

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Accademia Musicale Chigiana

SIENA

A

vll

I/11

BIBLIOTECA

RE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICISTI TOSCANI

SCRITTI DI

G. BARBLAN · A. BONACCORSI · G. CONFALONIERI

A. DAMERINI · S. A. LUCIANI · F. MOMPELLIO · F. SCHLITZER

pubblicati in occasione della « XI Settimana Musicale Senese »

14-22 SETTEMBRE 1954

A cura di FRANCO SCHLITZER



EDITRICE TICCI - SIENA

1954

Proprietà letteraria riservata

Dopo la decima «Settimana Musicale» del settembre 1953, dedicata ad alcuni musicisti che possono in senso lato essere considerati, sia pur per l'occasionalità di taluni episodi della loro vita pratica, di « scuola romana » e con essa si volle dall'Ente Autonomo considerar chiuso il primo decennio o « decennale » della istituzione, questa « undecima » è dedicata ai « Musicisti Toscani », i quali per la prima volta vengono quest'anno celebrati, studiati e presentati al pubblico.

Questa, come del resto lo sono state le « Settimane Musicali Senesi » degli anni passati, non pretende di offrire un quadro compiuto della folta schiera dei Maestri toscani, ma solamente di darne un semplice per quanto significativo ed efficace disegno e la scelta, quindi, è caduta su alcuni artisti e su alcune delle loro opere, teatrali, strumentali e da camera. Mi auguro perciò che il Consiglio Artistico per le « Settimane » voglia negli anni prossimi ritornare, come suol dirsi, sull'argomento, voglia cioè segnalare all'Ente Autonomo, una nuova scelta di musiche dei Maestri toscani, le quali per ovvie ragioni organizzative non hanno potuto trovar posto nel « programma » della « XI Settimana ».

Sento il dovere di esprimere qui tutta la mia gratitudine e tutto il mio compiacimento al Sindaco Ilio Bocci Presidente dell'Ente Autonomo, al Prof. Mencara-

glia Assessore P.I. e al M.^o Vittorio Baglioni, i quali bene interpretando lo spirito che animava sin dal lontano 1939 la mia iniziativa delle « Settimane Musicali », dal 1950 amorevolmente e con rara competenza ne curano la preparazione e l'attuazione per mio desiderio.

Tengo, inoltre, a ringraziare tutti i collaboratori di questo Numero Unico, che, al pari degli altri precedentemente pubblicati, mi auguro possa riuscire di qualche utilità a coloro che di studi musicologici s'interessano sì che possa essere considerato un ricordo documentato della XI Settimana, alla quale è dedicato.

Siena, 10 Settembre 1954.

GUIDO CHIGI SARACINI

MUSICISTI TOSCANI

LE MUSICHE DI ANTICHI MAESTRI TOSCANI

I. · JACOPO PERI · (Firenze 1561 - 1633)

Se la sede fosse opportuna dovremmo rievocare la vita di questo musicista toscano e fiorentino, che tanta parte ebbe nella creazione del Melodramma e dello stile recitativo. Rimandiamo per questo al capitolo di G.O. CORAZZINI incluso nel vol. degli *ATTI dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, a. XXXIII, dal titolo: *Commemorazione della Riforma melodrammatica* (Firenze, tip. Galletti e Cocci, 1895). Ricordiamo soltanto che la sua *Euridice*, su libretto di O. Rinuccini, fu la prima vera opera in musica, rappresentata il 6 ottobre 1600 in occasione delle nozze di Enrico IV con Maria dei Medici. Il nuovo stile « quasi in armonia favellare » fu opera di lui e degli altri appartenenti alla celebre « Camerata fiorentina » come Caccini, De' Cavalieri, V. Galilei, Rinuccini, Chiabrera, Strozzi etc. (cfr. anche SCHNITZ, *Zur Frühgesch. der lyrischen Monodie* etc. in *Jahrbuch Petrs*, 1911 e G. GILLI, *Una Corte alla fine del '500*, Firenze, 1928). Oltre l'*Euridice* il Peri scrisse anche le musiche de la *Dafni* di Rinuccini, i recitativi per l'*Arianna* di Rinuccini, mentre le arie furono composte da Monteverdi, ed altre opere come *Tedite* su testo del Cini, l'*Adone* su poesia di Cicognini, la *Guerra d'amore* in collaborazione di altri, qualche brano della *Flora* di Marco da Gagliano. Mentre di queste musiche non si hanno che scarse tracce, ci è rimasta invece una raccolta intitolata: *Le varie musiche a 1, 2 e 3 voci, alcune spirituali in ultimo per cantare sul Clavicembalo e chitarrone...* (1609).

L'aria « *Tu dormi* » che è nel programma della Settimana Senese è pagina poco conosciuta. Essa è stata tratta

dal volume di ROBERT HAAS, *Die Musik des Barocks*, pag. 45, della Collezione *Handbuch der Musikwissenschaft*, diretta da Ernst Buchen. L'aria fa parte di una raccolta di monodie fiorentine esistente in Raudnitz.

Alla rarità questa pagina aggiunge anche l'interesse della sua forma, in quanto essa è costituita da tre parti che iniziano tutte con la stessa frase musicale su le parole « *Tu dormi* ». E' una libera melopea che ricerca l'aderenza alla parola, e presenta altresì modulazioni insolite, come alla fine della terza parte, dove in poche misure si passa da *la* minore, a *si* minore, a *fa* diesis minore, a *re* maggiore per concludere in *la* minore.

II. - FRANCESCA CACCINI - Firenze (1587 - 1640?)

La presentazione, in questa Settimana Senese, di un'opera rara, composta da Francesca Caccini, figlia del celebre Giulio Romano, autore della *Euridice*, che rappresenta la origine del Melodramma, ci consiglia a richiamare l'attenzione su questa artista, cantante e compositrice, che è scarsamente conosciuta, benchè molti scrittori contemporanei e posteriori ne abbiano parlato in termini ammirativi ⁽¹⁾.

Cominciamo subito a constatare che anche sulle notizie biografiche gli storici e i dizionari sono fra loro discordi,

⁽¹⁾ Cfr. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, II, Paris, 1881 - A. BONAVENTURA, *Il ritratto della Cecchina*, in « *La cultura musicale* » I, Bologna, 1922 - ADEMOLLO, *La Cecchina*, in « *Fanfulla della Domenica* » 1885, n. 17 - ALFRED EHRICH, *Giulio Caccini*, Leipzig, 1908 - A. BONAVENTURA, *Ariette di F. Caccini e B. Strozzi*, in « *Musica* », Roma, 1930 - DE LA FAGE, *Essai de diphtherographie musicale*, Paris, 1864, p. 174-75 - OSCAR CHILESOTTI, *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina di F. Caccini*, in « *Gazzetta music. di Milano* », 1896 - M. GIOVANNA MASERA, *Alcune lettere inedite di Francesca Caccini*, in « *La Rassegna musicale* », a. XIII, n. 4 - Idem, *Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Torino, R. Univers., 1941 - Idem, *Una musicista fiorentina del Seicento, Francesca Caccini*, in « *La Rassegna musicale* », a. XIV, n. 5, 6, 1941 e n. 9-10, 1942.

fino a ritenere Francesca non figlia ma moglie di Giulio Romano, come fanno Antal Radò e gli stessi Eitner e il Grove nei loro dizionari. Quanto alla data di nascita il Fetis la fissa nel 1581 o 1582 e l'Ademollo, seguito poi dal Della Corte, al 1588. Ora noi abbiamo pazientemente ricercato negli *Atti di Battesimo* di S. Maria del Fiore e possiamo correggere definitivamente, riportando l'atto ufficiale del Registro dei Battezzati alla lettera F, femmine:

« L'anno 1587 a dì 18 del mese di settembre è stata battezzata FRANCESCA di Ms. Giulio di Michelangelo Caccini, nata al dì stesso detto mese a ore 6½ nel popolo di S. Michele Visdomini. Padrino il Sig. Pandolfo dei Bardi e per esso il Sig. Girolamo Guicciardini, Madrina Sig. Francesca del Sig. Rustico Piccardini ».

Riassumiamo le altre notizie. Francesca nell'ambiente familiare coltivò la musica e le lettere insieme. Distintasi presto come abilissima cantante, essendo anche di una bellezza rara, fu presto ammessa fin dal 1602 alla Corte Medicea, insieme alla sorella minore Settimia, pur essa cantante. Nel 1605 il « Concerto » Caccini riscosse entusiastiche accoglienze in Francia, alla corte di Enrico IV, e, durante il viaggio per Parigi, nelle soste a Modena, a Milano, a Torino, a Lione, grandi furono i successi. Alla corte francese essa cantò in francese altresì e in spagnolo e tanto fu il favore ottenuto presso i Sovrani, che questi richiesero al Granduca, senza ottenerlo, il permesso di trattenere la giovane cantante. Dopo il ritorno dalla Francia. Francesca si sposò con Giovanbattista Signorini e attese agli studi di composizione. Dal 1608 al 1614 essa fu attivissima collaboratrice agli spettacoli di corte e nei concerti, distinguendosi anche come valente strumentista nel liuto, nel chitarrinetto e nel clavicembalo. Dal 1614 cominciò anche la sua attività di compositrice, in ciò incoraggiata da Michelangelo Buonarroti il Giovane, col quale essa ebbe intima relazione. Il 24 febbraio 1615 fu rappre-

sentato a Pitti il *Ballo delle zingare* su poesia di Ferd. Saracinelli e con musica della Caccini, purtroppo perduta, come anche perduta è la musica da lei composta, insieme a Giov. Battista da Gagliano, per il *Martirio di S. Agata* del Cicognini. Invece essa potè pubblicare, nel 1618, *Il primo libro delle Musiche a una e due voci* (in Firenze, nella stamperia di Zanobi Pignoni), di cui è copia nella Biblioteca Nazionale di Firenze con correzioni autografe, e altro esemplare a Modena. Intanto la fama di Francesca, della sua sorella e di sua figlia, Margherita, pure famosa cantante, si era ancor più diffusa, attraverso i suoi concerti in diverse città d'Italia e specialmente a Pisa, quando con la Corte vi si recava per i concerti della Settimana Santa. I sovrani si gloriavano di questa singolare artista e perciò a lei fu dato altresì l'incarico di musicare un nuovo spettacolo, da eseguirsi nel carnevale del 1625, per la venuta del Principe Ladislao Sigismondo di Polonia. Si trattò appunto del Balletto « *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina* » su poesia di Ferd. Saracinelli, Balletto che fu inscenato il 2 febbraio 1625 nella loggia della Villa Medicea di Poggio Imperiale con macchine di Alfonso Parigi e con « Balletto delle Signore dame » e un « Balletto a cavallo ». Nello stesso anno sembra che la Caccini componesse altresì un *Rinaldo innamorato*, la cui partitura, secondo il Fétis, doveva trovarsi nella Biblioteca della Minerva a Roma; ma se ne trova traccia. Nel 1626 la Francesca perdette il marito e le sue mansioni a Corte si fecero più fiacche, forse anche per le condizioni fisiche della musicista: dal 1627 infatti non si trova più ricordata fra i musicisti stipendiati, quantunque essa raramente prendesse parte a qualche spettacolo. Secondo un *Ricordo* contemporaneo, citato dall'Ademollo, essa « si rimaritò in un lucchese lasciando il servizio dei queste Altezze (di Toscana) et morì di cancro in bocca ». Quando morisse non è precisato, ma certamente prima della data segnata dai dizionari dopo l'Ademollo, cioè nel 1640, poichè il Bonini nei *Discorsi e Regole sovra la musica* di quel tempo non la nomina più

come vivente. L'Ademollo nel dare la data surriferita, deve aver confuso — lo abbiamo direttamente riscontrato nei Registri dell'Archivio di Stato — con la morte di Francesca del Sen. Alessandro Caccini, avvenuta appunto l'8 aprile 1640 (Arch. di Stato, Morti della Grascia, vol. X).

Venendo ora alla *Liberazione di Ruggero*, da cui sono state tratte le arie per questa Settimana Senese, dovremmo qui farne, se ne fosse il luogo adatto, una analisi particolareggiata, per stabilirne il reale valore storico ed estetico, senza lasciarsi condurre agli entusiasmi dell'Ambros, che la giudica addirittura « un genio, colei che aveva in sè più musica del padre », nè attenersi alla assoluta denigrazione del Goldsmidt che definisce il Balletto un tentativo interamente fallito. Rolland e Chilesotti sono più equilibrati, ma sembra che tutti abbiano esaminato superficialmente la partitura originale, di cui esistono solo gli esemplari della Biblioteca di S. Cecilia, della Biblioteca Comunale di Crespano e del Conservatorio di Parigi. Noi abbiamo avuto sott'occhio quello romano. Veramente possiamo affermare che questa *Liberazione*, in confronto degli esempi monodici precedenti e comprese le due *Euridici*, ha l'impronta di una maggiore genialità, in quanto essa si orienta verso le direttive monteverdiane, le quali erano vòlte ad una più concreta plasticità formale, ad una ariosità più ampia, e non rinunciavano alla polifonia. L'opera della Caccini infatti presenta lo stesso recitativo, con basso, disteso in cantabilità decisa, costruisce l'aria con una ripresa quasi ad intuire la futura forma tripartita (vedere le arie della Sirena alle parole « di giovinezza vuol gioir d'alma dolcezza » e « di sua vita pace vuol sempre gradita »), aggiunge sinfonie e Ritornelli alla maniera monteverdiana, e contiene parti corali importanti come il Coro dei Mostri e il Madrigale finale a otto voci. Questo basti a segnalare la importanza di tale opera poco nota di una tra le poche compositrici italiane, ed ad incitare a farne oggetto di attenzione nella formazione dei programmi di concerto.

III. - FRANCESCO MARIA VERACINI · (Firenze 1690 / Pisa 1750)

Del grande fiorentino Fr. M. Veracini sarebbero da conoscere tutte le composizioni, oltre alcune Sonate per violino e Basso già pubblicate da Ildebrando Pizzetti. Anche solo da queste — ed abbiamo un'edizione originale nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze — balza una figura di compositore, che, con Vivaldi quasi contemporaneo, inizia uno stile nuovo strumentale caratterizzato da una fantasia già ancora barocca una vòlta insieme ad una costruttività solida e architettonica di classica impronta. Già il nostro vecchio Torchi si era accorto della grandezza e originalità di Veracini scrivendo, tra l'altro: « Veracini rappresenta il genio della melodia pura, la quale ha libera la scelta della forma e del colorito che ad essa si convengono. In questa alta libertà di effusione artistica, egli è veramente una delle più grandi figure tra i poeti della musica ». Poeta sì dunque, perchè non v'è dato tecnico anche nuovo che non sia scaldato dal fuoco dell'ispirazione, nè ornamentazione stilistica che non sia animata da una necessità di canto.

A quelle Sonate già sopra ricordate bisognerebbe aggiungere la conoscenza dei molti Concerti, Sinfonie, Sonate, e delle opere teatrali *Adriano*, *Roselinda* e *L'errore di Salomone*, giacenti ancora nelle Biblioteche. Vogliamo augurare che venga pubblicato lo studio di Bernardo Paungartner, il quale, durante la passata guerra, raccolse qui a Firenze molte notizie e sulla vita e sull'opera del grande fiorentino, e di lui anzi scoperse la esistenza di una vera scuola violinistica toscana, ancora da illuminare. Lo stesso studioso tedesco pubblicò alcune Sonate dell'op. 1 e fece conoscere Due Concerti con Violino solista.

Il secondo di questi Concerti, che si eseguisce in questa Settimana Senese, è appunto un *Concerto da chiesa*, copiato dal manoscritto della Biblioteca di Vienna e che fu eseguito personalmente dal Veracini per l'Incoronazione di Carlo VI a Francoforte nel 1712. I due tempi *allegri*, così vivi di forza genuina senza impacci tecnici e il tempo *lento* così vibrante di intima emozione, sono prova dello spirito già novatore del compositore fiorentino.

ADELMO DAMERINI

GIOVANNI GIUSEPPE CAMBINI

(Livorno 1746 - Parigi 1825)

Formatosi alla scuola bolognese del celebre Padre Martini, G. G. Cambini fu uno degli eminenti musicisti toscani del '700 che -- con alla testa Boccherini -- valsero a diffondere e potenziare in Europa il gusto strumentale, sinfonico e cameristico. Ebbe vita assai avventurosa e si fece molto apprezzare come violinista in vari centri artistici. Si stabilì presto a Parigi dove ebbe la ventura di far parte del più straordinario quartetto che forse sia mai esistito, composto com'era dai quattro musicisti toscani Nardini e Manfredi quali violinisti, Cambini quale violista, mentre la parte del violoncello era sostenuta da Luigi Boccherini. Ciò conferma l'eccellenza come strumentista e come musicista raggiunta, ancor giovane, dal Cambini, ed è facile immaginare il giovamento che egli potè trarre da un simile contatto. Perseguitato dalla sventura morì poverissimo, quasi ottantenne, in un ricovero di mendicizia presso Parigi.

Compositore assai prolifico, scrisse una ventina di opere teatrali e molti oratori; ma la sua fama doveva essere tramandata alla posterità dalla sua produzione strumentale. Partecipò attivamente alla maturazione del sinfonismo europeo con ben 60 Sinfonie, mentre con i suoi 144 Quartetti — che sono da collocare fra i primi esempi squisitamente composti nel « gusto galante » — non mancò d'influenzare i grandi maestri del periodo classico.

