

D'Annunzio e la musica

giorgio maggi



D'Annunzio e la musica (Dal Web)

Sin dall'infanzia, Gabriele D'Annunzio ebbe un rapporto strettissimo con la musica, tanto da prendere lezioni di pianoforte e contemporaneamente di violino dietro suggerimento del padre. D'Annunzio possedeva un violino prodotto probabilmente da Jakobus Steiner (1617 - 1683), uno dei più illustri liutai del Tirolo. Il Vate era più legato a Gasparo da Salò che al sommo Antonio Stradivari. L'amore per Gasparo da Salò e per il violino è rintracciabile anche nelle stanze e nei giardini del Vittoriale. Nella villa di Gardone Riviera c'è una parte del giardino che ha la forma di un violino ed è chiamata giardino delle danze. La stanza della musica, quella che ospitava le esecuzioni intime di Luisa Baccara al pianoforte, recava inizialmente il nome di Camerata di Gasparo, proprio in onore al padre del violino moderno. D'Annunzio sapeva suonare anche la chitarra e spesso trascorreva il pomeriggio con essa. Era un finissimo conoscitore dell'opera musicale: privilegiava il sinfonismo di Ludwig van Beethoven, la poesia pianistica di Fryderyk Chopin e di Robert Schumann, il lirismo di Giuseppe Verdi e non dimenticava mai di prestare attenzione anche ai capolavori e alle innovazioni della sua epoca. Disdegnava la banda di Pescara, da lui definita brigantesca, e frequentava i concerti dei quintetti sgambatiani che Giovanni Sgambati, discepolo di Franz Liszt, teneva a Roma nella Sala Dante, alla presenza della Regina Margherita.

D'Annunzio e la musica

giorgio maggi

La stanza della musica

A Cremona città dei violini << che sopravvivono laggiù nella città vescovile cinta di torri venete>> alcuni ancora ricordano la singolare serenata che Marco Brasi insegnante di violino alle Magistrali e direttore della Accademia Musicale Cremonese tenne sotto le finestre del Vate e fu da questi invitato ad entrare. In Villa Cargnacco, che diverrà il Vittoriale degli italiani, dal 1926 venne arredata la sala, definita dallo stesso D'Annunzio Camerata di Gasparo e Stanza del contrappunto. E proprio a contrappunto sono intervallate le colonne, in numero di quindici: sulla più alta, al centro, è posta una copia in bronzo di Donatello, Eros che spezza l'arco, con le braccia tese, quasi a sorreggere il rivestimento del soffitto, un prezioso damasco un poco ricadente, trattenuto da cordami

La stanza della musica, è rivestita da damaschi e seta detta "bellutata", in cui la lavorazione e la decorazione con raffigurazioni di belve ricorda l'antico mito di Orfeo che doma la ferocia con la sua musica. Dalle finestre di gli ospiti erano affascinati da rare piante ornamentali quali cedri (cedro deodara o dell'Himalaya) conifere dal legno rossastro, cipressi (cupressus horizontalis), e un rarissimi alberi esotici come l'arbustus andrakne (comunemente chiamato corbezzolo greco, è un cespuglio sempreverde o un piccolo albero della famiglia Ericaceae). Nella sala, un mezzacoda Stainway, ora al museo del Teatro alla Scala, suonato da Liszt tratteneva le antiche alchimie musicali di Daniela Von Bülow nipote di Liszt e moglie di Richard Wagner. Il vecchio proprietario, Henry Thode, professore universitario tedesco, aveva abbandonato la villa allo scoppio della prima guerra mondiale non prima di aver dato il benservito alla prima moglie Daniela ed essersi accasato con Herta Tegner , violinista danese. Nella sala si trovano due pianoforti , un clarino, un piffero e un arciliuto o tiorba. Sulle pareti si trovano le maschere funerarie di Beethoven e di Liszt e un ritratto di Cosima Liszt Wagner, opera di Franz von Lenbach.

Per ragioni acustiche la stanza è interamente rivestita dello stesso tessuto "bellutato", cioè cortinaggi in seta nera con motivi di belve dorate, domate dalla musica, secondo l'antico mito di Orfeo (motivo che riprende quello rinascimentale presente alla corte Estense di Ferrara). Altrettanto prezioso è un arazzo della famiglia Altemps, dono di Maria Hardouin.

Così il Poeta la descrive: “Io sono un uomo di lusso. Io ho, per temperamento, per istinto, il bisogno del superfluo. L'educazione del mio spirito mi trascina irresistibilmente al desiderio e all'acquisto delle cose belle. Io avrei potuto vivere benissimo in una casa modesta, sedere su seggiole di Vienna, mangiare in piatti comuni, camminare su un tappeto di fabbrica nazionale, prendere il the in una tazza di tre soldi, soffiarmi il naso con fazzoletti di Schostal o di Longoni. Invece, fatalmente, ho voluto divani, stoffe preziose, tappeti di Persia, piatti giapponesi, bronzi, avori, ninnoli, tutte quelle cose inutili e belle che io amo con una passione profonda e rovinosa.”



(La stanza della musica al Vittoriale)

D'Annunzio e il violino

Tale è la passione per la musica che, durante il suo primo incontro amoroso, intravede nella stanza una vecchia cassa di violino e paradossalmente se ne appropriò comperandola dalla occasionale compagna. Per troppi debiti rinunciò con dolore ad una singolare “arpa damaschinata” che ad “irritati creditori” nel 1891 gli sottrassero vilmente insieme ad “altra paccottiglia sufficiente a riempire un magazzino d'antiquariato”.

D'Annunzio è affascinato dalla liuteria di artisti come Guarneri, Stradivari e soprattutto Gasparo da Salò: il violino è strumento d'amore associato alla danza ed al canto. Il laghetto delle Danze pensato da D'Annunzio per spettacoli coreutici ha infatti la forma di violino.

In “Trionfo della Morte” (1891) si legge: <<Nella terza stanza, severa e semplice, le memorie erano musicali, venivano dai muti strumenti. Sopra un lungo cembalo levigato, di palissandro, ove le cose si riflettevano come in una sfera, riposava un violino nella sua custodia. Sopra un leggio una pagina di musica si sollevava e si abbassava ai soffi dell'aria, quasi in ritmo con le tende. Giorgio (Aurispà) si avvicinò. Era una pagina di un Mottetto di Felix Mendelssohn: Dominica II post Pascha... Giorgio aprì la custodia, guardò il delicato strumento che dormiva in un velluto color d'oliva, con le sue quattro corde intatte. Preso come da una curiosità di svegliarlo, egli toccò il cantino che diede un gemito acuto facendo vibrare tutta la cassa. Era un violino di Andrea Guarneri, con la data del 1680...teneva il violino. Si passò una mano su i capelli, alla tempia, sopra l'orecchio, con un atto che gli era familiare. Accordò l'istrumento, diede la pece all'archetto, incominciò la Sonata. La sua mano sinistra correva sulle corde, lungo il manico, premendolo con la punta delle dita scarne, convulsa e fiera, mentre di sotto la pelle il gioco dei muscoli era così palese che faceva quasi pena. La sua mano destra eseguiva la cavata con un gesto largo e impeccabile...Riapparve così, a Giorgio, il violinista. Ed egli rivisse ore di vita già vissute; Il superstite rivide il violinista nell'atto di improvvisare, mentre egli lo accompagnava al pianoforte con un'ansia quasi insostenibile... Gli improvvisi di Demetrio Aurispà erano quasi sempre ispirati da una poesia. >>

<< Guarneri del Gesù...non lavora se non per ispirazione. Ti taglia nella faccia del violino due effe misteriose, due effe prepotenti, e la faccia vive, esprime favella, è impaziente di cantare>>

D'Annunzio tradurrà un monologo d'amore di Hofmannsthal così: << Il poeta è solo, con il suo violino magico, dinnanzi ad uno specchio incantatore. Egli è solo e desidera essere solo.>>

Nel “Notturmo” il poeta scrive “ricercando il mio silenzio, non ritrovavo se non la musica” chissà se il richiamo implicito è non casuale a Isabella 'Este .



(Il silenzio di Isabella d'Este)

In “Notturmo” si descrive la vernice di un violoncello di Andrea Guarneri :«<< ... è intatta e ricca, d’un bel colore rossobruno che lascia trasparire l’oro del fondo. Più traspare nel dosso l’oro, a strisce, a chiazze, e qua e là su le fasce che sentono dell’ambra. Di dietro il manico è pallido, levigato dalla mano che scorre. Ma nel mezzo del dosso è il portento di grazia; una paradisea ha specchiato là il tesoro breve della sua gola e l’immagine v’è rimasta presa nella vernice perenne>> e chiarisce << la pelle della donna mangia la vernice. Ho veduto a Nizza uno Stradivario spoglio in gran parte dal braccio nudo e dalla scollatura della violinista>>

La vernice come elemento metaforico riappare nella descrizione di uno Stradivari <<... quasi tutto il suo legno è in polvere, ma la forza della vernice lo tiene insieme. E mi ricordo che avevo paura di respirare, davanti alla reliquia. Chi può dir qualcosa di sicuro in materia di vernici? La rossa? La gialla? Per essere tanto invitta, quella deve avere in sé polvere di diamante.

Il poeta commentando un busto di Gasparo da Salò opera di Angelo Zanelli (1906) così scrive:<< è opera veramente musicale, non ne ricordo altre di scalpello che trasmettano così chiaramente il senso dell’armonia: non si sa se stia aprendo il petto per trarne il violino, o se stia aprendo il violino per mettervi il cuore>>

D’Annunzio e la musica

«Rientrai nella chiesa - e il tuono dell’organo rintronò sul mio capo... Era come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia più profonda e ne facesse la sua sostanza musicale. In quel punto io nacqui alla musica, ebbi, nella musica la mia natività e la mia sorte... non per diletto, non per blandizia e non per oblio, ma per elezione di dolore e per vocazione di martirio.»

Scrive odi a Verdi, Bellini, collabora con musicisti come Boito, Franchetti, Pizzetti, Debussy, Zandonai, Mascagni, Puccini, Hahn, Honegger, Gigli, Toscanini, Sinigaglia, Malipiero e non si allontanerà mai da Luisa Baccara pianista e la sorella Jolanda, violinista.

Nel” Il trionfo della morte” e “ Il fuoco”, D’Annunzio traduce in poesia le melodie di Wagner nella tragedia di Tristano e di Isotta.

“ballata” e rondò” comuni alla poesia del D’Annunzio trovano connessioni e spunti musicali nella scelta dei brani beethoveniani del quartetto del Vittoriale, ultima l’interpretazione di Anna Fracci

in “La figlia di Iorio”. La passione per la musica in D’Annunzio risale agli anni del Real Collegio Cicognini i cui il piccolo Gabriele chiede di aggiungere ore facoltative di pianoforte, tromba e violino: in “Faville” scriverà :” per gelosia furente di sapere... mi misi a studiare il violino, il flauto, il canto...”.

D'Annunzio e il trionfo della morte

Giorgio Aurispa è il protagonista maschile de Il Trionfo della Morte, rappresenterà modello di esteta decadente dannunziano, l'ultimo esponente di una stirpe di eroi romantici, un "Werther" 1894.

D'Annunzio immagina Giorgio quando rientra un giorno nelle stanze chiuse da tempo che erano state un giorno asilo e santuario di Demetrio Aurispa, lo strano musicista da lui tanto amato.

«Nella terza stanza, severa e semplice, le memorie erano musicali, venivano dai muti strumenti. Sopra un lungo cembalo levigato, di palissandro, ove le cose si riflettevano come in una sfera, riposava un violino nella sua custodia. Sopra un leggìo una pagina di musica si sollevava e si

abbassava ai soffi dell'aria, quasi in ritmo con le tende. Giorgio si avvicinò. Era una pagina di un Mottetto di Felix Mendelssohn: Dominica II post Pascha...

Giorgio aprì la custodia, guardò il delicato strumento che dormiva in un velluto color d'oliva, con le sue quattro corde intatte. Preso come da una curiosità di svegliarlo, egli toccò il cantino che diede un gemito acuto facendo vibrare tutta la cassa. Era un violino di Andrea Guarneri, con la data del 1680. La figura di Demetrio, alta, smilza, un po' curva, con un collo lungo e pallido, con i capelli rigettati indietro, con la ciocca bianca sul mezzo della fronte, riapparve».

Ricordate adesso il ritratto più vivo, più cantante che si conosca, di un violinista in atto di

suonare: «Teneva il violino. Si passò una mano su i capelli, alla tempia, sopra l'orecchio, con un atto che gli era familiare. Accordò l'istrumento, diede la pece all'archetto, incominciò la Sonata. La sua mano sinistra correva sulle corde, lungo il manico, premendolo con la punta delle dita scarne, convulsa e fiera, mentre di sotto la pelle il gioco dei muscoli era così palese che faceva quasi pena. La sua mano destra eseguiva la cavata con un gesto largo e impeccabile».

Nella lettera dedicatoria del Trionfo della morte a Francesco Paolo Michetti, Calen d'aprile 1891, d'Annunzio dichiara l'ambizione che lo infiamma: «V'è, soprattutto, [...] il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musica.»

«Riapparve così, a Giorgio, il violinista. Ed egli rivisse ore di vita già vissute; [...] Il superstite rivide il violinista nell'atto di improvvisare, mentre egli lo accompagnava al pianoforte con un'ansia quasi insostenibile... Gli improvvisi di Demetrio Aurispa erano quasi sempre ispirati da una poesia. Giorgio si ricordò del meraviglioso improvviso che il violinista aveva tessuto, un giorno di Ottobre, su una lirica di Alfredo Tennyson nella Principessa. Egli medesimo, Giorgio, aveva tradotto i versi, perchè Demetrio potesse intendere, e glie li aveva proposti per tema».

«Lacrime, vane lacrime, io non so che vogliono dire Lacrime dal profondo di una qualche divina disperazione Sgorgano in cuore e s'adunano negli occhi alla vista dei felici campi d'autunno, al pensiero dei giorni che non sono più...Cari come i baci ricordati dopo la morte;dolci come quelli immaginati da una fantasia senza speranza su labbra che sono per altri; profondi come l'amore, come il primo amore; e selvaggi, di rimpianto. O morte nella vita, i giorni che non sono più».



(il trionfo della morte di Bruegel)

D'Annunzio e l'artigianato

D'Annunzio incantato dalla musica si fa “ Tappezziere” per arredare la Camerata di Gasparo, sceglie stoffe da dipingere o d'arredamento, e preziosi damaschi neri e argento della ditta Ferrari di Milano, si preoccupa per le migliori vernici, si appassiona all'artigianato predisponendo al Vittoriale laboratori di tessitura, scultura, oreficeria, e lavorazione del cuoio. Si inventa profumiere facendo confezionare una improbabile essenza che chiamerà “Acqua Nunzia”.

Non tutti apprezzano le raffinatezze del D'Annunzio, un suo contemporaneo Leonardo Sinisgalli , poeta, così impietosamente scrive: <<... forse, nel suo mostruoso Mausoleo, pieno zeppo di sfingi, di vittorie, di calchi, di anticaglie, di robavecchia , anche D'Annunzio è morto soffocato dagli arredi...>>

D'Annunzio, Gasparo da Salò e il cedro rosso

Nella cosiddetta Camerata di Gasparo, la stanza degli strumenti, alberga lo spirito del liutaio che usava per le sue tavole armoniche preferibilmente proprio il cosiddetto cedro rosso una cupressacea (Sono commercialmente note sotto la denominazione di cedro rosso essenze legnose non direttamente riconducibili al genere cedrus, ma a conifere delle cupressaceae o delle meliaceae) meglio conosciuta come ginepro,(Juniperus communis o oxycedrus detto anche Appoggi a foglie aghiformi confuso col cedro fenicio, ginepro a foglie squamose) essenza cipressina endemica del Garda; è chiamato cedro rosso anche il ginepro della virginia (Juniperus virginiana). Un appunto da Riccardo Groppali sul ginepro dice: Una manifesta e preziosa testimonianza dell'esistenza di aggruppamenti di questi arbusti sempreverdi anche nel nostro territorio ci proviene dal toponimo Zenevrego o Zenevredo. Associazioni di questo tipo – i ginepreti, appunto - proliferano solo in aree aperte e si comportano come formazioni pioniere. Per questo motivo gli ormai rarissimi e isolati

esemplari ancora presenti nell'area provinciale, salvatisi all'interno di alcune aree boscate relitte, rischiano la scomparsa totale proprio per "soffocamento", assediati da una vegetazione arbustiva e lianosa eccessiva, senza la possibilità di occupare plaghe più adatte e in consorzi più massicci con maggiori capacità di difesa.

Il colore rosso del legno di ginepro è dovuto a poli-ossi-flavani o poli –ossi-flavanoli (catechine) sostanze incolori e cristalline con proprietà concianti che si trovano anche in altre piante come l'acacia, tè verde, il sommacco , utilizzato dai confettori cremonesi della contrada di santa Caterina. In ambiente acido le catechine si trasformano in precipitati rossi insolubili detti rossi di tannino o flobafeni. Dai flavoni e isoflavoni derivano anche la morina e maclurina coloranti gialli estratti dal gelso e emateina e brasileina, prodotti ossidati dell'estratto di legno di campeggio e legno rosso e dai quali si può estrarre la lacca in presenza di sali metallici

Dai “racconti fantastici” di Ernst T.A. Hoffmann: Il consigliere Krespel

...”come va con i violini?” domandò allegramente il professore...il viso del consigliere Krespel si rallegrò, ed egli rispose a forte voce “ splendidamente, professore, giusto oggi ho squartato l’ottimo violino di Amati, che il caso fortunato mi aveva giocato in mano. Spero che Antonia abbia smontato il resto per bene” “ Antonia è una brava bambina” disse il professore. “si lo è veramente” gridò il consigliere mentre i suoi occhi erano pieni di lacrime.

