilmente tramontare, e per questo oggi, a due secoli dalla sua scomparsa dalla vita terrena, è più che mai vivo nella sensibilità e nel gusto della vita moderna!

GENIALITÀ DI CIMAROSA

DI RODOLFO PAOLI

La figura del musicista di Aversa campeggia in tutta la seconda metà del Settecento, che di grandi musicisti, in Italia e fuori, non fu davvero scarso.

Se si pensa che egli ebbe umilissimi natali — il padre faceva il muratore e morì, cadendo da una impalcatura —, che fu costretto, adolescente, a far da garzone a un panettiere della sua città, pare quasi impossibile che in poco tempo egli giunga ad essere prima un compositore apprezzato a Napoli, poi in tutta l'Italia, infine nell'intero mondo della cultura. Quando aveva 43 anni, cioè nel 1792 e nonostante gli sconquassi a cui il mondo settecentesco era sottoposto dopo la Rivoluzione Francese, il successore di Giuseppe II, Leopoldo II gli offrì ben dodicimila fiorini annui, un appartamento nel Palazzo e il titolo di *Kapellmeister* per trattenerlo a Vienna, ove, proprio nello stesso anno venne eseguito per la prima volta il capolavoro del Maestro, il *Matrimonio Segreto*. Ne aveva fatta di strada, il povero figlio del muratore. Gli è che, oltre alla fortuna di incontrare maestri intelligenti e protettori munifici, a quel tempo le doti eccezionali di un musicista venivano considerate una grazia di Dio che non si doveva trascurare. Così il giovinetto potè formarsi a quella scuola napoletana che dettava legge in materia di « bel canto » e prendere poi rapidamente il volo alla conquista delle capitali europee, quella russa non esclusa, chè

anzi, a Pietroburgo egli succedette a Paisiello e gli nacque un figlio, cui fu imposto il nome di Paolo, perchè il Granduca Paolo, che poi doveva salire al trono col nome di Paoli I, gli fu padrino.

In pratica, anche se qualcosa si è fatto negli ultimi decenni per la memoria di Cimarosa, se qualche pregevole studio è cominciato ad apparire anche da noi, l'opera del musicista è rimasta in gran parte ignorata. Le sue composizioni da camera, gli oratori e la musica sacra restano ancora troppo in ombra — quanto alle sue opere, oltre al *Matrimonio Segreto* alcune altre cominciano a riapparire sulle scene e stanno conquistandosi un loro pubblico, perchè la genialità di Cimarosa è varia e continua; se certi schemi, se certi andamenti si ritrovano regolarmente nelle sue creazioni non si può prescindere dalla linea, tutta settecentesca nelle sue inflessioni tenere e patetiche, che non cadono mai nel falso, delle sue melodie « les plus beaux qu'il ait été donné a l'âme humaine de concevoir » come ebbe a scrivere lo Stendhal, che era buon giudice. Ma è ancora troppo poco per un compositore che ha fatto cantare mezzo mondo ai suoi tempi. Ci sarebbe qui da aprire una lunga parentesi sulla storia delle riduzioni, che potrebbero essere risparmiate ad autori della perizia ed esperienza strumentale di Cimarosa. Ma lasciamola ad altra occasione. Qui basti notare che ogni riesumazione — triste parola per un musicista che si crede vivo! — può servire a convincere anche un solo ascoltatore della necessità di conoscere i grandi compositori del Settecento italiano, non in antologie commentate, ma nella loro produzione più originale e spontanea.

L'Italiana in Londra (a tutti verrà in mente il titolo dell'opera rossiniana *L'Italiana in Algeri*) è una delle prime opere del maestro e certamente la prima che venne presentata

al Teatro Valle di Roma nel carnevale del 1779. L'autore del libretto è rimasto ignoto. E' molto interessante osservare il carattere dell'*Intermezzo* (come si chiamava ancora l'opera buffa incastrata negli intervalli dell'opera seria). Cimarosa procede rapidamente verso la sua evoluzione. Se con Pergolesi i personaggi erano originalmente tre, di cui uno spesso neanche cantava, come avviene nella *Serva Padrona*, con Piccinni, un altro grande maestro da situare nella luce che si merita, si giunge a quattro; Cimarosa li aumenta, di regola sino a cinque e si avvia naturalmente a farne una creazione indipendente dall'opera seria, nel meccanismo della rappresentazione. Il maggior numero dei cantanti offriva possibilità sceniche maggiori e dava al compositore l'occasione di scrivere arie, duetti, terzetti, quartetti con una certa larghezza e comunque con maggior varietà di accenti. I quintetti restano di solito riservati per il Finale, quando tutti i personaggi vengono in scena (il che avviene anche nell'*Italiana in Londra*).

Dal punto di vista dell'esotismo non si può dire che Cimarosa si sia preoccupato di dare un tono « inglese » a qualche personaggio o all'ambiente. Certi tocchi gli riusciranno naturalmente più facili quando avrà fatto il giro del mondo civile e conoscerà, alla meglio, almeno due lingue oltre all'italiano. E' vero che uno dei personaggi è un Milord, che però non ha nessun carattere « inglese ». C'è invece l'immane basso buffo — Don Polidoro — e un tenore che fa la parte di un olandese, anche lui senza nessuna caratterizzazione nazionale, per così dire. Va notato poi che la parte del soprano, un personaggio femminile venne sostenuta, nella prima recita romana, da un uomo che, come capitava in quel tempo, aveva la voce adatta a questo scopo. Il terzetto, che si trova all'inizio della seconda parte (come si chiamava quello che oggi si dice « atto ») dell'*Intermezzo*, ha una lunga introduzione strumentale affidata a due oboi, due corni e gli archi; poi una voce riprende il tema, quindi,

come a risposta, lo ripete un'altra voce; le due parti procedono insieme, sostenute da un grazioso disegno dei violini, quindi si ha un breve giuoco di interventi di tutt'e tre le parti — infine la conclusione, con i tre cantanti che procedono insieme verso la solita cadenza finale.

Il quartetto è di struttura più complicata, anche se la compagine orchestrale è la stessa e si trova all'inizio della prima parte del lavoro. L'introduzione strumentale è più lunga, nè si può far a meno di notare un grazioso contrappunto dei secondi violini sopra il tema enunciato dai primi. Anche qui il procedimento nelle parti vocali è simile a quello del terzetto: i vari personaggi intervengono uno dopo l'altro, ma non sullo stesso tema. Cimarosa si diverte a sottolineare con dei pizzicati dei violini le frasi piuttosto comiche dette dai cantanti. Dopo quella che possiamo chiamare la prima parte del quartetto, che ha un movimento spigliato, ma non celere, si passa a un *Allegro agitato* in cui ritorna il tema inizialmente esposto dai violini, lievemente mutato e adattato a una recitazione più concitata. Questo si nota particolarmente alle parole, tipicamente settecentesche: «Ah, che dovunque io vado ho meco il mio tormento». Poi riprende il giuoco del contrappunto delle varie voci sopra un nuovo tema, infine, come di consueto, le quattro voci si ritrovano insieme per la lunga conclusione finale. Questo quartetto per la sua ampiezza esige una varietà di svolgimento che Cimarosa ha perfettamente raggiunta, alternando il tono degli accenti che via via si succedono. Queste due arie dell'opera possono dare un'idea della maturità artistica raggiunta dal maestro quando presentava a 30 anni la sua prima opera a Roma.

* * *

Anche la Sinfonia dei *Traci Amanti* meriterebbe un discorso lungo. Nella storia della musica italiana, varrebbe la pena di esaminare un giorno il valore e il significato che

possono avere tutte le Sinfonie iniziali o come si chiamano ormai oggi *Ouvertures* (anche se il significato non sia identico) di Cimarosa nella evoluzione della musica strumentale. Si dirà: sono tutte dello stesso stampo. E non è vero. Anche se, nella maggioranza dei casi, Cimarosa non ha a disposizione un gran numero di strumenti, nè, quindi una molteplice varietà di timbri, le inflessioni che egli sa trarre, dall'accorto uso dei pochi fiati (qui oboi, fagotti, trombe e corni soltanto) è tale per cui vien fatto di pensare che uno degli elementi di successo della sua musica, proprio nel mondo tedesco, così sensibile alle voci degli strumenti, sia proprio questa sapienza nel congegnare una Sinfonia d'opera, che non voleva in nessun modo aver il carattere di una Sinfonia a sè stante. In questa Sinfonia dei *Traci Amanti*, commedia per musica su testo del famoso Giuseppe Palomba, rappresentata a Napoli il 19 giugno 1793, vien fatto di notare subito un tema, affidato ai violini, subito dopo le prime otto battute d'introduzione, che pare tale e quale uno di Mozart. La delicatezza di certi trapassi fanno anche altre volte sorgere dinanzi a noi l'immagine del salisburghese, come anche l'improvviso trapasso di tonalità quasi a metà della Sinfonia, quando un oboe riprende da solo il secondo tema e lo svolge in una atmosfera più patetica, più commossa, tanto che la riapparizione del tema iniziale, gioioso, degno di una vera opera buffa ci sorprende come cosa nuova. Davvero, la genialità del musicista di Aversa trova continue testimonianze, sia che si prenda un'aria, un terzetto, un quartetto o una sinfonia da una di quelle molte opere che egli ci ha lasciato come un tesoro che non si riesce ancora a valutare degnamente.

LINEAMENTI DELLA PERSONALITÀ DI RESPIGHI

DI ANTONIO CAPRI

La formazione artistica di Ottorino Respighi si compì tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del nostro secolo, uno di quei periodi che si sogliono chiamare di transizione. Suoi maestri, nel Liceo musicale di Bologna, sua città nativa, dov'egli entrò dodicenne alla fine del 1891, furono Giuseppe Martucci e Luigi Torchi, due insigni rappresentanti della rinascita della musica strumentale italiana, che da qualche tempo cominciava a dare i suoi primi frutti: l'uno, con la mirabile attività di compositore, pianista e direttore d'orchestra, che fece di lui il più significativo artefice di quel risveglio, l'altro, con gl'importanti studi di musicologia, che per la prima volta si svolgevano ad esplorare la nostra tradizione strumentale dal Cinque al Settecento.

Era un ritorno ad un aureo filone d'arte nazionale, e, al tempo stesso, una ripresa di contatto con le grandi correnti della cultura musicale europea, da cui durante l'Ottocento l'arte nostra s'era in gran parte straniata; e al movimento partecipava un gruppo di musicisti altamente dotati per cultura ed ingegno, anche se non altrettanto forniti d'una originalità creativa che consentisse loro di tracciare nuove vie, quali appunto il Martucci, lo Sgambati, M.E. Bossi, Luigi Mancinelli, l'Orefice, lo Scontrino, lo Zuelli, il Neglia ecc., molti dei quali esecutori o direttori

d'orchestra di prim'ordine, oltre che compositori ottimamente dotati.