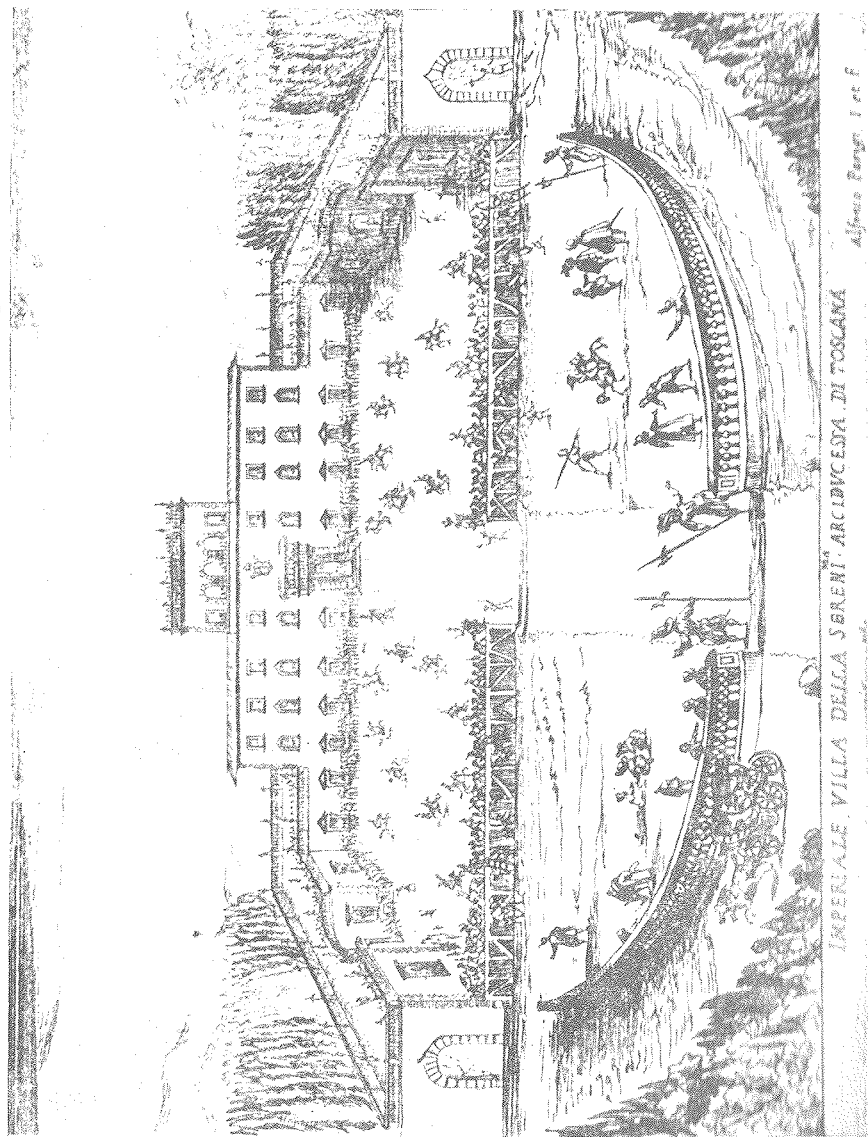
Sconosciuta era praticamente rimasta la produzione del Cambini nel campo del concerto solistico finchè, negli anni recenti, non furono rinvenuti dal Barblan tre Concerti per piano che nell'edizione originale recano il seguente titolo: « Trois Concertos pour le Clavecin ou Piano forte, avec accompagnement de deux violons alto et basse, deux Hautbois et deux cors ad libitum, par G. Cambini, oeuvre XV - Paris,

chez Mr. Henry ». Di questi Concerti, quello in sol maggiore è già stato presentato con felicissimo esito in molti centri d'Europa e d'America dal « Collegium Musicum Italicum »; mentre quello in si bemolle viene ora presentato in prima edizione moderna. Anche in queste pagine la plastica chiarezza delle idee musicali (l'inciso iniziale del Concerto ci reca di colpo in un clima boccheriniano), l'avvincente logica dell'affabile struttura del periodare, la fluidità e brillantezza del discorso strumentale, dimostrano largamente come, anche in questa forma, il maestro livornese abbia espresso la sua elegante genialità.

Oltre agli accorgimenti d'uso si è resa necessaria al revisore la quasi totale modifica della parte della viola, che nell'originale non faceva che raddoppiare quasi sempre all'ottava la parte dei bassi creando inevitabili squilibri di sonorità che il nostro orecchio mal sopporterebbe.

Secondo il gusto parigino dell'epoca — desideroso di movimenti *allegro* piuttosto che di contemplazioni liriche — questo Concerto, come gli altri due, è privo dell'*adagio*. Dalla sviluppata tecnica pianistica tralucono elementi e caratteristiche mozartiani che offrono allo storico interessante materia di studio. L'edizione originale non reca data, ma secondo le supposizioni del revisore la composizione di questi Concerti dovrebbe porsi fra il 1782 e il 1784.

GUGLIELMO BARBLAN



FRANCESCO CASCINI: *La liberazione di Ruggiero*, Firenze, 1623. - Macchine di Alfonso Parigi.

CLAUDIO SARACINI (*)

Della vita e delle opere di CLAUDIO SARACINI, nobile senese, detto il PALUSI, come è scritto nel frontespizio delle sue opere, sappiamo ben poco; o meglio non sappiamo che quanto si può desumere dalle dediche delle stampe.

Un Madrigale del secondo libro delle sue *Musiche* è intitolato: « *All'illustre et Eccellentissimo Signor Cesare Saracini, Dottore di legge, Fratello carissimo* ». Un altro: « *Al molto illustre Signor Celio Saracini, Fratello carissimo* ». Questo Celio Saracini, come riferisce Isidoro Ugurgieri, fu inventore di uno strumento detto il chitarrino e perciò fu tanto apprezzato a Roma da essere cognominato « Celio dal Chitarrino ». Un terzo Madrigale è intitolato: « *Al molto illustre Signor Gherardo Saracini* », senz'altra indicazione.

Considerato che ha pubblicato il primo libro delle sue *Musiche* nel 1614, Claudio Saracini dovrebbe essere nato nell'ultimo decennio del 1500, e aver vissuto per qualche tempo a Venezia, non solo perchè da Venezia sono datate le dediche delle sue *Musiche* stampate dal Vincenti nel 1620 e dal Gardano nel 1624, ma perchè il primo Madrigale della raccolta è dedicato: « *Al molto illustre Signor Claudio Monteverde, maestro di Cappella della Serenissima Signoria di Venezia in San Marco* ». Il che fa supporre che egli sia stato allievo del Monteverdi.

Dalla dedica al Granduca di Toscana, premessa a *Le Seconde Musiche*, si desume che egli ha vissuto per lunghi anni lontano da Siena: « *Così ha comportato - egli dice con commovente nostalgia - non dirò la mia fortuna, ma la divina provvidenza, che io dalla mia gioventù partendo dalla*

(*) Il presente scritto è ristampato per gentile concessione dell'Accademia Senese degli Intronati, dal vol. del compianto S.A. LUCIANI, *La musica in Siena*, edito nel 1942.

Patria abbia peregrinato per molti stranieri paesi co'l corpo, ma con l'animo sempre sono stato fisso dove naqui; a guisa del compasso il quale benchè giri intorno alla circonferenza con un piede, con l'altro tuttavia sta pur fermo nel centro ».

Isidoro Ugurgieri Azzolini ne *Le Pompe sanesi* scrive: « *Claudio Saracini dei Grandi di Siena, com'era consanguineo del cavalier Fra Sinolfo, così limitò nell'inclinazione alla Musica, ritrovandosi sempre ne' concerti, che quel Signore faceva nella propria casa. Ed è arrivato a tal sapere, che compone e canta affettuosamente. Non sappiamo se habbia altre opere a stampa, che una lettera amorosa in stile recitativo, da noi veduta, molto bella ed armoniosa* ».

Da queste parole si desume che verso il 1649, anno in cui l'Ugurgieri licenziava il suo libro, il Saracini era ancora in vita, e che dimorava in Siena, dove probabilmente avrà finito i suoi giorni.

Claudio Saracini ha pubblicato, dal 1614 al 1624, sei libri di *Musiche* a una voce, di cui restano solo cinque, mancando il Quarto.

Questi libri contengono Arie e Madrigali. Nei Madrigali la declamazione dei versi determina la frase melodica senza ritmo periodico; nelle Arie vi è predominio dell'elemento ritmico e strofico. In esse infatti la melodia si ripete con parole differenti. Le une e gli altri sono scritti su due righe: la prima per il canto, l'altra per il basso. Sul basso gli accordi venivano realizzati estemporaneamente dallo strumento accompagnatore, che era di solito il chitarrone, l'arciliuto o il liuto attiorbato, il quale ultimo, oltre le corde normali, aveva ben otto bassi volanti fuori della tastiera (dal *fa* al *fa* basso), e per la estensione delle note gravi si prestava particolarmente all'accompagnamento del canto.

Il primo libro de *Le Musiche* contiene in fine tre pezzi per liuto attiorbato, fra i quali è particolarmente notevole il terzo, ristampato dal Riemann nel suo *Manuale della Storia della Musica*, intitolato *Contrappunto sopra dei con-*

trabbassi (ossia le corde fuori della tastiera) *per liuto attiorbato*.

Il secondo libro de *Le Musiche*, stampato nel 1620 dal Vincenti, contiene ventiquattro arie e in fine una lunga composizione ad una voce ma con una chiusa a tre, intitolata *Il lamento della Madonna in stile recitativo*.

Il terzo libro, stampato a Venezia nello stesso anno, contiene ventisette arie e madrigali e in fine *Il pianto della Beata Vergine in stile recitativo* su parole latine, che non è altro che lo *Stabat Mater*.

Del quarto libro non abbiamo notizie.

Il quinto libro, stampato a Venezia nel 1624 dal Gardano, contiene ventiquattro arie e madrigali.

Il sesto, stampato nella stessa città e nello stesso anno, contiene trenta arie e madrigali.

È strano che l'Ugurgieri non abbia conosciuto queste opere a stampa del Saracini. Circa la *Lettera amorosa in stile recitativo*, che dice di aver visto, è verosimile si tratti di un errore, e che si riferisca a quella di Claudio Monteverdi, stampata nel 1623 col *Lamento d'Arianna*.

Per quanto ci consta, altri contemporanei non danno notizie di Claudio Saracini. Il primo, in ordine di tempo, che parla di questo senese è il Burney, nella sua *Storia della musica* pubblicata dal 1776 al 1788, riportando ad esempio, un passo vocalizzato sulla parola *fuga*, tratto dal sesto libro de *Le Musiche*.

Il primo dei musicologi moderni che citi il Saracini è E. Vogel nella notissima *Bibliografia delle musiche vocali italiane di carattere profano dal 1500 al 1700*, stampata a Berlino nel 1892; senonchè il Vogel ignora il primo libro de *Le Musiche*, esistente in esemplare unico nella Biblioteca Bohn di Breslavia.

Tutte le opere del Saracini, fin'ora conosciute, sono elencate nel *Quellen-Lexikon* dell'Eitner, pubblicato dal 1899 al 1904, nel quale sono anche riportate le scarse notizie che del nostro autore si posseggono.

Delle sue *Musiche*, non si trovano in Italia che il secondo e il terzo libro, conservati dal Liceo Musicale di Bologna.

Il Gaspari, nel terzo volume del prezioso Catalogo di questa Biblioteca, pubblicato dal Torchi nel 1893, riferendosi al Pianto della Vergine in stile recitativo, posto in fine del Terzo Libro, scrive: « *In esso trovasi buona melodia nella parte del canto, ma il sottoposto basso partecipa della durezza solita di quel tempo, in cui la moderna maniera di armonizzare era ancora sconosciuta* ». Per contrario il Leichtentritt, nel quarto volume del suo rifacimento della *Storia della Musica* dell'Ambros, apparso nel 1909, si entusiasma molto per l'armonizzare del Saracini, che arriva a paragonare al *dernier cri* del XX secolo, e riporta diversi pezzi del Senese.

Il Riemann, nel secondo volume del suo *Manuale della Storia della musica*, stampato nel 1912, riferisce il giudizio del Leichtentritt senza commenti, e trascrive tre pezzi del Saracini: il *Contrappunto sopra dei contrabbassi*, cui abbiamo accennato, una *Canzone di stile francese*, trascritta, non si capisce perchè, in tempo ternario, mentre è scritta originalmente in tempo binario, e un *Madrigale* pieno di vocalizzi: pezzi appartenenti tutti e tre al primo libro de *Le Musiche*.

Dal confronto di questi ultimi due pezzi il Riemann trae la conseguenza che « *lo stile francese, nel quale predominava il puro ritmo musicale sulla interpretazione delle parole, si adatta meglio al Saracini che lo stile fiorentino* ». Secondo il Riemann, il Saracini è scorrevole, spigliato nelle arie e nelle canzonette, ma gli manca una severa disciplina per le possibilità dello stile recitativo. Al quale giudizio non possiamo consentire, poichè, se nelle arie è da notare una particolare spigliatezza, nei madrigali, alla preziosità armonica notata dal Leichtentritt, si aggiunge l'eloquenza e l'eleganza della melodia, ricca spesso di inflessioni enarmiche.

Finalmente parla del Saracini, G. Haas nel volume intitolato *La musica del Barocco*, stampato nel 1929, nel quale sono riportati un frammento del *Lamento della Madonna* e il Madrigale «*Lasso, perchè mi fuggi*» de *Le Seconde Musiche*.

Abbiamo accennato ai pezzi del Saracini ristampati in storie della Musica. Dobbiamo ricordare ora che la *Société de musique d'autrefois* eseguiva il madrigale de *Le Seconde Musiche*: «*Cor mio, deh non languire*», accompagnandolo con istrumenti del tempo, e che Vito Frazzi ha realizzato il basso del madrigale «*Ite amati sospiri*» e delle arie: «*Care gioie*» e «*Bellissima Dori*» appartenenti a *Le Seconde Musiche*, eseguiti il 21 maggio 1933 nel Salone Piccolomineo dell'Istituto Comunale d'Arte e di Storia, in Siena (¹).

De *Le Seconde Musiche*, di cui esistono tre soli esemplari nelle Biblioteche di Breslavia, Oxford e Bologna, è parsa intanto per iniziativa del Conte Guido Chigi Saracini una edizione anastatica di trecento esemplari, che vuol essere un omaggio alla memoria di Claudio Saracini e un contributo non trascurabile alla conoscenza di quello che si può chiamare il «*dolce stil nuovo*» della musica italiana.

S. A. LUCIANI

(¹) C. SARACINI: Tre canti a una voce «*Le Seconde Musiche*», col basso realizzato da V. Frazzi. Siena, MCMXXXIV. Presso la «Micat in Vertice».

OPERE A STAMPA DI CLAUDIO SARACINI

Le musiche di C.S. (a 1 voce) - Venezia, 1614. Vincenti (Breslau, Bibl. Com.).

Le seconde musiche... - Venezia, 1620. Vincenti (Bologna, Bibl. Liceo Mus.).

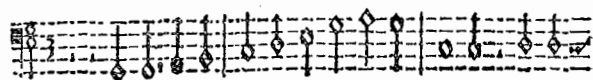
Le terze musiche... - Venezia, 1620. Vincenti (Bologna, Bibl. Liceo Mus.).

Le quinte musiche - Venezia, 1624. Gardano (Breslau, Bibl. Com.).

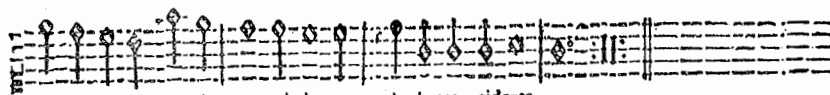
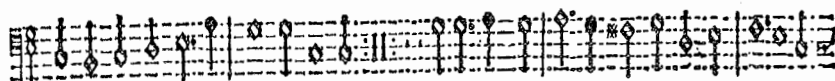
Le seste musiche... - Venezia 1624. Gardano (Breslau, Bibl. Com.).



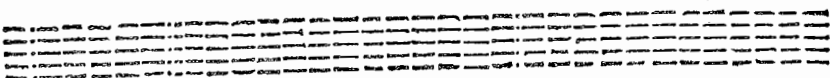
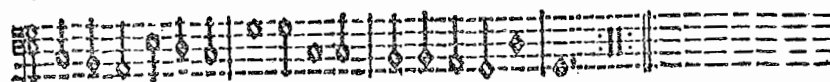
Elliffima Dori l'altiero tuo fguardo Fa ti



ch'io tutt'ardo di viuaci amori Madolci gl'ardori diuengon fonte Se



gl'occhiâte giro e lieta rimirò la bocca sidente.



2 L'angelico viso
Se crudo si mostra
E l'degno l'inostra
Del duol fon'anciso
Ma vien poi diuiso
Dal duolo cocente
Dal dolce che stilla
L'ardor che sfauilla
La bocca.

3 Se fuggi spietata
Il cor mi si parte
E te co' si parte
Quest'alma infiammata
La Morte haurei grata,
Si resto dolente
Ma poi quanto torni
Allunga i miei giorni
La bocca.

4 Or vibra tuoi irai
Vezzosa vezzosa
Che l'etier ritrofa
M'ancide con guai
Fuggir pur vorrai
Deh flammì prentente
E inostrami ogn'ora
Cortese mia aurora
La bocca,

Aria da *Le Seconde Musiche* di C. SARACINI

DOMENICO PUCCINI (*)

(1771 - 1815)

Karl Gustav Fellerer, ordinario di storia della musica all'Università di Colonia, scrisse un ottimo articolo sulla famiglia dei Puccini (¹). La storia dei Puccini è, in buona parte, la storia musicale di Lucca. Di padre in figlio, questa famiglia ha dominato, durante due secoli, la vita artistica della città, ed offre viva testimonianza, secondo il Fellerer, della grande arte italiana del tempo. Il Fellerer esamina i lavori del primo Giacomo, di Antonio Benedetto Maria, di Domenico e di Michele, il padre dell'ultimo Giacomo col quale si chiude, dopo cinque generazioni, la dinastia musicale dei Puccini. A proposito di Domenico il Fellerer cortesemente si duole «che il Bonaccorsi, il quale ha preso in esame il *Gloria et Sicut erat* (²), composto per la festa di Santa Cecilia, si sia imbattuto in quest'ora debole di Domenico: essa non presenta una giusta immagine di lui, del suo modo di comporre «agile e scorrevole» (*leichtflüssig*). Nota il Fellerer che Domenico, in confronto al padre e al nonno, avrebbe cercato nuove vie, come dimostra il fatto che Antonio, alla morte del figlio avvenuta prematuramente, non volle metter le mani sulla partitura di un grande *Te Deum* lasciata incompiuta, perchè si sentiva lontano dallo

(*) Il presente scritto per gentile concessione dell'autore e dell'editore Curci di Milano, che vivamente qui si ringraziano, è estratto dal vol. *Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali* di A. BONACCORSI (Ediz. Curci, Milano, 1950). Per ragioni di tecnica tipografica sono stati espunti gli esempi musicali, i quali il lettore potrà leggere nel detto volume in commercio.