Appena il consigliere se ne fu andato, sollecitai il professore a dirmi ...dei violini e ... di Antonia e del suo canto

“ah” disse il professore...”Krespel costruisce, secondo i conoscitori, i migliori violini che si possano trovare in questi tempi...se uno dei violini gli riusciva particolarmente bene, di solito lo faceva suonare ad altri, ma ciò è cambiato da un po’ di tempo...ora lo suona lui stesso con grande forza... poi lo appende assieme agli altri senza toccarlo mai più o lasciarlo toccare dagli altri. Se poi trova un violino di un vecchio maestro bravissimo, il consigliere lo compera , a qualunque prezzo gli venga fatto. Come con i suoi violini egli ci suona solo una volta, e poi li smonta per poter esaminare come è fatta la struttura interna, e se non vi trova quello che vi immagina di trovare, scontento getta i pezzi in una grossa cassa piena di altri pezzi di violini.”...”tutto succede all’inverso di quello che mi ero immaginato...”



(le violon de Cremona)

“mi invitò a casa sua e mi mostrò la ricchezza dei suoi violini... in un armadio...” “questo violino” disse Krespel” è un pezzo straordinario e meraviglioso di un maestro sconosciuto, probabilmente del tempo di Tartini. Sono sicurissimo che nella sua struttura interna ci deve essere qualche cosa di molto speciale e che, quando lo smonterò, senz’altro mi svelerà un segreto sulla cui traccia sono da parecchio tempo...”

“aveva trovato un vecchio violino cremonese che aveva l’anima di risonanza mezza linea più storta del solito. Un’esperienza importantissima che arricchisce la pratica!...non seppe quale potenza sconosciuta lo costrinse a lasciare quel violino intatto ed addirittura a suonarlo. Aveva appena intonato i primi suoni quando Antonia gridò, forte e gioiosa, << ah si, ma questa sono io, io canto di nuovo.”

“quando Antonia morì per un male incurabile alle corde vocali, l’anima di risonanza di quello strumento si spezzò in un fragore rimbombante ed il fondo si squarciò. Essa poteva esistere solo con lei, vivere in lei ...” “ Krespel sfoderò l’archetto, lo tenne con ambo le mani sopra la testa e lo spezzò e in preda al dolore disse: <<mai più violini>>”

icos

ISSN:
1120-2297

ANNO XXIV
2012

INNOVAZIONE COMUNICAZIONE E SVILUPPO

Il Filo di Arianna

Arte come Identità Culturale



La LIUTERIA e il SUONO come design dell'identità territoriale lombarda

The LUTHERIE and SOUND as Lombard territorial identity design Acronimo: LutherieSound

Il percorso previsto dal progetto dovrebbe partire da Milano per percorrere le zone interessate (es. Bergamo, Brescia, Salò, il Lago di Garda, il Vittoriale degli Italiani (Gardone Riviera) e concludersi a Cremona. In collaborazione con l'Ufficio Scolastico regionale della Lombardia, il progetto LutherieSound sarà inserito nel programma dell'EXPO 2015. Si intende partecipare, con partners europei, ai bandi della Commissione europea.

Finalità del progetto LutherieSound

La ricerca riguarda il violino ma anche tutti gli strumenti della famiglia: viola, violoncello, contrabbasso. Dalla progressiva evoluzione e trasformazione di strumenti simili per forme, numero di corde e modo di produrre il suono (come il rebab, la gigue, la ribeca, la viola da braccio, la viella ed altri, sicuramente influenzata dalle dirisponenti idee del Rinascimento e quindi proporzioni, armonia di forme, rapporti geometrici), deriva il violino; .

La liuteria è l'arte della costruzione e del restauro di strumenti a corda ad arco (quali violini, violoncelli, viole, contrabbassi, ecc.) e a pizzico (chitarre, bassi, mandolini, ecc.). Il nome deriva dal liuto, strumento a pizzico molto usato fino all'epoca barocca. È un'arte e tecnica artigianale che, dall'epoca classica della liuteria (XVII, XVIII secolo), è giunta fino ai giorni nostri quasi immutata.

Esempi di temi come finestre che si aprono sul percorso da ideare:

• L'importanza della scelta dei materiali nella costruzione di un violino, è fondamentale per la resa finale del suono. Ogni tipo di legno infatti, perché nel violino non esistono parti metalliche, escludendo le corde, restituisce una diversa qualità di risonanza: le ricerche e le varie costruzioni che questo strumento ha attraversato nei secoli, dimostrano la voglia di sempre di trovare le combinazioni per un suono perfetto, da qui le essenze, gli alberi del violino; la vernice; le corde (fibre sintetiche o budello?), la bacchetta; le vernici e le proporzioni (chimica, geometria, matematica); i simboli e la chiave di violino;

• Ricostruzione della storia del violino attraverso la sua rappresentazione iconografica. In pittura, soprattutto in quella cinquecentesca, il violino appare molto più frequentemente che in letteratura, attraverso dipinti, di Gaudenzio Ferrari, Michelangelo Merisi, Pietro Longhi, Francesco Guardi, Evaristo Baschenis, Pietro Longhi e Marc Chagall, che svelano il violino come strumento povero, ma anche strumento diabolico, ambivalente. Esso si può trovare nei salotti dei nobili come nelle osterie, abbracciato dagli angeli o strimpellato dai diavoli;

• Da qui le professioni e artisti legati alla liuteria; le sfarzose corti europee, la musica e i protagonisti del violino, gli artisti di strada; la tradizione, il folklore; il violino nella letteratura, arte e cinema;

• Il violino e chi lo suona hanno avuto nel cinema e non solo un posto piuttosto rilevante. In realtà l'effetto è stato reciproco e molto di quello che oggi sappiamo e pensiamo di questo strumento deriva anche dal modo in cui ci è stato proposto sul grande schermo. Con la settima arte conosciamo un violino utilizzato per esprimere sentimenti, voci e pensieri. Nel cinema il violino appare spesso come elemento catalizzatore: ad esempio, nelle mani di Charlie Chaplin in *Luigi Della Ribalta* (1934). Anche in teatro è diffuso il suo utilizzo, ad esempio nella rappresentazione di *Histoire Du Soldat* di Dario Fo;

• Il violino è un oggetto elegante, preciso e levigato, che rimanda ad ambienti ricercati e possibilità di vita migliori. Il violino è forma e colore facilmente riconoscibili, ma ancora di più il violino si unisce a corpi che lo possiedono e ne sono dominati, mani che ne premono con maggiore o minore vigore le corde e visi che si emozionano. Il violino è veicolo anche di storie, è una chiave narrativa ma pure un simbolo di personaggi e dell'evoluzione delle loro vite;

• Forti naturalmente sono gli influssi con le altre arti, ciò che del violino si diceva in letteratura e il modo il cui lo si era ritratto in pittura per esempio. Ma resta nel cinema un'idea nuova: la dolce sinestesia che trova finalmente una conclusione e vede il violino che non solo si muove ma suona. A questo si accompagna il suono nel film, sin da quando il primo violinista accompagnò una pellicola muta per garantire la concentrazione e il giusto sentimento al cuore degli spettatori. E che oggi continua con successo in molte colonne sonore in cui gli archi hanno ancora un

ruolo di primo piano;

• Da qui il violino, le emozioni, la pedagogia dell'emozione: condividere l'entusiasmo per la musica, affascinare col violino creando incantesimo, magia in chi ascolta, permette di educare non tanto "alla" musica ma "con la" musica, per destare sensibilità e capacità emozionali. Favorire l'esperienza musicale nell'altro, infatti, aiuta a svilupparne la consapevolezza emotiva. Sempre più gli scienziati stanno rendendosi conto di quanto lo sviluppo emotivo dei bambini possa influire sulla sfera mentale e quindi sulla sfera fisica. Si spende molto tempo ad insegnare ai bambini come stare a tavola o come vestirsi ma ci aspettiamo da loro che sappiano imparare da soli a maneggiare emozioni complesse come la rabbia, la tristezza e la frustrazione. Identificare e capire le emozioni è un'occasione preziosa per conoscersi e comprendersi, per conoscere e comprendere gli altri, per accettare la propria affettività e quella altrui. La materia prima di chi fa musica sono le emozioni: le emozioni contenute in uno spartito, le emozioni che caratterizzano il/la musicista e soprattutto le emozioni che si riesce a trasmettere a chi ascolta. Lo scopo principale del/la musicista è farsi tramite, rendere chi ascolta protagonista di estasi, farlo/a uscire dal suo stesso quotidiano per aiutarlo/a a vivere quelle esperienze totali che non viviamo abitualmente in modo profondo: la gioia, il dolore, la passione, l'abbandonarsi. E' naturale abbinare i suoni alle emozioni. I suoni del violino (*the Strains of Violin*) sono ideali per convogliare sentimenti diversi negli ascoltatori: simile alla voce umana, facile da trasportare, eclettico, e presente nella maggior parte delle culture del mondo, il violino è strumento principe col quale avvicinarsi facilmente a diverse sensibilità e tradizioni, in Medio Oriente come nelle Americhe, in Europa come in Asia. Come lo studio del proprio strumento musicale prosegue, in una ricerca continua, per tutta la vita, così l'apprendimento delle emozioni e dei sentimenti è un processo lungo, graduale, infinito. Ad esempio, "Grazie alle attività realizzate dal progetto *The Strains of Violin* in Sud Est Asiatico i ragazzi hanno iniziato a ripensare il loro futuro e a prendere iniziative per renderlo migliore". Mei Tan, la coordinatrice delle attività realizzate all'orfanotrofio Pondok Taruna, 27.7.2011;

• L'importanza di una buona comprensione della propria affettività è stata approfondita con ricerche e studi da parte di psicologi, biologi, sociologi: essi hanno dimostrato che i bambini che sono intelligen-

ti emotivamente sono generalmente più sicuri di sé, hanno migliori risultati scolastici, mostrano meno problemi comportamentali, contraggono meno malattie infettive, si relazionano meglio con gli amici e gli altri e sopportano meglio i conflitti tra i genitori. Una buona salute emozionale, inoltre, rende più preparati a gestire gli eventi difficili che sorgono successivamente nella vita. Come scrive Bruno Rossi (professore Ordinario di Pedagogia Generale e Sociale all'Università di Siena) che da anni si occupa di competenza emotiva: *sviluppare gli affetti è potenziare i processi di creatività, custodire la dimensione affettiva della personalità è salvaguardare ed incrementare l'originalità della persona, promuovere l'affettività è tutelare e sostenere la sua tensione a farsi sempre più autonoma e circolare;*

*Viviamo un tempo nel quale la comunicazione ha un ruolo importantissimo, eppure non si è capaci di comunicare; in un'epoca dove un'invasione massmediizzazione e i correlati fenomeni dell'iperstimolazione e del conformismo emotivo-sentimentale, della ridondanza e della povertà affettiva, nonché del consumismo e dell'adonismo, della stereotipia, distruggono e condizionano la soggettività, la predispongono a una specie di sottosviluppo affettivo, le impediscono di conoscersi e riconoscersi e di compiere scelte autonome e autentiche. Oggi, imparare ad essere consapevoli delle proprie emozioni e di quelle altrui, può aiutare a coltivare la propria autenticità. Riconoscere ciò che proviamo, e ciò che provano gli altri, favorisce relazioni di armonia e dialettica, di incontro e solidarietà. Prendere consapevolezza dell'identità emotiva è fondamento essenziale per la crescita armonica di ciascuno di noi. (vedi: *Strains of Violin in South East Asia - Final Report 2010-2011*).*



APPUNTI DA RICORDI



(violino Camerata)

D'Annunzio pensò e realizzò il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera con grande minuzia di particolari creando stanze atte a vari momenti di vita: tra queste la stanza della Musica definita "Camerata di Gasparo" in cui amava ascoltare dietro pesanti tendaggi Luisa Baccara, sua ultima amante.

Bellissima la frase che il poeta suggerì al noto scultore gardesano Angelo Zanelli (tra i suoi lavori più famosi spicca il Vittoriano di Roma) quando questi fu chiamato a realizzare una scultura evocativa di Gasparo, oggi conservata nella sala consiliare del municipio di Salò: Non si sa se stia aprendo il petto per trarne il violino o se stia aprendo il violino per mettervi il cuore.

Il Poeta era affascinato dal suono e dal carattere dei violini di Gasparo da Salò e di Guarneri del Gesù: "ti taglia nella faccia del violino due effe misteriose, due effe prepotenti e la faccia vive, esprime, favella, è impaziente di cantare"

mi avvenne di rivolgermi contro le mie interne corde, a simiglianza di quelle figure intagliate nel luogo del riccio in sommo del manico di certi antichi strumenti, figure angeliche o demoniache rivolte verso il sonatore di viola o di violino, quasi anelanti volti del legno sonoro, della misteriosamente congegnata anima. E mi sovviene del brivido magico fra le mani una viola da braccio cavata fuori da una specie di custodia ermetica; e la figura intagliata nel manico, una specie di giovine Belzebù ebro di ritmi, così mi fu viva che non soltanto mi creò le corde assenti ma al numero della regola aggiunse altre corde che l'ardire delle mie immaginazioni conobbe e tentò subito, non senza inaudite consonanze

«Non è un amore a due, ma il meraviglioso monologo di un sonnambulo la solitudine con un violino incantato o con uno specchio magico. Tanto più desolato è il risveglio, la vista delle cose private d'incantesimo»
Gabriele d'Annunzio I, in HOFMANNSTHAL, L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914, cit., p. 82)

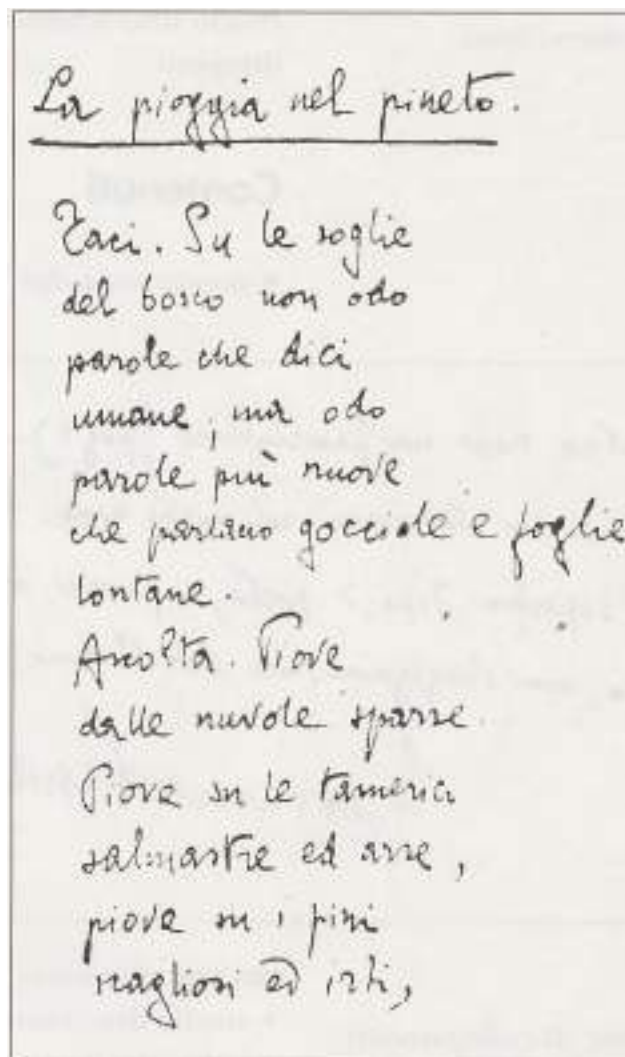
Tra gli strumenti un violino donato nel 1934 a Gabriele d'Annunzio da Gaetano Sgarabotto, promotore negli anni '20 della scuola di liuteria di Parma. Sgarabotto, grande ammiratore del Vate, realizzò questo strumento appositamente per lui, Gaetano ci raccontò la sua storia ancora affascinato all'evento, noi Mario ed io, seduti composti ed ammirati al Bar della piazza ove era la sede della Scuola Internazionale di liuteria nella quale i due maestri insegnavano.



Nel "Violino di Cremona" la vita della soave giovinetta è misteriosamente legata alla voce dello strumento e si spegne con le sue ultime note ... è per questo che Krespel smonta l'antico violino per scoprirne il segreto ...

Rividi il Vate quasi fosse vicino a me accanto al maestro nell'ufficio del Teatro Ponchielli quando un emozionato Nunzio Anselmi, segretario del Teatro mi mostrò un diario manoscritto da lui salvato dall'incuria e nel quale erano raccontate tutte le serate del primo teatro Nazari e poi Concordia e poi ancora Ponchielli. Un pezzo importante di storia cremonese, tra avanzi di locandine, critiche e impressioni scritte dai suoi predecessori, che non andò distrutto da sciatteria, muffe e umidità per le competenze ed il valore del dimenticato segretario.

Nunzio con emozione mi raccontò di quella serata : “più di trent'anni fa ero stato assunto dal Teatro come “maschera”... accompagnavo gli spettatori al loro posto nei palchi. Inaspettatamente mi si avvicinò il Vate (era alto come me circa) e mi chiese di accompagnarlo al palco reale dove già sedevano noti alti dignitari della politica fascista. Lo sguardo eroico si mescolò al sorriso quando deferente invitai il poeta ad entrare aprendo con facilità la porta d'ingresso. Mentalmente mi sovvenne “la pioggia nel pineto” e sentii il brivido di uno straordinario fugace incontro.