Respighi si formò in questo ambiente di fervido risveglio, al lume delle nuove idealità. Diplomatosi in violino al Liceo di Bologna nel 1899, l'anno seguente si recò a Pietroburgo, quale prima viola nel teatro del conservatorio, e vi conobbe Rimski-Korsakoff, che seppe debitamente apprezzarne il talento e gli fu largo di preziosi consigli, specie nel dominio della strumentazione, dove il maestro bolognese doveva ben presto affermarsi tra i più esperti e sensibili dell'epoca nostra, che pure è tempo di sorprendenti magie orchestrali.

In seguito Respighi fu anche in Germania, col proposito di frequentarvi i corsi di composizione di Max Bruch, a cui, in realtà, per sua stessa dichiarazione, attese pochissimo. Ma già da tempo la sua curiosità intellettuale s'era accesa, traendolo a indugiare a lungo nelle biblioteche musicali, per leggervi e copiarvi le partiture che più lo interessavano. Da quel momento comincia per lui quel lavoro incessante, che gli consentirà di accumulare fino alla vigilia della morte opera su opera, con inesausta alacrità, lavoro a cui s'aggiunse l'attività didattica e direttoriale. Nel gennaio del 1913 gli fu affidata la cattedra di composizione nel Liceo Musicale di S. Cecilia in Roma, e dieci anni dopo ne assumeva la direzione, mentre un decreto ministeriale innalzava il Liceo stesso a Conservatorio.

Respighi non fu ciò che si chiama un « artista d'avanguardia », e dell'artista d'avanguardia non ebbe il mordente, ma neppure le precarietà sperimentali. Spesso in arte chi occupa le posizioni più avanzate sparisce senza lasciar traccia durevole. Basta pensare alle innumerevoli opere di valore meramente indiziario e documentario germogliate a gran dovizia negli anni immediatamente posteriori alla morte di Debussy (1918), che fu epoca di prevalenti e persistenti velleità programmatiche, di tendenziosità, di cerebralità, di problemismo.

Respighi non s'inserì deliberatamente in alcuna corrente. Ma neppure questo fatto, per sè preso, ci consente di revocare in dubbio la legittimità dell'arte sua, perchè le correnti culturali non agiscono mai sulla creazione artistica in senso deterministico, e non possono quindi fornire criterio di giudizio estetico, non essendovi corrente di sentimento o di pensiero, per quanto ricca ed intensa, che abbia per sè sola virtù di suscitare artisti geniali e originali, dov'essi non fioriscono per generazione spontanea, al tutto imprevedibile.

S'è contrassegnata l'arte respighiana con la definizione di « diletterismo della sensazione sonora ». E' una caratterizzazione attendibile, purchè si premettano due avvertenze sostanziali. La prima è che qualunque caratterizzazione critica, per calzante ed esauriente che sia, non coglie che un aspetto della personalità che si vuol lumeggiare (e sia pure un aspetto rilevante e primario), mentre ne lascia sfuggire, o ne trascura volontariamente altri, su cui non converge il nostro attuale interesse, non batte il nostro accento critico, aspetti che riceveranno conveniente risalto da un'indagine ulteriore che di essi farà centro della propria attenzione. Nella fattispecie, la riduzione dell'arte respighiana al comune denominatore della sensazione sonora non deve farci dimenticare tutto quel complesso di opere che trascendono la limitazione di questo termine ampliandosi in più vaste e varie sfere d'espressione, come (anche a voler prescindere da lavori di ampia finalità costruttiva, e attenendoci a sole valutazioni di tonalità espressive) l'atmosfera tra assorta e sognante del « Trittico botticelliano », dove le armonie coloristiche alternano magie di albare chiarezza a suoni cullanti di pascioliana cennamella; o (per passare a tutt'altro clima fantastico e sentimentale), la passione amorosa espressa in calde effusioni melodiche che umanizza Rautendelein, l'oncina protagonista de « La campana sommersa », e dalla creatura lacustre, figlia di natura, sprigiona la donna.

Considerazioni che ci portano direttamente a formulare la seconda avvertenza, la quale vuol raccomandare di non attribuire al termine « dilettantismo » alcunchè di restrittivo e realmente dilettantesco, d'intenderlo nell'accezione precisata dal Croce, allorchè, nel suo saggio famoso sul D'Annunzio, se ne valse per indicare una disposizione spirituale che trae l'artista ad un vagheggiamento intenso delle cose ciascuna per sè, per la sua bella apparenza, atteggiamento che non esclude la possibilità di percezioni più profonde, di rivelazioni più intime, nè esclude la serietà dell'impegno formale e costruttivo.

La produzione di Respighi si dispone naturalmente su diversi piani. C'è il trascrittore e il rielaboratore geniale di musiche del passato, ineffabilmente modernizzate attraverso il velo iridato dell'emozione armonica e della smagliante orchestrazione (« Antiche danze e arie per liuto », « Gli uccelli »). C'è l'autore versatile di liriche per canto e pianoforte o canto e orchestra, su testi di vario carattere, dove la molteplicità degli atteggiamenti espressivi va congiunta ad un'intima adesione alla parola, e l'idea poetica trova adeguata rispondenza nell'omogeneità dell'ambiente sonoro suscitato dal musicista, che l'arricchisce e la espande. C'è l'autore cameristico-sinfonico che in opere come il « Quartetto dorico » per archi, l'« Adagio con variazioni » per violoncello e pianoforte, il « Concerto gregoriano » per violino e orchestra, la « Toccata » per pianoforte e orchestra non esita ad impegnarsi in ampie architetture, dove la saldezza e l'organicità dei nessi costruttivi non fa ostacolo alla libertà fantasiosa e doviziosa dei particolari.

C'è, sopra tutto, l'evocatore sinfonico di visioni poetiche materiate di suoni (aspetto, quest'ultimo, che più d'ogni altro ha contribuito alla sua fama); l'autore di poemi sinfonici che, quando non indulgono a compiacimenti realistici di riproduzione puramente mimetica e si mantengono nella cerchia dell'evocazione poetica e della creazione interiore motivata da suggestioni d'arte o di paesaggio, raggiungono

una incontestabile efficacia e legittimità d'arte. Perchè, come già ebbe a notare Schumann, non v'è nulla che precluda al musicista di trarre ispirazione da un'immagine extramusicale, purchè quell'immagine crei nel compositore uno stato d'animo che si risolva totalmente in musica, con piena coerenza di mezzi e di fini. L'immagine, cioè, non deve rimanere estrinseca e sovrapposta, come programma descrittivo e narrativo, ma trasfondersi nel palpito stesso dell'ispirazione musicale, identificarsi col ritmo stesso della fantasia del musicista. Ed è appunto qui che la formula del « diletantismo di sensazioni sonore », applicata a Respighi, deve essere intesa come proiezione d'una sensibilità prensile, porosa, assetata, aperta alle molteplici suggestioni dell'essere e capace di risentirne l'intima vibrazione. Nei momenti migliori del sinfonismo poemato respighiano, come nelle « Fontane di Roma » o nelle « Vetrate di chiesa », non si ha nè un labile e dispersivo frammentismo impressionistico, nè, tanto meno, un arido descrittivismo, ma un trasferimento della visione in una sfera tutta interiore dov'essa non è più che musica, pur ritenendo un sentore e un vestigio del fantasma poetico.

Un lungo discorso, quale qui non ci è consentito, richiederebbe lo svolgimento della personalità di Respighi nel campo teatrale, dov'egli persegue un ideale di chiarezza espressiva e di efficacia drammatica che lo trae ad una graduale semplificazione della veste orchestrale, che da principio tende a farsi soverchiante, e ad una sempre più espansa effusione d'una vocalità melodica di stampo italiano tradizionale: tendenza, quest'ultima, che lo avvicina alla configurazione in forme chiuse e nettamente delineate del nostro melodramma ottocentesco, arricchito di tutti i portati tecnici messi a disposizione del compositore moderno dall'evoluzione ulteriore del linguaggio musicale e rinvigorito da opportuni innesti di modi e atteggiamenti espressivi attinti alla nostra operistica più antica, specie monteverdiana. Lo vediamo così passare dalla giovanile « Semirama » (1910), ancora impre-

gnata di elementi straussiani, ma tuttavia già densa di momenti lirici e drammatici, al « Belfagor » (1923), dov'egli mira ad un accostamento all'opera comica latina, di tipo falstaffiano, mostrandosi però ancora dominato dal prepotere del sinfonista; dal romanticismo di schietta temperie nordica, ma pienamente latinizzato dal calore e dal carattere della espansiva e lineare melodicità, della « Campana sommersa » (1927), all'equilibrio drammatico pienamente raggiunto e maturo del trittico « Maria egiziaca » (1932), dove il compositore trova accenti appropriati e suasivi in più momenti della vicenda, ma specialmente per l'empito delle elevazioni liriche del secondo e terzo episodio. Il più alto termine toccato da Respighi nel suo svolgimento d'operista è segnato da « La fiamma » (Nuova York, 1932), dov'egli più s'accosta al nostro melodramma, pur traendo buon partito dall'applicazione d'un procedimento monteverdiano e creando un quadro complesso, in cui declamato e orchestra, fioriture melismatiche evocanti l'ambiente bizantino, lirismo individuale e coralità multivoca recano il loro contributo alla potente raffigurazione d'una fosca e corrusca tragedia.

In Ottorino Respighi, più che una fibra elementare, c'è una personalità risultante da lunghe assimilazioni ed elaborazioni (antiche e recenti, strumentali e vocali, folcloristiche, gregoriane e via enumerando). Ma questo non ci autorizza a negare la validità della sintesi ch'egli ne ricava. Tanto varrebbe gettare a mare pressochè tutta l'arte contemporanea, e non soltanto questa, ma anche un Bach, un Haendel, un Mozart, geni assimilatori e sintetizzatori per eccellenza.

La sua ricca natura musicale, pur traendo partito da tutti gli acquisti più recenti, non si lasciò opprimere da gravami di culturalismo e seppe serbarsi immune dalla intossicazione di cerebralità che aduggia tanta parte dell'arte più recente. Essa rimase invulnerata dal tarlo della riflessione, dal conato velleitario dell'enunciazione programmatica.

L'arte di Respighi, come quella del Pizzetti (sebbene in un altro clima poetico e con diversissime tendenze e finalità) si svolse unitariamente, nell'ambito delle proprie premesse, in piena coerenza spirituale di gusto, di sensibilità, di stile. La sua produzione, come quella di ogni artista anche grandissimo, comprende opere maggiori e opere minori, ma in tutte è stampata l'impronta della sua personalità.