(¹) *Die Musikerfamilie Puccini (1712-1924)*, in «Archiv für Musikforschung», 1941, fasc. 4.

(²) Nel «Bollettino Storico Lucchese», fasc. 1, 1934.

stile di Domenico, e cedette la penna allo scolaro di Domenico: Felice Ravani.

Quando noi ci occupammo delle musiche dei Puccini, l'archivio di questa famiglia, che si conserva nell'Istituto musicale Boccherini, non era ancora schedato: e volle il caso che, frugando nella montagna dei manoscritti, venisse fuori quella composizione di Domenico, la quale è effettivamente debole, come avverte anche il Fellerer. In seguito, ricercando i ritratti dei Puccini, ci accadde di ritrovare a Lipsia il ritratto di Domenico, che mancava e di cui nemmeno il figlio dell'ultimo Giacomo, Antonio, aveva saputo darci notizia. La sorpresa si fu che la Casa Breitkopf e Härtel, in una stampa della metà dell'Ottocento, aveva messo il ritratto di Domenico accanto a quello di grandi compositori come Bach, Händel, Beethoven. Quali lavori di Domenico erano conosciuti in Germania a quel tempo? Come mai i lessici, anche i vecchi dizionari tedeschi, e le storie della musica tacciono il suo nome o fanno appena menzione di lui? Come fu allora che il suo ritratto apparve assieme a quelli di musicisti famosi?

Questo si vorrebbe sapere, proseguendo gli studi sulla famiglia dei Puccini; e la risposta ci potrebbe venire dall'esame delle musiche che si trovano a Lucca, finalmente reperibili, posto che le notizie della vita, almeno per ora, sono ancora scarse e non ci illuminano.

Lo studio delle composizioni di Domenico si può ridurre all'esame di alcuni duettini e duetti, a qualche Arietta e Aria, a un *Kyrie* e *Gloria*, una cantata, un concerto per cembalo, due opere teatrali.

Fra i *Sei Duettini con accompagnamento di Forte-piano ovvero di Chitarra Francese* dobbiamo segnalare il terzo, freschissimo e prettamente settecentesco, nello schema A-B-A, laddove il quarto sembra più ottocentesco, si direbbe alla

Mendelssohn, se non precedesse i *Lieder* di questo autore; ed è gentilissimo anche nella poesia:

*Mentre ascosa fra i rami sovente
tortorella si duole e si lagna,
e cercando la fida compagna
sparge il suono de' mesti sospir.
lungi a gara con flebili accenti
l'eco intanto pietosa risponde
e ripeton le valli profonde
gli amorosi suoi dolci sospir.*

Il quarto duettino è nella forma A-B; reca la parte del pianoforte e, sotto, quella per chitarra; le due voci, veramente, non duettano, limitandosi la seconda, il mezzo soprano, ad accompagnare il soprano quasi sempre facendo la terza o la sesta. L'espressione musicale combacia con la descrizione poetica e non appare mai disuguale o intralciata. Eppure si tratta di una scrittura qualunque, dimesamente vestita; ma da essa, con poco, promana come una ingenuità sia nella melodia, sia, specialmente, nell'accompagnamento, e quasi una soavità e la diresti *pur mo' nata*, ripeterebbe il De Sanctis, e ne viene un riposo a noi che siamo tormentati dalla musica «problematica»; cosicchè si resta con l'impressione che una cosa da nulla si sollevi in volo.

Dai duettini passeremo ai duetti, ai *Sei duetti per Soprano e Tenore accompagnati dal Piano-Forte, di Domenico Puccini, Maestro di Cappella di S.A.I. e R. Il Principe di Lucca, e di Piombino*. Contengono la storia di Fille e di Fileno, ossia l'amore dei due, divisa in sei parti o momenti: La dichiarazione, la partenza, la gelosia, la pace, il giuramento. Tutta la prima parte del secondo duetto dedicato alla partenza, la quale si svolge nella forma del recitativo accompagnato, è centrata sopra un'imitazione, fatta dal pianoforte, di una vettura in moto. E questa imitazione si sposta

verso il cupo con un mutare di tono quando Fille supplica Fileno di non partire, di aver pietà di lei, di cedere ai sospiri, alle lagrime, ai suoi « prieghi ». Ma Fileno non si rimuove e le rivolge preghiera di non assalire il suo coraggio, intanto che il pianoforte batte il ritmo della partenza, il « dovere andare ». Segue un *Agitato* durante il quale gli amanti continuano, ancor più vivacemente, a contrastare: « Deh! t'arresta, ascolta, t'arresta, ascolta ascolta, oh Dio! ». Ma Fileno, per quanto dolente, non può rimutarsi e risponde: « Questo addio dice a te: ritornerò ».

Il duetto buffo « Vada pure, o mio diletto » è accompagnato da violini, viola e basso. Incomincia, come l'altro, con un addio fra il pianto di Dorilla, ma a differenza di Fileno, Marzullo, non potendo resistere alle lagrime delle pupille amate, decide di non più partire e i due si abbracciano invocando ninfe e pastori, le selve amene, tutta l'arcadia insomma; e alla fine, sul canto sillabico di Marzullo si effonde, con buon effetto, un lungo melisma di giubilo di Dorilla. Nella seconda parte in 6/8 le voci sembrano trattate piuttosto strumentalmente; il pezzo si aggira sopra un passo che a noi ricorda il trio dei corni nello scherzo dell'*Eroica*. Si nota, tanto in questo duetto quanto nel precedente, un forte émpito melodico e drammatico, con qualche tratto di umorismo nell'ultimo, però non del tutto in purezza e talvolta alquanto rozzo, che esula spesso dalla musica da camera per trasportarci in teatro.

Accanto ai duetti troviamo alcune Ariette e Arie; fra l'altro, le sei Ariette per una voce di soprano e chitarra che, nella comune stilistica del tempo e fra loro legate, si susseguono piacevolmente e piacciono per la facilità inventiva, per la melodia schietta e sorridente, scorrente come acqua montana; e l'Aria « Per pietà dell'idol mio », composta « per la nobil Donzella la Signora Anna Massoni », per voce di mezzo soprano (lo deduciamo dalla tessitura), archi, due oboi e due corni. L'Aria incomincia, alla stessa guisa della prima Arietta, con un'anacrusi tipica di tre note

sulle parole « per pietà », che già dà il carattere, posta a quel modo con la concatenazione del seguito, alla melodia, e che ricorda l'inizio della celebre Aria di Gluck « Che farò senza Euridice »: anacrusi ritornante, insistentemente ripetuta nel corso del pezzo dagli oboi, come inciso e lamento, sebbene appena variata. La melodia procede sillabicamente, con un unico melisma alla fine che si distende per due battute: e il diatonismo, una linea calma e classica la contrassegnano. La donna che pur si strugge per amore canta con espressione contenuta, distaccando il proprio affanno in catarsi. La rudezza operistica di qualche tratto dei duetti è sparita completamente. Il dolore si purifica nel prodigio della melodia come nei classici, quando il canto non è voluttà di canto ma liberazione.

Ancora al principio dell'Ottocento la chitarra non era solamente uno strumento per dilettanti, ma anche strumento da concerto o da accademia, come allora si diceva; ed era gradito alla Corte della sorella di Napoleone Elisa Baciocchi, e lo stesso Paganini lo amò, componendo assai spesso per chitarra, anche durante il soggiorno di Lucca, che stabilmente deve essere incominciato nel 1806, come attesta il registro degli stipendiati dall'Intendenza generale del Principato. Ma, certo, quando il Paganini si recò a Lucca esisteva già una letteratura per chitarra ad opera dei maestri lucchesi ed anche queste sei Ariette, chè non hanno data, immaginiamo che sieno state composte prima del 1806, poichè Domenico aveva allora trentacinque anni e poco dopo morì. Mentre le sei Ariette sono scritte per chitarra, probabilmente per la chitarra italiana o spagnuola, i sei duettini, di cui si è discorso sopra, sono invece composti per chitarra francese; e ciò induce a credere che le Ariette sieno di più vecchia data, del tempo cioè della Repubblica, e che Domenico abbia poi composto i duettini con accompagnamento di chitarra francese (che del resto differiva di poco da quella italiana) per farne omaggio alla Buonaparte.

Il *Kyrie e Gloria a 8 Conc. con Strom. obbligati* è diviso in due cori e comprende soli, zone corali armoniche, cori battenti, passi corali in contrappunto. Sicuramente, in questa musica sacra si sente il profano, secondo l'andazzo del tempo, e ne consegue il solito ibridismo che sempre dispiace anche nei grandi. Pure, nelle introduzioni orchestrali, nel canto collettivo orante, in qualche incontro col modo popolare, per quanto nati da ispirazione diversa, si avverte un accento caldo, una vibrazione che vuol restare, qualche cantabile che si può ricantare.

La solennità dei Comizi per l'elezione dei Magistrati della Repubblica lucchese dava luogo, come sappiamo, a musiche d'occasione, alle cantate che venivano composte da poeti e musicisti del luogo. Nel 1793 composero la cantata *Spartaco* (in collaborazione, secondo l'uso) l'abate Michele Batini, Antonio e Domenico Puccini. L'argomento di *Spartaco* è la prima volta che viene trattato nella letteratura delle Tasche, e nel libretto, al solito, non figura il nome del poeta ⁽³⁾. Domenico scrisse la *Terza Giornata* ossia l'ultima parte della cantata. La lettura dell'*ouverture* ci mostra innanzi tutto la naturalezza, la vivacità del movimento, la varietà dell'inventiva intorno al primo tema. Allo spicco dei temi si aggiunge il rilievo di elementi secondari, qualche tocco di colore e di arguzia, quali gli incisi dell'oboe alla fine del secondo tema.

Il secondo tema è divergente nel disegno dal primo, a cui è vicino nella sostanza e la cui propulsione è data dalla duina; quasi lo stesso ritmo ma più calmo. (La testa del primo tema è concava, mentre quella del secondo è convessa). E il ritmo trascina in un risonar festoso, qua e là raffrenato entro parentesi brevi e più dolci, influenzando nel crescere elaborato e variato del tema-base. Questo tema coesiste anche nei contorni e accessori, nello stesso secondo

⁽³⁾ *Spartaco*, ed. Rocchi, Lucca, 1793, Collez. Rolandi.

tema che quasi non sembrerebbe tale se non lo ritrovassimo nella ripresa dell'esposizione, non più alla dominante ma nel tono principale, come vuole la forma. Nella cantata sono Arie e duetti decorosi e il recitativo con basso continuo, quest'ultimo melodioso e armonioso. Lo strumentale comprende 2 corni, 2 oboi, archi e cembalo. La cantata fu scritta da Domenico a diciotto anni e forse prima e rivela dunque una notevole precocità nel suo autore. E' un lavoro, però, che nella sua costituzione non rende una viva immagine delle cantate delle Tasche; quelle di Giacomo e di Antonio sono più ampie e concluse e mostrano meglio il tono comune della forma in quel tempo.

Il concerto per cembalo o pianoforte si eseguiva evidentemente sul cembalo, perchè nel testo dello spartito è fatto sempre richiamo a questo strumento. L'orchestra si compone di 2 oboi, 2 corni, del quartetto d'archi rinforzato del contrabbasso. Ed è in tre tempi: *Allegro - Adagio - Allegro non presto*. Il primo tempo, composto nella forma sonata, reca l'esposizione col tema principale e due temi secondari; un ampliamento dell'esposizione piuttosto che un vero sviluppo mediante dualismo; la cadenza; la ripresa col primo tema e nuovi brani melodici, che sono bensì familiari agli altri temi e al primo, ma non derivati da essi.

I tre tempi non stanno in rapporto di opposizione, ma piuttosto in rapporto di successione e anche di amplificazione, legandosi e comprendendosi fra loro, attraverso il moto che, svelto e facile, quasi con un gesto solo, scende piacevolmente. Nella parte del cembalo, la mano sinistra non va oltre gli accordi e la scomposizione degli accordi del basso albertino, mentre l'orchestra annunzia e ripete, alla maniera del concerto, i temi principali e li colorisce. La secchezza dei disegni è imitazione bensì dei moduli circolanti nelle composizioni del tempo, ma si tratta di una imitazione esterna, lessicale, perchè ogni disegno melodico e ritmico ha il suo senso, un valore di collegamento che si ricompone e si riordina in unità ossia in vita espressiva, es-

sendo, semmai, ripetizione variata. Il lavoro è sostenuto da una continua tensione ritmico-melodica, da richiami ed echi melodici intramezzati da scale, arpeggi di connessura e passi strutturali; e mentre il ritmo fondamentale è uno, varî invece sono i ritmi dei disegni melodici. Dunque, non forti contrapposti nè concitazione nè difficoltà di soluzioni, ma una fluidità, una genuinità riposanti in chiaro colore.

Questo concerto si eseguiva sul cembalo, e ciò siamo indotti a credere prima di tutto perchè la sua scrittura è prevalentemente cembalistica, in secondo luogo perchè nel testo, come abbiamo già osservato, si fa sempre richiamo a detto strumento, e poi per il fatto che esso deve essere stato composto nel periodo giovanile di Domenico, quando il pianoforte non aveva ancora sostituito il cembalo. Inoltre avvalora la nostra ipotesi il fatto che era in vita la Repubblica, la quale finì i suoi giorni nel 1799: altrimenti non sarebbe forse mancato sul frontespizio il titolo dell'autore di Maestro di Cappella del Principato, ecc., che spesso si trova nelle composizioni più tarde.

Com'è noto, alla fine del Settecento si scriveva indifferentemente per cembalo o pianoforte e si eseguivano a piacere le varie composizioni su questi due strumenti. Poi il pianoforte, a poco alla volta, sostituì il cembalo e anche il Paisiello scrisse sei concerti per pianoforte e orchestra. Quando furono composti questi concerti? Di essi non fanno menzione nè il Della Corte nè il Faustini-Fasini ⁽⁴⁾. Si trova però nell'autobiografia del Paisiello, scritta in Na-

(⁴) DELLA CORTE, *Paisiello*, Torino, 1922, e E. FAUSTINI-FASINI, *Opere teatrali, oratori e cantate di Giovanni Paisiello* (1764-1808), Bari, 1940. Questo ultimo lavoro, come dice il titolo, è un saggio storico-cronologico delle opere teatrali, degli oratori e delle cantate, ma essendo edito a cura del Comune di Taranto nel secondo centenario della nascita del musicista, sarebbe stato forse opportuno, in sede di celebrazione, fare almeno un richiamo anche alle altre composizioni non vocali.

poli il 22 luglio 1811 e pubblicata dal Cortese ⁽⁵⁾, un riferimento ai « sei concerti per pianoforte composti espressamente per l'Infanta principessa di Parma, indi regina di Spagna moglie di Carlo quarto ». Questo riferimento lo leggiamo nella « terza epoca » e ultima della vita del musicista, e parrebbe quindi che i concerti fossero da annoverare fra la produzione più tarda, tanto più che non furono composti per cembalo o pianoforte, come quello del Puccini, ma per pianoforte. Ma la precisata circostanza che essi furono scritti — sembrerebbe — per l'« Infanta principessa di Parma » prima che essa andasse sposa a Carlo IV, ci riporta a un periodo anteriore, prima del 1788, anno in cui Carlo di Borbone divenne re di Spagna alla morte di Carlo III.

Lasciando impregiudicata la questione della data, che ci interessa indirettamente, fermiamoci piuttosto a esaminare un momento il concerto in do per cembalo — quello forse più significativo, di cui il Brugnoli ha dato una edizione critica ⁽⁶⁾ — composto dal Paisiello nel periodo russo, cioè prima del 1784. Quali affinità si possono scorgere, in questo concerto, con quello del Puccini?

Il primo tempo è un *Allegro*, con due temi nell'esposizione, uno sviluppo o meglio un divertimento assai ampio con breve cadenza originale, e la ripresa senza il secondo tema. Segue il *Larghetto*, di cui il Brugnoli rileva la costituzione caratteristica: allo strumento solista sono affidati temi e disegni costantemente diversi da quelli dell'orchestra, con la quale dialoga senza posa. Questo procedimento parve

(⁵) N. CORTESE, *Un'autobiografia inedita di Giovanni Paisiello*, ne « La Rassegna Musicale », 2, 1930. Il Paisiello fa qui cenno della sua elezione, avvenuta il 29 luglio 1806, « nel numero de' 30 corrispondenti dell'Accademia Napoleone in Lucca ». Ma per i rapporti di Paisiello con la Corte di Lucca e col Puccini si veda BARBERIO, *XV Opere teatrali, oratori e cantate di Giovanni Paisiello (1674-1808), Lettere inedite di Paisiello*, in « Rivista Musicale Italiana », 1917.