Da Gianandrea Gavazzeni

C'è nel Libro segreto, nella penultima pagina, un periodo che rimane impresso: il ritmo nel senso di moto creatore che nasce al di là dell'intelletto; e in una delle prime pagine è detto di una volontà di musica, volontà che si tramutava in lui in una sua conoscenza, in suoi personali singolarissimi strumenti critici. Al di fuori degli incontri con i musicisti, che diedero suono ai suoi testi drammatici, il ritmo al di là dell'intelletto, la volontà di musica sono i segni miliari di un amore costante per la dimensione musica, che ha animato tutta l'opera dannunziana.



(Gianandrea Gavazzeni e Mario Maggi)

Da Ariano Lualdi in D'ANNUNZIO E LA MUSICA (*)

Usignoli! Annunziate ad Aretusa ch'egli è morto, e che il canto è perito con lui... Ormai chi canterà sulle sue canne?

Se visse, io gli condurrei questa flessibile compagna di Bilitis, a cui sembra che egli abbia appreso in sogno il suo divino segreto

da Roman Roland (Nobel per la letteratura)

“ la sera, quando era solo provava a tentoni ad improvvisare...”

“Egli risvegliò la terra alla bellezza”

ADRIANO LUALDI

D'ANNUNZIO E LA MUSICA (*)

PIAZZA DELLE BELLE ARTI RASSEGNA 1957-1958

pp. 144-168

La prima volta che potei osservare da vicino Gabriele d'Annunzio impegnato con musiche e musicisti, fu nel novembre del 1920, quando l'orchestra della Scala, condotta da Arturo Toscanini, si recò a Fiume, all'inizio del grande giro italo americano di concerti.

D'Annunzio aveva scritto a Toscanini, nel giugno di quell'anno: «... Venga a Fiume d'Italia, se può. È qui oggi la più risonante aria del mondo. E l'anima del popolo è sinfoniale come la sua orchestra. I Legionari attendono il Combattente che un giorno condusse il coro guerriero».

Ad accompagnare Toscanini nel suo viaggio musicale, ma anche sentimentale, erano, con me, Leone Sinigaglia e Italo Montemezzi. Sapevamo che si sarebbero trascorse ore degne di memoria, che l'atmosfera alla quale si andava incontro non aveva nulla di comune con quella che avevamo lasciato, che d'Annunzio aveva posto la Musica alla base dell'ordinamento sociale e civile della Città, e che della Musica aveva scritto auguralmente, nello Statuto flumano: «Excitat auroram», chiama, eccita l'alba.

Ma nessuno di noi poteva immaginare la temperatura ambiente, nè l'alito di ardente poesia vissuta che avvolse l'orchestra e Toscanini dal momento dell'arrivo fino alla sera, al Teatro Verdi, durante e dopo il concerto.

Ai suoi Legionari disposti in quadrato dopo l'esercitazione a fuoco del mattino d'Annunzio aveva detto di Toscanini: «Guardatelo, guardategli la mano che tiene lo scettro. Il suo scettro è una bacchetta, leggera come una verga di sambuco; e solleva i grandi flutti dell'orchestra, sprigiona i grandi torrenti dell'armonia, apre le cateratte della grande fiumana, scava le forze dal profondo e le rapisce al sommo, frena i tumulti e li riduce in sussurri, fa la luce e l'ombra, fa il sereno e la tempesta, fa il lutto e il giubilo». E a qualcuno di noi era parso che il piacere e l'opulenza dell'ornato letterario non avessero rinunciato a sfilare anch'essi in parata nella fantasiosa e fragorosa festa d'armi.

Ma la sera, durante il concerto che comprendeva musiche di Beethoven, di Wagner, di Verdi (I vespri siciliani), di Sinigaglia (la Suite Piemonte), di Respighi (Le fontane di Roma), osservando d'Annunzio che, solo in un palco di proscenio a sinistra, ascoltava attentissimo, molte sue pagine estremamente sensibili al fascino, alla potenza, alle evocazioni, alle impennate onomatopiche della musica, tornarono alla mente dei suoi lettori. E, più tardi, dopo il Concerto, quando - rientrato il d'Annunzio a Palazzo - noi ospiti ci riunimmo all'Ornitorinco, il Ristorante in voga, fu proprio Toscanini a confessare: «Molte cose dette da d'Annunzio questa mattina a Cantrida mi hanno lasciato incerto sui limiti fra ispirazione e virtuosismo, perchè il discorso è stato molto bello anche letterariamente; ma questa sera, mentre dirigevo e sentivo, proprio sentivo tutta la tensione del suo spirito polarizzarsi su me e sull'orchestra, mi sono accorto che con le sue parole d'Annunzio aveva esattamente presentiti i caratteri delle musiche e i limiti e la intensità dei colori che avrei toccati. Ora questo è molto al di là del virtuosismo e della fantasia letteraria. Questa è, nei riguardi della Musica, autentica sensibilità.»

Per l'autore del Fuoco, delle Odi navali, di Leda senza cigno, di Isottee e la chimera, del Trionfo della morte, del Notturmo, de Le vergini delle rocce, la Musica è un elemento base della vita; è, anzi, una forza della vita. D'Annunzio può dire di sè, mutando solo una parola ad una certa sua professione di fede: «Io sono un uomo per il quale il mondo sonoro esiste ».

Prima, ancora, infatti, della Musica vera e propria, il mondo sonoro è per d'Annunzio non soltanto una realtà, ma un incanto. Come del mondo delle forme e dei colori, egli ne fa il suo proprio regno. Lo anima e lo domina. Vi s'immerge, vi si abbandona, ne gioisce: e, come di ogni cosa che ami, con un ardore e con una voluttà che può arrivare fino alla frenesia.

Vicino o lontano, il bisbigliare di uccelli, il muggito di un bue o il belato di un agnello e poi, - nel silenzio improvviso, il frignare solitario di un bambino - non occorre nulla di più per commuovere e per turbar ancor più profondamente l'eroe già esagitato del Trionfo della Morte.

Giorgio Aurispa rientra un giorno nelle stanze chiuse da tempo che erano state un giorno asilo e santuario di Demetrio Aurispa, lo strano musicista da lui tanto amato. Seguiamolo:

«Nella terza stanza, severa e semplice, le memorie erano musicali, venivano dai muti strumenti. Sopra un lungo cembalo levigato, di palissandro, ove le cose si riflettevano come in una sfera, riposava un violino nella sua custodia. Sopra un leggìo una pagina di musica si sollevava e si abbassava ai soffi dell'aria, quasi in ritmo con le tende.

Giorgio si avvicinò. Era una pagina di un Mottetto di Felix Mendelssohn: Dominica II post Pascha...

Giorgio aprì la custodia, guardò il delicato strumento che dormiva in un velluto color d'oliva, con le sue quattro corde intatte. Preso come da una curiosità di svegliarlo, egli toccò il cantino che diede un gemito acuto facendo vibrare tutta la cassa. Era un violino di Andrea Guarneri, con la data del 1680.

La figura di Demetrio, alta, smilza, un po' curva, con un collo lungo e pallido, con i capelli rigettati indietro, con la ciocca bianca sul mezzo della fronte, riapparve».

Ricordate adesso il ritratto più vivo, più cantante che si conosca, di un violinista in atto di suonare: «Teneva il violino. Si passò una mano su i capelli, alla tempia, sopra l'orecchio, con un atto che gli era familiare. Accordò l'istrumento, diede la pece all'archetto, incominciò la Sonata. La sua mano sinistra correva sulle corde, lungo il manico, premendolo con la punta delle dita scarne, convulsa e fiera, mentre di sotto la pelle il gioco dei muscoli era così palese che faceva quasi pena. La sua mano destra eseguiva la cavata con un gesto largo e impeccabile».

Nella lettera dedicatoria del Trionfo della morte a Francesco Paolo Michetti, Calen d'aprile 1891, d'Annunzio dichiara l'ambizione che lo infiamma: «V'è, soprattutto, [...] il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musica.»

Vedete dunque come la musica e la sua terminologia gli siano necessarie a precisare il suo ideale di poeta. Ma egli farà di più e, quattro anni più tardi, nel 1898, designerà ai compositori di musica italiani di là da venire, i modelli cui ispirarsi, per rinnovare e per ingagliardire lo stile; e ad alcuni già ricordati nel Trionfo della Morte aggiungerà, ne Il Fuoco, i nomi dei Monteverdi, Marcello, Caccini, Peri, del Cavaliere, da Gagliano, e il Manifesto della Camerata de' Bardi, tutto questo ventidue e ventisei anni prima che la giovane scuola post-verista italiana lancia il suo Manifesto e facesse suo - senza neppure saperlo forse - l'ideale che d'Annunzio aveva additato alla nostra musica.

Ma vogliamo un'altra prova della straordinaria elevatezza del senso musicale di questo poeta, e di come egli abbia largamente precorso il gusto e preannunciato (con eccessivo ottimismo, purtroppo) l'evolversi della nostra musica nel primo novecento?

Rimaniamo al Trionfo della morte: 1891. Cioè, nel campo del melodramma (unica forma tra noi dominante allora) subito dopo la triplice esplosione di Cavalleria Rusticana, di Pagliacci, di Manon Lescaut, nel campo della musica non dirò «da Camera» che sarebbe equivoco, ma da salotto di

famiglia distinta (con i 'pouff' a sussidio delle poltrone 'capitonées'; con le teste di moretti-portaritratti; con i tappetini di figurine Liebig tenute insieme dal punto ricamato a spina di pesce) immancabilmente sonorizzato, questo salotto, a base di «O begli occhi di Fata» (Denza), di «Musica proibita» (Gastaldon), di «Vorrei morir» (Tosti).

In un tale clima così perfettamente stabile e universalmente gradito, a quali canti Giorgio Aurispa volge la nostalgia e la malinconia suscitategli dalla fantomatica riapparizione di Demetrio?: «Riapparve così, a Giorgio, il violinista. Ed egli rivisse ore di vita già vissute; [...] Il superstite rivide il violinista nell'atto di improvvisare, mentre egli lo accompagnava al pianoforte con un'ansia quasi insostenibile... Gli improvvisi di Demetrio Aurispa erano quasi sempre ispirati da una poesia. Giorgio si ricordò del meraviglioso improvviso che il violinista aveva tessuto, un giorno di Ottobre, su una lirica di Alfredo Tennyson nella Principessa. Egli medesimo, Giorgio, aveva tradotto i versi, perchè Demetrio potesse intendere, e glie li aveva proposti per tema».

Leggiamo, di questa lirica, la prima e l'ultima strofa soltanto. Varranno, meglio di ogni commento, a fare intendere a quale cielo musicale tendesse lo spirito del poeta in quegli anni:

«Lacrime, vane lacrime, io non so che vogliano dire
Lacrime dal profondo di una qualche divina disperazione
Sgorgano in cuore e s'adunano negli occhi
alla vista dei felici campi d'autunno,
al pensiero dei giorni che non sono più...
Cari come i baci ricordati dopo la morte;
dolci come quelli immaginati da una fantasia senza speranza
su labbra che sono per altri; profondi come l'amore,
come il primo amore; e selvaggi, di rimpianto.
O morte nella vita, i giorni che non sono più».

D'Annunzio rendeva una triste visita - la visita di commiato - a Giuseppe Giacosa non lontano dalla morte. Parlavano di musica e di musicisti.

«Dove ho letto, chiede Giacosa, che ogni malattia è un problema musicale? Forse è vero. Il mio sta per essere risolto».

«Come senti nelle mie parole il rammarico - che sempre mi punge - di non poter comporre per la mia poesia la mia musica, di non poter trattare la metrica e l'orchestra a un tempo, egli disse:

«Credi tu che si debba augurare la riapparizione dei poeti musicisti?»

«Risposi: La triade geometrica delle arti, che si manifestano nello spazio, già tende a ricomporsi...

Su la scena dovrà necessariamente ricomporsi la triade aritmetica delle arti, che si manifestano nel tempo... Quale forma semplice e complessa nascerà dalla musica, dalla danza e dalla poesia? Taluno oggi la intravede, senza raggiungerla. Ma è certo che non potrà essere il risultato di una collaborazione ineguale. Il genio di un solo artista, sapiente nell'arte triplice, potrà crearla attingendo la sua ispirazione alle più vive fonti popolari».

Ecco, qui, il rammarico - non per la prima volta espresso - di non poter egli stesso dar suono alla sua Lirica. Ecco l'intimissimo legame che riafferma fra poesia e musica, e che gli fa auspicare, a celebrarlo, il genio di un solo artista.

Ad Arrigo Boito scrive, nel 1885, annunciandogli che sta per risorgere La cronaca bizantina:

«Mandatemi qualche cosa, una fantasia, una bizzarra metrica, una strofa alata, delle note musicali; mandatemi qualche cosa, vi prego.»

Al più lento e titubante dei compositori italiani chiedeva - per una Rassegna di imminente comparsa - anche musica. Sempre la musica era presente al suo spirito, anche in sede di riviste letterarie.

Ma v'è, sopra tutto, un elemento, una forza della natura di cui il romanziere delle Vergini delle rocce ha celebrato, glorificandola, la bellezza sonora. È l'acqua, sono le grandi acque che sgorgano nei

giardini solitari e sotto le mani - armoniose anche queste - delle tre principesse di sogno: Anatolia, Violante, Massimilla. Tutte e tre musicali anche quando tacciono, esse formano un perfetto accordo.

«L'acqua non è più l'acqua; diventa un'anima perduta che urla, che ride, che singhiozza, che balbetta, che sbeffa, che si lagna, che chiama, che comanda. Incredibile!, dice Antonello per giustificarsi di avere imposto il silenzio ai giuochi degli zampilli. Ma quando Anatolia richiama a vita la grande fontana marmorea - componimento pomposo di cavalli nettunii, di tritoni, di delfini e di conche in triplice ordine, dandole l'acqua, ecco che il narratore Claudio immagina la voluttà della pietra invasa dalla fresca e fluida vita: e finge in sé medesimo «l'impossibile brivido. Le buccine dei tritoni soffiavano, dice Claudio, le fauci dei delfini gorgogliavano. Dalla sommità uno zampillo eruppe sibilando, lucido e rapido come un colpo di stocco vibrato contro l'azzurro; si franse, si ritrasse, esitò, risorse più diritto e più forte; si mantenne alto nell'aria, si fece adamantino, divenne uno stelo, parve fiorire. Uno strepito breve e netto come lo schiocco di una frusta echeggiò da prima nel chiuso; poi fu come uno scroscio di risa poderose, fu come un rovescio di pioggia... - Senti, esclamò Antonello che guardava quel trionfo con occhi di nemico - ti sembra tollerabile a lungo questo frastuono ? - «Ah, io starei ore e giorni ad ascoltarlo - parvemi dicesse Violante mettendo su la sua voce un velo più grave - nessuna musica vale questa per me».

Sensibile anche ai più volubili trilli degli elementi più fluidi, pronto ad interpretare e a trasferire su un piano di suoni - cui la fantasia e l'estro poetico riescono ad organizzare musicalmente le voci delle cose, d'Annunzio è ancora più sensibile alla musica che nel cuore - o anche soltanto nelle ugole - nasce dallo spettacolo o nella cornice della Natura.

Ancora dal Trionfo della Morte:

«Veniva infatti, ora sì ora no, un canto femminile dal poggio. Giorgio si mise all'erta, in cerca delle maggiuole... Giorgio non si smarriva seguendo la duplice traccia del canto e del profumo. Trovò il ginestreto... le cinque fanciulle coglievano il fiore per riempirne le ceste, e cantavano. Cantavano un canto spiegato, con accordi di terza e di quinta perfetti...»

Invitata a cantare, dopo le prime riluttanze, Favetta consentì.

«Favetta intonò, sul principio malsicura, ma di nota in nota assicurandosi. La sua voce era limpida, fluida, cristallina come una polla. Cantava un distico, e le compagne cantavano in coro un ritornello. Prolungavano la cadenza, concordi, riavvicinando le bocche, per formare un sol flutto vocale; che si svolgeva nella luce con la lentezza delle cadenze liturgiche.»

Il quadro, anche come registrazione sonora è perfetto, pur se si trovi in questa pagina - come in alcune altre - qualche improprietà in fatto di terminologia, anzi di gergo musicale. Si avverte, nello scrittore, «uno che conosce la musica»; ma si sente anche che, quanto a scuoletta, l'ha un poco perduta di vista. Gli sarebbe stato facile trovare, fra i suoi conoscenti, l'equivalente di ciò che fu l'Adorno per il Thomas Mann del Doktor Faust. Ma d'Annunzio era troppo poeta e troppo italiano per abbandonarsi ai fluviali eccessi teorici e tecnici del tedesco. E le sue annotazioni nel gergo di mestiere non investono mai abissi metafisici; riguardano fatti semplici, casi comuni e lasciano sempre intendere chiaramente quel che il poeta intende dire.

Non profondamente connaturato nè rivelatosi col primo risvegliarsi del genio come l'imperativo della Poesia; non improvviso e totale come una folgorazione, ma pur nella sana precocità graduale e sempre più affascinante dovette apparire a d'Annunzio il richiamo alla musica. Sua vera seconda natura la musica: carattere distintivo eminente, appunto per la sua rarità in un grande uomo di lettere italiano.

A quindici anni, nella lirica Nox di Primo Vere, l'adolescente Gabriele diceva:

« ...e li usignoli tra le fronde cantano
un bel notturno in fa minore: allungansi

le note molli, carezzose, limpide...

A sedici anni, in Palude:

«Quivi non dolce canto di lieto augello al tramonto
rompe 'l silenzio lungo, rallegra i nostri cuori:
i patrii stornelli non balzano quivi da 'l petto
con i giocondi nomi d'amore e di speranza...