La sua ricerca espressiva fu insonne, permeante, molteplice, ma non tormentata, non contraddittoria, non evasiva e delusiva, sempre guidata e sorretta da un ideale che stava davanti a lui con perfetta chiarezza, e ch'egli si sforzò di attuare in forme sempre più limpide e a lui consentanee. Come ogni vero artista, egli potè talvolta sentire il tormento dell'irraggiungibile, potè sperimentare quella malinconia dell'incontentabilità che accompagna anche le più grandi conquiste dello spirito, ma non si lasciò mai irretire dai tortuosi avvolgimenti delle speculazioni teoriche, procedette diritto e sicuro verso le mète che si prefiggeva.

Ottorino Respighi morì il 18 aprile 1936, prima d'aver toccato il cinquantasettesimo anno, nel pieno fiore d'un ingegno ancora fecondo di propositi e di promesse; ma la sua produzione di fantasioso poeta dei suoni, di colorista orchestrale non di rado ineffabile, in buona parte gli sopravviverà.

Le « Impressioni brasiliane », nate da un soggiorno che nel 1928 il compositore fece nel Sud America, accentuano la nota folkloristica, che in qualche altra composizione respighiana risuona vivace e risentita, come nelle « Feste romane ». Ma mentre in queste ultime la notazione folkloristica rimane piuttosto esteriore ed esornativa, nella Suite brasiliana attinge risonanze poetiche.

Perchè v'è un duplice modo di valersi del folklore. Si può assumerlo nella sua esteriorità e materialità, come

elemento puramente descrittivo (e, così facendo, non si oltrepassa la cerchia del pittoresco e decorativo, in cui rimane chiusa tanta musica spagnoleggiante ed orientaleggiante, di un facile e superficiale edonismo); e si può assimilarlo intimamente, trasfondendovi un personale accento lirico; il che accade quand'esso viene rifuso nel crogiuolo della fantasia creatrice che lo converte in impressione viva e spirante. In questo secondo caso il documento etnofonico non è più mera citazione; esso diviene atteggiamento rivelatore di uno stato d'animo, di un gusto, di un temperamento, d'una sensibilità. Diviene voce di poesia.

E' il caso di queste « Impressioni brasiliane ». Qui il musicista ha vissuto in un mondo torrido e affascinante di forme, di colori, di suoni inconsueti, e ne ha raccolto le impressioni molteplici, saturandosene in ogni fibra; ne ha fatto sostanza e vibrazione del suo mondo interiore. Ed ora quelle impressioni rifluiscono alla sua fantasia come una calda onda, intimamente rielaborate, scevre d'ogni materialità e opacità, contemplate nella luce dell'arte, che le traduce in novità di movenze melodiche e ritmiche, in fragranti viluppi d'indelicate armonie. Il che accade quando la peculiarità d'una suggestione fantastica, il proprio e caratteristico d'un ambiente sonoro, si fa personale inflessione e coerenza di stile.

Sono tre aspetti, tre visioni d'una natura e d'un paesaggio: il fascino voluttuoso della « Notte tropicale », piena di fremiti, di murmuri, di voci misteriose; l'orrido di un groviglio di rettili che snodano e avvolgono le loro spire in un intrico mostruoso (« Butantan », giardino presso San Paolo del Brasile ove si raccolgono serpenti velenosi); il risuonare gioioso di due motivi in cui trascorre un palpito di primitiva spontaneità e freschezza, sgorgante da un'anima popolare che serba ancor vivo il contatto con le eterne scaturigini della natura (« Canzone e danza »).

Ciascuno dei tre episodi è nettamente individuato nei suoi elementi espressivi, e nel loro insieme essi costituiscono

un tutto unitario, avvivato dall'efficacia del contrasto. Al riposo, alla quiete, all'incantato silenzio, da cui sorgono immagini di un dolce sognante fantasticare, si oppone il divincolarsi incessante, assiduo, infaticato della brulicante vita animale: una vita tenace, silenziosa, crudele, in cui il tema del « Dies irae » risuonante alla fine del secondo episodio, fa balenare un'immagine tragica di morte e di dantesco castigo: e a questa allucinata visione contrasta il senso d'aria aperta, di luce ampiamente effusa dell'ultimo pezzo, evocante un aprico sfondo paesistico, su cui una gente ignara di travagli e d'inquietudini danza immemore e felice.

La riuscita composizione fu eseguita per la prima volta a San Paolo nel giugno del 1923, e solo cinque anni dopo all'Augusteo di Roma, presentata da Victor De Sabata, che la fece poi riascoltare alla Scala di Milano.

DAL TEATRO ALLA PRODUZIONE SINFONICA DI RICCARDO ZANDONAI

DI BIANCA BECHERINI

Il momento in cui un artista deve dar prova per la prima volta del suo incipente genio, è sempre un momento serio, drammatico. Per Zandonai esso consiste nella prima rappresentazione di *Conchita*, data a Milano, al Dal Verme, il 14 ottobre 1911. Allora la « prima » di un'opera costituiva un avvenimento importante; e musicisti e critici italiani e stranieri, insieme ad un elegante pubblico, accorsero allo spettacolo che, pure svolgendosi in un'aria di battaglia, finì col consacrare un nuovo musicista italiano.

Una commedia musicale, *Il Grillo del Focolare*, tratta da una novella di Dickens (*The Cricket on the Hearth*), rappresentata a Torino nel 1908, aveva preceduto *Conchita*; ma come un saggio, un augurio di futuri sviluppi, che la nuova opera invece pienamente rivelava insieme alle aspirazioni di un temperamento neoromantico, personale negli accenti e nella stesura del dramma.

Un anno dopo *Conchita* apparve un dramma romano, *Melenis*, tratto dai librettisti Spiritini e Zamparini dall'omonimo poema del poeta francese Louis Bouilhet. Esso precedè *Francesca da Rimini*, l'opera che rese celebre il maestro trentino per il rinnovamento musicale nei confronti della tradizione.

Il ferreo ambiente medioevale e l'amore di Francesca rappresentano elementi che l'autore tende a trasfigurare, rile-

vando energicamente il contrasto e l'anelito di poesia che vive nel cuore dei due amanti, tratteggiando cioè due aspetti fondamentali della sua arte: « Aspetti — scrive Guglielmo Barblan — che non si esauriranno con *Conchita* e con *Francesca*, ma continueranno poi a fondersi nell'affresco della leggendaria atmosfera nordica dei *Cavalieri di Ekebù*, nella comicità della *Farsa amorosa*, ed ancora nella fervida figura ascetica di *Giuliano*, per riapparire nel fascino medioevale di *Giulietta* e di nuovo nello studio della Spagna galante e dongiovannesca della *Partita*. Realtà e sogno! » (1).

La Via della Finestra (Pesaro, 1919), tratta da un vaudeville di Scribe, è una commedia musicale ricca di umorismo e fresca nell'invenzione melodica. Ed eccoci a *Giulietta e Romeo* (Roma, 14 febr. 1922) così esplicita nelle intenzioni drammatiche e nelle sintetiche capacità espressive, nell'empito descrittivo sinfonicamente ritratto con vivezza di colori e di contrasti. Non mancano nemmeno i momenti poetici: i canti e la « danza del torchio », il gioco delle amiche di *Giulietta* nel primaverile giardino rallegrato dalle « rondinelle di Verona »: il duetto ove *Romeo* sfoga la pena del cuore, « *Salir come un rosaio a primavera* », completato dagli accenti di *Giulietta*, « *Ah! siete bello e mio* », che alternati alla impetuosità della vicenda ravvivano i contrasti di cui il teatro sempre si vale. La pagina della *Cavalcata*, sì ricca d'impeto drammatico, ritrae con evidenza lo spasimo di *Romeo* accorrente a *Verona* per ricercare *Giulietta*: infuria la tempesta, e il nome dell'amata sembra ripercuotersi fra l'ululato degli elementi, mentre il tempestoso cavaliere affretta la sua corsa... Però, pure tentando di ripetere i quadri della *Francesca*, l'opera rimane inferiore a questa, che maggiormente si eleva per la caratterizzazione dei personaggi (ri-

(1) *Alto Adige*, 7 giugno 1946. Ved. il vol. di V. Bonajuti Tarquini, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Milano, Ricordi, 1951, p. 70.

cordare la bieca figura di Malatestino), il rilievo del dialogo, il procedere dell'azione, serrata ed incalzante, efficace.

La leggenda nordica della scrittrice svedese Selma Lagerlöf, *Gosta Berling*, ispirò i *Cavalieri di Ekebù*. La leggenda interessava Zandonai attirato dal lato socialmente umano di Gosta che, nonostante le sue follie, riunisce attorno a sè i poveri *Cavalieri*, elevandoli dallo stato di diseredati ridotti a vivere della pietà altrui, a quello di operai delle sue officine, cioè ai suoi *Cavalieri*, per i quali combatterà fino agli ultimi giorni della vita. Infatti scacciata dalle medesime officine, vi ritornerà più tardi, quasi morente, per ridonare calore e vita alle miniere deserte e rendere il lavoro ai *Cavalieri*. Il canovaccio era ampio e teatralmente pericoloso, richiedendo una potente atmosfera musicale. A questa supplì la fantasia, ravvivando varietà di spunti e di episodi, e giungendo a dare all'opera un colore esotico, proprio della letteratura svedese e delle sue incantevoli leggende. La partitura contiene pagine vigorose, come *l'Inno dei Cavalieri* al primo atto, la soave nenia di Natale nel terzo, l'invettiva contro Gosta e l'addio di questa, potenziato dalla drammaticità del discorso musicale.

Anche il *Giuliano* (Napoli, S. Carlo, 4 febr. 1928) appartiene alla leggenda, a quella di San Giuliano l'Ospitaliero narrata da Jacopo da Varagine. Obbedisce ad una predestinazione, e si svolge in un ambiente cupo non privo di misticismo e interrotto da brani orgiasticamente drammatici. Appresso appare *Una Partita*, rievocazione dongiovannesca tratta dal *Don Juan* di Dumas padre; e la *Farsa amorosa* (ambidue del 1933), conosciuta ed apprezzata per l'agreste pittura dell'ambiente e la semplicità della vicenda non priva di situazioni comiche. *Il Bacio* (1940-44) rimase interrotta al terzo atto per la fine prematura del maestro.

Ci siamo trattiunti — sia pur brevemente — sulla produzione operistica di Riccardo Zandonai per renderne nota

la larghezza e varietà di pensiero, mosso da problemi di umanità, ai quali l'autore dà vita in vaste forme teatrali e in partiture che ancora non sarebbe giusto il dimenticare. La domanda di Alceo Toni, cioè: « La ragione drammatica del teatro dello Zandonai e il suo senso intimo s'accordano forse perfettamente al nostro tempo? » (2) è assai vana. Quale tempo?... quello in cui il maestro trentino concepì le sue varie opere, o questo ben difficile e teatralmente quintessenziato del nostro arduo secondo dopo guerra?... Se la domanda si rivolgesse a tutta la produzione drammatica postverdiana e, purtroppo, anche a tante opere del fulgido Romanticismo, noi dovremmo chinare la testa e domandarci che cosa è avvenuto. Rari sono gli artisti veramente consoni al loro tempo; e oggi — dopo tante bufere — in verità rarissimi: fili invisibili legano l'artista alla società in cui vive e alle idealità morali che da essa emanano. Troppi ardui problemi creano tali domande; e troppo ardue sarebbero le discussioni.