(⁶) Ed. Ricordi, 1937.

nuovo e originale quando lo si riscontrò più tardi, in qualche concerto dell'Ottocento. A nostro modo d'intendere, il rondò ci sembra il tempo più debole: già il suo tema, ristretto nell'ambito di una quinta (do-sol), è piatto. Il primo tempo è il migliore: interessa particolarmente il divertimento, portato come viene alla mente, con quelle figurazioni agevoli che vengono avanti sdruciolando in equilibrio: così asciutto, come a sfuggire la fatica, esso si fa uno stile della superficialità, della facilità (non sembri un controsenso in termini) — uno stile a occhi aperti, si direbbe, vispo: lo stile appunto del divertimento — sì che non risulta vana esercitazione, nè risulta isolato rispetto ai due nuclei estremi A e A'.

Analogie col concerto del Puccini, si trovano, fra l'altro, nel largo uso del basso albertino che sembra scritto dalla stessa mano. Il concerto del Paisiello è più ampio, specialmente nel primo tempo: più felice nella tematica quello del Puccini.

E veniamo alle opere teatrali.

L'*Ortonella* è una farsa in due atti, senza il nome del librettista, di cui ogni atto ha due parti o scene. L'«ouverture» reca i due temi dell'esposizione: temi di per sè espliciti e spiritosi, senza poi la selva dello sviluppo, ma con intermezzi strutturali, ponti di scalette, fra esposizione e ripresa. Non abbiamo, in fondo, tre gradi ma uno; e quando sembra morire il discorso ecco un nuovo periodo ossia una melodia a carattere più o meno modulante, o anche una frase, a rianimarlo. Ci entra l'invenzione all'italiana piuttosto che la deduzione; e pare improvvisata lì, come la penna getta.

Finita l'«ouverture» esce l'Ortolanella ad annunziare, passando, la lattuga fresca, le erbe tenerelle e odorose, i cetrioli; poi incomincia l'atto. Giorgino è innamorato di Vespina, l'Ortolanella, e, siccome è un po' rozzo. Tulipano, in una scenetta gustosa, gli insegna a far riverenze alla futura sposa. Si hanno recitativi, soli, duetti, terzetti, e l'amore

contrastato si risolve in lieto fine. Dopo alcune battute di prosa: « Lo stufato brugia, il gatto mangia le polpette, presto presto », cantano tutti: « Si beva, si suoni, si balli ». La farsa si svolge in modo semplice e musicalmente piacevole.

Il lavoro fu rappresentato nel 1800, ma già vi sono in esso gli stilemi rossiniani del *Barbiere di Siviglia* che è del 1816, specialmente nella scena caricaturale fra Giorgino e Tulipano, con Tulipano maestro di cerimonie. Erano stilemi in uso, è vero, perchè anche i particolari della forma storica non si attuano tutti in un colpo, ma Rossini li fissò meglio degli altri, li stilizzò ridendo col suo inconfondibile timbro, e la sua celia regge tuttora, risuona, anzi, come se fosse di oggi.

L'opera *Il Ciarlatano o i Finti savoardi*, su versi di Luigi Bonavoglia ⁽⁷⁾, fu eseguita, come sappiamo, l'anno della morte di Domenico, nel 1815. In quest'opera entrano nell'orchestra i flauti, i clarinetti e le trombe, che non figurano nello strumentale delle *Tasche* e della farsa *L'Ortolanella*. L'*ouverture* è monotematica: all'*Adagio* d'introduzione segue l'*Allegro assai*, col tema che riempie di sè tutto il pezzo, seguitando ad echeggiare nelle frasi laterali che lo riannodano. L'orientamento è dato dall'avvio, nell'andamento di quartine del tema, che continua sino alla fine in crome e sedicesimi. L'*ouverture* fugge rapidamente: è aderente al proprio carattere monotematico, vi è un impulso organico, un getto primiero notevoli, ma non raggiunge la freschezza delle altre introduzioni da noi descritte, che le son superiori.

L'azione si svolge in un villaggio nelle vicinanze di Venezia, durante una fiera. Il Ciarlatano decanta e spaccia il suo balsamo, risanator di ogni male: ciechi, storpi, rattrappiti, podagrosi, etici, tutti guariranno. L'orchestra coi violini zampillanti, il cembalo nel recitativo, alternandosi,

(7) *Il Ciarlatano o i Finti Savoardi*, ed. Castiglioncelli, Lucca, 1815, Collezione Rolandi.

accompagnano la concione. Segue un duetto d'amore fra Adele ed Ernesto e un altro duetto, di diverso tono, fra il conte Lasca, ex villano, che è innamorato di Adele e Adele che lo beffeggia, facendo echeggiare il suo riso argentino fra i melismi ariosi, mentre il conte, voce di baritono, martellando note rustiche, si scaglia con furore contro la donna, la bella spietata che vuol farlo morire d'amore e di rabbia ai suoi piedini. Ora accade che il Ciarlatano, innamorandosi anch'egli, basso buffo, di Adele, si mette a far la prova di una scena di seduzione davanti a una seggiola. La seggiola è lei, cioè Adele, e gli risponde in falsetto: «Audace, che chiedi?». Ma alla fine la seggiola cade. Segue un quartetto, una confusione fra i due pretendenti, l'un l'altro adirati, e gli amanti in litigio per la gelosia di Ernesto; quartetto bene intessuto, ravvivato dal colore specialmente quando l'oboe e il clarinetto duettano, scambiandosi la melodia, e i violini picchiettano allegramente, non isolandosi ma immergendosi, armonizzandosi nell'insieme. A questo punto bisogna far noto che Adele è fuggita di casa sotto le mentite spoglie di savoiarda, sfidando l'ira del genitore che odia la famiglia di Ernesto. E il genitore è qua. E bisogna subito pensare a fuggire, di nuovo. Ma Adele non si scoraggia e canta (nel duetto seguente con violino obbligato): «Con il sole al nuovo giorno noi saremo di qua lontani»; mentre i pretendenti, piano piano, mettono il capo fuor dell'uscio a origliare e il comico si risprigiona da loro in contrasto con la donna, ora atteggiata a sentimentalità. Ella canta leggera, con vena di dolcezza, piena di fiducia nell'amore. La felicità esce dal suo petto. Spuntano copiosi i melismi dalla sua voce, fra i ricami del violino, delicatissimi. Si vuol forse anche descrivere un'aurora di color rosa; e il risveglio.

Poi la storia finisce lietamente: il padre perdona; tutti si mettono a cantare (in tono popolareesco) l'inno della pace e dopo un nuovo duetto dei Finti Savoiarda cala la tela.

Passano in questo schizzo di commedia giocosa una serie di quadretti di diverso ambiente, come il mercato, il caffè,

la camera d'alberghetto e, piuttosto che dei personaggi, tipi vivaci e caricaturali, di una comicità sempliciotta, come il ciarlatano, l'innamorato, il geloso. E alla commedia si va in fondo volentieri, comunicando essa simpatia e curiosità per le sue macchiette e scorrendo, d'altra parte, liscia e senza forzature o sconcordanze, per virtù di naturalezza.

Domenico è un vero musicista del Settecento e si confonde con gli altri minori musicisti del suo tempo, che quasi mai si possono distinguere l'uno dall'altro. In Lucca non portò per il primo idee nuove e un nuovo sentire in contrasto con quelli del padre, per il fatto che proprio Antonio, nella sinfonia della cantata *Marco Manlio Capitolino*, eseguita per la prima volta nel 1777 e da noi studiata, compone già nello stile del tempo di Mozart ed è lui, piuttosto, che si trova in contrasto con lo stile del padre suo, come si può vedere nell'introduzione polifonica della cantata di Giacomo *Roma liberata dalla congiura di Catilina*, eseguita nel 1775 ⁽⁸⁾. Può darsi che ad Antonio sembrasse troppo moderno lo stile del figlio, quello stile « vago » (Chelini), « sciolto » (Nerici), « *leichtflüssig* » (Fellerer), e lo giudicasse comunque troppo spinto, al di là del limite da lui immaginato; ma la via del figlio è poi quella stessa del padre. In ogni modo, si sente in Domenico il musicista di spontanea ispirazione, di buona invenzione, un cuore semplice non privo di grazia e di nobiltà che all'occorrenza sa piegare la nota nelle parti polifoniche. Purtroppo la morte lo colse prematuramente e gli impedì di durare nel canto ed egli non poté fare quel lavoro di lima, di approfondimento che i maestri compositori operano a mano a mano nello spazio di lor vita, con la scelta delle gradazioni, la distribuzione del colore, la cura dei nessi, la fatica insomma della costru-

(8) Si veda il capitolo: *Le cantate delle Tasche* nel cit. vol. *Giacomo Puccini ed i suoi antenati*.

zione, e che Domenico compensò, fin dalle prime opere, con la sua natura musicale: perchè egli si partì senza esitazioni da un impulso sincero da cui sortirono musiche spedite e calde di affetto.

ALFREDO BONACCORSI

LUIGI CHERUBINI

Due anni: 1809 - 1810

Due anni, di quel lungo periodo che Cherubini definì, una volta, come « il tempo della sua tragedia artistica ». Termine esatto, ma non del tutto compiuto. non compiuto per il solito senso di riservatezza, per la solita decisione di non ostentare in pubblico le proprie disgrazie di uomo privato. Sì. Quei sette anni di angoscia furono *anche* il risultato di una violenta lotta interiore, di un rifiuto a continuare per strade già collaudate, per l'ansia, leonardesca, di nuove avventure. L'uomo che con *Lodoiska* (1791) aveva fatto impazzire Parigi, che aveva ripetuto il colpo con *Elisa* (1794), con *Medea* (1797), con *Le due giornate* (1800); che, ormai proclamato « il più grande autore drammatico della età sua », s'era imposto con egual facilità sul difficile campo viennese (*Faniska* è del 1806), si trova ora perplesso, sente come una specie di servaggio in questo destino di riuscire. Questo destino di aver risolto il problema dell'opera moderna e di accomodarsi nella sua soluzione. Mentre ci sono ancora tanti problemi, tanti inviti, tanti richiami. Cherubini detesta di essere un uomo risoluto; la risoluzione lo lascia stanco ed imbellè. Dall'orizzonte emergono meduse e meduse. La medusa della composizione sacra, che postula nuovi principî in un momento in cui lo spirito religioso va subendo, per tutta Europa, una profonda mutazione, in seguito alle interpretazioni della filosofia romantica e in seguito agli sconvolgimenti del bonapartismo, erede dell'ateismo rivoluzionario. C'è la medusa del Quartetto per archi, ch'è diventato un'esperienza ormai tutta germanica e che forse può accogliere, nella tesi dialettica, uno spirito diverso, una diversa lumeggiatura. Sì, Cherubini è in « crisi artistica », dopo i trionfi viennesi, ma, in crisi, come un navigatore

che, reduce da grandi viaggi, senta pesarsi addosso il riposo, e solitario sulla sponda del mare, interroghi le onde e le stelle per ottenere ispirazione a rischi nuovi. Ma c'è anche un'altra crisi che l'ha colpito, in epoca fatale per qualsiasi artista avverso ai potenti. C'è che il Fiorentino, dopo essere caduto in conflitto aperto col Bonaparte, ha rifiutato la mano del despota, tesa verso lui con gesto più scaltro, io credo, che magnanimo. Già ai giorni del Consolato, il nostro maestro aveva fatto intendere più cose al suo quasi conterraneo. Primo: che gli seccava molto di esser chiamato *Scherubini*, alla francese, da parte di un italiano. Secondo: che non ammetteva intromissioni di tiranni nel suo esercizio di libero musicista; terzo, che l'arte di Stato non l'avrebbe mai tollerata e sarebbe andato avanti a comporre secondo il suo genio. L'urto fra Cherubini e Napoleone fu uno tra i più begli episodi di « resistenza » a quel tempo. Ma costò caro al duro Luigi. Gli costò l'ostracismo dal Teatro dell'Opera, la nomina a vice-Direttore del Conservatorio, la esclusione da ogni fornitura di musica ove entrasse, più o meno, la mano del governo. Il Bonaparte non poteva più soffrirlo; ma, da ogni parte, sentiva dirsi che quell'uomo indomabile, freddo, davanti a lui, come una statua, era il maestro più importante di Francia. A Vienna se lo trovò ancora fra i piedi, e a saperlo lì vicino, ebbe come l'impressione che la gioia per la vittoria di Austerlitz si fosse un poco guastata. Tanto più che, anche a Vienna, gli imbottivano le orecchie con la grandezza di Cherubini. Finì col mandarlo a chiamare, offrendogli di dirigere qualche concerto, per lui, nel castello di Schoenbrun. Cherubini accettò e stette spesso con Napoleone, gentile, amabile, ma sempre un poco distante. Che succedesse all'ora nell'animo del Bonaparte nessuno può stabilire. Fatto sta che, nell'imminenza di tornare a Parigi, l'imperatore domandò al maestro se voleva partire con lui e occuparsi poi della sua cappella musicale. Cherubini ringraziò, con forte ossequio, ma disse che « aveva promesso » di stare a Vienna per metter su

Faniska e che lui manteneva le sue promesse. Con questa risposta sapeva bene di segnare il proprio destino. Rientrò a Parigi, solo, qualche mese dopo, e capì che era finita. Gli sbocchi alla sua attività ricevettero un'ulteriore chiusura. Allora, senza dare in ismanie, senza imprecare, senza esibirsi in veste di martire, depose la penna, non scrisse più, si può dire, nemmeno per il suo piacere, e si mise, zelantissimo, a studiare botanica con l'idea ben ferma di trarre da codesta scienza il pane per la famiglia e per sè. Nel 1808, il generoso intervento dell'ex Madame Tallien, ora Principessa Caraman Chimay, lo persuase a comporre la straordinaria *Messa in fa maggiore* a tre voci, ma non valse a mitigare l'ostilità del Bonaparte. Gli amici erano disperati; si spremevano il cervello per conciliare due termini inconciliabili, l'astio di Napoleone e la sdegnosa indifferenza di Cherubini. Fu qui che un vecchio amico dei lontani anni italiani, quel Girolamo Crescentini sopranista famoso e primo interprete dell'*Adriano in Siria* a Livorno, nel 1784, favorito del Bonaparte e pezzo forte della «Musica imperiale», ebbe un'idea straordinaria anche se un poco pericolosa. Far scrivere un'opera al Fiorentino, eseguirla lui stesso nel teatro privato delle Tuilleries senza render noto il nome dell'autore e stare a vedere che impressione facesse. D'accordo con la Grassini, altra beniamina del Bonaparte, Crescentini riuscì a vincere le esitazioni del Maestro. Si scelse la favola di Pigmalione e si stabilì di trattarla in lingua italiana, dato che il Còrso, tanto sollecito a infrancesarsi e a infrancesare, considerava il nostro come il solo idioma capace di mutarsi in buon canto.

Cherubini che, da oltre vent'anni, non aveva più scritto melodrammi nel linguaggio nativo, fu ben lieto della circostanza e provvide lui stesso a stendere il testo, con correttilissimo stile e con qualche tratto poetico nient'affatto spregevole. L'opera, concepita in un atto, andò in scena la sera del 30 novembre 1809, avendo Crescentini, come protagonista, Giuseppina Grassini come Venere e la Hymm come Galatea.

Fu un successo grande e l'imperatore, per testimonianza di parecchie persone presenti, versò qualche lagrime sul disperato amore di Pigmalione. Seguirono tre repliche successive, finchè, arrivati alla terza, Crescentini rivelò pubblicamente il nome del suo autore. Bonaparte non seppe incassare il colpo con disinvoltura. Rimase « più sorpreso che soddisfatto »; ma, tanto per comportarsi da monarca magnanimo, dopo un paio di mesi, fece inviare a Cherubini seicento franchi e un invito per comporre un'Ode in occasione delle sue prossime nozze con Maria Luisa d'Asburgo. Il maestro aspettò anche lui qualche settimana, poi rispose accettando l'invito e restituendo alla cassa imperiale i seicento franchi. Inutile aggiungere come l'iniziativa di Crescentini, scontratasi con queste belle circostanze, andasse a naufragare miserevolmente.

Quasi un anno dopo, trovandosi ancor ospite della Tallien nel castello di Chinay, Cherubini, che in fondo non aveva mai sperato nel valore delle intercessioni, si buttò a scrivere un'opera comica, ubbedendo, stavolta, ai soli richiami della fantasia. Compì in tal modo, l'atto unico intitolato *Il Crescendo* e lo fece eseguire all'*Opéra Comique* di Parigi il 30 settembre 1810. La sorte di questo lavoro non appare oggi ben chiara. La critica tessè lodi altissime della musica e giudicò il libretto strambo, quasi insopportabile; il pubblicò applaudì molto. Comunque fosse, l'opera non resse e non venne manco pubblicata in partitura. Azione delle Tuilleries un'altra volta?

Pigmalione e *Il Crescendo* sono dunque due creazioni che risalgono al tempo della « tragedia artistica » cherubiniana, doppiamente intessuta di motivi spirituali, tutti soggettivi, e di motivi materiali, derivanti dal conflitto con Napoleone. Sono due opere, dunque, a sè stanti, le quali, per le condizioni singolarissime della loro nascita, sortirono il destino di rimanere in ombra e di non esser più rappresentate, nemmeno in Germania, dove il culto per la musica di Cherubini resistette, più o meno scoperto, fino ai nostri

giorni. Eppure si tratta di due lavori, per natura opposti, ma entrambi ricchi di vitalità, capaci di imporsi tuttora e di conquistare il gusto del pubblico.