A diciassette anni, in Philomela:

«E va cantando la libera figlia del mare...
...esultano i flutti d'intorno alla barca sottile
con murmuri e susurri che paion preludii d'orchestra
che paion sinfonie tremulanti di violini
molli, carezzevoli, languenti lontano lontano.»

Ma proprio in quegli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza d'Annunzio ebbe a Bologna la certezza di essere nato anche alla musica; ed egli stesso racconta in quale modo. «Rientrai nella chiesa - e il tuono dell'organo rintronò sul mio capo... Era come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia più profonda e ne facesse la sua sostanza musicale. In quel punto io nacqui alla musica, ebbi, nella musica la mia natività e la mia sorte... non per diletto, non per blandizia e non per oblio, ma per elezione di dolore e per vocazione di martirio.»

Ancora al periodo della adolescenza appartiene l'impressionante momento de *Le faville del maglio* in cui il giovinetto Gabriele si mette a piangere di gloria (non di gioia) per aver saputo che in S. Domenico il fabbriciere aveva per caso scoperto a rovescio di un marmo mortuario «il grande bassorilievo trecentesco con l'effigie di Francesco musico».

Di Francesco Landino degli Organi, «il divinissimo cieco», di cui tante volte il poeta scriverà negli anni avvenire, esaltandolo, come un nume tutelare della musica.

Nel 1882, (19 anni) scrive alla sorella Nannina: «Sono stato finora sul terrazzo, solo, solo, con la chitarra sulle ginocchia, cercando accordi».

Nel 1883 (20 anni) racconta in una intervista apparsa nella «Revue hebdomadaire»: «Ebbi sempre una grande predilezione per tutta la musica per clavicembalo e la musica sacra del diciassettesimo e diciottesimo secolo... Ebbi per maestro di musica un religioso, ammiratore della semplicità antica ».

Nel 1884 (anni 21) scriveva da Pescara al suo amico Vittorio Pepe, che studiava al Conservatorio musicale di Napoli:

«Sono addirittura sitibondo di musica. Oh, caro Vittorio, che tortura! Io frequentatore assiduo di tutti i concerti romani, innumerevoli e taluni veramente eccezionali; io appassionatissimo di tutte le più pure e alte emanazioni dell'arte musicale; io che avevo delle ore di oblio vero ascoltando Chopin o Beethoven o Schumann; io, caro Vittorio, non sento musica da quasi sette mesi! Capisci? «A Pescara nessuno ne fa. Io non vado a Pescara nè il giovedì nè la domenica perchè odio le bande e quella banda musicale di piazza è molto banda nel senso brigantesco della parola, ma è così poco musicale che perfino le orecchie bronzee di don Peppino Postiglione se ne risentono. A tutto dire. «Ci vorrà pazienza ancora un poco. Nella primavera andrò a Torino, poi a Nizza. A Torino avremo, dicono, della eccellente musica per la Esposizione. Oh, ma chi mi rende i quintetti sgambatiani della Sala Dante e le piccole riunioni deliziose nel salotto del Tosti in via dei Prefetti?».

Lo abbiamo seguito nel suo sempre più ardente amore per la musica e attraverso le sue stesse confessioni, dalla fanciullezza dei quindici anni alla maggiore età. E adesso possiamo constatare, ripensando il già detto, che la raffinatezza del suo gusto musicale e quella sua precorritrice attenzione a Compositori di cui allora nessuno conosceva nè i nomi nè le opere; e quella sua nostalgia per i «quintetti sgambatiani» (il Quintetto romano della regina Margherita di cui il pianista Giovanni Sgambati, discepolo di Franz Liszt era a capo) sono estremamente significative e

indicative: blasoni di un intelletto.

Ma anche quella sua «delizia» nel salotto di F. Paolo Tosti ha un significato importante. Perché in tale ambiente di arte canora spontanea e popolare sarano state di scena assai probabilmente le stupende pittoresche espressioni musicali della Napoli dei Dalbono, Gigante, Petrella, Casciari, de Nittis; saranno stati ripetuti i canti di di Giacomo e le romanze celebri del Tosti appunto, e dei Denza, Rotoli, Gastaldon; e magari le Arie antiche che Alessandro Parisotti andava in quegli anni cercando e pubblicando; ma non certamente le opere austere dei Brahms e Beethoven e Schumann, che lo Sgambati - unico, quasi, tra noi - celebrava in quel tempo.

E allora, dalla vastità del giardino musicale in cui d'Annunzio poteva spaziare godendone i fiori diversissimi - dal Palestrina abbiamo visto, a Verdi e Wagner in quegli anni: più tardi, fino a Strauss, Debussy, Scriabin, Szimanowsky, - possiamo trarre la testimonianza del grande intelligente eclettismo del suo gusto - della libertà del suo gusto di vero artista, e della assenza totale in lui di ogni atteggiamento o limitativo pregiudizio snobistico. Ma non possiamo affatto dedurre che il suo fosse palato da accettare ogni cibo.

Non v'è dubbio, per esempio, che egli riconobbe l'importanza della scuola italiana verista, specialmente nei riguardi della riaffermantesi vitalità del nostro Melodramma in tutto il mondo; ma è anche indubbio che - se fu buon amico ed estimatore di Puccini e, negli anni maturi, di Mascagni, - egli non amò le opere dei suoi coetanei Maestri della Scuola verista.

Senza prendere a misura del suo giudizio complessivo su di esse il ferocissimo pamphlet contro Mascagni, intitolato Il capobanda e pubblicato ne Il mattino di Napoli il 3 settembre 1892, si può e si deve escludere che la sua sensibilità fosse aperta al genere allora trionfante. E si deve ancora una volta sottolineare il caso non nuovo nella nostra storia musicale (se si pensa alla Camerata fiorentina) ma significantissimo: che sia stato un uomo di Lettere - in questo caso un grande Poeta - a preconizzare la opportunità anzi la necessità di un movimento di ritorno alle antiche fonti classiche della nostra musica.

Se occorresse, un'altra prova del disinteresse di d'Annunzio per il Melodramma verista la abbiamo nei progetti di collaborazione - negli attuati come nei non realizzati - che il Poeta discusse con i Franchetti, Puccini, Mascagni, anche con Perosi, per un dramma biblico.

Con Puccini furono ventilate una Rosa di Cipro prima e La crociata dei fanciulli poi: tutte rimaste inattuata. A Franchetti diede La figlia di Jorio; a Mascagni, vent'anni dopo il 'pamphlet', Parisina. Progetti e attuazioni tutte fuori del verismo.

I testi di tragedie concessi negli anni più tardi a Zandonai, a Pizzetti, a Debussy, a Honegger, non fanno che confermare la saldezza del suo ideale di tragedia, che è greco. Egli medesimo lo dichiarò apertamente, del resto, più e più volte. Ma il modo e il momento più eloquente fu, a mio parere, quando nel 1906, ad un banchetto offerto a Riccardo Strauss, egli disse: «Questo barbaro magnifico e temerario, dagli occhi chiari, mi piace principalmente per la sua qualità di combattente, che lo avvicina ai miei Greci. Come i tragedi del Teatro di Dioniso, egli compone per vincere. La sua arte è guerriera. Anch'egli è un agonista. Per ciò mi sembra degno d'incoronarsi d'un lauro cresciuto su la riva del Mediterraneo; il plauso recente glie lo ha decretato. E noi, in questa mensa latina, vogliamo bere alla sua incoronazione prossima.»

Sì, Riccardo Strauss, e abbiamo visto con quanta indipendenza di giudizio rispetto ai feticismi e agli iconoclasmi del momento (ricordiamoci l'invettiva «vetrioleggiatore dell'arte» di Arrigo Boito); sì

Szymanowski, si Scriabin al quale dedica tante pagine e tanti ritmi di poesia nel Notturmo; si tutti gli altri, e sono molti, che nomina nei suoi più che trenta volumi di prose e di versi. Ma a due possono ridursi i grandi amori musicali che si divisero l'anima tempestosa del Poeta: quello della antica Italia, con Palestrina e Benedetto Marcello e Claudio Monteverdi fra i prediletti; e quello di Riccardo Wagner.

Il trionfo della morte è senza dubbio, fra tutti i romanzi contemporanei, quello più direttamente ispirato da Tristano e Isotta. Dal principio alla fine, e specialmente verso la fine, ne porta il segno fatale e la grandiosa impronta. L'ultima parte del romanzo contiene un'analisi del Tristano di cui non conosco l'eguale per intelligenza e per fedeltà, per il compiacimento che lo scrittore pone nel riconoscersi e nell'ammirarsi - sotto le vesti del suo eroe - nel suo terribile, funesto modello.

«Nel preludio del Tristano e Isolda - scrive - l'anelito dell'amore verso la morte irrompeva con una veemenza inaudita, il desiderio insaziabile si esaltava in una ebbrezza di distruzione. Per bere laggiù in onor tuo la coppa dell'amore eterno, io volevo consacrarti con me sul medesimo altare alla morte.»

Là dove rievoca l'ora di Bayreuth: «Nell'ombra e nel silenzio dello spazio raccolto, nell'ombra e nel silenzio trepido di tutte le anime, su dal golfo mistico un sospiro saliva, un gemito moriva, una voce estenuata diceva la tristezza dell'eterna solitudine l'aspirazione verso l'eterna notte, verso il divino originario oblio».

La morte proposta, in luogo della vita, come fine e come ideale dell'amore, tale è la insana bellezza sempre presente, sempre onorata e glorificata: così nel commento e nella chiosa letteraria, come nell'opera musicale stessa.

D'Annunzio rivela e traduce in parole, nel Preludio di Tristano, l'insaziabile desiderio esaltato fino all'ebbrezza della distruzione. Ma, più avanti, chi potrebbe accusarlo di calunniare Isotta in questa pagina stupendamente descrittiva del primo incontro di essa con Tristano? Ricordate?, quando Tristano le «appariva in piedi, immobile, con le braccia conserte, con lo sguardo fisso nelle lontananze del mare», e quando nell'orchestra gli ottoni espongono per la prima volta il tema del destino, con quella formidabile forchetta di crescendo che esaltata dalla perentorietà della cellula ritmica dopo la lunga nota tenuta, mette i brividi in chi ascolta, e fa intendere l'ineluttabilità, la tragica ineluttabilità del fato che si annuncia?

«Mentre gli occhi di Isolda, descrive il D'Annunzio, accesi d'una cupa fiamma, contemplavano l'eroe, sorgeva dal golfo mistico il motivo fatale, il grande e terribile simbolo d'amore e di morte, in cui è racchiusa tutta l'essenza della tragica finzione. E Isolda con la sua bocca medesima proferiva la condanna: «Da me eletto, da me perduto.

La passione metteva in lei una volontà omicida, e svegliava nelle radici dell'essere un istinto ostile all'essere, un bisogno di dissolvimento, di annientamento. Ella si esasperava cercando in sé, intorno a sé una potenza fulminea che colpisse e distruggesse senza lasciar vestigio. Il suo odio si faceva più atroce al cospetto dell'eroe calmo ed immobile che sentiva sul suo capo addensarsi la minaccia e sapeva l'inutilità d'ogni difesa.»

E nel secondo atto, dopo l'Inno alla notte ascoltiamo, questo ineguagliabile traduttore in poesia ed interprete sensibilissimo della musica wagneriana:

«...Nell'orchestra parlavano tutte le eloquenze, cantavano tutte le gioie, piangevano tutti i dolori, che mai voce umana espresse. Su dalle profondità sinfoniche le melodie emergevano, si svolgevano, si interrompevano, si sovrapponevano, si mescevano, si stemperavano, si dileguavano, sparivano per riemergere. [...] Nell'impeto delle progressioni cromatiche era il folle inseguimento d'un bene che sfuggiva ad ogni presa pur da vicino balenando. Nelle mutazioni di tono, di ritmo, di misura, nelle successioni di sincopi era una ricerca senza tregua, era una bramosia senza limiti, era il lungo

supplizio del desiderio sempre deluso e mai estinto.»

E più avanti:

«Le parole si udivano distinte sul pianissimo dell'orchestra. Una nuova estasi rapiva i due amanti e li sollevava alla soglia del meraviglioso impero notturno. Essi pregustavano già la beatitudine del dissolvimento, si sentivano già liberati dal peso della persona, sentivano già la loro sostanza sublimarsi e fluttuare diffusa in una gioia senza fine, senza risveglio, senza tema, senza nome».

Se il Tristano, l'opera di Wagner più wagneriana tra tutte, ispira e, si può dire, condiziona il trionfo della morte, fino a quasi farne in alcuni momenti un parallelo e in altri una stupenda interpretazione letteraria, v'è l'altro romanzo dannunziano, *Il fuoco*, nel quale la figura stessa di Riccardo Wagner passa ad intervalli.

Venezia, tutti lo sanno, è il luogo dell'azione: Venezia, il soggiorno preferito da Wagner in Italia; Venezia che fu in un dato momento il rifugio del suo dolore e del suo genio, l'uno e l'altro esasperati fino al parossismo; Venezia, che doveva essere un giorno l'asilo della sua morte.

La fine, le ultime pagine del romanzo, non sono che il racconto dei funerali del Maestro germanico, descritti da un testimone oculare - anzi da uno che partecipò alle onoranze.

Così, come il trionfo della morte è in certo modo tutto immerso e permeato del pensiero wagneriano, la suprema visione di Wagner in persona riempie e domina le ultime pagine de *Il fuoco*.

Ma, nel romanzo veneziano, Wagner non è solo a regnare. Un musicista italiano, e di Venezia, e della Venezia d'altri tempi, gli contende il primato, si che sembra vederlo opporre - alla apoteosi del maestro straniero, del creatore barbaro - la protesta dell'ideale classico e del vecchio genio latino. È questi Benedetto Marcello, che con la sua Arianna suggerisce al poeta pagine le quali dimostrano una profonda conoscenza dell'opera, (è molto dubbio però, quanto a verosimiglianza cronistica, che questa Arianna possa essere stata esumata ed eseguita a Venezia nel 1883 anno dell'azione) e che meriterebbero uno studio a parte su cui oggi non possiamo indugiare.

È bene da Venezia che poteva e che doveva elevarsi tale riaffermazione dell'ideale classico. Da Venezia, la città melodiosa fra tutte le italiane, e di cui nessuno sentì e comprese la musica e la musicalità profonda - dai Canti più gravi alle più lievi canzoni - come il poeta de *Il fuoco*.

«A Venezia, dice Stelio Effrena, è impossibile sentire in modi diversi dai musicali... tutti i rumori vi si trasformano in voci e spresive.»

Ma vi è una specie di gerarchia nella espressione di queste voci. Una sera di Settembre, una barca illuminata da lanterne multicolori, piena di musicisti e di cantori, si era fermata davanti al palazzo di Desdemona. Una serenata in dialetto veneziano saliva dolcemente verso una donna attenta e sorridente.

«Do' beni vu ghavè:
beleza e zoventù;
co' i va no i torna più,
Nina mia cara...»

«Non vi sembra che sia questa la vera anima di Venezia e che quella da voi figurata alla folla non sia se non la vostra, Effrena?» domanda la Foscarina.

E Stelio risponde:

«No, non è questa. A dentro di noi, vagante come una farfalla volubile su per la superficie della nostra anima profonda, un'animula, un'esiguo spirito giocoso che spesso ci seduce e ci persuade a

inchinarci verso i piaceri blandi e mediocri, verso i passatempi puerili, verso le musiche facili. Questa animula vagula è pur nelle nature più gravi e più violente... e talvolta inganna il giudizio. Voi udite ora canterellare su le chitarre l'animula di Venezia; ma l'anima vera non si discopre se non nel silenzio e più terribilmente - siatene certa - nella piena estate, di mezzogiorno, come il gran Pan.»

A proposito del silenzio, più avanti Daniele Glauro dirà:

«Hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi palpiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni».

Il ragionamento, un po' molto sottile è proprio da quel dottor mistico e metafisico che è Daniele Glauro. Ma vale a meglio chiarire, per contrasto, quello che Stelio Effrena ha detto prima, ad esaltazione della parola, per la quale anche si potrebbe dire consistere la sua essenza nel silenzio che la precede e che la segue.

«Tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione. Stimi tu che nel dramma wagneriano sia riconosciuto alla parola tutto il suo valore? E non ti sembra che il concetto musicale vi perda la sua purità primitiva, dipendendo spesso da rappresentazioni estranee al genio della musica? Riccardo Wagner, certo, ha il sentimento di questa debolezza e lo confessa, quando in Bayreuth si accosta a qualcuno dei suoi amici e gli copre gli occhi con le sue mani perchè quegli si abbandoni interamente alla virtù della sinfonia pura e sia quindi rapito in una più profonda visione da una gioia più alta».

Qui ora, sarebbe da fare un lungo ragionamento innanzitutto per placare lo spirito di Wagner al quale il poeta attribuisce un sentimento di debolezza che mai confessò, che nulla ci autorizza a credere lo abbia turbato, e che qui vede messo in dubbio uno dei cardini della sua concezione drammatica: i rapporti di uguaglianza fra parola e musica.

Ma, a parte questo, quando Wagner il quale era giustamente, esigentissimo; e che con i mezzi limitati di cui disponeva non riusciva certo a realizzare, a Bayreuth, anche in quanto spettacolo visivo, ciò che aveva immaginato componendo i suoi drammi (posto che, musicalmente, riuscisse a tanto); quando Wagner, dunque, copriva gli occhi dell'amico impedendogli la vista, non è che isolasse la parola dalla musica restituendo a quella tutto il suo valore. Egli isolava, invece, la musica da tutto ciò che, nello spettacolo, si rivolgeva all'occhio, (e che certamente corrispondeva ben poco a ciò che Wagner aveva visto con gli occhi della mente nell'attimo creativo) ed era allora la musica, non già la parola «fondamento di ogni perfezione» che veniva ad essere esaltata da questa momentanea mutilazione e dal più totale rapimento e dalla più profonda e gioiosa emozione che ne seguivano.