Allievo di Mascagni, — lo Zandonai — nato a Sacco di Rovereto il 28 maggio 1883, aveva studiato a Pesaro, sotto la guida del maestro livornese dal 1898 al 1901 — e per gli studi, la formazione artistica, gli anni della sua prima attività, doveva rimanere fedele agli insegnamenti del maestro, cioè al « melodramma verista », che allora fortemente impegnava la « Giovane Scuola italiana ». Non che non sentisse la necessità di orientarsi verso nuovi criteri estetici; e il modello naturalmente fu Wagner, come lo fu per Montemezzi e per altri musicisti italiani. Ma la sutura non era facile e l'intimo legame col melodramma verista appare già chiaro in *Conchita*, ove il modello di una donna corrotta e incontaminata crea situazioni da *tabarin* e inconsistenti illusioni di amore e di

(2) *La Scala - Rivista dell'Opera*, LIX (ott. 1954), p. 9.

Eppure in altri anni A. Toni ha considerato ben diversamente il teatro dello Zandonai. Ved. su, *Il Popolo d'Italia*, la recensione alla *Conchita* data a Milano nel dicembre 1939; riportata in parte dalla Bonajuti Tarquini, op. cit., p. 69.

passione. Però quegli anni abbondano di simili creature, vere deformazioni sentimentali di Violetta, di Carmen e di altre figure magistralmente delineate dal melodramma dell'Ottocento. In ogni modo l'opera si salva per l'intuizione del compositore che cerca di attingere alle fonti del sentimento, e per le sue capacità di strumentatore esperto e luminoso, vivace nella policromia della tavolozza orchestrale che riflette l'ambiente, elevando *Conchita* ad un saggio che sa di eccezione nei confronti di varie espressioni del melodramma verista.

Per la *Francesca da Rimini* le fonti furono diverse: il teatro dannunziano, con la netta caratterizzazione dei personaggi e la ben definita vicenda, ispirò all'autore un dramma appassionato, un incedere melodico che trasfigura l'ambiente e la barbarità di un secolo non ancora uscito dal Medioevo, per condurlo a specifiche creazioni melodiche (pensare nel primo atto al canto di Francesca, *Pace anima cara*) cioè a pagine vibranti di poesia. Pure vivace è la sensibilità coloristica che inquadra i personaggi e le situazioni del dramma, equilibrate da un delicato lirismo e dal declamato-arioso che, secondo il Bonaccorsi, « è italiano perchè non si fa mai duro o esasperato; il cromatismo è usato con flessuosità e con dolcezza » (3). L'epilogo è raggiunto con crescente interesse musicale e scenico, che uniti all'equilibrio fonico adeguatamente chiudono l'interessante opera.

* * *

Nel tracciato breve scorcio vediamo Riccardo Zandonai legato ai criteri dell'opera verista, pure mirando ad una nuova spiritualità, chiara nella sintesi drammatica e nella pratica orchestrale, che l'autore coltivò anche nella musica sinfonica e in quella da camera.

I primi anni di questo secolo non erano certamente i più adatti a spingere un maestro italiano alla composizione

(3) *Programma della celebrazione di Riccardo Zandonai nel decimo annuale dalla morte*, Pesaro, 5 giugno 1954.

strumentale. Il melodramma imperava sovrano; e il concerto — vera rarità — interessava un esiguo numero di amatori. Ma lo Zandonai, oltre al provenire dall'Italia del nord e da una provincia ove erano vive le tradizioni della musica tedesca, apparteneva alla generazione cosiddetta dell'80, che tanto si distinse per lo spirito battagliero e la volontà di condurre la musica italiana a nuovi piani di lavoro. Lo Zandonai non era un musicista di avanguardia, ma non si fermò al melodramma. Certamente dimenticare l'orchestra gli sarebbe stato difficile; e numerosi sono infatti i lavori che a questa dedicò. Alcuni, *Autunno fra i monti*, *Primavera in Val di Sole* ⁽⁴⁾, *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, ⁽⁵⁾ *Rapsodia Trentina* ⁽⁶⁾ indicano con chiarezza le sue intenzioni, i luoghi a cui volle ispirarsi, elevando poeticamente la nostalgia delle sue montagne.

Primavera in Val di Sole, pure non dimenticando l'impressionismo, è una pagina animata da una chiara tematica, che nei vari episodi in cui la *Suite* è divisa, ravviva motivi diversi, alternamenti di chiaroscuro, ritmi vivaci, insieme a quell'abbandono melodico proprio dello Zandonai, vario e particolare in molte sue composizioni. Il primo quadro, *Alba triste* è una evocazione lenta ed accorata: lo dice il tema iniziale dolce e malinconico, intonato dai bassi e ben presto arricchito dall'entrata dei fiati, dei timpani, dell'arpa, cioè dell'intera orchestra, a cui si aggiunge il pianoforte con un gioco martellato che imita le campane. Ma queste non suonano a festa; sono un mattutino richiamo dell'alba; e il pezzo continua mesto e raccolto, cantabile negli svolgimenti e vario nei disegni ritmici; fuso nella successione degli episodi che riportano infine alle frasi dell'inizio, col motivo delle campane affidato sempre al pianoforte.

(4) Milano, Ricordi, 1836.

(5) Milano, Ricordi, 1932.

(6) Milano, Ricordi, 1936.

Nel bosco, sapiente nella costruzione tematica, festosa squilla all'inizio l'intonazione dei corni, seguita dal fruscio dei violini, dai passi saltellanti dei celli, dagli arpeggi dell'arpa, ai quali ben presto si fonde il canto della viola e dei bassi, espressivamente sostenuto, cioè commossa partecipazione alla vita della natura. Esaurito il primo episodio, nuovi elementi tematici sono introdotti dai fiati, e larghe frasi cantabili sono svolte dall'orchestra con intenzioni che sembrano allargare il mormorio del bosco. Il tema fondamentale, nuovamente sviluppato, ravviva i due ultimi episodi, interessanti per la raccolta espressione e il sagacissimo intarsio tecnico, la varietà dei disegni strumentali e ritmici, l'introduzione di nuovi spunti tematici che sono però diretta derivazione di elementi già apparsi. La pagina è significativa e degna di considerazione.

Un poco mosso ma calmo è il III quadro, *Il ruscello*, delicato nell'evocazione tematica, mesta e sensibile per l'uso delle alterazioni. La seconda parte, in maggiore, a lungo si indugia sugli sviluppi del secondo tema semplice e aperto, vivace e festoso: sapientemente svolto ed arricchito dei più svariati elementi, esso sviluppa una cantabilità larga e sentita, sempre consona però all'espressione dell'intera composizione.

L'Eco (Allegro deciso) può considerarsi uno «scherzo» trattato liberamente. E' già caratteristico nelle sincopi del tema iniziale e nel gioco strumentale, ove lo spunto dell'eco, in un'atmosfera delicata e sensibile, è rimandato dal clarinetto al corno inglese e ai corni. Le frasi cantabili, spesso un po' frammentarie dello Zandonai, ravvivano il moto orchestrale, però allargato anche da momenti di maggiore respiro, significativi per la strumentazione e la sapiente stesura; doti alle quali abbiamo fatto cenno anche precedentemente.

Sciame di farfalle (Veloce e leggero) affida il tema iniziale — che ha evidenti analogie con quello apparso nel precedente quadro — al clarinetto. Esso appare e traspare tra le agilità in sordina degli archi e l'intero variegato gioco

strumentale. La prima parte del pezzo si svolge ampiamente, sempre guidata da una sapiente tecnica. Nemmeno adesso notiamo contrasti tematici: anche il secondo tema, dalla cantabilità dolce e raccolta, si sviluppa in una delicata atmosfera, varia per le agilità, le intercisioni, la vaghezza melodica. Dopo ampi svolgimenti, *bencantato ed espressivo* riappare il primo tema, svolto dai celli e dai bassi e ripreso dopo dal corno inglese, finchè la composizione — tra lo svariare tematico e una brevissima ripresa dell'inizio — non si avvia alla conclusione, mantenendo inalterato il gioco strumentale e la delicata atmosfera di uno sciame di farfalle.

Anche la *Rapsodia Trentina* riporta alle montagne amate dall'autore, svolgendosi però in un'aurea che non ha contatti con *Primavera in val di Sole*. Pulsante e varia negli andamenti ritmici la Rapsodia risente del folklore trentino, ripensato, trasformato e nuovamente collegato nelle sue pagine. Tra le melodie la più caratteristica è quel canto alpino che suggestivamente sboccia all'inizio del secondo tempo. Dunque nella *Rapsodia* (lo dice il titolo stesso) non mancano gli spunti popolareschi; ma l'intarsio è tale e talmente consona l'integrazione da potersi appena avvertire l'apparire di essi.

La libertà della forma permette all'autore la successione di episodi diversi, ora accentuati di popolaristica cantabilità, ora vivi nelle risorse del ritmo, come i rustici caratteri di danza che hanno origine nell'*Allegro moderato* del primo tempo. Ampiamente svolto l'episodio trasporta il rude tema dell'inizio nei registri più acuti della classe dei fiati a cui si aggiungono i violini, ripetendo ancora l'intera cantabilità del tema, che nettamente si placa all'apparire di un nuovo disegno di fanfara affidato alle trombe e alle viole, che forma la base di un altro esteso svolgimento, interessante per i passaggi armonici e le alterazioni. Con l'introduzione di nuovi frammenti tematici la pagina riprende la sua foga, anche chiassosa, per poi calmarsi

con un sistema che abbiamo visto caro allo Zandonai su pacati andamenti discendenti.

Il secondo tempo, *Poco più mosso*, ha inizio con la detta rievocazione del canto alpino intonato dal corno inglese ed appena percettibile sui contrasti ritmici di un lungo pedale, interrotto poi da cromatismi discendenti. Tutta la parte s'impenna sugli elementi iniziali che determinano — pure magistralmente trasformati — i caratteri dell'intera pagina, dolce ed evocativa, ricca delle doti di una poetica alla quale lo Zandonai fu sempre proclive. Essa fu la sua prima poetica; quella che gli fece scegliere al saggio del diploma di composizione, il *Ritorno di Odisseo* del Pascoli, e che più volte lo indusse a dare il suono ai versi del poeta romagnolo. Interferenze?... Affinità?... Misteri del cuore e dell'arte.