La favola di Pigmalione, desunta da Ovidio, aveva già attratto un poeta secentista inglese, John Marston, e, per quanto è della musica, era servita di argomento a Rameau, a Jean Jacques (che nel 1770 ne aveva cavato uno scenario di azione mimata), a Georg Benda, a Karl Wagner e ad altri. La leggenda del mitico scultore che, inorridito dalla empietà delle Propetidi, decide di non amare mai donne e modella una statua femminile, così bella da innamorarsene come di viva persona; la leggenda di Pigmalione che ottiene poi da Venere l'inumanamento della sua fredda creazione e si congiunge in nozze con la misteriosa Galatea, è già presso gli antichi, un simbolico significato di fede religiosa. Tal significato è il fuoco centrale della musica cherubiniana. Una solennità quasi enigmatica, velata da un senso di lontananza, una fondamentale tristezza e un che di solitario, neppur sciolti dall'apoteosi finale; un classico vagheggiamento, assunto come trascendenza dell'amore ordinario ed un'estrema pudicizia per mitigare le vertigini di un'ossessione costituiscono la cadenza di tutto il lavoro. Il maestro che aveva scardinato fino alle basi le ragioni del melodramma settecentesco, si muove, qui, alla ricerca di un'arcaicità tutta inventata; ricrea un recitativo ormai perduto, ne fa anzi l'essenza di tutta l'opera e lo unisce rigorosamente all'orchestra, mediante un procedimento quasi wagneriano. A Napoleone, che adorava le Ariette di Paisiello, Cherubini offre un esilio severo dell'Aria. Il febbrile drammaturgo di *Lodoiska*, di *Medea*, di *Faniska* si fa il contemplante di un mondo segreto e vireale. La tremenda abilità di maneggiare i cori si scarnisce, si prosciuga in omaggio alla conquista di una polifonia vocale incantata, tutta protesa verso il suono statico anzichè verso il suono-movimento. Il suscitatore di estreme violenze concepisce l'incarnarsi di Galatea come una arcana sorpresa, come un piccolo brivido da cui, quasi in-

sensibile, affiora la vita. *Pigmalione*, pur avendo in sè qualcosa di inconcluso, irrisolvibile, resta come una singolare creazione, senza precedenti e senza seguiti.

Il Crescendo non si sa bene donde traesse le origini. Sul libretto stampato nel 1810 noi troviamo il nome di un autore, Sewrin, e l'annotazione « *imité de l'italien* ». Del signor Sewrin non siamo riusciti a conoscere nulla. Quell'« *imité de l'italien* » (la trama della commedia ha molte somiglianze con la trama di *Don Pasquale*) potrebbe far supporre che l'originaria « fonte italiana » stesse nel *Ser Marcantonio* di Stefano Pavesi testo di Anelli) da cui Donizetti prese idea per la sua opera famosa. Ma è possibile che Cherubini o Sewrin avessero notizia del *Ser Marcantonio*, dato alla Scala per la prima volta nello stesso anno 1810? Esisteva dunque un'antecedente storia « italiana » simile a quelle di *Ser Marcantonio* e di *Don Pasquale*? Lasciamo il problema agli esperti e diciamo che, in ogni caso, l'impostazione della commedia cherubiniana è del tutto differente ed assai originale. Il maggiore Frankenstein è anche lui un vecchio danaroso e celibe, colto da mania matrimoniale, che viene incoraggiato al matrimonio con una giovane, in apparenza timida e mite, e che poi, sperimentato il carattere effettivo della donna, la abbandona al suo vero innamorato. Ma, nel *Crescendo*, ciò che fa mutare l'animo del tardivo aspirante non sono l'indole imperiosa della ragazza e il suo stratagemma di mettersi a spendere e a spandere. Sono i gusti della fidanzata pei rumori più assordanti, per le musiche più violente, e sono i nervi del Maggiore incapaci di sopportare anche il ronzio di una mosca. Altri lineamenti nuovi risultano dal fatto della psicopatia di Frankenstein, dal pittoresco ambiente di militari prussiani e dalla circostanza finale che il Maggiore è lui a supplicare il nipote perchè lo liberi dalla sua catastrofica consorte. Tutto ciò, che ai parigini del 1810 potè apparire strambo, è per noi pieno di mordente e di sapore. Per Cherubini, poi, fu occasione a scrivere un'opera che supera di un balzo il comi-

cismo musicale dell'epoca sua e si addentra in complessi problemi psicologici; dove, tutto a un tratto, l'assurdo e il buffo si tingono d'amarezza; dove, tutto a un tratto, la spirale della musica chiama disperatamente e attinge il silenzio; dove, all'improvviso, il fuoco centrale si sposta dalle follie umane alla compostezza della natura notturna; dove, inaspettatamente, il ridicolo si traduce in pietà; dove la vecchiezza urta fatalmente contro la giovinezza. Quando si pensi che *Il Crescendo* venne scritto mentre Rossini non aveva ancor dato se non la sua primissima farsa, noi vediamo come il maestro fiorentino avesse trasceso il rossinismo ancora prima che nascesse e, così da lontano, fosse già andato nelle zone dei *Maestri cantori* e di *Falstaff*, se non addirittura del *Cavaliere dalla rosa*. Al contrario di *Pigmalione*, *Il Crescendo* è girandola di giuochi strumentali, di novità armonistiche, di invenzioni pittoresche e imprevedibili, di trovate incomparabili, come quella di tener l'orchestra in sordina quando l'attendente Filippo, già redarguito per il suo mal vezzo di vociare e di far baccano, racconta al Maggiore le mirabolanti imprese belliche del nipote. O come quella di usare, in veste di strumenti obbligati, le campane dei pompieri. *Il Crescendo* sembra la traduzione musicale di quelle carte da giuoco che Cherubini dipinse con sfrenata fantasia e che Delacroix, Ingres ed altri tanto ammirarono. E' un'opera arditissima, anticipatrice, ribelle, e insieme contenuta da una volontà di ferro, come tutti gli autentici capolavori.

GIULIO CONFALONIERI

MOMENTI INEDITI DELLA VITA DI LUIGI CHERUBINI

NOTE IN MARGINE AD UN LIBRO DI G. CONFALONIERI

Non con intendimenti polemici, nè per gusto di contraddire, rendo note, nel testo originale, queste lettere di Cherubini riferendole per il loro contenuto a talune pagine dell'opera di Giulio Confalonieri, *Prigione di un artista. Il romanzo di Luigi Cherubini* (Milano, 1948), l'unica opera esistente in Italia intorno al grande Maestro, che tutte le precedenti straniere supera e integra. Credo che le lettere in questione sieno quasi tutte inedite ⁽¹⁾, almeno in Italia, tranne quella, bellissima, diretta all'Ingres, recentemente pubblicata da A. Holde nel «Musical Quarterly» (giugno 1951).

1.

1794. Documento della preoccupazione del «citoyen» Cherubini, che dopo il soggiorno a Gaillon, ritorna alla sua attività teatrale parigina, e sta per dare alle scene la sua terza o quarta opera francese, l'*Elisa ou Le voyage au Mont-Bernard*, l'opera definita dagli storici posteriori il «manifesto del romanticismo» musicale, lanciato in Francia «assai prima che attraverso un libro» ⁽²⁾, è la lettera che qui si pubblica, relativa all'allestimento scenico di essa. E' priva di data e del nome del destinatario, forse uno dei dirigenti — *concitoyen* — il «Théâtre Feydeau», ove l'opera andò in scena il 13 dicembre. Essa rivela, come s'è detto,

⁽¹⁾ Gli autografi sono al British Museum di Londra. Né devo la trascrizione all'amico F. Walker.

⁽²⁾ Op. cit., I, p. 296.

il timore dello scrivente, che qualche parte del libretto verseggiato dal barone Jacques Antoine Révéroni Saint-Cyr, potesse corrispondere allo spirito dell'attuale ordine delle cose nella Francia rivoluzionaria e repubblicana. Forse la preventiva revisione censurale doveva essere obbligatoria.

Je vous envoie, Citoyen, le poème de l'Hospice de St. Bernard, non seulement pour que vous le fassiez lire aux peintres qui en doivent faire les décorations, mais aussi pour le faire passer à la censure, pour qu' s'il existe quelques chises dans le même, contraires à l'ordre du jour on ne nous empêche pas de la donner lorsque la musique, les décorations et les habits en seroit faites. Faites le donc examiner, et istrouissez moi je vous prie tout de suite après la censure si je puis continuer mon travail. Il n'est pas nécessaire que vous me renvoyer le manuscrit, car j'ai transcrit à part les paroles des morceaux qui me restent à faire. Faites agréer mes compliments à l'Administration, et recevez pour vous les assurances de l'estime parfaite avec la quelle je suis

vostre concitoyen
Cherubini.

Forse a leggere le prime pagine del libretto, edito a Parigi dall'Huet, si potrebbero conoscere i nomi di quei *peintres*, incaricati dei bozzetti delle scene; ma io non ho avuto occasione di rintracciarlo nelle biblioteche italiane. Un esemplare è conservato nella « Library of Congress » di Washington ⁽³⁾.

2.

Ad un amico di vecchia data, dei tempi dei convegni musicali in casa Viotti, ad Henry Montan detto Berton, è diretta la seguente lettera, o, come sembrerebbe, questo

⁽³⁾ SONNECK, *Catalog. of Opera Librettos*, p. 429.

frammento di lettera scritta, alla fine del novembre 1812. Essa ci rivela l'impazienza di Cherubini in attesa della rappresentazione della sua nuova opera *Gli Abencerragi*, già compiuta in quell'epoca. Non trascorse quindi per Cherubini quell'anno 1812, come ha creduto il Confalonieri (II, 183), « vuoto di creazioni importanti ».

Enfin, mon cher Berton, le mois de November est fini, sans qu'on ait donné les Abencerages; voilà Décembre qui s'avance et je crains qu'il n'en soit de ce mois-ci, comme de l'autre. On ne peut pas plus mal agir envers moi qu'on le fait, et j'en suis outré. Je ne t'en dis pas davantage, cher Berton; je suis tout à toi.

L. Cherubini.

Ancor prima del successo parigino del 6 aprile 1813, e precisamente due mesi innanzi gli editori tedeschi Breitkopf e Härtel, intavolarono trattative col Maestro per stampare l'opera per suo conto. Alle loro proposte del 30 gennaio, Cherubini il 14 febbraio 1813 così rispose:

Messieurs

J'ai reçu l'honneur de la votre du 30 janvier, en réponse à la quelle j'ai celui de vous annoncer qu'il m'est impossible d'adhérer aux propositions que vous avez eu la bonté de me faire, parceque ne comptant pas faire graver l'opéra des Abencerrages à mon compte, je ne puis faire aucun arrangement, ni n'en veux pas même faire, avant que d'avoir vendu ma partition à un Editeur de Paris. Ce sera avec celui qui aura acquis mon opéra, que vous pourrai, Messieurs, entrer en arrangement, des mêmes propositions que vous m'avez faites, et tout ce que je puis faire c'est, aussitôt que j'aurai vendu ma partition, de vous écrire le nom de l'acquéreur, afin que vous puissiez lui adresser vos projets. Jusqu'à là, veuillez Messieurs m'excuser, si je ne seconde

point vos desirs; je n'en suis pas moins reconnaissant de l'empressement que vous avez mis, à rechercher mon ouvrage. Je suis avec ma parfaite consideration.

Messieurs

Votre tres humble et très obeissant serviteur
L. Cherubini.

Non saprei dire se questa lettera, riprodotta nell'opera dell'Hohenemser, sia stata la documentazione (e mi sembrerebbe impossibile) di quel che il Confalonieri (II, 196) scrive degli editori lipsiensi, cioè che « subito dopo il battesimo parigino » dell'opera, essi « cercarono di acquistarlo spartito, ma non riuscirono ad accordarsi col Maestro ».

3.

Quale direttore del Corpo di Musica Militare, Cherubini non potè accettare la riammissione in esso di Mr. Henry, raccomandatogli dal Barone de Bruyères-St. Michel, al quale il 14 giugno 1821 rispose giustificando il suo rifiuto: il corpo di Musica Militare era stato ridotto a 54 elementi, l'Henry che vi faceva parte prima della riforma dell'organico non poteva più esser riammesso, a meno che Mr. Le Maréchal avesse creato un posto in soprannumero per lui. Mi sembra che di questa attività di capo della musica militare del Cherubini non se ne sappia altro a giudicare da quel che si legge nel libro del Confalonieri intorno alla sua attività negli anni 1820-1822. Ecco la lettera diretta al Bruyères-St. Michel:

Paris, ce 14 juin 1821.

En réponse à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser, Monsieur le Baron, j'ai l'avantage de vous assurer que je prends à Mr. Henry, votre recommandé, autant d'interêt que vous; mais malheureusement il n'est plus en



Da un disegno a penna. Conservatorio di Musica di Parigi.

PIMALIONE,

DRAMA IN MUSICA, IN UN ATTO,

CON BALLI;

Da rappresentarsi il dì 30 novembre del 1809, al Teatro delle
Tuileries, davanti le LL. MM. II. e RR.

PIGMALION,

OPÉRA EN UN ACTE, MÊLÉ DE DANSES;

Représenté le 30 novembre 1809, au Théâtre des Tuileries,
devant LL. MM. II. et RR.

PARIS, 1809.

Il libro è stato agguistato e ridotto da STEFANO VESTRIS
Toccano.

La musica è del signor CHERUBINI, uno degli Ispettori
del Conservatorio Imperiale di musica di Parigi, e membro
corrispondente dell' Istituto Reale d' Olanda.

I balli sono della composizione di M. GARDEL, Maestro
dei balli di S. M. I. e R.

BALLET.

PERSONNAGES DANSANS de l'Opéra di
Pignallione.

LANOÛR M. Charles VESTRIS.
ZÉPHIRE M. ALBERT.
LES GRACES Mlle CREVEYER, BOOTINI, MALABAT,
FLORE Mlle RIVÉZAR.

LES PLAISIRS.

M. Vestris, M^{me} Gardel, Mlle Clotilde.
MM. Justin, Dejazet, Pecqueur, Didier.
Mlle Dejazet, Eugénie, Virginie, Kanul.

LES JEUX.

MM. Senriot, Maze, Dupuis, Rigougnon.
Mllea Coulon, Borlisy, Gosselin, Julie.

LES RIS.

MM. Godefroy, Guélet, Chap, Lellond.
MMllea Lemier, Halbeld, Pierret, Debbaine.

mon pouvoir de révoquer a qui a été prononcé à son sujet, non par moi particulièrement, mais par le Conseil assemblé du Corps de Musique que je commande.

Ce Corps a été dernièrement réduit et fixé a cinquante quatre exécutants par ordre positif de Monsieur Le Maréchal, vous pouvez vous en assurer facilement par vous meme, Monsieur, à l'Etat Major.

Le travail opéré par le Conseil de ma compagnie, afin d'arrêter la nouvelle organisation, est actuellement entre les mains de Mr. le Maréchal; je ne suis plus le maître d'y faire la moindre changement: ce n'est que lui qui le peut, et créer une place de plus du nombre fixé s'il le veut, pour réintégrer Mr. Henry dans le corps dont il faisait partie avant la réforme.

Je regrette donc infiniment, Monsieur le Baron, de ne pouvoir obtemperer à vos désirs, en étant utile en même temps à Mr. Henry que j'aime beaucoup et voudrais satisfaire si j'en avais les moyens. Je pense que vous pouvez tout en sa faveur, et je puis vous assurer qu'en cela vous seconderez parfaitement mes désirs.

Je suis très flatté que cette circonstance m'ait procuré l'avantage d'être en relation avec vous, Monsieur le Baron, pour vous prier d'agréer l'assurance de la considération très distinguée avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Votre très humble et très obéissant serviteur

L. Cherubini.

4.

Con Luigi Filippo re dei francesi l'*Ecole Royale de Musique et Déclamation*, diretta dal Cherubini fin dai tempi della restaurazione borbonica, riprende il vecchio nome di *Conservatoire de Musique et de Déclamation* e su un foglietto così intestato, l'8 dicembre 1832 il Maestro scrive ad ignoto personaggio teatrale, forse il Direttore dell'*Opéra*

per rammentargli la sua precedente promessa di scritturare Mlle David, « une élève zélée », alla quale, come del resto a tutti gli alunni del Conservatorio, egli tiene molto:

Paris le 8 decembre 1832.

Conservatorio de Musique

Monsieur.

Mlle. David, à la quelle je porte infiniment d'intérêt, comme a tous les élèves du Conservatoire, m'a fait parte de la proposition qu'elle vous a faite de faire partie de votre théâtre sans recevoir d'appointemens jusqu'au mois d'avril prochain, et vous lui avez promis une réponse definitive pour la semaine dans la quelle nous allons entrer.

J'ai l'honneur donc, Monsieur, de réitérer la demande qu'elle vous a faite, esperant que vous y consentirez sans peine; même je vous en prie. Je puis vous assurer, que vous serez satisfait sous tous les rapports de Mlle. David, car c'est une élève zélée, et que lorsqu'elle avra un peu plus l'habitude des planches elle pourra se rendre très utile dans votre administration. Je vous la recommande, et vous prie de croire à ma reconnaissance pour tous ce que vous ferez pour elle.

Agréez, Monsieur, la nouvelle assurance de la considération très distinguée avec la quelle j'ai l'honneur d'être

votre très dévoué serviteur

L. Cherubini.

5.

A Giovanni Augusto Domenico Ingres, col quale Cherubini s'era legato d'amicizia sin dal 1828, è diretta questa lettera nella quale, nelle ultime righe, si fa cenno a quei pensionati di Roma, o Premi di Roma del Conservatorio, che egli, secondo informa il Confalonieri, tra il 1833 e il 1834 progettò di metterli sotto il patrocinio dello Stato. Ma della lettera

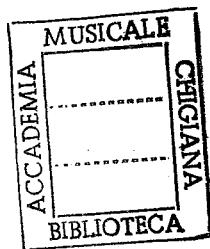
più interessa quel che il vegliardo scrive di sè, della sua salute e delle sue condizioni morali. Egli pensa che ormai la missione della sua vita sta per compiersi.

Paris, le 24 décembre 1835.

Cher ami et illustre confrère.