Su Il fuoco e su tante e tante altre opere del poeta, tutte permeate di musica, di amore per la musica, di sensibilità squisita alle voci della musica le più diverse e lontane, sarebbero da fare molti diligentissimi discorsi, e non uno solo.

Come Il trionfo della morte, Il fuoco si chiude nel grande nome di Wagner. In quello, la esegesi anzi la trasposizione sul piano poetico della melodia infinita e del tragico canto di Tristano e di Isotta; in questo Fuoco, dopo i pittoreschi malinconici incontri con Wagner, con Cosima, con Liszt, troviamo la commossa e commovente - la struggente e piena di rilievo e di forza nella sua cronistica semplicità - descrizione del trasporto della salma di Riccardo Wagner da palazzo Vendramin alla stazione ferroviaria.

E Gabriele d'Annunzio, non ancora ventenne - vedete la illuminata previdenza del caso e la presaga

elezione di uno spirito giovanile - volle essere e fu tra i sei portatori a spalla dei feretro dell'Eroe.

Nell'uno e nell'altro romanzo, nella intera opera poetica e prosastica sono, voi lo sapete, non diecine, ma centinaia di pagine che meriterebbero di essere citate e penetrate e discusse anche, e molte, ben degne di essere tenute a modello - nei nostri giorni di flemmatico distacco, e di freddezza ostentata per le cose dello spirito - se non altro per il fervore d'entusiasmo e per il calor di passione e per l'acume di sensibilità onde nascono.

Ma Gabriele d'Annunzio non fu solo un contemplatore, un esegeta, un traduttore volta a volta delicato e potente di atmosfere, di fatti, di fenomeni musicali.

Egli, col suo Martirio di S. Sebastiano, rese possibile il primo - rimasto purtoppo unico - grande e impegnativo saggio con il quale Claudio Debussy mostrò di volersi staccare dai modi e dall'atmosfera di Pelléas et Mélisande per trovare, alle sue musiche sceniche, altri modi, altre atmosfere. Ecco qui il poeta, dunque, farsi ispiratore e scopritore, al musicista ansioso di trovarli, di nuovi orizzonti. Da esegeta, rendersi partecipe all'atto creativo anche musicale.

Di questa mutazione di concetti ispiratori che - pur non essendo compiuta - è già così profonda da rendere molto diversa questa maniera del Debussy anche da quelle immediatamente precedenti - nelle quali già si avverte la volontà di evasione - ho già lungamente parlato e scritto in tempi lontani e vicini; e non mi piace ripetere a voi cose già dette.

Allora, per chiudere questo discorso forse troppo lungo da ascoltare, ma certo troppo breve per la vastità dell'assunto, mi soffermerò piuttosto a scorrere qualche pagina dannunziana su alcuni momenti dei rapporti che corsero tra d'Annunzio e Debussy proprio in relazione del Martirio di S. Sebastiano, l'opera che consacrò l'amicizia e l'ammirazione reciproca dei due grandi artisti.

Nel Libro segreto (del 1935) si legge:

«...allevato sulle ginocchia della musica» (in altro luogo dirà: «su le ginocchia congiunte di G. S. Bach»), diceva di me Louis Vierne organista di Nostra Donna di Parigi, dopo avermi dato le più alte ore del mio esilio... Ricordati, Ariel, dell'organo di poco fiato che t'intonava il Mistero di S. Sebastiano nell'eremo della Landa... Claudio di Francia, al mio primo modo di leggergli le parti del poema ansiose di compirsi nella musica, comprese: non si maravigliò se non per amarmi.. egli che pareva tuttora offeso dalla presuntuosa ottusità di un altro poeta affascinato in ogni stagione dal ritornello del merlo melenso e inemendabile...

E perchè, in que' primi incontri con Claudio di Francia, le memorie della mia più lontana puerizia rivivevano con tanto melodiosa freschezza?»...

Guy Tosi nel suo prezioso volume sulla corrispondenza inedita fra Debussy e d'Annunzio e poi nell'informatissimo articolo pubblicato nell'ultimo fascicolo dei Quaderni dannunziani risponde, con parole di d'Annunzio e di altri a questa e ad altre domande.

Per consiglio di Ida Rubinstein e di Robert de Montesquieu il poeta aveva scritto a Debussy:

«La scorsa estate, mentre disegnavo un Mistero lungamente meditato, un'amica aveva l'abitudine di cantarmi le più belle vostre canzoni con l'intimo sentire che ad esse conviene. La mia opera nascente ne tremava, talvolta. Ma non osavo sperare. Amate voi la mia poesia? Ormai non posso più tacere. E vi domando se accettiate di vedermi e di sentirmi parlare di questa opera e di questo sogno ».

Prontamente Debussy risponde: «Come potrei non amare la vostra poesia? Tanto la amo che il pensiero di lavorare con voi mi dà fin d'ora una specie di febbre.» E d'Annunzio sottolinea gioioso con un tratto di penna queste ultime parole.

Questo, per coloro che durante e dopo la collaborazione, e durante la vita di Debussy e dopo la sua

scomparsa - avvenuta giusto quarant'anni or sono - vollero vedere e riconoscere non si sa quale sforzo e quale costrizione nelle pagine musicali composte dal francese per il Mistero dell'italiano.

Qualche tempo dopo compiuta l'opera - altra testimonianza dall'interno: «Io non domando che di rivivere quei giorni di ardente animazione» scrive Debussy. E la moglie di lui, signora Emma, fa eco: «Sì, vedere voi due pensare. lavorare insieme sarebbe anche per me un nuovo incanto. Voi potete fare che ciò sia, e allora lo spero».

Fra le testimonianze dall'esterno, ecco questa di Jacques Durand: «Debussy fu conquistato dal soggetto di S. Sebastiano... egli scrisse questa partitura ammirevole in uno stato di esaltazione. Quanto «al misticismo» che lo stesso Durand volle riconoscere in questa musica debussyana, è il maestro medesimo che lo delimita e lo precisa: «Io non sono praticante secondo i riti consacrati. Io mi sono fatto una religione della misteriosa natura. Sentire quali spettacoli conturbanti e sublimi la natura offra alla effimera smarrita umanità, ecco quello che io chiamo pregare. D'altra parte vi confesso che l'argomento del Martirio mi ha sedotto soprattutto per questa mescolanza di vita intensa e di Fede cristiana... La fede espressa dalla mia musica è dunque ortodossa, o non lo è? Lo ignoro. È la mia fede; la mia, che canta qui in piena sicurezza.»

Questa confessione vale a documentare quanto fosse meditata e cosciente in Debussy l'evoluzione del modus agendi resa possibile dai caratteri compositi del Mistero dannunziano, e con quanto ardore il musicista perseguisse il suo nuovo ideale d'arte.

Negli anni successivi alla comparsa di Pelléas si era infatti potuto osservare in lui un graduale distacco dai poeti fin allora prediletti, e una tendenza sempre più sensibile verso i vecchi poeti e le vecchie poesie di Francia.

Dopo i Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Debussy chiede ora i suoi testi ai Charles d'Orléans, ai Tristan Lhermite, ai François Villon; e si allontana dal nebuloso teatro maeterlinckiano per volgersi alle novelle di Poe, oppure - in contraddittorio, evidentemente, con Wagner, nei riguardi del quale fu assai meno libero ed esente da influenze di quello che avrebbe voluto essere - alla leggenda medioevale di Tristano e di Isotta.

Ecco dunque che come all'inizio del nuovo cammino noi troviamo i vecchi poeti di Francia, e come alla mèta cui il viandante non potè giungere sapevamo essere, le angosciose vicende immaginate dal Poe, così a mezza strada noi troviamo la musica scritta per questo Martirio di San Sebastiano nel quale sogno e realtà, tragedie di uomini e serena poesia delle cose talvolta si compenetrano, tal'altra cozzano fra loro. In questa non definita fisionomia del poema - «mescolanza di vita paganamente intensa e di fede cristiana», com'egli diceva - Debussy dovette vedere lo specchio del suo stato d'animo e la migliore occasione per saggiare discretamente, senza impegnarsi a fondo, i limiti della raggiunta libertà rispetto al prossimo passato, e le forze su cui poter contare per il domani.

Sullo sfondo grandioso e caotico del mondo romano dei primi secoli dell'Era volgare, rappresentato dal d'Annunzio, Debussy compose i suoi quadri musicali di secondo e di primo piano; i quali sono tutti, anche come atmosfera, molto lontani dall'impressionismo e dal naturalismo. In queste nuove musiche, tutto assume un aspetto direi più concreto, più grave e logico. Tutti gli elementi - melodia, armonia, colore, sinfonismo - riprendono il posto che è ad essi assegnato dalla loro stessa natura. L'idea immortale, plastica, di ben definito disegno riafferma, nelle intenzioni almeno, la sua supremazia sullo sfumato delle brume, e sul fascino delle atmosfere crepuscolari.

Quando l'opera venne rappresentata, nel 1911, a Parigi, non tutti gli esperti più autorevoli furono d'accordo, e il pubblico la accolse con un successo, più che di convinta adesione, di reverente stima. Pierre Lalo considerò la musica come «un incidente, una parentesi nell'opera e nell'arte di Claudio Debussy». Reginaldo Hahn la qualificò del più agnostico e diplomatico aggettivo di moda:

«interessante». Maurice Barrès, al quale il *Mistero* è dedicato, rimase profondamente turbato dall'opera poetica; non vide in d'Annunzio che un esteta - l'osservazione è di Guy Tosi - e non si soffermò punto sulla musica di Debussy.

Ma i due artisti erano ormai legati da nuovi progetti, e se Debussy non fosse mancato, ne avremmo ricevuto chi sa quali generosi doni.

Nel 1913 d'Annunzio scrive a Debussy: «Io mi auguro che un nuovo sogno e un nuovo lavoro ci riavvicini»; e, nel 1914, Debussy scrive a d'Annunzio: «Finalmente lavorerò con voi: è ciò che più mi importa».

Ma, ahimè, nel 1918 l'arte era colpita dal grave lutto, e d'Annunzio doveva soffrire acerbamente il grande distacco.

Misurai la durezza del suo dolore quando, nel 1926, fui per la prima volta ricevuto da lui al Vittoriale, in vista della esecuzione alla Scala del *Martirio di S. Sebastiano* appunto.

Già nell'arredamento della «Sagrestia», mentre lo aspettavo, si avvertiva qualche riflesso dell'opera nella sensuale, ornata raffinatezza pagana del gusto che dava il braccio ad una castissima compunzione cristiana. E quando il «Comandante» venne, mi condusse in un suo grande studio, e subito mi parlò di San Sebastiano e di Debussy; e mi disse l'affetto che gli portava, e la fedeltà che gli serbava «Al punto, disse, che quando, fra qualche mese, Ida Rubinstein rappresenterà a Roma la mia *Fedra* con musiche di scena di un compositore a lei caro, Arthur Honegger, sarà molto difficile che io mi rechi a Roma. Io penso che solo Debussy potesse intonare con perfetta armonia le mie invenzioni sceniche. (Questo non potei narrarlo allora perchè Honegger era vivente e operante).

Più tardi poi, durante la stessa mia visita, d'Annunzio mi diceva ancora:

«Quando seppi che Debussy era morto, ero al campo e mi preparavo per un volo di guerra. I miei amici, che mi videro triste, mi furono intorno per confortarmi. Mai, come in quella notte di volo, io mi sono esposto cercando, quasi, la morte. S'era spezzato un altro dei pochi fili che ancora mi legavano alla vita.»

Proprio il ricordo della scomparsa dell'amico tanto amato ci riconduce in questo momento a Fiume, d'onde abbiamo preso le mosse.

Nel ritratto di Luisa Baccara, disegnato dal d'Annunzio e da Adolfo de Carolis a Fiume d'Italia, appunto, nella primavera del 1920, il Poeta scrive, dopo aver ascoltato musica di Debussy eseguita dalla squisita pianista: «Ci sono attimi, fra la vita e la morte, fra la terra paziente e il cielo clemente, ci sono attimi colorati da uno spirto che non è la gioia e non è il dolore, nascosti dove non può ritrovarli se non l'indovino errante. E hanno le loro cadenze in questa musica.

«Penso a quel che può essere il sepolcro di Claudio. Dove?, nell'Isola di Francia tremolante di pioppi e di rivi? Non so immaginare la tomba di questo aereo inventore. Non so immaginare sopra lui quel che pesa e suggella. L'epigramma greco, che invoca la leggerezza della terra coprente, conviene alla sua sensualità senza came...

[...] Sera lontana sopra un campo di volo terminato da montagne di zaffiro, dove la notizia improvvisa giunse per entro al rombo della guerra e non fece tremare nessuna ala! Un lembo dell'antico lamento di Sicilia palpito fra le macchine alate pronte alla distruzione atroce, governate dal ritmo assordante dello scoppio.

Usignoli! Annunziate ad Aretusa ch'egli è morto, e che il canto è perito con lui... Omai chi canterà sulle sue canne?

Se visse, io gli condurrei questa flessibile compagna di Bilitis, a cui sembra che egli abbia appreso in sogno il suo divino segreto.»

(i) Lettura tenuta per l'Accademia Naz. Cherubini, in Firenze, il 10 marzo 1957, a Milano il 15 aprile 1957.

GABRIELE D'ANNUNZIO E I MUSICISTI

di Gianandrea Gavazzeni

Siamo in grado di offrire ai nostri lettori, per gentile concessione del CTB, la relazione che il M^o Gianandrea Gavazzeni lesse al salone Vanvitelliano su "D'Annunzio e la musica". Il testo non è stato rivisto dall'autore.

La redazione di BresciaMusica lo ha direttamente trascritto dalla registrazione.

Nell'ambito delle celebrazioni del cinquantenario della morte di D'Annunzio, ci è parso utile dedicare questo spazio al tema "D'Annunzio e la musica", anche per la particolare competenza del relatore, al quale rinnoviamo i nostri ringraziamenti per il cortese consenso alla pubblicazione.

Il rapporto che D'Annunzio ha perseguito durante tutta la sua vita con la musica, è vario e molto complesso. Di esso è già stato tracciato l'itinerario, come pure quello della presenza di citazioni di testi musicali nella narrativa o nella memorialistica. Inutile seguire qui una documentazione che può andare dalle citazioni giovanili di certi mottetti mendelssohniani allora sconosciuti in Italia, fino alla rivelazione dell'"Arianna" di Benedetto Marcello, compare nelle pagine del "Fuoco" soltanto un anno dopo che il musicologo Oscar Chilesotti l'aveva riscoperta. Inutile citare il luogo deputato wagneriano del Trionfo della morte o quel Gluck di "che farò senza Euridice" che in una pagina dell'Innocente arriva al protagonista cantato nella stanza vicina oppure lo straordinario scintillare delle sonate di Domenico Scarlatti; descritto nella "Leda senza cigno", o infine la scoperta, la prima in Italia, del sonatismo di Skriabin, certamente avvenuto attraverso la convivenza con la pianista Luisa Baccara.

Tutto questo è già stato detto, e almeno cinquant'anni fa, l'allora giovane musicologo Luciano Domelleri ne aveva dato un ampio saggio, sulla rivista musicale della casa editrice Bocca e di recente una giovane musicologa, Adriana Guarnieri Corazol, ha scritto il saggio più ampio sul rapporto di D'Annunzio con i musicisti; un saggio che ho potuto leggere ancora inedito e spero di veder presto apparire nei quaderni del Vittoriale.

Fra l'altro la Guarnieri Corazol si riallaccia a una tradizione paterna, poiché il mio vecchio amico Silvio Guarnieri aveva pubblicato nel 1937 un importante saggio su D'Annunzio in una temperie critica che non vedeva i giovani di allora inclini ad occuparsi del poeta. C'è anche un D'Annunzio operatore di iniziative editoriali, di sodalizi volti a diffondere la musica contemporanea: esempio il patrocinio accordato ai "Classici della musica Italiana", una collana iniziata nel periodo fra le due guerre da Umberto Notari e purtroppo non portata a compimento, oppure il patrocinio concesso alla nascente "Corporazione delle nuove musiche" (così veniva chiamato un sodalizio promosso da Alfredo Casella da Malipiero da Pizzetti, appunto allo scopo di diffondere la migliore musica dei primi decenni del novecento); e infine il D'Annunzio che ha legato il suo nome all'iniziativa del "Tutto Monteverdi" curato da Gian Francesco Malipiero. Ma qui tratterò un aspetto specifico, il rapporto tra D'Annunzio e i musicisti che hanno accostato il suo teatro drammatico, un rapporto che rivela in D'Annunzio atteggiamenti opposti: con alcuni di essi, si direbbe oggi, instaura un rapporto anomalo, informale, dettato da ragioni contingenti o anche, diciamo pure, da ragioni finanziarie.

Il primo di questi contatti avviene per "La figlia di Iorio" musicata da Franchetti e andata in scena alla Scala nel marzo del 1906.

Franchetti, che nasce a Torino nel 1860 e muore a Viareggio nel 1942, apparteneva alla illustre famiglia dei baroni Franchetti. Dopo un periodo di studi molto severi a Monaco e a Dresda, rientrato in Italia si immette in quell'operismo così detto naturalista, avendo però il blasone degli studi in Germania, cosa che allora nella Italia culturale musicale contava molto, ma portava con sé l'equivoco di una natura in un certo senso verista che non bene si fondeva con una educazione

arditamente classico-romantica.