Dopo lo svariare del tema e di alcuni episodi, ricchi di effetti dovuti alla strumentazione, alle armonie e modulazioni, alla stesura tecnica di cui abbiamo sottolineata l'abilità, la pagina si estingue col ritorno del tema, intonato con dolcezza dai clarini su un passaggio cromatico dei soli celli.

Robusto e vivace si stacca l'ultimo tempo, l'*Allegro vivo*, arricchito di spunti che, pure ben lontani da ogni criterio di forma ciclica, risuonano di elementi tematici già apparsi nei precedenti tempi. Si svolge festoso, nuovo nelle dissonanze e vario nell'alternamento degli episodi, ora scanditi, ora delicati e nostalgici: *morbido* dice la didascalia di uno degli ultimi frammenti. La vivacità del ritmo e il fresco ritorno dei motivi allarga questo finale da festa, che chiude in un tono celebrativo l'interessante composizione.

Dunque, anche da queste brevi analisi l'arte dello Zandonai appare sensibile agl'incanti della natura; ed appare sviluppata secondo i criteri di un personale linguaggio: benchè, anche nell'impiego di una grande orchestra, rimanga ben lontana da ogni criterio di elaborazione sinfo-

nica. I temi in fondo assai limitati — non circolano, non creano sviluppi, non danno impulsi ad un dinamismo capace di elevare una pagina a vera efficienza drammatica; nemmeno trasportano il discorso musicale ad espressioni ed accenti, che pure allargando o variando l'idea principale, aggiungano — in determinati passaggi — nuova poesia alla stesura dell'intera opera. Quindi, nonostante la sincerità dell'ispirazione e i già citati meriti di un'accuratissima realizzazione tecnica, le opere sono legate ad un'arte minore, espressione ultima di un romanticismo che stava appunto esaurendosi.

* * *

Anche nella rievocazione di antichi tempi lo Zandonai non s'indugia su formule arcaiche, cercando invece ritrarre l'atmosfera di quelle secondo i caratteri della sua personalità. Ai musicisti romantici piacque, anche fuori del teatro, ispirarsi ad immagini medioevali, e nella *Serenata medioevale* ⁽⁷⁾ (violoncello solista, due corni, arpa ed archi) egli intese certamente di dar vita ad una di tali impressioni, che patetiche e sentimentali erano atte a stimolare le sue doti inventive. Infatti la voce calda del violoncello ravviva una estesa ed ampia cantabilità, che fino dall'inizio si sviluppa in larghe frasi melodiche, accentate da sensibili alterazioni. Col divenire dell'espressione musicale, l'eloquio s'intensifica sostenuto dai moti orchestrali forse intesi, in particolare, colle agilità dell'arpa, i disegni delle viole e i pizzicati degli archi, come una rievocazione di ambiente. L'espressivo canto del violoncello acquista toni drammatici, non interrotti nemmeno nella seconda parte della *Serenata*, ove il secondo tema, quasi sinistro, proposto dal solista, negli sviluppi e nelle riprese intensifica la sua drammaticità. Dopo la sola interruzione di una settimana diminuita, è riatteccato il primo tempo (*Andante sostenuto*), con un più

(7) Milano, Ricordi, 1912.

complesso gioco strumentale e un maggiore sviluppo di parti cantabili. Dopo un'altra interruzione, lentamente l'eloquio si appacia. I cromatismi discendenti del violoncello sembrano racchiudere singhiozzi, che l'arpa appena sostiene, mentre i violini ricordano una lieve derivazione del tema.

Questi aspetti dell'arte dello Zandonai, capace d'ispirarsi alle più svariate impressioni, trasfigurandole con le sue doti personali, lo portarono — come abbiamo visto — a trattare elevatamente il folklore, che latente o sottinteso vive in molte sue composizioni. Anche *i paesi stranieri* dettero ispirazione alla sua arte. In particolare della Spagna — ove si trovava nel 1909, mentre componeva *Conchita*, mandatovi da Giulio Ricordi per studiare l'ambiente — abbiamo le sue impressioni di artista. In una lettera allo stesso Ricordi, scrive: « Questo paese ha del meraviglioso e l'impressione che io ne ho ricevuta è enorme! Tutto è musica qui; la cattedrale, l'Alcazar, la casa di Pilato, sono dei grandiosi poemi musicali; le piccole vie della vecchia città... le case di una bianchezza inverosimile coi loro balconcini pieni di fiori e i patio misteriosi, le donne coi fiori intrecciati nei capelli, sono tante piccole pagine musicali che un artista può cogliere e riprodurre con fortuna » ⁽⁸⁾. Il ricordo restò a lungo nel cuore del maestro che, nel 1933, rilevò appunto da *Conchita*, l'Impressione sinfonica, *Notte a Siviglia* e, nel 1937, il *Concerto andaluso* per violoncello e piccola orchestra. « Due gioielli di musica strumentale — scrive Adelmo Damerini — nel primo (Debussy vi è un po' presente) è un tocco geniale il solo del corno inglese sul ritmo irregolare degli archi e piena di nostalgico languore è la voce del tenore, colorita da un gioco squisito fra archi e due arpe, di cui una interna. Nel *Concerto andaluso* sono rivissuti con libertà i ritmi nazionali di alcune danze come la *Seguidillas* e la *Malagueñas* e vi è palese la conoscenza perfetta delle risorse violoncellistiche ».

(8) V. Bonajuti Tarquini, op. cit., p. 58.

In questa composizione divisa in tre parti, la *Seguidillas*, dopo il tema iniziale affidato agli archi, si snoda capricciosa nella parte del solista, fra gli arabeschi dei fiati e i pizzicati dei violini, cioè sostenuta da una strumentazione areata e leggera, della quale lo Zandonai, come abbiamo visto più volte, è maestro. La danza continua vistosa e colorita nelle alterazioni, che spesso generano caratteristiche successioni di accordi perfetti. I diversi episodi, ora robustamente rievocanti il tema iniziale, ora invece mossi da un patetico languore, animano la pagina di un carattere esotico non mancante di fascino, specie se ci riferiamo agli anni in cui essa fu scritta, cioè in un momento che inclinava al nazionalismo, giustamente simpatizzante per la musica spagnola, rinnovata allora dal genio di grandi musicisti.

Alla *Seguidillas* segue la *Malagueñas*, agitata nei sincopati iniziali e nel canto del violoncello, dolce ma tristemente evocativo. Nella seconda parte (*tempo sostenuto*) momentaneamente esso si rasserena per elevarsi di nuovo ad una drammaticità di accenti, di cui la ripresa in sordina dell'inizio del pezzo mantiene inalterata la dolorosa espressione.

La pagina non brilla di originalità, essendo in essa palese — forse più che nelle altre parti del Concerto — il ricordo della letteratura a cui abbiamo fatto cenno; ma con la sua espressione, completa il secondo quadro del medesimo, imprimendo all'intera composizione la drammaticità di accenti di cui abbiamo parlato.

Il brillante finale (*Allegro non troppo*) rievoca con foga e ricchezza di colore — accenti e melodie popolari — l'ambiente savigliano, affascinante nei contrasti e ricco di vitalità. Le alterazioni, i sincopati, l'alternamento dei disegni in ottave vuote creano una pagina vibrante, arricchita anche da momenti dolcemente evocativi (*Più caldo, quasi lo stesso tempo*), ove il violoncello spande la sua voce fra i vari moti dell'orchestra, vero intarsio strumentale, delicato negli accenti e nelle frasi brevemente espressive. L'episodio

è ripreso più volte tra il fiorire di una solida tecnica e di una sviluppata cadenza, che aggiungono effetti alla parte dello strumento solista, mettendone in evidenza il virtuosismo.

Considerata nel suo insieme la produzione dello Zandonai è assai vasta: oltre che per il teatro e per l'orchestra, scrisse composizioni per canto e pianoforte, musica corale e religiosa; e trascrizioni per orchestra da Bach, Porpora, Schumann, Schubert etc. L'elenco delle sue opere si trova nel già cit. vol. di Vittoria Bonajuti Tarquini; e una descrizione, sia pur breve delle medesime, nel ricordato scritto di Adelmo Damerini (9).

(9) A. Damerini, *Le musiche non teatrali di Riccardo Zandonai*, « La Scala », n. cit. p. 19.

APPENDICE

L'ORATORIO DI LORENZO PEROSI

DI GINO RONCAGLIA

Quando, negli ultimi anni del secolo scorso, il venticinquenne Don Lorenzo Perosi (già, in così giovane età, direttore della Cappella musicale di S. Marco a Venezia) iniziò la composizione dei suoi oratorî, questa forma d'arte sacra era, in Italia, dimenticata. L'Italia in quell'epoca era la terra del melodramma, e di nient'altro. I pochi nobili sforzi di qualche nostro musicista per far fiorire (o, meglio, rifiorire) la musica sinfonica e da camera, non dettero che scarsi e deboli risultati, anche perchè mancò il compositore dalla vena adeguata all'altezza di tali aspirazioni; e ciò sembrava dar ragione al Verdi, il quale affermava che queste forme non erano fatte per il nostro genio.

L'oratorio di Lorenzo Perosi, che, pur con novità di idee e di stile, aderiva al sentimento religioso delle folle e cantava con accessibile e commovente passione umana la tragica e redentrice vita terrestre dell'Uomo-Dio; fu come una grande impensata rivelazione che suscitò un entusiastico vastissimo consenso. Il Perosi riprese l'oratorio secondo lo schema formale più che bisecolare di Giacomo Carissimi, cioè l'oratorio con testo latino, con lo « Storico » che narra gli avvenimenti, e i vari personaggi che interloquiscono chiamati in causa dallo Storico. Naturalmente, la forma musicale non poteva più essere quella del Carissimi (che, del resto, nel 1897 poco si conosceva), nè quella dei suoi grandi continuatori tedeschi, Bach e Händel.

Il Perosi dette alla parte musicale dell'oratorio struttura e ispirazione moderne. Si è detto « eclettiche »; non mancano infatti riferimenti a Frescobaldi, a Bach, a Wagner, ma si tratta di un eclettismo bene assimilato e rigenerato, con stile e ispirazione personali e con gusto nuovo. Vi ricorrono, sì, « corali » e fugati, ma il Maestro si serve spesso di temi gregoriani ch'egli elabora in trasparenti e suggestive polifonie vocali e sinfoniche. Le « fughe » (di cui il Maestro non abusa) sono quasi sempre affidate non al coro, ma all'orchestra. Non sono dunque interpolazioni astratte; non turbano il dialogo, non interrompono l'azione, ma li commentano, li illuminano e li trasfigurano.