Il y a bien longtemps que je n'ai eu le plaisir de m'entretenir avec vous, que j'aime de tout mon coeur, et que je révère comme homme de bien et comme grand artiste. J'ai voulu plusieurs fois vous écrire, mais il m'est survenue quelque empêchement, toujours indiscret, qui m'en a empêché malgré moi. J'avais de vos nouvelles indirectes, par des lettres que vous adressez de tems en tems à l'académie, mais elles ne contentaient pas mon desir, qui aurait voulu les avoir par vous particulièrement, en les provoquant par une lettre de moi qui vous aurait donné des nouvelles: Pardonnez donc moi, mon très digne ami, d'avoir tant tardé à vous écrire.

J'immagine que vous vous êtes toujours bien porté, ainsi que le chère et aimable Madame Ingres, à la quelle je vous prie de présenter mes hommages respectueux. Quant à ma santé elle est toujours bonne; mais je suis malgré moi dominé par un fond de tristesse, sans savoir à quoi en attribuer la véritable cause: tout m'ennuie, mais je n'en dis rien à personne, surtout à ma femme, que je crains d'inquiéter, donc sa santé n'est pas dans un état exempt de souffrances. Ce qui influe à me rendre morose, est peut être mon âge, qui faiblit mes organes et les ressorts de la vie; au demeurant je ne vaudrais plus grand chose, car mes compositions d'en ressentent: il est tems que je ferme boutique. Quant à vous, cher ami, vous êtes encore jeune, et en état de donner des productions dignes de votre beau talent. Vous occupez vous de ma triste figure, que vous aviez commencé à embellir par vos pinceaux? Conservez-vous toujours le projet de faire une course à gravir, ainsi



que vous me l'aviez dit avant de partir pour Rome, après deux ans de votre Directoriat, quel plaisir ce serait pour moi, et pour tous vos amis si un tel projet avait son effet? Un de vos pensionnaires, le jeune Edward, vien d'obtenir un beau succès pour une cantate qu'il a composé à la memoire de Bellini. On dit que vous lui avez témoigné beaucoup d'interêt; cela doit l'encourager car c'est un honneur pour lui que d'avoir reçu particulièrement votre suffrage.

Adieu mon digne ami; veuillez ne jamais oublier votre admirateur, et l'attachement sincère et inaltérable qu'il vous a voué pour le vie

Votre dévoué
L. Cherubini.

6.

Nel '36 Cherubini, scrive il Confalonieri, « pensa che il tempo è venuto. Raduna in se stesso tutte le forze supreme » per scrivere « la propria *Messa da requiem* », quel secondo *Requiem in re minore*, per cinquanta esemplari del quale egli rilasciò questa ricevuta:

Je soussigné reconnais avoir reçu la somme de *Mille Francs* pour le prix de cinquante exemplaires, à *vingt francs* chaque, de ma Deuxième Messe de Requiem pour voix d'hommes.

Paris ce 12 octobre 1837.

Pour acquit. L. Cherubini,

Compositeur, Membre de l'Institut, etc etc.

La seconda messa funebre venne eseguita nella sua interezza il 24 marzo 1838 in un concerto del Conservatorio parigino. Nel programma erano incluse l'ouverture della *Euryante* e la IV Sinfonia di Beethoven. Evidentemente la stampa dovette precedere di alcuni mesi la prima esecuzione integrale.

7.

Ad un « saggio » o concorso della scuola di declamazione si riferisce la seguente richiesta ufficiale da parte del « Directeur du Conservatoire » ad un altro « Directeur », forse quello dell'Opéra, per avere in prestito due attrezzi di scena del terzo atto di *Roberto il diavolo*:

Paris le 3 août 1841

Monsieur le Directeur.

Nous avons besoin de la croix et du marche-pied du 3e. acte de Robert le diable pour le concours de Déclamation lyrique.

Seriez-vous assez bon pour donner des ordres pour qu'ils me soient prêtés jusqu'à samedi prochain.

Agréé, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Le Directeur du Conservatoire, Membre de l'Institut
L. Cherubini.

Meyerbeer aveva dato con grande successo a Parigi la sua opera dieci anni prima.

FRANCO SCHLITZER

IL LIBRETTO E I LIBRETTISTI DEL « PIGMALIONE » DI L. CHERUBINI

Immaginarie, o per lo meno non documentate, risultano le notizie che nel libro di Giulio Confalonieri ⁽¹⁾ si leggono intorno al libretto, ai librettisti e alla prima rappresentazione del « Pigmalione », che ebbe luogo la sera del 30 novembre 1809 al piccolo teatro delle Tuileries, costruito due anni prima dal Fontaine nell'ala nord del palazzo e inaugurato il 9 gennaio 1808 con la *Griselda* del Paër.

Non è provato che il celebre sopranista Girolamo Crescentini e la bella ed amorosa napoleonica Giuseppina Grassini con la buona complicità di altri amici avessero indotto il « Maestro a scrivere un'opera in italiano e a lasciarla eseguire da loro », e che per « prudenza fosse stato a Napoleone taciuto il nome » di lui e che gli sarebbe stato invece rivelato a rappresentazione avvenuta. Il *Pigmalione*, che fu l'opera prescelta, sarebbe stato, secondo il Confalonieri, « verseggiato in un atto da anonimo poeta, col quale forse lo stesso Cherubini avrebbe collaborato.

Dovendo io in occasione delle rappresentazioni di questa opera cherubiniana da eseguirsi nella *XI Settimana Musicale Senese*, procurare un'edizione moderna del libretto, oltre che per uso del pubblico, anche *in memoriam rei*, cioè dell'eccezionale manifestazione artistica al Teatro dei Rinnovati, ho voluto ricercare e alla fine l'ho ritrovato ⁽²⁾, un esemplare

⁽¹⁾ *Prigione di un artista. Il romanzo di L. Cherubini* (Milano, 1948), II, p. 145 seg. Il C. nell'articolo pubblicato in questo fascicolo ha confermato, senza apportarvi alcuna documentazione, quanto già aveva scritto nel cit. vol. del 1948, al quale queste nostre pagine si riferiscono.

⁽²⁾ Nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma.

del libretto originale, edito nel 1809 dal Fain « stampatore dei Teatri della Corte ». Esso reca questo frontespizio in italiano e in francese, come bilingue è tutto il libretto con il testo francese a fronte: *Pimmalione, / Dramma in musica in un atto, / con balli; / Da rappresentarsi il dì 30 novembre del 1809, al Teatro delle / Tuilleries, davanti le LL. MM. II. e RR.* In una pagina preliminare si legge anche: « Il libro è stato aggiustato e ridotto da Stefano Vestris, Toscanò. La Musica è del signor CHERUBINI, uno degl'Ispettori del Conservatorio Imperiale di musica di Parigi, e membro corrispondente dell'Istituto Reale d'Olanda ». Se il Confalonieri avesse veduto il libretto in questione sarebbe entrato in sospetto che Napoleone non poteva ignorare che il *Pigmalione* fosse opera del Cherubini, anzi è da presumere che un esemplare del « libro », riccamente rilegato *alle armi*, com'era d'uso, gli fosse offerto dagli artisti e chissà che un giorno o l'altro esso non possa ritrovarsi in qualche biblioteca di Francia.

Chi fosse Stefano Vestris non saprei dire ⁽¹⁾, ma certamente egli appartenne alla nota famiglia di ballerini e coreografi che tra la fine del sette e i primi decenni dell'ottocento ebbe gran voga e rinomanza in Italia e in Francia. Un altro Vestris, Carlo, oltre che come ballerino nel balletto che seguì e chiuse lo spettacolo del *Pigmalione*, interpretò in questo, la parte di *Amore*, accanto ai due principali interpreti, il Crescentini (*Pigmalione*), la Grassini (*Venere*) e la Himm (*Galatea*), cantante « della Cappella e del Teatro di S.M.I. e R.; Artista dell'Accademia Imperiale di musica ». Se il « libro fu aggiustato » dal Vestris, non fu da lui « ridotto », bensì accresciuto. Infatti, in un'altra pagina preliminare del libretto si avverte in italiano e in francese: « Il teatro italiano possedeva già una scena del Pimmalione tratta dal-

⁽¹⁾ Serisse anche in versi italiani l'*Inno alla Primavera*, cantata pastorale composta dal Cherubini nel 1814 per la Società Filarmonica di Londra.

l'immortal Rousseau: dovendo dare a questo soggetto la forma d'un'opera drammatica, l'autore ha dovuto dargli un'altra tessitura ed aggiungervi due personaggi, a fine di estendere l'intreccio, introdurre una maggior pompa nello spettacolo, e renderlo così più degno d'esser posto sotto gl'occhi delle LL.MM. II. et RR.». Mi è stato agevole identificare quale fosse la *scena* del teatro italiano nel *Pimmalione* di Antonio Simone Sogرافي (1759-1818), posto in musica dal veneziano Giambattista Cimador, che, nella interpretazione di Matteo Babini e di Carolina Pitrot fu rappresentato al « San Samuele » di Venezia il 26 gennaio 1790. Come i due interpreti avvertirono il « clementissimo pubblico », il Sogرافي profitto per la sua « scena drammatica » di quella celebre di J.-J. Rousseau, della quale, dicevano, egli aveva « ritenuto » soltanto « l'idea principale », cioè la vicenda mitologica, forse perchè non ancora era caduta in dimenticanza la traduzione italiana di Francesco Saverio De' Rogati, pubblicata nel 1783 della *pièce* di Jean-Jacques. In effetti Stefano Vestris non *aggiustò* o *ridusse* il libretto del Sogرافي, ma ne trascrisse e ne tradusse in francese molte parti, aggiungendovi, come si vedrà, alcune scene nuove, quelle cioè che potevano dare l'illusione che la semplice *scena drammatica*, fosse diventata un dramma, e si adoperò quindi ad introdurvi altri due personaggi, *Venere* e *Amore*, nonchè il *coro*, e, affinchè come s'è detto, l'intreccio avesse un altro rilievo e perchè agli occhi del pubblico lo spettacolo acquistasse maggior pompa teatrale, anche il seguito di Ninfe, Piaceri, Geni, ecc., che eseguivano un balletto finale. Ad esso prendeva parte tutta la *troupe* di mimi e ballerini del teatro di Corte.

Infatti, il Vestris nella sua prima scena si servì dei versi del Sogرافي, cioè di tutti quelli di Pigmalione: « Ah! che spirito, nè vita... » etc. fino a: « Questa mano volgare, non sei più quello », aggiungendo ad essi quattro settenari: « Misero! ah come mai » etc., del coro degli scultori e altri tre versi di Pigmalione: « Un breve istante

amici » etc. Eccettuato qualche verso o frammento di verso, anche la seconda scena nel libretto del 1809 è ripresa integralmente dal libretto del 1790, tranne il dialogo tra Pigmalione e gli scultori (scena III): « Riede al dolore usato » etc., che fu verseggiato dal Vestris. L'aria: « Oh trasporti crudeli! » etc., fino al verso: « Ho nell'alma e nel cor tutto l'inferno » appartiene anche al Sografi, invece i versi seguenti dell'invocazione e d'implorazione a Venere sono del Vestris. Dopo la *musica soave*, che si ascolta *da lontano*, i cinque versi seguenti sono del Sografi, tranne il primo ed il quarto che furono così modificati dal librettista di Cherubini:

SOGRAFI:

Quel divino concento
Bella madre d'Amor tu sei, tu sei.

VESTRIS:

Ma quale intendo mai grato concento?
Di Giove eccelsa figlia; ah sì, tu sei.

La scena termina con altri sei senari: « A un dolce riposo » etc., già verseggiati dal Sografi.

Addormentatosi Pigmalione, il Vestris fa scendere da una nuvola, con il seguito, Venere e Amore, i quali danno vita alla statua di Galatea. Lo scultore innamorato, svegliatosi, ne rimane sorpreso e giubilante, A questo punto il poeta riprende a servirsi dell'opera del suo collega padovano e nella scena VI inserisce tutti i rimanenti versi del libretto del Sografi, cioè quelli del *finale*, e precisamente dal verso di Pigmalione: « Dove sono?... Che miro!... E qual portento!... », fino a quelli di Galatea e di lui: « Lo sento... l'intendo. Mia vita... ». Modificò altresì questi versi del Sografi:

Numi, che mai ravviso....
Tinte ha di carne in viso.
Povero Pigmalione! non v'è più speme,
Hai la ragion smarrita
Non v'è più da sperar... deliro.... fremo.

in questi altri:

Santi Numi del ciel! colore e vita
Par che splendan in questo volto!
Misero me! la mia ragione perdei
Palpita in seno il cor. Deliro e fremo....
Ah questo è di mia vita il punto estremo.

e aggiunse al finale dei Sografi un duetto di sua fattura: «Qual giubilo oh caro, Qual tenero affetto! Non reggo al diletto Ch'io provo nel sen! ». L'ultima scena che si svolge nella reggia di Venere è opera del Vestris. In conclusione si può affermare che più della metà dei versi del libretto adoperato dal Cherubini, già erano stati musicati dal Cimador vent'anni prima; e quindi noi non abbiamo esitato a pubblicare nel frontespizio dell'edizione del *Pigmalione* da noi procurata, i nomi del Sografi e del Vestris.

Se l'Imperatore dei Francesi la sera del 30 novembre potè trovare in sè la calma e la forza di presenziare allo spettacolo per ascoltare almeno per qualche minuto la voce meravigliosa della Grassini, dopo il colloquio avuto in un'altra sala del palazzo con l'Imperatrice, dalla quale era deciso fermamente a divorziare e proprio quella sera, mentre nel teatro lo si attendeva per dare inizio allo spettacolo, glielo comunicò e con quel che ne seguì di penoso, secondo il racconto del Beausset, se, dicevamo, Napoleone, potè comparire in teatro, certamente non potè assistere a tutto lo spettacolo, che si concludeva con il balletto composto dal Gardel. L'opera infatti venne riprodotta sulle stesse scene sette giorni dopo. « Le jeudi suivant (7 décembre). — così scrisse la bella contessa di Kielmannsegge, che invece della imperatrice assistette allo spettacolo nel palco di Berthier —, il y eut théâtre à la cour et réunion. Jalma se fit applaudir dans lo rôle de Nicomède; puis ce fut le tour de Crescentini

et de la Grassini qui chantèrent dans le *Pygmalion* de Cherubini ». ⁽¹⁾.

Della rappresentazione del 30 novembre non ho trovato notizia in quei giornali del tempo che mi è riuscito di consultare. Secondo il Loewenberg ⁽²⁾ l'opera cherubiana fu nuovamente rappresentata nel 1812.

FRANCO SCHLITZER

⁽¹⁾ In *Revue des deux mondes*, fasc. I° sett. 1938, p. 173.

⁽²⁾ *Annales of Opera* (Cambridge, 1943).

UN "CRESCENDO" DI FISCHI ALLA "PRIMA" DEL "CRESCENDO" DI CHERUBINI

La sera del sabato 1° settembre del 1810 al Théâtre Impérial de l'Opera-comique, il vecchio Feydeau, andò in scena *Il Crescendo*, « opera en un acte imité de l'italien » di Cherubini. Non fu un successo. L'esito della rappresentazione fu mediocre e contrastato. Alcuni giornali dell'epoca, qualche giorno dopo, pubblicarono la cronaca della serata, come si vedrà, piuttosto burrascosa. Le parole « imité de l'italien » fecero arricciare il naso a più di un competente. Fu notato, infatti, che *Crescendo* era un titolo musicale appiccicato ad un'opera comica italiana ben nota e non troppo invecchiata, l'*Angiolina* o *il matrimonio per susurro* di Gaetano Sertor, con la musica di Antonio Salieri, rappresentata a Vienna nel 1800, poi al Teatro di Corte di Dresda nel 1803 e in Italia, a Livorno, nel 1807. C'era stata la lusinga che trasportando sulle scene del Feydeau quell'opera comica, tradotta in francese e nuovamente musicata dal grande Cherubini, fossero state superate le incongruenze del libretto italiano, ma « l'art de l'auteur n'a pu détenir le vice radical du sujet », scrisse un gazzettiere, al quale sembrò perfino che l'*opera comique français* fosse un capolavoro a confronto della *rare planitude* di quell'*opera-bouffon* italiana.

Un vecchio militare, il maggiore barone di Falkenstein, incallito ai più laceranti colpi dell'artiglieria, è divenuto quasi un ipocondriaco, — una caricatura questa propria del teatro italiano, trasportata sulla scena lirica francese — ed è nemico d'ogni rumore. Egli s'innamora di Sofia, nipote di un suo amico e vuole sposarla, perchè la crede dolce, timida, modesta e silenziosa, la sposina che potrebbe farlo felice, perchè ella con quelle qualità si fa da lui cono-

scere ed apprezzare. Scambiatesi le promesse, i due fissano anche l'epoca della celebrazione delle nozze, ma la sposa allora fa cadere la maschera dal suo volto e rivela tutto il suo carattere. Il barone rimane costernato e sbalordito di non ritrovare in Sofia quelle qualità che egli aveva creduto possedesse, anzi ella ostenta di essere vivacissima, chiassona, distratta, amante instancabile del ballo e d'ogni altro rumoroso divertimento. Col pretesto di complimentarsi con gli sposi promessi gli abitanti del vicinato improvvisano una rumoreggiante manifestazione di allegria, che finisce in un assordante baccano generale, rinforzato da una « musica » reggimentale, nelle quale la grancassa fa con insistenza sentire i suoi sordi colpi. Il povero maggiore ne è desolato, e chiama in soccorso un suo nipote, — un giovane ufficiale amante di Sofia — affinché lo liberi dall'infernale fracasso che ha avuto ragione dei suoi nervi malati. E' Sofia che ha organizzato coi vicini quel gran baccano. Il barone afflosciato supplica il giovane nipote di scioglierlo dall'impegno preso, sposando lui Sofia. L'innamorato non chiede di meglio, ma dapprima si mostra indeciso e oppone delle difficoltà, che lo zio supera donandogli la cospicua somma di mille franchi.