Franchetti aveva chiesto l'esclusiva per mettere in musica il testo D'Annunziano, ma niente era più lontano dal mondo musicale di Franchetti del mondo poetico, del mondo miticamente pastorale, della stesura metrica stessa di tale testo D'Annunziano. Scorrendo lo spartito si ha proprio questa netta impressione, di un dissidio fondamentale, e D'Annunzio non prese sul serio la collaborazione, cedette, evidentemente perché gli conveniva, l'esclusiva, ma non si occupò minimamente di seguire le sorti di quest'opera né della sua preparazione, né di contatti con il musicista lungo il lavoro, nonostante ci sia una fotografia che raffigura Franchetti al pianoforte e D'Annunzio vicino, ma credo poco che quell'incontro sia durato molto o abbia avuto la sufficiente concentrazione, poiché va detto che l'orecchio musicale di D'Annunzio non solo in senso fisico, ma in senso culturale e critico, era attentissimo, e sempre nei suoi giudizi e nei suoi contatti con musicisti ha saputo distinguere tra quello che veramente era importante, e quello che non lo era.

L'incontro successivo, invece, presenta tutto un altro aspetto e tutta un'altra importanza: l'incontro con Ildebrando Pizzetti. Mentre si allestiva "La Nave", occorre musiche di scena, e cioè i cori e la musica della danza dei sette candelabri.

A questo scopo D'Annunzio scelse, di propria iniziativa, un giovanissimo e allora sconosciuto musicista, che ribattezzerà subito Ildebrando da Parma, città natale di Pizzetti, e lo scelse in base a un concorso che una rivista musicale romana aveva bandito per della musica corale. D'Annunzio, conosciuto questo brano corale, non si sa da chi eseguito al pianoforte, combina un incontro con il giovane musicista parmense e gli affida le musiche per "La Nave".

Questo sta a dimostrare come l'intuito musicale D'Annunziano avesse capito che quel tanto di vena arcaistica gregorianeggiante che serpeggiava in quel coro giovanile di Pizzetti era stilisticamente vicino alle atmosfere musicali che la rappresentazione de "La Nave" esigeva.

È significativo quanto scrisse Pizzetti due anni dopo sulla Rivista Musicale Italiana di Bocca, e cioè nel 1907 "lo ho composto le melodie de "La Nave" nei modi dimenticati della musica liturgica primitiva, che è quanto dire nei modi della musica greco-latina e ho scelto per ogni caso la melodia che avesse l'etos più rispondente al significato, alle espressioni del testo poetico". Abbiamo qui un punto di analisi storica del periodo musicale e del periodo letterario nel quale si trovava la poetica e la poesia di D'Annunzio, che rende molto acuta l'individuazione di Pizzetti nella ricerca di questo arcaismo.

Poiché, sia pure con ridondanza, che fa de "La Nave" occorre dirlo, una delle meno felici invenzioni drammatiche di D'Annunzio è questo neo-arcaismo che dal testo D'Annunziano si riflette come fatto ispirativo e come stimolo culturale sul musicista allora agli inizi della sua ricerca stilistica.

Ma dopo l'incontro per "La Nave" ecco il fatto determinante per la carriera di Pizzetti e per il contatto tra la tragedia d'annunziana e la sua musica, e cioè il progetto per la "Fedra".

Pizzetti progettava un "Ippolito" da Euripide ed, aveva iniziato a stenderne lui stesso il testo.

D'Annunzio, entrato in amicizia col giovane Pizzetti, lo incita a mettere da parte il suo testo e gli dice che scriverà lui il testo di una "Fedra" per lui, come infatti è avvenuto. La "Fedra" sarà rappresentata in forma drammatica, prima della Fedra musicale di Pizzetti, causa un complesso di difficoltà editoriali ed esecutive che il musicista dovette soffrire; però è nata proprio per la musica del giovane Pizzetti ed infatti attraverso tutta la documentazione epistolare e telegrafica che ho potuto conoscere mercé la generosa disponibilità del Vittoriale, si può seguire tutta la formazione dell'opera: le attese certe volte lunghe e impazienti, quando per alcuni mesi il poeta, preso da altre cure, da altri assilli di lavoro o di vita, non ascoltava il giovane Pizzetti; e poi invece i periodi di assidua collaborazione e poi il pronto accontentare il musicista per determinate modifiche, il pronto autorizzare determinati tagli nel testo e addirittura lo scrivere dei versi appositamente su indicazione di Pizzetti, ad esempio per l'inizio della tennodia dell'atto terzo, i versi che riguardano Elettra, i primi versi corali "O giovinezza piangi", come si desume da una lettera molto importante di Pizzetti stesso, dell'11 dicembre 1910. E poi un'altra del 22 dicembre, subito dopo, per certi dubbi del musicista sugli inizi del secondo atto che prontamente, il poeta si dispone ad accontentare e così tutte le continue richieste di incontri, di scambi epistolari, di dubbi di consentimenti che hanno accompagnato la preparazione di questa che sarà una delle opere importanti della produzione

drammatica di Pizzetti, certamente la più originale in assoluto, ed uno dei fatti notevoli del teatro musicale italiano ed europeo seguito al periodo glorioso, ma ormai chiuso, del così detto verismo. Finalmente nel giugno del '12 avviene un'audizione, a Milano dell'opera, al pianoforte il maestro Tullio Serafin, già molto noto e fin da allora pieno di fiducia nel giovane Pizzetti, presso Visconti di Modrone che reggeva l'impresa della Scala. Grande impressione soprattutto del maestro Serafin. Tutte cose che oggi ci appaiono molto lontane perché è calato molto oblio, molto silenzio, molta disinformazione su quella che è stata la musica italiana ed europea nei primi decenni del secolo. Infatti se parlaste oggi a dei giovani intellettuali o critici o musicisti militanti stessi, degli entusiasmi per la "Fedra" di Pizzetti, vedreste dei sorrisetti di scetticismo, di compatimento.

Le difficoltà per la rappresentazione di Pizzetti e qui interviene la complessità, la duplicità del rapporto anche pratico di D'Annunzio con i suoi musicisti, derivano dal fatto che all'incirca nello stesso periodo D'Annunzio autorizzava Pietro Mascagni e l'editore Sonzogno, che era lo stesso editore della Fedra di Pizzetti, a musicare la "Parisina" e gliene dava l'esclusiva. In questo tergiversare di D'Annunzio tra due musicisti dissimili, opposti, non solo nelle caratteristiche della loro personalità, nel loro linguaggio, ma nella notorietà, tra un Mascagni ormai universalmente popolare e un Pizzetti che ancora non aveva rappresentato la prima sua opera, scopriamo, va detto senza maldicenza, il D'Annunzio sempre in ricerca piuttosto ansiosa di risorse finanziarie. Il fatto che Mascagni musicasse il suo testo gli faceva pensare a dei diritti d'autore consistenti e ad un giro di rappresentazioni per lo meno europeo se no mondiale pensando a quella che continuava ad essere la popolarità di "Cavalleria Rusticana". Ma così non fu! Così non fu perché la prima rappresentazione al teatro alla Scala del 1913, fu appena appena un successo di stima.

Ingiustamente e ne dirò le ragioni. A questa rappresentazione ne seguirono altre, pur dirette dall'autore, al Costanzi di Roma, nella sua città a Livorno, e l'opera si fermò fino a quando proprio a me toccò di riesumarla 1952 con i complessi dell'opera di Roma per le celebrazioni Nazionali promosse per Mascagni, la cui morte durante l'occupazione di Roma degli alleati, era passata molto in sordina per ragioni contingenti di allora, e quindi occorreva riscattare un po' questa dimenticanza questo oblio, questa trascuratezza con delle celebrazioni che avessero un carattere piuttosto risonante; e Livorno promosse queste rappresentazioni della "Parisina" che io ho avuto il piacere e l'onore di dirigere e mi hanno interessato molto perché mi hanno portato a contatto diretto con questo singolarissimo incontro D'Annunzio e Mascagni. Che a tutta prima sembrerebbe completa opposizione all'incontro con Pizzetti, e che invece a distanza di tempo, in un'ottica diversa, appare meno contrastante di quello che poteva apparire ai suoi inizi.

Tralascio, fanno parte della cronaca di allora, i giudizi molto duri di Pizzetti per la vicenda di "Parisina". Quel Pizzetti col quale D'Annunzio ebbe un rapporto autentico e sincero, forse il solo veramente autentico insieme a quello con Debussy, a differenza del rapporto di convenienza, di interesse con Mascagni.

D'Annunzio stesso che su Mascagni aveva espresso giudizi durissimi in un famoso scritto apparso nel suo periodo giovanile napoletano intitolato "Il Capobanda", qui simula, oppure anche con una certa buona fede, effettua un capovolgimento manifestando fervore d'interesse e grande adesione alla Parisina.

Ma io credo che un fondo di vero ci fosse anche in questo mutamento, poichè dato l'orecchio musicale e in senso musicale il suo fiuto critico. D'Annunzio aveva capito che la musicazione della sua poesia, la ricerca di declamato del Pizzetti della Fedra non era poi tanto lontana dal declamato che Mascagni inventa per Parisina; che i movimenti armonici estremamente instabili della Parisina di Mascagni, che hanno radice in un impressionismo francese, non erano così lontani dall'armonistica pizzettiana pure di matrice francesizzante.

Sono tutte cose che gli immediati contemporanei non vedono, non per colpa loro, ma per un'ottica ravvicinata. Ma non occorre essere dei geni critici perché a distanza di anni questi elementi vengano alla superficie con una certa eloquenza ed una certa credibilità. Del resto dopo Livorno, Mascagni dimesse la "Parisina" per l'inaugurazione di una stagione dell'Opera di Roma, una decina di anni dopo all'incirca mi pare, musicisti come Goffredo Petrassi o critici come Fedele D'Amico e Mario Bortolotto soprattutto, un leader dell'avanguardia critica, sono tornati tre volte ad ascoltarla

interessatissimi; e mi ricordo che Petrassi proprio per il finale del primo atto mi diceva "ma questo è proprio mahleriano, questo finale primo atto".

Ma anche qui una ragione storica c'era. Mahler e Mascagni sono stati molto vicini, perchè Mahler direttore all'Opera di Vienna è stato il primo a dirigere fuori d'Italia in un teatro di Vienna, Cavalleria Rusticana; e non gli è bastato: l'anno dopo dirigeva l'Amico Fritz; e ancora dopo Isabeau un'opera veramente mancata di Mascagni, e non per niente un critico della sottigliezza di Giorgio Vigolo dichiarò in un articolo su "Il Mondo" che qualche affinità fra la retorica di Mascagni e la retorica di Mahler c'era.

Elementi per lo più sconosciuti che non hanno impedito a una dama intellettuale milanese, quando a Herbert von Karajan dirigeva in un modo stupendo la Cavalleria di Mascagni alla Scala, di chiedere come mai un direttore come Karajan si abbassasse a dirigere un'opera come Cavalleria Rusticana. Al che in un salotto milanese, quelli di allora ormai defunti, spariti, chiusi, come tanti altri cicli della vita e della società, io sono saltato in piedi e ho detto "voi non sapete niente, siete degli ignoranti, non sapete che c'è una ragione storica perchè Karajan diriga "Cavalleria Rusticana": risale a Mahler, risale alla Vienna del 1890". Anche in Parisina questi strani movimenti armonici che avvicinano ad un mondo che non era quello specificatamente italiano, queste declamazioni, questa cura della parola che ha Mascagni e che Pizzetti aveva avuto ne "La Fedra", anche questi fanno l'avvicinamento fra D'Annunzio e Mascagni meno strano, meno di convenienza di quello che non avesse potuto apparire. Ed ecco perchè dico che oltre a sperare dei diritti d'autore, derivati dalla popolarità di Mascagni, in D'Annunzio c'è stata anche una certa convinzione per il modo come Mascagni musicava il testo.

Il rapporto di D'Annunzio con Pizzetti continuò in un'amicizia vera, autentica, che durerà tutta la vita. Se ne hanno le prove appunto negli archivi del Vittoriale, negli scambi epistolari e nei telegrammi; quando D'Annunzio, nel così detto esilio di "Arcachion" compone la "Pisanella", incarica ancora Pizzetti delle musiche di scena (Pizzetti ne ricaverà una suite che a suo tempo divenne repertorio nei programmi sinfonici dei maggiori direttori d'orchestra). Cura e amicizia che si rivelano da telegrammi di D'Annunzio alla moglie Pizzetti rimasta a Firenze, nelle narrazioni successive di Pizzetti sulle delicatezze dell'amicizia d'annunziana in quel periodo, sul suo accompagnarlo dalla villa in riva all'Atlantico attraverso un bosco fino al piccolo albergo dove alloggiava in Arcachion perchè non facesse di sera tardi la strada da solo, sulle sedute al pianoforte. Soprattutto questo e l'ho sottolineato più volte per dimostrare lo straordinario orecchio fisico e intellettuale di D'Annunzio verso la musica. Tutte le sere al pianoforte (Pizzetti l'ha poi descritto in uno dei quaderni del Vittoriale di anni fa) e D'Annunzio chiedeva a Pizzetti che gli eseguisse la ventesima delle variazioni sul tema di Diabelli di Beethoven; ventesima variazione che rappresenta, a mio parere (e non è una scoperta mia ma di quanti conoscono a fondo questa ventesima variazione), uno dei momenti più misteriosi delle invenzioni di Beethoven, uno dei più aperti sull'armonia futura. E non per niente Schoenberg nel suo trattato di armonia individua proprio nelle variazioni di Diabelli l'armonia di maggiori possibilità per quello che avverrà nell'arte armonica nel seguito del secolo e nel '900.

Pizzetti

E a dire il senso del tempo del ritmo in D'Annunzio, c'è la dichiarazione di Pizzetti in quel suo lontano scritto, che una sera D'Annunzio, in piedi dietro di lui, che stava al pianoforte, gli batte una mano sulla spalla e gli dice "Ildebrando, forse più lenta"; e aveva ragione, mi diceva Pizzetti: "lo quella sera l'avevo staccata in un tempo sostenuto, ma D'Annunzio aveva capito, sapeva, che la variazione venti va eseguita a una lentezza estrema, onde le diverse colleganze armoniche, i diversi trapassi armonici avessero la giusta messa in luce".

Dicevo che veramente nel rapporto con i musicisti, quello con Pizzetti è stato a sé. Infatti dopo la "Pisanella" in alcune lettere Pizzetti parla di un accordo comune, per un "Orfeo", che non ebbe seguito. E poi D'Annunzio ne fa una delle sue: cioè regala con una bellissima lettera a Pizzetti "La figlia di Iorio" come diritto di musicazione, senza più ricordare, o ricordandolo e non importandogliene più niente, che lui aveva ceduto ai Franchetti e all'editore Ricordi, dietro congrui

compensi e diritti d'autore, quel testo. Pizzetti l'accetta ma c'era il problema degli eredi Franchetti, i quali si sono dimostrati dei gran signori e hanno detto che "La figlia di Iorio" era libera da qualunque tutela di diritto acquisito da Alberto Franchetti e che Pizzetti poteva farne tutto quello che ne voleva. E questo è stato l'ultimo incontro (D'Annunzio era già morto quando Pizzetti ha portato a compimento l'opera), l'ultimo incontro fra Pizzetti e un testo drammatico d'annunziano. Ed io ho avuto la sorte di dirigerne la prima esecuzione assoluta al San Carlo di Napoli nel '54 e di ripeterla alla Scala due anni dopo.

Puccini

Un altro rapporto, che ormai è stato descritto e che veramente è di una strana ambiguità, è quello con Puccini. Ovviamente è un continuo giocare a rimpiattino, a cercarsi e nascondersi, dei due. Talvolta è il poeta che va in avanscoperta desiderando che un suo testo drammatico venisse musicato da Puccini e si offre di scrivere il testo apposto per Puccini, discutendo insieme la scelta dei soggetti; a volte è Puccini che dimostra un'ansia, un desiderio di accedere finalmente alla poesia d'annunziana. Ma non era vero niente, tutto un gioco di finte, da furbissimo lucchese, che conosceva troppo bene se stesso e quello che gli occorreva per pensare ad un suo matrimonio con D'Annunzio sul piano di un'opera da musicare.

Quindi un gioco di mistificazioni reciproche, molto gustoso da seguire attraverso le lettere dell'uno e dell'altro, poichè è tutto falso; non credo a una parola di quello che scrive D'Annunzio a Puccini e non credo a una parola di quello che Puccini scrive a D'Annunzio. Tutto falso.

Anche qui: che cosa giocava in D'Annunzio?

Io sono del parere che un grande artista è da prendere in toto, senza celarne gli aspetti negativi. Fanno parte anche questi della sua grandezza. In lui giocava il desiderio dei diritti d'autore. Conosciamo bene attraverso i vari carteggi quale è stato sempre l'assillo dovuto al suo bisogno di vivere fastosamente (Io stesso è stato Wagner che ha composto *Tristano e Isotta* in un ambiente festoso, scrivendo continuamente che senza determinati addobbi nel suo studio non poteva completare il secondo atto; è Wagner anche questo, col desiderio di lusso con inutile sperpero). Il mondo di Puccini, il mondo musicale, il mondo teatrale, la cultura di Puccini era lontanissimo da D'Annunzio, era al polo opposto dal mondo d'annunziano. Potete immaginare che uno che musica lo stile dialogato, di intrattenimento, di Illica e Giacosa, potesse musicare la metrica d'annunziana? Il contatto non poteva che chiudersi con un nulla di fatto, nonostante i progetti si protrassero lungo gli anni, ed è uno spettacolo anche un po' pietoso vedere questo insistere per un incontro che non doveva venire e che non avvenne, per fortuna di entrambi.