L'orchestrazione, se risente in qualche momento l'influsso dell'arte wagneriana, ha però nell'insieme tipiche impronte perosiane, sia per l'uso separato dei gruppi strumentali, raramente soggetti ad impasti eterogenei, sia per l'impiego dei tromboni, e specialmente delle trombe e delle cornette, per espressioni gravide di un senso transumano e fatale. Notevoli a questo riguardo vari momenti de *La Risurrezione di Cristo*; per esempio, gli squilli di corni trombe e cornette nella descrizione del terremoto; poi le prolungate sincopi di cornette e tromboni « interni » per esprimere, come lo stesso autore precisa in una didascalia, « la natura inorridita dal ferale spettacolo » della morte di Cristo. Anche nel preludio alla 2^a parte, il canto solenne affidato alle cornette « interne », ci dà un senso di lontananza remota e di mistero, quasi udissimo la stessa arcana e mistica voce del Cielo.

Non paia irriverente osservare che questi motivi e squilli affidati alle trombe e alle cornette hanno qualche cosa di infantilmente fiabesco. In realtà il musicista sembra guardare ai miracolosi racconti del Vangelo cogli occhi stupiti di un fanciullo-poeta affascinato dalla loro altezza, dalla loro bellezza e dallo spirito meraviglioso trascendentale che li anima. Ciò spiega non solo certi aspetti del suo strumentale, ma l'uso frequente nell'accompagnamento di

terzine a note ribattute, l'incantamento di certe melodie e il trasporto di certi slanci che provengono da entusiastiche affermazioni della sua fede religiosa ingenua e candida. E di ingenuo candore sono imbevuti molti suoi motivi, perchè tale è la natura della sua ispirazione, della sua anima. Così è anche nel preludio della *Trasfigurazione di Cristo*, in cui la voce dell'organo e il timbro delle arpe accrescono il senso mistico dei temi esposti dagli archi con dolce trepidazione.

Ma altre volte la sua fede si infiamma, e allora anche i canti acquistano un impeto e un calore lirico brucianti. Non c'è enfasi, Perosi non ingrossa la voce; i canti gli prorompono dal cuore con vigorosa lena sotto la piena incontenibile del sentimento; un grande abbandono ne distende le linee, un acceso fervore ne solleva il tono, un grande entusiasmo li colorisce delle tinte più vive. In tutto ciò non v'è la minima posa; è sincero: è lui stesso che arde, che s'abbandona e si esalta. La sua musica è l'istintiva espressione di quanto avviene nella sua anima di credente.

Naturalmente, nelle melodie e nelle rappresentazioni drammatiche di Perosi, tra il candore e l'ardore, c'è posto per infinite altre espressioni e sfumature, che vanno dall'elegiaco al grandioso, dal serafico al tragico. Per dare qualche esempio: dal dolore lamentoso e quasi fisico con cui il musicista descrive la « malattia di Lazzaro », all'imponenza terrificante dell'evocazione: « Lazare, veni foras! »; dalla tenerezza celestiale dell'interrogazione degli angeli: « Mulier, quid ploras? », al possente e maestoso: « Noli me tangere! » di Cristo nella *Risurrezione*. Dalla pastorale dolcezza del dialogo tra oboe e flauto nella descrizione della « Notte tenebrosa » nel *Natale*, all'esultanza gioiosa dell'« Alleluja! » che chiude *La Risurrezione di Cristo*; dallo sconsolato preludio alla terza parte de *La Passione*, elaborato su l'esclamazione di Gesù: « Eloi, Eloi, lamma sebaethani? », al sonoro clangore spaziale della fanfara che resuscita i morti nel *Giudizio Universale*; dalla fastosità dell'entrata di

Cristo in Gerusalemme, alla delicata poesia della sera che chiude il Prologo e la 2^a Parte del *Mosè*; dall'aspra durezza con cui il Maestro describe la rabbia di Erode nel sapersi ingannato dai Magi (*Strage degli innocenti*), alla letizia serena del « Jucundare, filia Sion » del *Natale*. E si potrebbe continuare a lungo nell'enumerazione.

Non molto diversi i modi e le espressioni nelle sue meno note composizioni da camera e sinfoniche.

Taluno scambiò certi suoi accenti appassionati per intonazioni melodrammatiche. Gli è che in lui la religione è dramma, e nessuno potrà mai tracciare un confine preciso e sicuro fra dramma sacro e dramma profano, perchè nei risultati artistici si confondono e diventano soltanto dramma « umano ». Gli è che la musica di Perosi ha un'espressione profondamente *umana*; e che anche di fronte ai misteri della religione egli non cessa di sentire da uomo, che come tale ama, soffre, trema, spera, crede. Sentiva da uomo e cantava per gli uomini; era perciò naturale che i miopi o i pedanti confondessero le sue espressioni musicali con espressioni teatrali. Si era detto così anche della *Messa da requiem* di Verdi!

Raramente la musica di Perosi è gioiosa, salvo che in qualche finale, successivamente all'avverarsi di un miracolo (risurrezione di Lazzaro, liberazione dell'ossesso, risurrezione di Cristo), in cui l'insinuarsi di un corale gregoriano fa spesso che l'allegrezza acquisti un'austerità solenne, e talvolta trionfale. Molti suoi canti sono di una tenerezza toccante, specialmente penetranti se egli traccia un profilo spirituale femminile (carattere che ha in comune con un grande operista suo contemporaneo: Giacomo Puccini). Ma la maggior parte di essi è attraversata da una malinconia profonda; la malinconia che era, anche da giovane, nei suoi occhi neri e trasognati che illuminavano il suo viso pallido, e stringevano il cuore di chi lo fissava; occhi in cui forse passava già l'ombra del grave turbamento psichico che arrestò o rallentò a un certo momento la sua attività di

compositore. Ma la fede dà anche ai toni malinconici un senso di forza e di serenità che ne elimina ogni languidezza sentimentale.

Nuovo è poi negli oratorî di Perosi l'uso di preludi e di intermezzi sinfonici descrittivi di stati d'animo, di intima finezza di linee e di suggestivo fascino melodico e contrappuntistico. S'è già accennato al preludio della *Trasfigurazione*. Alcuni intermezzi hanno titoli, come «La malattia di Lazzaro», «La dilezione», «La consolazione» ne *La risurrezione di Lazzaro*, «La notte tenebrosa» nel *Natale del Redentore*, «La risurrezione dei morti», «La Corte Celeste» nel *Giudizio Universale*, e simili. Spirituale ne è sempre l'intonazione, come lo è la casta dizione dello Storico, salvo nei momenti più drammatici in cui la voce è vinta da più intensa commozione.

Come nell'orchestrazione di Perosi c'è ogni tanto il sapore di Wagner, così, come s'è già ricordato, nel suo canto, e specialmente nelle pagine corali passa qualcosa dello stile di Bach, di Frescobaldi, di Giovanni Gabrieli, di Orlando di Lasso. Ma tutto domina e fonde la sua personalità, e quel senso di chiarezza, di vocalità e di cantabilità propriamente italiani che parvero difetto a chi cercava, a torto, in Perosi soltanto una reincarnazione di Bach e di Beethoven, ma che invece sono i caratteri distintivi più notevoli della sua arte e insieme della sua alta umanità religiosa.



LORENZO PEROSI al tempo della sua gloria nascente.

IL “TRANSITUS ANIMAE „
E “IL GIUDIZIO UNIVERSALE „,
DI LORENZO PEROSI

DI GINO RONCAGLIA

Il « *Transitus Animae* », per mezzo soprano cori e orchestra, fu eseguito per la prima volta alla Sala Pia ai Borghi in Roma nel 1907. Una didascalia spiega così brevemente il soggetto dell'oratorio: « Giunta l'Anima al passaggio supremo, implora la misericordia divina, mentre il coro canta le preci degli agonizzanti. L'intercessione della Vergine Santissima è invocata da un coro di soprani e contralti. L'Anima passa all'eterna vita, gli Angeli la conducono a Dio. *In Paradisum deducant te Angeli, Hodie sit locus tuus in pace* ».

Al *Transitus Animae* manca il tipico personaggio dello « Storico », reso superfluo dal fatto che, in realtà, non c'è nessun avvenimento da narrare, e non ci sono interlocutori, se non l'agonizzante e il coro che prega, e il cui intervento pertanto non è legato se non alla situazione del morente, a sentimenti di pietà religiosa, e anche a richiami di carattere estetico, e cioè di contrasto musicale. Il *Transitus Animae*, malgrado la denominazione di *oratorio* datale dall'Autore, è piuttosto una « Cantata funebre per un agonizzante ».

Senza preludio, dopo il primo accordo, l'Anima inizia subito la sua invocazione sommessa: « Miserere mei, Deus ». Le prime frasi e i primi accordi creano tosto un'atmosfera

di tristezza funerea che dominerà da capo a fondo la composizione. Tristezza funerea che è tutt'uno con la malinconia poetica della musa perosiana, e che sembra attingere gli accenti dolorosi, i colori velati, ma non opachi, e i chiaroscuri da un mondo ultraterreno. La voce sale da profondità gravi, attinge con pena gli acuti, come volesse incielarsi, e ripiomba nel buio con un senso di timoroso smarrimento. Il coro, su un disegno lineare e quasi immobile, scioglie in tono sommesso la prima preghiera; si alza poi d'intensità scaldandosi e movendosi solo alle parole « sit in pace locus tuus », per discendere e placarsi di nuovo nella tenebra di un *mi* basso. La voce del morituro si fa trepidante al pensiero delle proprie colpe, delle quali chiede il perdono. Ancora il coro interviene pregando con più commosso fervore ed umiltà: « Libera animam servi tui ».

Ora un tremore e un'agitazione ansiosa penetrano nel canto dell'Anima e nel commento orchestrale al pensiero pauroso di una condanna. Il coro risponde coll'implorante « Miserere », che nei cromatismi discendenti della melodia sembra grondare di lacrime. L'incubo della condanna diventa acuta sofferenza nell'invocazione dell'Anima: « Libera me, Domine, de morte aeterna ». E' la visione del giorno tremendo del giudizio universale, del « Dies irae », che si precisa nel concitato movimento di terzine che sottolinea il canto ora fattosi angoscioso, mentre il coro intensifica la preghiera e invoca i Santi. L'Anima che sente l'appressarsi del momento supremo, si raccomanda con affannosa disperazione: « Orate pro me »; a cui il coro risponde insistendo come in un delirio di terrore: « Ora pro ea, ora pro ea, ora pro ea... ». Certi tratti nei quali il canto si svolge nel registro più basso, il crescente affanno delle sincopi in orchestra, e quell'errare smarrito della voce sul ristretto spazio di quattro o cinque note vicine, come in cerca di una quiete che non trova, rendono con drammatica efficacia l'impressione del doloroso sgomento al quale l'Anima del morente è in preda. Poi, già presso al trapasso, fra pause

lunghe, in un movimento sempre più lento e stentato, l'Anima pronuncia le parole estreme: « In manus tua, Domine, ... commendo spiritum meum... spiritum meum », e si tace. Il coro, con dolore e insieme con dolcezza infinita, intona la melodiosa preghiera: « Maria, Mater gratiae, Mater misericordiae, Tu nos ab hoste protege, et mortis hora suscipe ». Ancora una volta, come nel « Miserere », il Musicista ha saputo trovare accenti toccanti di eccezionale purezza e nobiltà.