Questa la vicenda che la sera del 1° settembre si svolgeva in palcoscenico; ma in teatro, tra gli spettatori, avvenne di ben altro. I primi rumori di dissenso si avvertirono allorchè il vecchio maggiore, costernato per quel che avviene intorno a lui e per lui, prende a deplorare il rumoreggiante imeneo: uno spettatore, annoiato e infastidito, incomincia a zufolare, fischiettando, gli spettatori più prossimi a lui, inferociti, a buon ragione lo redarguiscono, ma egli si scusa, asserendo che tanta era la sua noia che preferiva divertirsi fischiano. Questa ragione, se non convinceva coloro che si sentivano infastiditi dall'atteggiamento poco riguardoso dell'annoiato spettatore, convinse invece altri spettatori che come lui si sentivano annoiati, e incominciarono anche essi a fischiettare. Tale stravagante e inurbano procedere fece sì che in men che non si dica quel primo fischio rapidissimamente si

moltiplicò per intensità come un *crescendo*, funesto all'esito dell'opera del Cherubini più di quanto non lo fosse quello della musica militare in palcoscenico sul sistema nervoso dell'ipocondriaco barone di Falkenstein. Un contemporaneo rilevò che se il pubblico non fu ingiusto, fu molto severo nel giudicare la scena del *crescendo*. Quello stesso pubblico nello stesso teatro aveva ascoltato in silenzio brani musicali non migliori di quello del Cherubini, che per unanime consenso era considerato « una celebrità », un « classico ». La sua reputazione, infatti, era sostenuta dai veri intenditori d'arte più che dal grosso pubblico che affollava il *parterre* dell'Opera-comique. Si scrisse anche a tal proposito che il famoso compositore, se possedeva tutti « i segreti della sua arte, gli mancava però quello che sulla scena è il più essenziale di tutti, « celle qui plaît le plus à la multitude des ignorans, le chant et la mélodie ». Comunque il pubblico del Feydeau, se fischiò il *crescendo*, rese giustizia al musicista, applaudendo moltissimi brani dell'opera, nei quali un critico ritrovava « une belle facture, une manière large et d'heureux effets d'harmonie ». L'*ouverture*, giudicata « savante » da taluni, da altri « remplie de motifs agréables », fu ritenuta il solo pezzo, oltre il *duo* « du goût le plus original », che sarebbe restato nella storia del teatro musicale.

Alexis De Garandé nelle *Tablettes de Polymie* del settembre 1810, alle quali il Confalonieri fuggevolmente accenna nelle due pagine del suo libro, dedicate al *Crescendo*, dopo un particolareggiato esame della partitura cherubiana, concluse che le bellezze musicali di essa non erano sufficienti per far reggere « un'opéra offert à un public français », il quale avrebbe desiderato « une action raisonnable, une intrigue piquante, des situations neuves, ou de moins une fable qui fixe l'attention du spectateur par l'enchaînement naturel et vraisemblable des scènes attachantes par la faite ou l'intérêt ». Non si comprende quindi, quel che scrive il Confalonieri: « i critici imperiali sempre in vena di gran-

«dezze classiche giudicarono sciocca» la vicenda teatrale del *Crescendo*. L'opera comica la si desiderava, come s'è veduto, di ben altro pregio e alle sue caratteristiche non potevansi preferire le «grandezze classiche», chè se tale fosse stato il giudizio di quei critici francesi di un secolo e mezzo fa, esso non avrebbe avvalorato una giustificata «vena» per le «grandezze classiche», bensì viziato il giudizio stesso che si dava di tutta la personalità artistica di Cherubini, e nel caso particolare del suo *Crescendo*, nonostante il *crescendo* di fischi eseguito da una parte degli annoiati ascoltatori della prima rappresentazione.

FRANCO SCHLITZER



TRANQUILLO CREMONA: « *L'Edera* »

Museo Civico di Torino

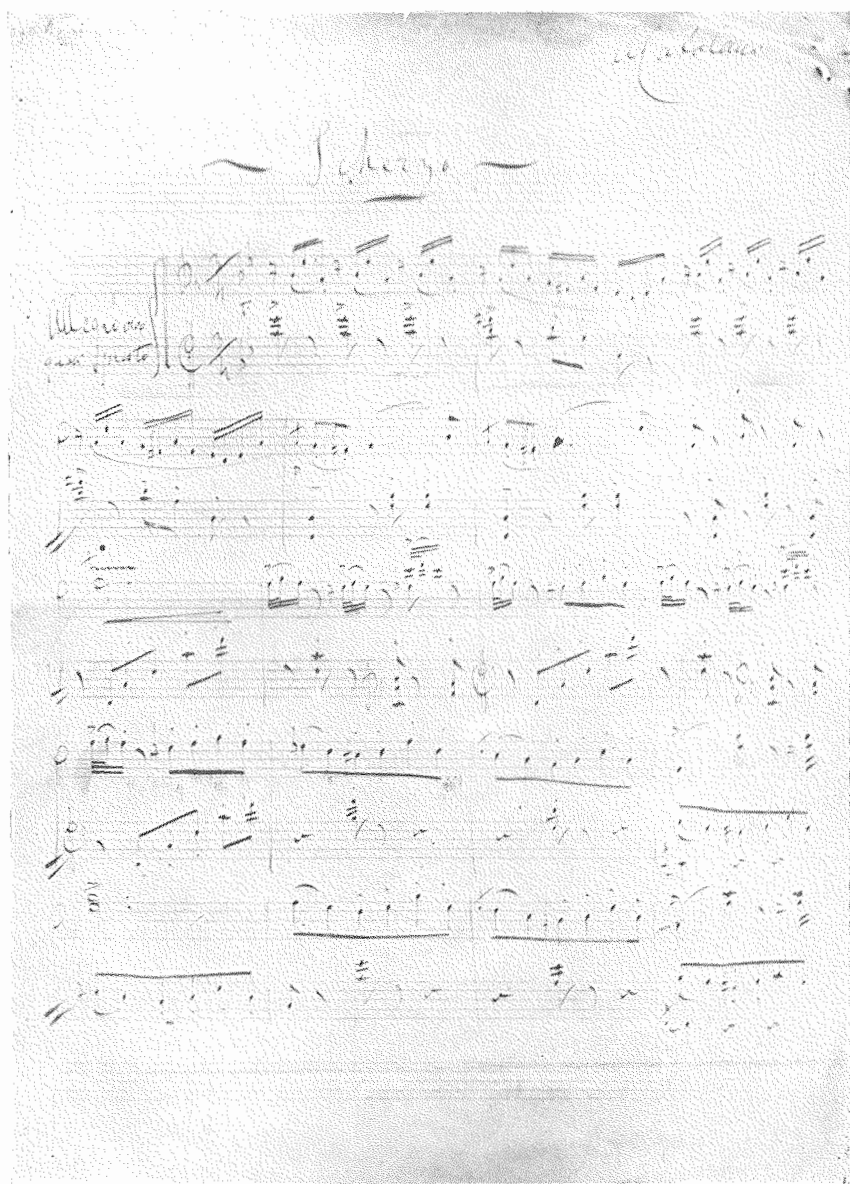
« Nello studio di Tranquillo Cremona, per la finestra dischiusa, volteggiavano petali di rosa sospinti dal soffio della primavera. Il pittore pareva li distendesse, su le tele saldamente impostate, perchè più avesse splendore la giovinezza sui volti muliebri, e più si avviasse il sorriso dolce dei fanciulli.

« Catalani, nell'ombra, curvo sopra un divano, covava la sua tristezza raddolcita per la modulazione che il pittore sembrava far salire dalle magiche tele. Comparì improvvisa, lieta e melodiosa, Lisa Cagnoni, cognata del Cremona. Sembrava una grande libellula d'oro. I capelli le ondeggiavano come mossi dall'alito del nuovo Aprile, venuto da lunge per arrecare speranza e letificazione. Catalani si volse convulso, con la bella faccia e lo sguardo ansioso, verso gli occhi di cielo di Lisa che gli si volgevano benigni, e l'avvinghiò pei fianchi.

« L'edera! urlò Cremona. Subitamente postosi davanti una nuova tela, cominciò con furia a dipingere. L'edera! ripeteva ogni tanto. Nell'occhio ardente di febbre dell'amico, in quelle magre e madide mani brancolanti tremule, nello sconsolato sorriso di Lisa, Cremona riflettè lo spasimo dell'allucinato, e l'ombrata mestizia della donna che sentiva negato porger salvezza al naufrago; e creò il suo capolavoro ».

PLINIO NOMELLINI

(da *L'Edera* in « La Nazione » del 23-24 giugno 1935).



Una pagina autografa di A. CATALANI.

(Archivio Musicale dell'Accademia Chigiana)

PRESAGIO DI GLORIA E OMBRA DI MESTIZIA NE « LA FALCE » DI ALFREDO CATALANI

Quando, nel novembre del 1873, Alfredo Catalani fu ammesso nella classe di composizione del Conservatorio di Milano — tenuta, allora, dallo stesso direttore Antonio Bazzini — aveva compiuto da poco i diciannove anni. Sebbene ancor giovanissimo e quantunque avesse regolarmente assolto gli studi della maturità classica, la formazione musicale dell'allievo lucchese non era affatto scarsa: aveva infatti iniziato ancora presto il pianoforte sotto la guida paterna, per darsi poco dopo allo studio della composizione con Fortunato Magi insegnante all'Istituto di Lucca. Fra l'autunno del 1872 e l'estate del 1873 aveva riscaldato la solida sua preparazione contrappuntistica nell'ambiente musicale di Parigi, e dopo questa breve esperienza era stato attratto dalla fama del Conservatorio milanese, dal quale erano usciti i maggiori rappresentanti della musica italiana dell'epoca: da Bottesini a Ponchielli, da Faccio a Boito; e dove stava allora studiando un altro compagno lucchese di nome Giacomo Puccini. A Milano c'era inoltre il miraggio della Scala e di quegli editori che dominavano incontrastati il campo internazionale del teatro musicale; e a codesto miraggio Catalani aveva ubbidito, come tanti altri giovani di ingegno e di coraggio.

Ma non furono soltanto le lezioni saggiamente equilibrate del Bazzini a giovare all'esordiente musicista, chè i poeti, i letterati e i pittori della « Scapigliatura » completarono, con il loro clima carico di fermenti, la severa vigilia artistica del Conservatorio: ed ecco che, fra i tanti, Boito ed Emilio Praga, Ponchielli e Mazzuccato, Enrico e Benedetto Junck si interessano al ventenne toscano, dal volto

romanticamente smarrito, che fa ascoltare le proprie delicate melodie attraverso un elegante e commosso pianismo: e ad essi si uniscono, nella celebrata cerchia, anche i pittori Ranzoni e Crèmona, il quale ultimo giungerà a immortalare la dolce effigie del pallido Alfredo nel famoso quadro « L'Edera ». Da questi incontri nascerà in Boito una particolare simpatia per Catalani, e l'autore del *Mefistofele* quando saprà che l'allievo, di 12 anni più giovane di lui, sta preparando il lavoro per il saggio finale del corso di composizione, gli offre il testo poetico di una sua « Egloga orientale » dal titolo *La Falce*, come un anno prima aveva offerto ad un altro allievo del Conservatorio, Gaetano Coronaro, il testo di una sua « Egloga pastorale » intitolata *Il Tramonto*. Sarà, questo de *La Falce*, l'unico testo boitiano del quale Catalani, ancora studente, potrà beneficiare: per il resto della breve sua vita non fece che sospirare un libretto di Boito, ma invano.

Erano i bei tempi — ahimè, quanto appaiono lontani! — in cui nei nostri Conservatori gli allievi di composizione si licenziavano scrivendo pagine che subito esigevano il diritto ad una vita artistica oltre le aule scolastiche; in cui poeti e musicisti di fama seguivano la formazione di codesti alunni e ne facilitavano l'arduo compito; in cui celebri interpreti si prestavano a far « figurare » al massimo le nuove energie che venivano immesse nel mercato musicale. Chi potrà, a questo proposito, dimenticare come Arturo Toscanini, già coronato direttore scaligero, accettò di dirigere in sul finire dell'800, i saggi finali degli allievi del Conservatorio milanese, tenendo a battesimo i lavori di due giovani alunni che si chiamavano Italo Montemezzi e Arrigo Pedrollo? *La Falce*, dunque, composta per il saggio scolastico della estate del 1875, dopo aver tratto vantaggio dalla poesia offerta dal Boito, sta ora per godere del privilegio di esser diretta — nel teatrino del Conservatorio — dall'antico allievo Franco Faccio: e Faccio avrebbe accettato l'incarico se, proprio in quel tempo, Verdi non lo avesse chiamato a

Vienna per dirigervi la memorabile edizione della *Messa di requiem*. Toccò dunque a Catalani — dopo aver alquanto rinviato la presentazione della sua « operetta », com'egli la chiamava, per superare in un mese e mezzo di prove le difficoltà che la partitura presentava sia per i cantanti che per gli strumentisti (tutti allievi del Conservatorio) — di dirigere personalmente la prima rappresentazione dell'egloga la sera del 19 luglio.

Fu un successo; e il lavoro venne ripetuto per tre sere nella stessa sede scolastica. Salvatore Farina, che scrisse dell'avvenimento sulla « Gazzetta Musicale di Milano » del 25 luglio, così si esprimeva: « ci sono in questo lavoro di un allievo molte doti che mancano troppo spesso ai maestri vecchi: originalità, coraggio, forza, ispirazione; e ci sono anche quelle doti che i maestri vecchi si suppone abbiano il più delle volte, cioè dottrina, sicurezza di forme... ». E aggiungeva cautamente: « Il Catalani è un po' avvenirista, ma nel senso buono... ». Che cosa volesse significare codesto « avvenirista », il Catalani doveva impararlo, purtroppo, a sue spese, per la lunga serie di ingiusti giudizi e di calunniosi epiteti di cui egli andò vittima, fino a sentirsi chiamare « tedesco » dallo stesso Verdi. Anche se quell'accusa (o complimento che fosse) a noi può far sorridere, ferma rimane l'amarezza che provoca il perpetuarsi dell'ingiustizia con la quale anche uomini sommi seguitano a colpire persone e opere che non conoscono.

Dalla partitura autografa de *La Falce* posseduta dalla Biblioteca del Conservatorio di Milano, apprendiamo l'epoca esatta della stesura dell'opera. Il Preludio sinfonico reca la firma dell'allievo e la data: « Milano marzo '75 », sotto la quale è segnato il visto di A. Bazzini con la data: 27 marzo 1875. L'ultima pagina dell'azione scenica reca ancora la firma dell'autore e la data: 14 Maggio 1875 ore 2, con sotto il visto del Bazzini. La partitura, stesa dapprima a

sole e della luna. E dopo che la carovana araba è passata, i due si avviano cantando verso il loro destino d'amore. matita, fu ricalcata a penna; la scioltezza di mano è testimoniata anche dalla calligrafia musicale, veloce e chiara: pochissimi i pentimenti.

Al centro del poemetto di Boito il ventunenne Alfredo aveva scorto la figura femminile di Zohra invocatrice di purezza e fedeltà d'amore, la fanciulla cioè che egli ricercherà e canterà più tardi nelle eroine di altre sue opere: tant'era bastato per innamorarsene musicalmente. E nella vicenda aveva scorto altresì l'elemento del « colore », vale a dire dell'« orientalismo » musicale tanto di moda in quegli anni nella produzione europea, e che, dopo l'ode sinfonica *Le désert* di F. David, e accanto alle varie ottime imprese melodrammatiche tipo *Re di Lahore* ed *Erodiade* di Massenet, *Ero e Leandro* di Bottesini, *La regina di Saba* di Goldmark, aveva improntato il capolavoro di *Aida*. L'azione è favoleggiata in Arabia nelle vicinanze del campo di Bedr, nell'anno II dell'Egira. Un combattimento, appena avvenuto fra arabi e idolatri, ha privato del padre e dei fratelli la giovanetta Zohra, che adesso piange la straziante sventura invocando ripetutamente anche per sè la morte liberatrice. Ed ecco che d'improvviso le appare dinanzi l'uomo della Falce che ella accoglie come « l'angelo funebre », « l'invincibile Azrael », dal quale, più che attendere, agogna il bacio della morte. Ma il Falciatore acquieta l'angoscia della fanciulla: egli non nasconde ali mortifere poichè, come Zohra, anch'esso è un arabo, e il bacio che le dona è bacio che con l'amore non le apporterà la morte, bensì la vita; e la falce ch'egli stringe è la « placida falce dei campi » che miete per gli uomini la « messe bionda » dell'oasi, e non quella feroce d'Azrael: ma se questo strumento deve incutere in Zohra tanto terrore, ecco ch'egli getterà lungi da sè la falce per mai più toccarla. I due giovani andranno ora soli e vagabondi per l'ampio deserto, ubbidendo all'invito dell'orizzonte e affidando il loro ignoto andare ai raggi del

Il sogno poetico ha così vinto sulla morte e sulla dura realtà quotidiana.

Molti biografi di Catalani hanno lasciato passare inosservato il giovanile lavoro del maestro, pochi parlandone, hanno messo nella giusta luce il significato e il valore di questo gioiello di ispirato fervore musicale e di esemplare equilibrio. Rileggendolo, ancor oggi, a quasi ottant'anni dal suo libero sboccio, si rimane stupiti al pensarlo lavoro di un ventenne. Anzitutto il lungo Prologo sinfonico: è un piccolo poema orchestrale in cui le intenzioni programmatiche sono sopraffatte dalla vena musicale. Temi chiari e incisivi che, se curiosamente si impegnano a seguire i diciannove momenti scrupolosamente segnati nella partitura autografa (Il mattino - La sveglia - La carovana degli idolatri in marcia - Invocazione e inno dei Maomettani - I Maomettani attaccano... ecc.: fino a che: Una legione di angeli discende dal cielo e combatte per l'esercito di Maometto... Quiete funebre dopo la battaglia), ben valgono a creare soprattutto l'ambiente di una vasta serenità iniziale, nella quale alto risuona l'inno della fede, cui l'insolito ritmo di 5/4 dona un gustoso sapore esotico; serenità che d'improvviso viene turbata da minacciosi mormorii e da sinistri lampeggiamenti concitati e incalzanti, da turbini di vento e da tempestar di battaglia, finchè in ultimo, maestoso e solenne, l'inno della fede conclude il brano. E' dunque l'antefatto dell'azione, quello che l'allievo Catalani ha voluto esprimere sinfonicamente con sfoggio di abilità contrapuntistica; e vi è riuscito con un impegno, una bravura e una ricercatezza di linguaggio certo insoliti in un giovane dell'epoca: e la vena che alimenta la condotta strumentale, e l'esuberanza coloristica, e la sorvegliata mobilità dei ritmi, e l'accuratezza armonica che attraverso certe felici assimilazioni franckiane già svela il futuro autore di *Wally*, sono altrettanti pregi che, a 80 anni di distanza, ci ripetono la straordinaria maturità artistica e la sicurezza di mestiere dell'esordiente musicista toscano.