Zandonai

Negli stessi anni c'è un altro incontro, destinato ad avere un seguito, cioè la "Francesca da Rimini", musicata da Zandonai: e qui abbiamo un'altra dimostrazione del senso critico d'annunziano. Tito Ricordi, figlio del grande Giulio, reggeva le sorti della casa editrice durante la vecchiaia e dopo la morte del padre ed era un d'annunziano fervente, amico e frequentatore di D'Annunzio. Mentre Tito Ricordi riteneva, da editore incauto e sprovvisto, che la stella di Puccini fosse al tramonto, puntava tutto sul giovane Riccardo Zandonai. D'Annunzio acconsente distrattamente, svogliatamente e lascia carta bianca a Tito Ricordi per la riduzione. La riduzione avviene, i contatti con il musicista, come impariamo dagli archivi del Vittoriale, sono scarsissimi pressochè insignificanti. Tutto dà a vedere che questo musicista non interessa a D'Annunzio, o ben poco; e che soprattutto anche qui, dato l'impegno della casa Ricordi, i diritti d'autore avrebbero potuto essere consistenti.

Non solo, ma acconsente persino ad aggiungere dieci versi - oltre ad aver consentito molti tagli, perchè non era possibile musicare per intero la tragedia per ragioni di durata e per ragioni di economia e forma musicale dell'opera -, acconsente a stendere di nuovo i versi che appaiono nel duetto del terzo atto fra Paolo e Francesca "Nemica ebbi la luce, Amica ebbi la notte", che non figurano nel testo originale della tragedia. E pare che il compenso per dieci versi fosse stato ragguardevolissimo.

Poi gli avvenimenti europei incalzano, D'Annunzio si disinteressa sempre più di questa collaborazione, si volge decisamente con il suo orecchio sempre aperto alle novità veramente importanti verso altre sponde dell'operismo musicale (non per niente alla prima esecuzione del saggio di Prentan di Stravinski a Parigi era in un palco con Debussy ad applaudire calorosamente in mezzo alla sala che tumultuava fra i contrasti).

L'opera "Francesca da Rimini" va in scena a Torino nel '14, ha la sua sorte fortunata, ma D'Annunzio pare non si sia recato mai una volta in nessuna occasione, neanche negli anni successivi alla guerra, ad ascoltarla.

Indubbiamente la "Francesca da Rimini" di Zandonai è un'opera di grande vitalità, che ha resistito e resiste anche in aree musicali teatrali d'oltre Atlantico. Si tratta però in sede critica di vedere in che cosa consiste l'incontro fra la poesia D'Annunziana della Francesca e il linguaggio di Zandonai in un momento di crisi dei linguaggi musicali operistici italiani; cioè in un momento in cui il verismo era tramontato, in cui l'influenza francese si faceva sempre più evidente. In mezzo a questa crisi i musicisti che si trovavano sullo spartiacque, in mezzo al guado, non potevano che essere i così detti musicisti di transizione. (La storia di questo rapporto strano, contraddittorio, contrastato, l'ha fatta Emilio Mariano in un saggio ancora inedito, che io ho avuto occasione di leggere, dove sull'incontro D'Annunzio, Tito Ricordi, Zandonai credo non ci sia altro da aggiungere) .

C'è invece qui da dire che la critica musicale italiana, sia pure oggi dimostrando rinnovato interesse per certi musicisti appunto di crisi, non ha ancora individuato a mio avviso i momenti in cui il linguaggio di Zandonai riesce, e come riesca, ad aderire a questo arcaismo tutto di cultura, tutto di rifacimento della Francesca da Rimini; e vi aderisce senza ricorsi a riprese archeologiche di modi gregoriani o greco-latini come era stato nel caso di Pizzetti. No, vi aderisce inventando un suo arcaismo che non contrasta con certo clima, direi adriatico, romagnolo, delle parti più robuste e più incisive del testo di Francesca da Rimini, delle parti meno ornamentali; e questo è un punto che penso la critica potrà approfondire con utilità, anche dal punto di vista metrico (ed è qui sempre l'interessante della musicazione di testi drammatici d'annunziani: non perdere mai di vista l'aspetto metrico, come i musicisti fruiscono dell'andamento metrico d'annunziano e in che cosa si sovrappongono e rompono e quindi tradiscono l'andamento metrico d'annunziano per ricreare o per tentare di ricreare una metrica musicale che ha ben poco a che vedere con quella poetica; questo è un punto che è ancora tutto da approfondire).

Di recente in occasione della "Fedra" ripresa dopo anni di oblio dal teatro Massimo di Palermo, uno studioso non certo appartenente a una sfera reazionaria come Piero Santi, ha scritto un ampio saggio, per il programma di sala, sulla Fedra, dove questi temi sono accennati, ma dove soprattutto viene trattata la novità armonica e modale della Fedra. Ma ancora resta da esplorare e per la Fedra e per Francesca da Rimini e per la Parisina, il conflitto o l'osmosi metrica. Questo sarà un punto critico da affidare a giovani studiosi.

Debussy

Poi arriva per D'Annunzio l'altro incontro che risponde a una profonda affinità, l'incontro con Claude Debussy. Del resto ci sono tracce anche nei suoi scritti di cosa sia stato per lui il suo Claudio di Francia. E io non vorrei dimenticare, nel "compagno dagli occhi senza cigli" della prima stesura, il passo nel quale, al campo di aviazione di Aviano, alla notizia della morte di Debussy si alza una specie di grido di dolore con l'affermazione che partendo per un volo di guerra, non avrebbe più voluto tornare.

Credo assolutamente alla sincerità di quel grido e di quella volontà di morte per non sopravvivere al suo Claudio di Francia, perchè in D'Annunzio c'è anche questo, non solo nella sua arte ma anche nella sua vita, la verità del sentimento assoluto; insieme, come sappiamo a tutte le finzioni e le mistificazioni.

Comunque l'incontro di Debussy è il secondo in ordine cronologico e non direi secondo per importanza, perchè ha dato occasione a Debussy di un rinnovamento del suo linguaggio che attraverso certe stanchezze impressionistiche poteva sembrare quasi in via di esaurimento, ed è invece proprio "Le martyr" che dà la svolta in senso corale poichè Debussy non aveva mai trattato il

coro con quella invenzione, con quella sapienza, con quel senso direi neogotico, che si ispirava alle cattedrali della "Douce France".

Malipiero

C'era poi stato un fatto molto strano. Gian Francesco Malipiero, destinato anche lui ad un'amicizia senza collaborazione con D'Annunzio (senza collaborazioni da compositore ma, come ho detto, collaborazioni come operatore musicale e come editore di Monteverdi), nel 1913-14 musicò "Il sogno di un tramonto d'autunno". Poi gli capiterà soltanto nel '23 di musicare "Il ditirambo terzo delle laudi" per voce e pianoforte. In un volume, che è una specie di catalogo critico ragionato di tutta l'opera di Malipiero, curato da Guido Maria Gatti e da Gino Scarpa, Malipiero scrive una lettera piuttosto gustosa, nella quale dice: "mi occorre, mi avvenne di scoprire Venezia, non quella d'oggi bene inteso. Dopo aver letto circa quarant'anni fa "Il Fuoco" di D'Annunzio, ebbi occasione di sostare in una villa in riva al canale di Brenta proprio mentre stavo leggendo "Il sogno di un tramonto d'autunno". Suggestionato pure dall'ambiente me ne invaghii, mi recai a Parigi, 1913, per chiedere al poeta il permesso di musicarlo. Mi rispose "sì, forse", tergiversava insomma.

Finalmente da un amico mi venne riferito che Gabriele D'Annunzio non capiva perché con tanto entusiasmo per il suo poema non ne avessi scritto nemmeno una nota. Trovai giusto il rimprovero, perciò mi misi immediatamente al lavoro e ben presto lo condussi a termine; soltanto più tardi scoprii la verità, egli aveva ceduto a un dilettante il diritto di musicare "Il sogno di un tramonto d'autunno" e non osava confessarlo". L'opera rimase inedita ed ineseguita.

"Oggi non so decidere (continua Malipiero) se debbo esser grato a quel ricco dilettante che costrinse a rimanere inedito il mio "Sogno" d'annunziano (questa aggiunta è del 1952)".

Però l'interesse di D'Annunzio alla musica di Malipiero si riaccese più tardi. Nel 1928 dopo l'ascolto del Ricercare per dodici strumenti - scrive ancora Malipiero - "D'Annunzio volle che io scrivessi un'opera che avesse gli stessi strumenti dei ricercari, ma a carattere eroico e mi inviava il seguente schema che io seguì fedelmente". Qui Malipiero riporta uno schema di carattere musicale da realizzare in questi nuovi ricercari eroici, e furono i "Ricercari" eseguiti per la prima volta al Vittoriale il 26 ottobre 1929; perché bisogna aggiungere che la passione musicale di D'Annunzio, nonostante la clausura del Vittoriale continuava. Infatti diede il nome "quartetto del Vittoriale" a un eccellente complesso che per alcuni anni girò nelle sale concertistiche europee e spesso lo invitava per esecuzioni per lui solo o per pochi amici al Vittoriale. Inoltre il trio italiano, allora piuttosto famoso, costituito da Renzo Lorenzoni, Arrigo Serrato e Arturo Bonucci, era anche questo invitato al Vittoriale, una liederista molto nota Maria Rota anch'essa era convocata per esecuzioni di Leader per canto e pianoforte; tra questi con Pizzetti al pianoforte gli ultimi cinque Leader composti da Pizzetti su vari testi dopo la famosa musicazione dei pastori che divenne a suo tempo celebre nella letteratura e nella pratica liederista.

Montemezzi

Infine ultimo incontro, anche questo insignificante per D'Annunzio, è stato per "La nave"; musicata, in una riduzione del testo attuata da Tito Ricordi (inguaribile in questa tendenza a implicare D'Annunzio con i musicisti della sua casa editrice), da Italo Montemezzi. Montemezzi, musicista oggi dimenticato nato nel 1865 a Verona, morto nel 1952, divenne molto noto negli anni anteguerra e nell'immediato dopo guerra per un'opera "L'Amore dei tre re" composta su un testo di cascame d'annunziano, di Sembenelli; opera però che ha rivelato una sua vitalità al punto da rimanere in repertorio al Metropolitan, a San Francisco, a Chicago, al Cover Gardner di Londra, e in molti teatri d'Europa fino a una completa dimenticanza nel secondo dopo guerra; opera che ha avuto come direttori d'orchestra Arturo Toscanini, Tullio Serafin, Victor Desabata e grandi interpreti vocali come Giuseppina Cobelli e Aureliano Ferrante.

D'Annunzio, lo si riscontra nei scarsissimi documenti epistolari e telegrafici esistenti negli archivi al Vittoriale, dimostra la più totale indifferenza. Non poteva del resto neanche sperare in grandi guadagni, perché la complessità di allestimento scenico dell'opera escludeva un grande giro. Non

solo D'Annunzio non era presente alla Scala alla prima rappresentazione del 14 novembre del '18 (era in ben altro impegnato) ma anche dopo, quando "La Nave" viene rappresentata all'arena di Verona (D'Annunzio è già al Vittoriale) e Montemezzi lo tempesta di preghiere, di inviti che intervenga almeno una sera, D'Annunzio non solo non va, ma non risponde neanche. Segno veramente che di quest'opera e di questo tipo di musicista non gliene importava veramente niente.

* * *

Ho detto quali sono stati gli incontri importanti, autentici, e quelli dettati da ragioni occasionali. La musica è sempre presente nella vita e nell'opera di D'Annunzio, in modo eclettico ma autentico non dilettantesco, basato su sensazioni che diventavano nozioni, su impressioni che diventavano critica. Ho citato il caso emblematico per me della variazione venti delle Diabelli di Beethoven; forse in quella ventesima variazione, in quelle ombre che si addensano sugli andamenti armonici c'era già l'imminenza di quella sua ricerca di prosa che dalla Leda a certe pagine del Notturmo, dei Taccuini, del Libro segreto, la preveggenza esplorazione d'ombra che in termini critici verrà definita da saggisti come Emilio Cecchi e Giuseppe de Robertis.

C'è nel Libro segreto, nella penultima pagina, un periodo che rimane impresso: il ritmo nel senso di moto creatore che nasce al di là dell'intelletto; e in una delle prime pagine è detto di una volontà di musica, volontà che si tramutava in lui in una sua conoscenza, in suoi personali singolarissimi strumenti critici. Al di fuori degli incontri con i musicisti, che diedero suono ai suoi testi drammatici, il ritmo al di là dell'intelletto, la volontà di musica sono i segni miliari di un amore costante per la dimensione musica, che ha animato tutta l'opera d'annunziana.

Dal Web

La camerata di Gasparo al **Vittoriale degli Italiani**

[tpdSosonreagu0t31in221mm4mf2918o9701aig006i2 ai95cth0c98 228](#) ·

La Camerata di Gasparo, battezzata in onore del liutaio salodiano del XVI secolo, è decorata da pregevoli vetri di Murano realizzati dall'artista Fra Napè. Qui il Vate era solito riunire il Quartetto Veneziano del Vittoriale, formato da una delle sue amanti, la pianista Luisa Baccara e da giovani musicisti amici di Francesco Malipiero.

La Camerata fu interamente progettata da d'Annunzio: ci piace pensare che, nell'ideare la Stanza della Musica, abbia rievocato questa lettera scritta molti anni prima:

“Io sono un uomo di lusso. Io ho, per temperamento, per istinto, il bisogno del superfluo. L'educazione del mio spirito mi trascina irresistibilmente al desiderio e all'acquisto delle cose belle. Io avrei potuto vivere benissimo in una casa modesta, sedere su seggiole di Vienna, mangiare in piatti comuni, camminare su un tappeto di fabbrica nazionale, prendere il tè in una tazza di tre soldi, soffiarmi il naso con fazzoletti di Schostal o di Longoni. Invece, fatalmente, ho voluto divani, stoffe preziose, tappeti di Persia, piatti giapponesi, bronzi, avori, ninnoli, tutte quelle cose inutili e belle che io amo con una passione profonda e rovinosa.”

Foto Marco Beck Peccoz

Mostra meno



Gabriele D'Annunzio - Notturmo (1921)

Piove a dritto, nella sera delle Ceneri. È un acquazzone di marzo. Origlio lo scroscio.

Ora io ho — mi sembra — un orecchio più sensibile di quello che musicò «la pioggia nel pineto».

Nella grande arpa della meteora distingo tutte le corde, e quasi le tento.

...

Poi sfiora le logge a chiocciola sovrapposte, con la rapidità musicale di una mano che fa un arpeggio su per le corde di un'arpa scolpita.

...

I pioppi d'oro digradanti mi rapiscono musicalmente come uno sminuire di arpa.

Cembalo, contrabbasso, arpa di Gabriele
giorgio maggi

Il ginepro detto anche cedro rosso del Garda, legno armonico e
magico



Giuseppe, Gasparo e Gabriele D'Annunzio raccontano Salò

Nella cosiddetta Camerata di Gasparo (da Salò), la stanza degli strumenti al Vittoriale, alberga lo spirito del liutaio che usava per le sue tavole armoniche preferibilmente proprio il cosiddetto cedro rosso una cupressacea (Sono commercialmente note sotto la denominazione di cedro rosso essenze legnose non direttamente riconducibili al genere *cedrus*, ma a conifere delle cupressaceae o delle meliaceae) meglio conosciuta come ginepro, (*Juniperus communis* o *oxycedrus* detto anche Appeggi a foglie aghiformi confuso col cedro fenicio (*Chamaecyparis obtusa*), di colore bianco, ginepro a foglie squamose) essenza cipressina endemica del Garda; è chiamato cedro rosso anche il ginepro della virginia (*Juniperus virginiana*). Un appunto da Riccardo Groppali sul ginepro dice: Una manifesta e preziosa testimonianza dell'esistenza di aggruppamenti di questi arbusti sempreverdi anche nel nostro territorio ci proviene dal toponimo Zenevrego o Zenevredo. Associazioni di questo tipo – i ginepreti, appunto - proliferano solo in aree aperte e si comportano come formazioni pioniere. Per questo motivo gli ormai rarissimi e isolati esemplari ancora presenti nell'area provinciale, salvatisi all'interno di alcune aree boscate relitte, rischiano la scomparsa totale proprio per "soffocamento", assediati da una vegetazione arbustiva e lianosa eccessiva, senza la possibilità di occupare plaghe più adatte e in consorzi più massicci con maggiori capacità di difesa. Il colore rosso del legno di ginepro è dovuto a poli-ossi-flavani o poli -ossi-flavanoli (catechine) sostanze incolori e cristalline con proprietà concianti che si trovano anche in altre piante come l'acacia, tè verde, il sommacco , utilizzato dai confettori cremonesi della contrada di santa Caterina. In ambiente acido le catechine si trasformano in precipitati rossi insolubili detti rossi di tannino o flobafeni. Dai flavoni e isoflavoni derivano anche la morina e maclurina coloranti gialli estratti dal gelso e emateina e brasileina, prodotti ossidati dell'estratto di legno di campeggio e legno rosso e dai quali si può estrarre la lacca in presenza di sali metallici. Molte sono le leggende che hanno come protagonista la pianta magica cara agli alchimisti ed alle "streghe" perché pare fosse utilizzata per le sue virtù terapeutiche, proteggeva dagli spiriti maligni, dai serpenti e purificava dai peccati essendo il legno usato per la croce di Cristo.