Una frase lentissima del clarinetto solo, le cui note in *pianissimo* paiono sprofondare in un abisso di tenebre, ci dicono col venir meno del suono il momento della morte. A questo punto il coro, su l'arpeggiare dei violini, intona la preghiera estrema su un tema gregoriano che il Musicista ha largamente melodizzato: « In Paradisum deducant te Angeli ». Con quest'ultima invocazione, che sembra spalancare la visione del Cielo e rasserenare lo spirito con un alto senso di pace, l'oratorio si chiude. L'ultimo accordo *forte* su le parole « In Paradisum » non è un effetto banale, ma vuol essere il simbolo della certezza luminosa che all'Anima del defunto si è aperto il regno della beatitudine eterna!

Non è a tacere la malia di un'orchestrazione quanto mai fine e penetrante, sempre trasparente, e in cui i timbri degli istrumenti a fiato, usati spesso isolatamente per intonare frasi melodiche (sistema caro al Perosi) accresce la varietà non per gusto decorativo, ma per delicata vaghezza espressiva trasfigurante. Tale vaghezza espressiva riguarda quasi sempre sentimenti di patetica tenerezza e di dolente malinconia inerenti al vivo senso di umanità al quale si ispira il Musicista, in tutte le sue composizioni, avvolgendo questa umanità in un'atmosfera di elevata pietà e di sacro e casto fervore. Perosi non concepisce l'uomo senza Dio; in ogni sua nota musicale accanto all'uomo, peccatore e caduco, c'è sempre Dio, sentito come *Bontà* e come *Redenzione*!

* * *

Il Giudizio Universale di Lorenzo Perosi non è un oratorio, ma, com'è detto nell'intestazione dello spartito, un *Poema sinfonico-vocale per soli, coro e orchestra*. Vi manca, infatti, lo « Storico » narratore, e la vicenda si svolge per espressione diretta degli interlocutori, che sono i seguenti: Cristo, l'Angelo della Pace, lo Spirito della Giustizia, un coro d'Angeli, un coro di Beati, e un coro di Dannati. Il testo è in latino (a cura di Piero Misciatelli, che seguì il pensiero del Musicista), con due inni in italiano (quelli della Pace e della Giustizia) che sono di Giulio Salvadori. La prima esecuzione ebbe luogo al Teatro Costanzi di Roma l'8 aprile 1904.

La composizione è un affresco grandioso a tinte vivaci, ricco di bellezze di forma e d'ispirazione. Prelude al Poema il canto di due Anime che implorano misericordia. E' un canto dolcissimo che all'inizio ha una certa somiglianza col preludio della *Traviata*, e al quale s'innesta il coro su le parole del *Dies irae*: « Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae ».

Ed ecco la valle di Josaphat e la risurrezione dei morti: un brusio misterioso si leva dalle viole, dapprima calmo, poi sempre più fervente, su pizzicati dei violoncelli e lunghi pedali dei bassi. Cori di trombe a diversa distanza squillano e si rispondono in un clangore crescente, con un senso luminoso e spaziale, che alla fine assume sonorità e solennità trionfali. E' la risurrezione dei giusti, alla quale fa seguito quella dei malvagi, su ritmi violenti, trilli e sibili diabolici, cui sovrasta nelle trombe il « tema della maledizione ».

Innanzi alle creature risorte e alla Corte celeste recante la Croce, mentre oboi e viole ripetono il « tema della passione », dal preludio alla 3^a parte dell'oratorio *La Passione di Cristo*, lo Spirito della Giustizia rievoca le parole profetiche del Messia: « Amen, amen dico vobis, quia venit hora in qua omnes qui in monumentis sunt audient vocem

Filii Dei », e il coro degli Angeli canta con candore serafico di accenti le « Beatitudini ».

Terminato il canto, Cristo « con serena maestà », dice la didascalia e la musica perosiana conferma, chiama a sè i giusti. Questi chiedono al Giudice supremo quando mai meritavano tale premio, e Gesù chiarisce loro la bontà del loro operato sulla terra. Il motivo intonato dal Redentore è largo e commosso; il ringraziamento dei Beati si leva su ritmi vigorosi dell'orchestra in un canto vibrante di fede e di trasfigurata gioia. Poscia i Beati salgono al Cielo, mentre un Angelo eleva un sereno « Inno alla Pace », al quale il coro dei Santi fa eco con lirico trasporto.

Ed ecco la condanna dei malvagi; su timbri e temi duri e cupi, tuona la sentenza e la maledizione di Cristo. La Sua voce e i Suoi accenti sono imperiosi e accesi d'ira. Fra grida disperate, su impetuosi ritmi quasi di cavalcata infernale, i dannati crollano nell'abisso di fuoco che si spalanca ai loro piedi. Gli Angeli intonano l'« Inno della Giustizia », che nel suo largo e solenne svolgimento contiene elementi degli squilli della risurrezione dei giusti.

Il Poema si chiude in una potente e grandiosa sonorità corale e strumentale che appare come un trionfo della luce e della beatitudine celeste, mentre le voci del coro proclamano l'alta sentenza:

« Perdè la vita chi visse per sè;
« Vive in eterno chi amando la diè ».

I MANOSCRITTI VIVALDIANI DI DRESDA

DI ALFREDO BONACCORSI

Guido Piovene, in *De America* (Garzanti 1955, p. 155), racconta di una visita a Ezra Pound, lo scrittore ben noto all'Accademia Chigiana, visita che purtroppo ebbe luogo in una casa di salute di Washington: « ... egli consuma il tempo », narra il Piovene, « studiando cinese e tiene accanto a sè l'edizione curata da lui del Cavalcanti ed una piccola edizione, a cura dell'Accademia Chigiana, di alcune sonate del Vivaldi. I manoscritti di queste sonate (40 circa) erano prima della guerra in una città tedesca, non ricordo se Lipsia o Dresda, e furono distrutti dal bombardamento aereo. Pound di sua iniziativa ne aveva fatto prendere e venire in Italia il microfilm. Pound dice: « speriamo che mi sia riconosciuto che ho fatto questo di buono, qualunque sia il giudizio sulla mia poesia e le mie azioni... ». (Da rettificare: nel fondo di Dresda si trovano in grandissima prevalenza Concerti, non Sonate; per le fotografie esistenti a Siena cfr. il Catalogo dei « Microfilms di Mss. Vivaldiani della Biblioteca di Dresda », in *Antonio Vivaldi, note e documenti sulla vita e sulle opere*, Siena, 1939, pp. 70-72).

Certamente dobbiamo essere grati al Pound non solo per il dono delle riproduzioni fatto all'Accademia Chigiana, ma anche perchè con questo suo mecenatismo egli ha salvato qualche pagina di Vivaldi. Non è che sia andato distrutto, però, il fondo di Dresda, come si credeva e come credeva anche il Pound: il fondo esiste quasi al completo, fortu-

natamente; di esso dà conto Hans Rudolf Jung in « Archiv für Musikwissenschaft », 1955, fasc. IV. Siccome lo scritto di Jung pone in chiaro la situazione attuale del fondo vivaldiano di Dresda e poichè tale scritto non è noto in Italia crediamo utile di tradurlo, col gentile consenso dell'Editore, anche perchè in esso si può vedere, per eventuali richieste di microfilms, la nuova segnatura.

Il contributo di Walter Kolneder « Zur Frage der Vivaldi - Kataloge » (1) dà occasione di far chiaro intorno alle supposizioni a proposito della perdita del fondo Vivaldi di Dresda (2).

Il Kolneder si basava sopra una comunicazione di Rudolf Gerber (3), il quale nell'anno 1951 scrisse che la celebre collezione vivaldiana di Dresda era andata perduta con la guerra. Si poteva poi stabilire, invece, che i manoscritti vivaldiani erano salvi.

Nel 1951 un completo controllo era tuttavia molto difficile. Per gli attacchi aerei su Dresda del 13 febr. e dei primi di marzo del '45 il ricco fondo della Biblioteca di Dresda era stato gravemente colpito. Oltre alle collezioni musicali dei secoli XIX e XX vennero distrutte anche più antiche composizioni specialmente le raccolte delle opere complete. Una parte sopravvissuta, diremo così, alle azioni di guerra, fu in seguito, per altre cause (ad esempio per l'azione corrodente dell'acqua) talmente danneggiata che la conservazione dei vecchi manoscritti e stampe appariva problematica. Anche i Cataloghi musicali e i relativi registri alfabetici, ad eccezione di un Catalogo musicale sistematico, vennero distrutti. Date le circostanze dovevano passare anni prima di rendersi conto delle effettive perdite della Biblioteca.

(1) In « Archiv für Musikwissenschaft », 1954, p. 323 e segg.

(2) Per l'aiuto dato a questo controllo si ringraziano i collaboratori del reparto musicale della Sächsischen Landesbibliothek, specialmente la Direttrice di questo reparto, Sig.na Liselotte Willi.

(3) In « Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft », XI, 1954, p. 324.

Dopo il 1945 si incomincia, tra gravi difficoltà, a ricostruire il reparto musicale (4). Ma la Landsbibliothek ha avuto una nuova sede in un edificio costruito apposta: al principio del 1950, nel nuovo edificio nella Marienallee, trovarono posto le Raccolte musicali, gli uffici, i laboratori, unitamente ad una moderna sala di lettura. Giusto qui si poteva incominciare a riordinare il superstite reparto musicale. Il riordinamento ebbe luogo sotto la guida di Arno Reichert e di Ewald Jammer negli anni fra il '26 e il '30 (5). Le musiche vennero cronologicamente ordinate, tenendo conto dell'anno di nascita dei compositori, delle opere dei diversi compositori secondo i generi (musica sacra, drammatica, per orchestra, da camera, ecc.).

Sebbene il nuovo ordinamento, con le nuove segnature fosse già pronto nel 1930, si citano pubblicazioni apparse più tardi, le quali si riferiscono ancora al vecchio ordinamento della Biblioteca, talora anche alle vecchie segnature (6). La mescolanza delle vecchie e nuove segnature complica lo studio del reparto musicale di Dresda, e non solo per i manoscritti vivaldiani: è quindi meritevole il contributo del Kolneder, la « Vergleichstabelle der Dresdener Vivaldi-Manuskripte » (7).

... Siccome però le nuove segnature nella tabella del Kolneder recano qualche lacuna o errore, verremo ora a precisare e parimente rettificheremo alcuni errori del Pincherle. In questa nostra tabella, completante quella di Kolneder, tralascieremo le citazioni delle stampe, delle edi-

(4) Uno sguardo d'insieme, a proposito della ricostruzione della consistenza del reparto musicale, dà Liselotte Willi in un manoscritto già pronto, che apparirà nel 1956, nel « Festschrift » in occasione delle feste per i quattro secoli di vita della Landsbibliothek di Sassonia.