I cinque pezzi dedicati all'azione scenica avvolgono in un palpitante lirismo i due protagonisti, dei quali, più che stagliare i caratteri, tendono ad esaltare l'intimo fervore di nostalgia e d'amore. Su i recitativi sempre sensibilmente vigilati, prendono l'abbrivio le arie e i duetti che già segnano il valido respiro lirico di cui il compositore è capace. Distesa e appassionata la romanza di Zohra « Tutti eran vivi! » (il cui intervallo di seconda risuonante in orchestra prelude misteriosamente all'attacco della futura « Ebben, ne andrò lontana... »), dove il sottile cromatismo accentua la dolorante invocazione femminile. Abilmente mossa e scenicamente viva la visione della battaglia della seconda scena, mentre tradizionalmente convenzionale è lo scatto: « Tu sei il genio della morte », l'unica pagina della partitura che appare stanca. Il duetto che segue già reca il segno del Catalani maturo, e qui l'effusione di una tenerezza cordiale e suasiva è sempre sorretta da opportuna felicità d'invenzione melodica e di gusto armonico: in questa pagina, la commossa dichiarazione del Falciatore, « Tu m'hai rapito, o vergine », che sfocia poi nell'ardente frase « Amore e morte hai chiesto », già anticipa la nota canzone di Walter nella Wally alle parole: « Quando fu giunta sovra l'alto monte ». La personalità lirica del giovane maestro ha dunque già palesato alcune sue caratteristiche. Per nulla orienteggiante la « Canzone araba » del Falciatore, ma piuttosto arieggiante a certi ritmi di danza alpina che tanto cari diverranno al futuro cantore del pànico respiro della montagna. Il colore esotico si affaccia, invece, evidente nel quadro conclusivo dell'egloga, dove il lirismo dei singoli cede al canto collettivo dell'invisibile carovana in marcia. Una trovata questa, per « muovere » il finale di un'azione che è stata tutta interiore e quindi scenicamente statica; e che nella sua caratteristica stringatezza rivela già il senso teatrale dell'esordiente operista.

Il successo del saggio di classe *La Falce* nell'esecuzione al Conservatorio milanese, avendo a interpreti il soprano

Italia Giorgio e il tenore Pietro Reslieri, varcò subito il recinto delle aule scolastiche e suscitò quel consenso di plauso che tutt'oggi perdura. Franco Faccio, che non aveva potuto tenere a battesimo l'opera, ne dirigerà il Prologo sinfonico in un concerto orchestrale per la « Società del Quartetto » tenuto nel pomeriggio del successivo Santo Stefano. Le accoglienze furono tali che il brano fu ripetuto pochi giorni dopo, nello stesso severo ambiente del « Quartetto ». Il Reyser, successore di Berlioz nella critica sul « *Jornal des Débats* », poco convinto che *La Falce* potesse essere stata scritta da un allievo, concluderà il suo articolo scrivendo: « il n'y a pas en France un seul jeune homme qui pourrait aujourd'hui en faire autant ».

Carlo Gotti, autore di una recente esemplare e amorevole biografia del Catalani, di cui egli ebbe la ventura di essere lontano allievo e quindi testimone della sua arte, della sua gloria e del suo dolore, scrive che all'apparire del Falciatore sulla scena, il pubblico del teatrino del Conservatorio, osservando « il compositore sul podio dell'orchestra, pallido, scarno, con le occhiate infossate », si domandava timorosamente: « per chi viene il Falciatore? E' forse il favoleggiato messaggero spietato e viene per lui? ».

Certo che riandando al destino crudele che solo diciotto anni più tardi doveva falciare l'esile e tormentata esistenza di Alfredo Catalani, codesta apparizione scenica del suo primo lavoro teatrale può ben essere considerata sotto l'aspetto di un tragico presagio. E colme di umana tristezza risuonano anche per noi, nell'egloga, le parole di Zohra che il maestro aveva tralasciato di musicare:

« Ah! più pallido sei d'un fiordaliso
pover'angelo stanco! ».

GUGLIELMO BARBLAN

GIACOMO PUCCINI, « LE WILLIS » E UN CONCORSO

Nell'estate del 1883, appena terminati gli studi al Conservatorio di Milano, Giacomo Puccini fu preso da una malinconia profonda, quasi da un senso di smarrimento. Esami e saggio finale gli avevano procurato molte soddisfazioni, ma ora che avrebbe fatto? Come si sarebbe aperto una strada nella vita, lui che aveva potuto frequentare il Conservatorio per la beneficenza altrui ed era sempre alle prese con una «maledetta» miseria? Per fortuna Ponchielli, affezionato al giovane allievo e fiducioso nel suo ingegno, seppe compiere un miracolo: gli ottenne *gratis* un libretto, niente meno, di Ferdinando Fontana, lo scapigliato giornalista, poeta e commediografo milanese cui soprattutto i lavori in vernacolo avevano procurato bella rinomanza. Nacquero così *Le Willis*, opera in un atto composta da Puccini a tempo di primato per essere inviata al concorso Sonsogno.

L'esito fu negativo. Su ventotto lavori vennero prescelti *La Fata del nord* di Guglielmo Zuelli e *Anna e Gualberto* di Luigi Mapelli, rappresentati con buon esito in Milano al Teatro Manzoni il 4 maggio 1884; dello spartito pucciniano, neppure una parola.

Ma la buona stella del melodramma vegliava sul giovane: una sera la sua musica destava la meraviglia dei convenuti a un ricevimento in casa Lucca; erano presenti Arrigo Boito e Marco Sala. Boito aprì una sottoscrizione per far eseguire l'opera; altri aiuti vennero dai parenti del compositore; alcuni strumentisti, amici di Puccini, si prestarono con gesto fraterno ad accrescere l'orchestra non troppo numerosa, del teatro Dal Verme, dove *Le Willis* andarono in scena il 31 maggio 1884, esecutori il soprano Caponetti, il tenore D'Andrade e il baritono Pelz.

L'esito fu trionfale. « Povera commissione del concorso del Teatro Illustrato », scrisse Filippo Filippi sulle colonne de *La Perseveranza*, « povera commissione... che non ha accordata al Puccini nemmeno la menzione onorevole, non l'ha neppure nominato, l'ha buttato in un canto come uno straccio!... Nessuno degli spettatori... poteva, ieri sera, darsene pace, e fra i più sorpresi c'è un membro della Commissione, il quale ha udite *Le Villi* alle prove e le ha lodate, stralodate ».

Dopo la seconda e ultima rappresentazione il critico illustre dedicò all'opera un altro articolo, assai ampio, in cui s'occupava ancora del concorso. Gli unanimi applausi tributati al lavoro « non erano di quelli ingialliti dallo zafferano » e tutti a teatro, compresi i musicisti, « cascavano dalle nuvole », attesta Filippi; e continua: le opere, « a giudicarle prima, al tavolo, leggicchiate o strimpellate », riservano enormi sorprese; « i più grandi, i più dotti maestri possono prendere dei granchi ». E poi le commissioni conoscono benissimo i nomi degli autori, nonostante il « secreto » della busta chiusa, insinua l'articolista, anche s'egli non addebita alcuna colpa alla commissione del concorso Sonzogno. Lodato quindi il libretto, Filippi definisce il Puccini un « temperamento teatrale, melodico... armonista ingegnoso, esperto maneggiatore delle voci, e conoscitore degli effetti d'insieme »; è largo di lodi a tutta l'opera, in particolare all'intermezzo, sebbene affermi che « nella *tregenda* il fantasma wagneriano fa qualche volta capolino » (allora questo fantasma lo si vedeva anche dove non c'era). A suo parere il compositore « come tendenza piega all'imitazione della scuola francese », ma « nel periodare e nel fraseggiare è schiettamente italiano... Abusa del *sinfonismo* e sovraccarica spesso il piedestallo a detrimento della statua; ... qualche volta cade anche nel tritume e abusa degli ottoni », che pure « adopera così bene con tanto effetto e originalità » in altri momenti. Il linguaggio di Puccini è definito succoso, essenziale, solamente « nella preghiera corale » sembra a Filippi

che il musicista « meni un po' il cane per l'aja... ma questi difetti sono nèi in un giovane », s'affretta a dichiarare subito dopo. Insomma, un giudizio favorevolissimo, come quello degli altri recensori.

Ed ecco un secondo e ben più importante miracolo: *La Gazzetta musicale di Milano* dell'8 giugno 1884 pubblica la notizia che l'editore Ricordi ha acquistato *Le Willis* e incaricato il maestro Puccini di comporre una nuova opera su libretto di Ferdinando Fontana; e poichè, dopo il trionfo pucciniano era corso la voce che la pessima scrittura del giovane autore aveva reso quasi impossibile l'esame della partitura al famoso concorso, indisponendo la commissione giudicatrice, in un'altra facciata di quel periodico si fa un po' d'ironia al proposito, osservando che da quella partitura era pur stato possibile, possibilissimo ricavare le parti per i cantanti e l'orchestra...

Giulio Ricordi aveva intuito in Puccini il geniale musicista di teatro e lo aveva chiamato a sè. Per consiglio dell'editore il maestro rivide e ampliò l'opera, nella stesura definitiva intitolata *Le Villi*. Il lavoro fu diviso in due atti; nel primo venne aggiunta la scena e romanza di Anna « Se come voi piccina io fossi, o vaghi fior »; l'intermezzo sinfonico, in origine eseguito a velario chiuso fra la prima e la seconda parte dell'unico atto, divenne l'inizio dell'atto secondo, da interpretarsi sulla scena con un'appropriata azione mimica; nell'atto secondo fu notevolmente sviluppato l'episodio drammatico di Roberto. Così rielaborate *Le Villi* furono riprese, con grande successo, al Teatro Regio di Torino il 26 dicembre 1884 e a Milano al Teatro alla Scala il 25 gennaio 1885, donde mossero alla volta d'altre città, quasi sempre accolte con favore. Dopo l'esecuzione alla Scala Filippo Filippi riconfermò pienamente il giudizio espresso l'anno precedente.

Il giovane compositore lucchese aveva iniziato il volo; la battaglia contro la « maledetta » miseria era ormai ingag-

giata ed egli già poteva concedersi l'acquisto d'un vistoso brillante... da dieci lire.

L'opera ha inizio con un breve, melodico preludio, dove sono presentate due idee che si ritrovano nell'atto primo, una nel duetto (« Ah! dubita di Dio - ma no, dell'amor mio non dubitar », pag. 34 dello spartito per canto e pianoforte) e l'altra nella preghiera (« Sia propizio il cammino - ad ogni pellegrino », pag. 44); esse sono collegate da un frammento della preghiera medesima (pag. 45).

All'aprirsi del velario siamo nella Foresta Nera, in una spianata del bosco dov'è la modesta casa di Guglielmo Wulf. Si festeggia il fidanzamento di Anna, la figlia di Guglielmo, con Roberto, un giovane cui ha arriso un'inattesa fortuna; egli deve partire quella sera stessa alla volta di Magonza per entrare in possesso d'una copiosa eredità. Molti amici sono convenuti al banchetto e la scena si svolge animata; dopo un vivace coro in cui s'inneggia ai fidanzati, alcuni suonatori attaccano un valzer, galantemente danzato anche dal vecchio babbo Guglielmo fra gli applausi degli invitati. Nella foga del ballo egli s'allontana con la sua danzatrice e a poco poco tutti lo seguono; rimasta la vuota la scena, rientra Anna e sfoga nascostamente il suo dolore per la partenza di Roberto; la pagine rivela una creatura semplice e buona. Un triste presagio tormenta l'animo suo; essa vorrebbe esser sempre vicina al giovane, come il mazzolino di fiori ch'ora nasconde nella valigia di lui. Roberto la sorprende in quell'attimo; dopo un breve dialogo, dai loro cuori sboccia un duetto d'amore. Dallo spunto iniziale « Tu dell'infanzia mia - le gioie dividesti e le carezze » il canto del tenore sale con efficace spontaneità all'espansiva frase « Ah! dubita di Dio - ma no, dell'amor mio non dubitar »; Anna fa eco alla melodia di Roberto, quindi le due voci si uniscono appassionatamente. Una campana annuncia l'ora della partenza; rientrati tutti in scena, il giovane chiede d'esser benedetto dal padre della fanciulla prima d'accingersi al viaggio; inizia così una preghiera, in cui alla voce

di Guglielmo s'aggiungono successivamente i solisti e il coro (è questo il pezzo in cui Puccini, secondo Filippi, « mena un po' il cane per l'aja »). Dopo la preghiera, poche battute sono dedicate agli addii; quindi, preceduta da un rullo di timpani, l'orchestra sola riprende *fortissimo* la frase iniziale del duetto e la conclude solennemente portandola al massimo della sonorità. Questa breve e lineare perorazione orchestrale stupì ed entusiasmò i pubblici che primi ascoltarono l'opera.

L'atto secondo ha principio con una parte sinfonica divisa in due tempi. Il primo, *L'Abbandono*, è un *andante poco mosso*, elegiaco; una didascalia avverte che a Magonza Roberto ha dimenticato la fidanzata per una ammaliatrice « sirena » e la fanciulla, dopo averlo atteso a lungo invano, è morta di dolore « al cader del verno ». A due riprese un coro femminile s'unisce brevemente agli strumenti per pian-gere la fine di Anna, per cui invoca la pace eterna; sulla scena, la stessa dell'atto primo, un corteo funebre esce dalla casa di Wulf e s'allontana. Il secondo tempo è *La Tregenda*, ispirata alla leggenda delle Villi; specie di romantiche Eumenidi della Selva Nera, esse attendono gli « spergiuri d'amor » e li trascinano in una ridda spietata fino a ucciderli. Il pezzo è un *allegro non troppo* al cui ritmo insistente e ossessionante i fantastici personaggi intrecciano la loro danza, mentre fuochi fatui guizzano ovunque e l'inverno stende sulla morta natura un gelido mantello. A questa parte dell'opera Puccini dovette la fama di sinfonista, sparsasi rapidamente e giunta persino all'orecchio di Verdi; il quale vi alluse scrivendo a Opprandino Arrivabene il 10 giugno 1884: « Ho sentito a dir bene del musicista Puccini. Ho visto una lettera che ne dice tutto il bene. Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia che non è nè moderna nè antica. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico; niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera; la sinfonia è la sinfonia; e non credo che in un'opera sia bello fare uno

squarcio sinfonico, pel solo piacere di far ballare l'orchestra ».

Conobbe Puccini queste righe di Verdi? Secondo talune biografie romanzate, capaci di fatti miracolosi, Giulio Ricordi gli avrebbe mostrato la lettera prima ancora che Verdi la scrivesse... In ogni modo il lucchese s'incaricherà ben presto di provare l'erroneità di quel giudizio.

Terminata la parte sinfonica, Guglielmo, solo al mondo dopo la morte della figlia, chiede allo spirito di lei e alle Villi la giusta vendetta. Quando Roberto, straziato dal rimorso, ritorna alla casa di Anna sperando ch'ella viva ancora, gli appare invece il suo fantasma, che gli narra il tormento provato dopo l'abbandono e lo attrae a sè con una magica forza cui il giovane non può sottrarsi. Le Villi circondano ambedue e iniziano una danza vertiginosa in cui Roberto trova la morte; il fantasma, placato, compare e le Villi alzano grida osannanti.

Se il libretto è un modesto lavoro, al suo autore va almeno riconosciuto il merito d'aver compiuto un simpatico gesto verso l'ignoto maestrino che cercava la sua strada. Quanto alla musica, chi non conosce il primo Puccini tenga presente che nel 1884 Verdi non aveva ancora dato l'*Otello*, Catalani era appena agli inizi e Franchetti, Cilea, Mascagni, Leonecavallo e Giordano erano di là da venire. Soltanto dopo questa messa a fuoco sul piano della storia si può ascoltare e « scoprire » *Le Villi*, atto di fede d'un giovane compositore italiano verso il teatro musicale, decisa e schietta affermazione d'una personalità in sviluppo, ma già ben delineata.

FEDERICO MOMPELLIO

I N D I C E

GUIDO CHIGI SARACINI	pag.
Premessa	5
A. DAMERINI	
Le Musiche di antichi Maestri toscani	9
G. BARBLAN	
Giovanni Giuseppe Cambini	15
S. A. LUCIANI	
Claudio Saracini	17
A. BONACCORSI	
Domenico Puccini	23
G. CONFALONIERI	
Luigi Cherubini	37
F. SCHLITZER	
Momenti inediti della vita di L. Cherubini	45
F. SCHLITZER	
Il libretto e i librettisti del «Pigmaliione» di L. Cherubini	55
F. SCHLITZER	
Un <i>crescendo</i> di fischi alla «prima» del <i>Crescendo</i> di Cherubini	61
G. BARBLAN	
Presagio di gloria e ombra di mestizia ne «La Falce» di A. Catalani	65
F. MOMPELLIO	
Giacomo Puccini, «Le Willis» e un concorso	73



Prezzo L. 1000