(5) Cfr. l'Annuario della Landsbibliothek di Dresda dell'anno 1926 e gli Annuarii 1930-'35 a cura di M. Bollert.

(6) Così ancora, ad es. M. Pincherle, in *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948.

(7) Rivista *cit. sopra*, p. 328 e segg.

TABELLA DI COMPARAZIONE DEI MANOSCRITTI VIVALDIANI DI DRESDA
(Secondo il Kolneder nelle nuove segnature veniva tralasciato il numero contrassegnante il compositore Vivaldi

= 2389. Le segnature danno a volte: $\frac{3389}{04}$).

Vecchia segnatura	Nuova	Cat. tematico di Pincherle	<i>Osservazioni</i>
Cat. 44 N. 1	O/4	pag. 16	
» 2	O/4	» 222	fascicolo.
» 3	O/4	» 256	
» 4	O/4	Sinf. 3	Kolneder dà erroneamente la segn. 0/14.
Cat. 45 N. 1	R/10	pag. 5	
» 2	R/10	» 5	anche Cod. 1097
» 3	R/10	» 5	» » 1098 { « fatto per il sig. Pisendel » (autogr.)
» 4	R/10	» 5	» » 1099
Cod. 1015	O/47	» 267	
» 1016	O/48	» 268	(partitura e 11 parti) Cfr. Cod. 1093.
» 1017	O/49	» 17	
» 1018	O/50	» 214	
» 1019	O/51	» 223	
» 1020	O/52	» 18	
» 1021	O/53	» 269	
» 1022	O/54	» 224	
» 1023	O/55	» 349	
» 1024	O/56	» 102	la vecchia partitura è distrutta; esistono nuove copie.
» 1025	O/57	» 161	
» 1026	O/58	» 162	
» 1027	O/59	» 14	
» 1028	O/60	» 243	
» 1029	O/61	» 163	
» 1030	O/62	» 415	non 101 del Cat. Pincherle, bensì 415; ma in Pincherle non è posto nei mss. di Dresda. Frattanto non Cod. 1030 op. VI n. 5, ma op. VIII n. 5 (« La tempesta di Mare »).

Vecchia segnatura	Nuova	Cat. tematico di Pincherle	Osservazioni
» 1031	O/63	» 338	
» 1032	O/64	» 344	
» 1033	O/65	» 225	
» 1034	O/66	» 29	
» 1035	—	» 148	nella raccolta di Dresda già precedentemente perduto.
» 1036	O/67	» 164	
» 1037	O/68	» 254	
» 1038	O/69	» 418	
» 1039	O/70a	» 111	doppie parti.
» 1040	O/42	» 19	« fatto per il sig. Pisendel » (autogr.).
» 1041	O/71	» 326	
» 1042	O/73	» 350	
» 1043	O/74	» 165	vecchia partitura del tutto inutilizzabile: esistono nuove copie.
» 1044	O/75	» 20	
» 1045A	O/76	» 270	
» 1045B	O/77	» 226	ms. di Dresda quasi distrutto (Microfilm in Archivio di Siena N. 11).
» 1046	O/78	» 419	
» 1047	O/79	» 271	
» 1048	O/80	» 156	
» 1049	O/81	» 272	
» 1050	O/82	» 37	in Pincherle nessuna indicazione ai mss. di Dresda.
» 1051	O/83	» 21	
» 1052	O/84	» 166	
» 1053	O/85	» 167	
» 1054	O/86	» 351	Kolneder dà erroneamente O/85 come nuova segnatura.

Vecchia segnatura	Nuova	Cat. tematico di Pincherle	Osservazioni
» 1055	O/70	» 111	= partitura O/70 a (V. Cod. 1039) « fatto per il signor Pisendel » (autogr.).
» 1056	O/88	» 168	
» 1057	O/89	» 352	
» 1058	O/90	» 22	
» 1059	O/91	» 420	
» 1060	O/92	» 100	
» 1061	O/93	» 273	
» 1062	O/94	» 169	
» 1063	O/95	» 112	
» 1064	O/96	» 256	
» 1065	O/97	» 274	
» 1066	O/126	» 253	
» 1067	O/98	» 23	ms. di Dresda quasi distrutto (= Torino, Giord. opere sacre V, N. 10).
» 1068	O/44	» 258	a Dresda solo la prima parte - « fatto per il sign. Pisendel » (autogr.).
» 1069	O/100	» 249	nel ms. di Dresda non decifrabile! (= Napoli, Bibl. Cons., op. III, libro II, n. 7).
» 1070	O/101	» 421	
» 1071	O/102	» 416	
» 1072	O/103	» 275	
» 1073	O/104	» 170	
» 1074	O/105	» 354	
» 1075	O/106	» 171	
» 1076	O/107	» 276	
» 1077	O/108	» 227	
» 1078	O/43	» 228	« fatto per il Sig. Pisendel » (autogr.).

Vecchia segnatura	Nuova	Cat. tematico di Pincherle	Osservazioni
» 1080	O/111	» 414	il Concerto indicato dal Pincherle sotto il n. 355 Cod. 1080 non è mai esistito in Dresda. Cod. 1080 = op. VI, n. 2 (Selected Harmony N. 5) = in Pincherle al n. 414 (senza indicazione al Ms di Dresda che secondo informazioni [L B di Dresda] prima del 1950 non figurava).
» 1081	O/112	» 229	
» 1082	O/113	» 356	
» 1083	O/114	» 10	
» 1084	O/115	» 357	
» 1085	O/46	» 277	« fatto per il Sig. Pisendel » (autogr.).
» 1086	O/117	» 12	
» 1087	O/118	» 413	
» 1088	O/119	» 278	
» 1089	O/120	» 172	
» 1090	O/121	» 358	
» 1091	O/122	» 417	
» 1092	O/123	» 173	« fatto per il Sig. Pisendel » (autogr.).
» 1093	O/48a	» 268	(solo le parti). Cfr. Cod. 1016.
» 1094	O/125	» 359	
» 1095	R/11(1)	» 5	
» 1096	R/11(2)	» 5	
» 1097	R/10	» 5	anche Ca 45 N. 2
» 1098	R/10	» 5	» » 45 N. 3
» 1099	R/10	» 5	» » 45 N. 4 } « fatto per il Sig. Pisendel » (autogr.).
» 1100	R/8(1)	» 5	
» 1101	R/8(2)	» 5	
» 1102	—	» 5	il ms. di Dresda già perduto prima della guerra.

Vecchia segnatura	Nuova	Cat. tematico di Pincherle	Osservazioni
» 1103	R/7(1)	» 5	
» 1104	R/7(2)	» 5	
» 1105	R/7(3)	» 6	
» 1106	S/1	» 6	prima anche segnato con Q. 6.
» 1107	R/6(1)	» 6	
» 1108	R/6(2)	—	nuova copia.
» 1109	Q/8	» 6	
» 1110	Q/9	pagg. 6 e 360	
» 1111	Q/10	pag. 6	
» 1112	N/1(1)	Sinf. 4	
» 1113	N/1(2)	» 5	
» 1114	—	» 25	nel fondo di Dresda ma già da tempo perduto.
» 1115	N/2(1)	» 6	
» 1116	N/2(2)	» 7	
» 1117	N/2(3)	» 8	
» 1118A	N/2(4)	» 9	
» 1118B	N/2(4)	» 10	
» 1119	N/3	» 11	
» 1120	N/2(5)	» 12	

Le lettere contrassegnanti i numeri delle composizioni significano:

N = opere orchestrali (Sinfonie, Suites, Serenate, Divertimenti).

O = Concerti e pezzi da concerto (anche piccoli pezzi con orchestra).

Q = musica da camera con cembalo.

R = musica per uno strumento ad arco (solo o con organo o accompagnamento di cembalo).

zioni, delle trascrizioni, ecc. e ci limiteremo a fissare la posizione dei manoscritti.

Da queste tabelle si deduce che fortunatamente le perdite causate dalla guerra nel fondo vivaldiano sono molto limitate. Le perdite calcolate dal Kolneder ^(³) in 42 lavori non sono confermate e del resto i lavori perduti o inservibili si possono trovare in altre raccolte o in microfilm a Siena (cfr. Cod. 1041, 1045 B, 1067 e 1069). Gli studi su Vivaldi quindi potranno giovare, nell'avvenire, ancora del fondo di Dresda.

* * *

Fin qui il Jung, ma noi possiamo annunziare, dal momento che siamo in tema vivaldiano, che sono in corso di stampa due Concerti di Dresda del Vivaldi, che si pubblichino per la prima volta con la realizzazione del basso continuo: essi fanno parte di una raccolta di inediti di *Classici Musicali Italiani*, raccolta da noi diretta, che vede la luce per iniziativa del dr. Lorenzo del Turco, editore in Roma, e sotto gli auspici del « Conseil International de la Musique ».

Altri volumi verranno fuori con opere inedite di autori toscani, il Boccherini di Lucca, il Brunetti di Pisa, il Cambini di Livorno, ma noi speriamo di pubblicare altri concerti del Vivaldi, e confidiamo che il Conte Guido Chigi, presidente del Centro di studi vivaldiani, che si vale per la sua opera della collaborazione di Olga Rudge, nota appunto per i suoi contributi vivaldiani, ci vorrà permettere di lavorare sul materiale che il poeta Ezra Pound fece pervenire a Siena.

(³) In « Monatshefte für Musikgeschichte », 1951, p. 386.

I N D I C E

GUIDO CHIGI SARACINI - Prefazione	5
GIULIO CONFALONIERI - Immagini esotiche nella musica italiana	
RICCARDO ALLORTO - Malia di terre lontane	17
ADELMO DAMERINI - Significato di Boccherini	25
GIULIO CONFALONIERI - Nota su <i>Varrone</i> e <i>Perricca</i> di Alessandro Scarlatti	39
GUGLIELMO BARBLAN - Un concerto in «Tre stili» di Francesco Geminiani	51
ADELMO DAMERINI - Giuseppe Gazzaniga e Giovanni Simone Mayr	57
RODOLFO PAOLI - Genialità di Cimarosa	71
ANTONIO CAPRI - Lineamenti della personalità di Respighi	77
BIANCA BECHERINI - Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai	87

Appendice

GINO RONCAGLIA - L'oratorio di Lorenzo Perosi	103
GINO RONCAGLIA - Il « <i>Transitus Animae</i> » e il « <i>Giudizio Universale</i> » di Lorenzo Perosi	109
ALFREDO BONACCORSI - I manoscritti Vivaldiani di Dresda	115

*Terminato di stampare il 14 Settembre 1957
con i tipi delle Arti Grafiche Ticci - Siena
Via Beccheria 19r - Telefono 20.957*