Cembalo del salodiano Giuseppe

Il nome del costruttore sconosciuto suggerisce l'origine da Salò sul Lago di Garda. Clavicembali italiani sono costruiti nella maggior parte dei casi in cipresso, legno di di risonanza. Lo strumento è inserito in per il trasporto in una custodia over-Box. L'interno del coperchio è decorato con due dipinti su tavola. Il motivo del coperchio principale è tratto dalla mitologia e racconta la storia di Apollo e Marsia .Bibliografia: Victor Luithlen: Kunsthistorisches Museum. Catalogo della collezione di antichi strumenti musicali. Parte 1. String Pianoforti Vienna 1966.Rudolf Hopfner: Capolavori della Collezione di Strumenti Musicali, Vienna del 2004. KULTUR Italien, Salo / DATIERUNG 1559 / HERSTELLER Joseph Salodiensis (Salò?, nachweisbar 1559 - 1564) MASSE Hüllmaß Corpus: 1820 x 735 x 185 mm BESCHRIFTUNG Signatur auf Vorsatzbrett in Tusche: "Joseph Salodiensis fecit Anno Dni MDLIX / Renouatum ab Eugenio Gasparini Anno 1687". BILDRECHT Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente INV. NR. Sammlung alter Musikinstrumente, 630 Materiale da costruzione Cedro rosso

Il contrabbasso di Gasparo

Il contrabbasso "Il Colonna" dal nome del famoso contrabbassista (in foto) che lo ha curato negli anni e portato in giro per il mondo. Lo strumento di Gasparo da Salò (1590 circa) è esposto al MUSA con il nome di "Biondo" per ricordare la famiglia che lo ha acquisito per la città di Salò. Le tavole armoniche di Contrabbasso e Cembalo sono costruiti in legno di ginepro appartenente alla famiglia dei cipressi e detto Coccolone per la forma delle sue bacche o galbule. Un ricordo affettuoso al prof. Mario Maggi, insegnante di violino alla Scuola di Liuteria di Cremona, che con alcuni suoi allievi studenti organizzò un piacevole viaggio sulle colline gardesane alla ricerca ed alla riscoperta del misterioso e prezioso legno di Gasparo.

L'arpa

Il fuoco - Forse che si forse che no Di Gabriele D'Annunzio

Si sparse dalla soglia l'incantatrice, poggiando le mani all'uno e all'altro stipite; guardò intorno, guardò in alto; poi senza parlare volse la faccia irradiata dal riflesso del tesoro scoperto. E tutti gli occhi chiari intorno ricevertero il grande bagliore.

Entravano nella cassa dorata d'un clavicembalo? entravano in una teca votiva lavorata dal principe degli orafi per custodire gli avorii miracolosi dell'arpa di santa Cecilia? Il bombo dell'ape era come la vibrazione della corda sotto la penna di corvo in una cadenza allungata; ma il silenzio era come il silenzio che vive dentro i reliquari

Il bacio della sfinge Di Vincenzo Borghetti, Riccardo Pecci

Così dilatata, la cadenza giunge pertanto a compimento, *p(iano)* e dolce il più possibile, sulla quinta vuota della tonica, a III, 96. Un «grido fievole come un anelito» si leva dal petto di Fedra, che sta per esalare l'ultimo respiro (did. v. 1392): e subito la musica ci ricorda quale «purezza della morte» stia per sopraffarla riprendendo con la 1ª tromba e una dolce, delicatissima celesta (che subentra agli armonici dell'arpa di III, 55)

Salò e Cremona sorelle nella liuteria in una sintesi che vede il prof. Mario Maggi come testimone di un'idea che nata a scuola si inserisce e si sviluppa nella cultura musicale del nostro territorio. I figli Sergio e Giorgio partecipi al progetto hanno così voluto evidenziare e promuovere le intuizioni del padre.



Strumenti della collezione del liutaio m° Sergio Maggi esposti in Palazzo Comunale a Salò Sala dei Provveditori

Due Musei fratelli per territori con un'unica tradizione da Cremona che D'Annunzio cita come *“città vescovile cinta di torri venete”*, a Salò patria di Gasparo il liutaio che *“non si sa se stia aprendo il petto per trarne il violino, o se stia aprendo il violino per mettervi il cuore”*



D'Annunzio musica e canto del mare

giorgio maggi

L'onda

Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica
lorica
del catafratto,
il Mare.
Sembra trascolorare.
S'argenta? S'oscura?
A un tratto
come colpo dismaglia
l'arme, la forza
del vento l'intacca.
Non dura.
Nasce l'onda fiacca,
subito l'ammorza.
Il vento rinforza.
Altra onda nasce,
si perde,
come agnello che nasce
nel verde:
un fiocco di spuma
che balza!
Ma il vento riviene,
rincalza, ridonda.
Altra onda s'alza,
nel suo nascimento
più lene.
Palpita, sale,
si gonfia, s'incurva,
s'allunga, propende.
Il dorso ampio splende
come cristallo;
la cima leggera
s'arruffa
come criniera
nivea di cavallo.
Il vento la scavezza.
L'onda si spezza, precipita nel cavo
del solco sonora;
spumeggia, biancheggia,
s'infiora, odora,
travolge la cuora,
trae l'alga e l'ulva;
s'allunga,
rotola, galoppa;

intoppa
in altra cui'l vento
diè tempra diversa;
l'avversa,
la salta, la sormonta,
vi si mesce, s'accresce.
Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca;
par che di crisopazi
scintilli
e di berilli
vividi a sacca.
O sua favella!
Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca, schianta,
romba, ride, canta,
accorda, discorda,
tutte accoglie e fonde
le **dissonanze** acute
nelle sue volute
profonde,
libera e bella,
numerosa e folle,
possente e molle,
creatura viva
che gode
del suo mistero
fugace.
E per la riva l'ode
la sua sorella scalza
dal passo leggero
e dalle gambe lisce,
Aretusa rapace
che rapisce le frutta
ond'ha colmo suo grembo.
Subito le balza
il cor, le raggia
il viso d'oro.
Lascia ella il lembo,
s'inclina
al richiamo **canoro**;
e la selvaggia
rapina,
l'acerbo suo tesoro
oblìa nella melode.
E anch'ella si gode
come l'onda, l'asciutta
fura, quasi che tutta
la freschezza marina
a nembo
entro le giunga!

Musa, cantai la lode
della mia Strofe Lunga.



...



...





(visti al Vittoriale)

Acqua di monte
Acqua di fonte
Acqua che squilli
Acqua che brilli
Acqua che canti e piangi
Acqua che ridi e muggi
Tu sei la vita
E sempre sempre fuggi



« Ti taglia nella faccia del **violino** due *effe* misteriose, due *effe* prepotenti , e la faccia vive, esprime, favella, è impaziente di cantare ».

«Non è un amore a due, ma il meraviglioso monologo di un sonnambulo la solitudine con un violino incantato o con uno specchio magico. Tanto più desolato è il risveglio, la vista delle cose private d'incantesimo»
Gabriele d'Annunzio I, in HOFMANNSTHAL, L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914, cit., p. 82)

La stanza della u ultimata nel 1926 e ideata, nel motivo ricorrente delle colonne, dallo stesso d'Annunzio che la chiamò anche Camerata di Gasparo e Stanza del contrappunto. E proprio a contrappunto sono intervallate le colonne, in numero di quindici: sulla più alta, al centro, è posta una copia in bronzo di Donatello, Eros che spezza l'arco, con le braccia tese, quasi a sorreggere il rivestimento del soffitto, un prezioso damasco un poco ricadente, trattenuto da cordami. Per ragioni acustiche la stanza è interamente rivestita dello stesso tessuto "bellutato", cioè cortinaggi in seta nera con motivi di belve dorate, domate dalla musica, secondo l'antico mito di Orfeo (motivo che riprende quello rinascimentale presente alla corte Estense di Ferrara). Altrettanto prezioso è un arazzo della famiglia Altemps, dono di Maria Hardouin.

**Giorgio Maggi – Via XXV Aprile 26 – 26022 Castelverde (CR) – maggigim@libero.it -
Giorgio affianca il ricordo del padre Mario**

Chimico laureato a Pavia, La tesi sui cristalli liquidi prodotti in particolare su butirrati ha contribuito, durante la intensa attività condotta nella seconda metà degli anni '70, dei proff. Manlio Sanesi e Paolo Franzosini Chimica-Fisica, alla pubblicazione del volume "Thermodynamic and Transport Properties of Organic Salts", n. 28 della IUPAC Chemical Data Series, pubblicato nel 1980 dalla Pergamon Press. Una seconda tesi sull'epistemologia delle scienze presentata all'esame di Laurea, ha riguardato uno studio sulle antiche vernici per liuteria che è stata adottata come testo didattico negli anni '80 durante i corsi di specializzazione in arte e scienza della liuteria presso la Camera di Commercio di Cremona. Insegnante di ruolo con cattedra di Chimica organica e generale al Liceo artistico Munari di Crema e Cremona. Ha insegnato Chimica generale, organica e di tecnologie industriali e alimentari all'ITIS di Cremona e all'ITIS di Crema.

Ha competenze nella didattica museale scientifica con un corsi di Scienze e chimica per stranieri e di perfezionamento annuali all'Università degli Studi di Roma tre -Dip. Scienze dell'educazione Ha competenze nella didattica, analitica e stechiometrica con un corso di specializzazione biennale all'Università Cattolica di Brescia

Ha svolto la professione con esperienza ventennale come consulente, procuratore e direttore scientifico in industria farmaceutica, alimentare e cosmetica.

Collabora con "Chimico Italiano"; " rivista "Green" consorzio interuniversitario; Editrice Turrus di Cremona; CFP Camera di Commercio Cremona; Liuteria Musica Cultura rivista dell'ALI; Ordine dei Chimici di Parma; progetti per Comune di Caravaggio, 2008; Giornale di didattica e cultura della Società Chimica Italiana; collana didattica – Ed. La **Scuola**; Filo di Arianna ed. Salò; Fondazione Lombardia Ambiente; Comieco; CISVOL; Casa ed. Il Prato; collana didattica– Ed. Padus .- ed Turrus

Collabora con il Museo storico didattico della Chimica e della Liuteria dell'IIS Torriani di Cremona. Contribuisce alle iniziative scolastiche del Liceo Scienze applicate Torriani e delle Associazioni Touring Cremona, ANISA e partecipa attivamente alle iniziative dell'Ordine dei Chimici dopo averne svolto funzioni direttive come consigliere. Svolge ruolo di consulente nella correzione di libri di testo delle case editrici Mondadori, Rizzoli, Tramontana

Publicazioni:

- CFP Reg. Lombardia nel 1979 :didattica della chimica delle antiche vernici cremonesi per liuteria
- Giorgio Maggi, Elia Santoro, "Viole da Gamba e da Braccio tra le figure sacre delle chiese di Cremona" Editrice Turrus (1982);
- Maggi Giorgio saggi di chimica, storia e didattica delle materie prime nell'artigianato (liuteria, cucina,...)Il Chimico Italiano" 2-2006; Chimico Italiano" 2008; Chimico Italiano" 6-2010; Chimico Italiano" 2-2012; Chimico Italiano"4-2012; Chimico Italiano"5-2013; Chimico Italiano"2-2014; Chimico Italiano"1-2015;
- Maggi Giorgio "Chimica e naturalismo per reinterpretare Caravaggio" rivista Green n°10 consorzio interuniversitario dicembre 2007;
- Maggi Giorgio "In margine alla Trementina..." in Liuteria Musica Cultura (2010) rivista dell'ALI; a seguire ha pubblicato articoli su organologia e liuteria cremonese
- Maggi Giorgio "Chimica sublime nel barocco padano" in Giornale di didattica e cultura della **Società Chimica Italiana** n°1-2011
- Giuseppe Bertagna- e autori diversi tra cui Giorgio Maggi "Fare laboratorio" collana didattica – Ed. La Scuola 2013
- Giorgio Maggi – L.Arona "La chimica in Cucina "ed PADUS 2013

Progetti didattici e premi

- Premio Menzione speciale per l'originalità dei contenuti "*Vernici*" Premio Green Scuola

(III

ed.-2007), Consorzio Interuniversitario Nazionale, Ministero della Pubblica Istruzione

- pubblicazione “Il Codice Caravaggio” Chimica Liuteria del ‘600, sponsorizzato dalla BCC e Comune di Caravaggio, 2008 ; Partecipa al prog. “Azioni di sistema per il polo formativo per la liuteria, la cultura musicale e l’artigianato artistico- progetto N.375841 azione 375881”

- Premio - 1° premio V ed. “Olimpiadi della Scienza” 2007 del Consorzio Interuniversitario Nazionale inserito nel programma ministeriale per la valorizzazione delle eccellenze “Io merito”

- Premio x Saggio sul laboratorio dell’affresco al Liceo Artistico all’interno del libro DVD Premio Ordine dei Chimici di Parma 2010; Noi...la chimica la vediamo così!”

- Premiato in Regione Lombardia e Comune di Salò con le proprie classi scolastiche al concorso Filo di Arianna sulla didattica museale, didattica della imprenditorialità, chimica nell’arte dell’affresco e della liuteria

- collabora con la rivista SCENA e con L’ACCADEMIA DELLA CUCINA ITALIANA che pubblica una serie di quaderni curati dalla dott/ssa Carla Bertinelli Spotti.

- Collabora con CREMONASERA di Mario Silla e TOURING di Cremona

- Collabora con i gruppi musicali “La Camerata di Cremona” e “Il Continuo

- Collabora con “Il Filo di Arianna” della prof. Augusta Busico che organizza annualmente originali meeting tra scuole

GIORGIO MAGGI: ALCUNI RIFERIMENTI SUL WEB

-

http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/liuteria_musica_cultura_rivista_trementina_.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/cremona_alchimia_-monteverdi_2013.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/bergamo_2013_4_mega.pdf (museo ITIS)

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/appunti_di_vita_scolastica.pdf (Caravaggio e museo)

- http://collezionemaggi.altervista.org/mondo_padano_codazzi.jpg (cucina)

- http://collezionemaggi.altervista.org/expo_violino_e_cibo.pdf (cucina) ---

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2012_liuteria_e_cucina.pdf

- http://www.collezionemaggi.altervista.org/vernice_violino.JPG

- http://www.collezionemaggi.altervista.org/vernici_liuteria_secXVI.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/museo_liuteria_cremona/chimica_sublime.pdf

- <http://www.collezionemaggi.altervista.org/vetrosolubile.doc>

- http://www.incaweb.org/green/n0007/pdf/07_palmieri&artisticocrema_40-43.pdf

- <http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2006%20chimica%20e%20mistero%20vernici%20liuteria%202006.pdf>

-

http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2006_chimica_e_mistero_vernici_liuteria_2006.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2008_alexis.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2014_arianna_a_milano.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2014_intervista_vernici_liuteria.pdf

http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2014_lacca_giapponeese.pdf (uruhsci)

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2016__Articolo_sull_encausto.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2016_affinit__chimica.pdf

- http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/2015fromond_chimica_XVII.pdf

http://collezionemaggi.altervista.org/articoli/cremona_violino__san_genesisio.pdf

MARIO MAGGI

Il “museo” personale di Mario Maggi

Mario Maggi insegnante di musica, nella sua lunga vita, ha raccolti costruiti, restaurati, rimessi in funzione pur nel rispetto della conservazione una innumerevole collezione di strumenti musicali, una parte dei quali è in mostra a Cremona in Santa Maria Maddalena il 24 maggio 2014. La giornata è un omaggio sincero, doveroso a Mario Maggi dal Club di Territorio Touring di Cremona in occasione dei 120 anni della Fondazione, studenti delle Scuole superiori, del Conservatorio di Cremona e degli amici musicisti ed estimatori. Un ottimo solista dello strumento ad arco e studioso che sapeva coniugare passione, competenza e costante impegno nella risoluzione di problemi, ipotesi e verità legati alla epistemologia liutaria. Ed è proprio questo il significato che si è voluto dare all'evento in suo onore che si aprirà il 24 maggio grazie al Touring. La rassegna sarà molto visitata come una occasione unica e difficilmente ripetibile. Il pubblico di grandi e piccini resterà affascinato dalle grafie e decorazioni di studenti dell'Artistico dalla lezione dedicata all'organo di studenti del Conservatorio, dalle fantasie musicali di suonatori di tamburi Taiko assolutamente unici; nel pomeriggio inediti di musiche rinascimentali completeranno la giornata. Strumenti dalle fogge stravaganti e costruiti con i materiali più strani e alcune pregevoli riproduzioni di strumenti antichi illustreranno la lunga trasformazione e evoluzione dalla arcaica violetta al moderno violino. E così ritornano alla mente le mostre di San Quirico d'Orcia sulla via Francigena nel Senese, quella nella villa castello di Colorno, quella nella Casa di Venere a Padova, nel castello di Merate, oppure l'ultima sua fatica a Caravaggio ed in tanti altri luoghi meno famosi e importanti in cui furono esposte gli strumenti della sua collezione accompagnati sempre dal suo entusiasmo e dalla sua voglia di coinvolgere specialmente i giovani che, come nel caso del Liceo Artistico Munari, ne restavano affascinati. Era sempre ovviamente solo una piccola parte della sua collezione in cui spiccano anche un violino Amati, un'arpa del Ceruti accanto a centinaia e centinaia di aerofoni, cordofoni, vibrafoni, di scatole sonanti di tutte le forme dimensioni; opere raccolte, ricostruite, restaurate con amore passionato e mai per un intento veniale o commerciale ma solo per pura passione e studio.

Questo era Mario Maggi un uomo prima di tutto buono e appassionato, disponibile e poi anche attento restauratore di strumenti musicali: era per lui un cruccio dover spiegare al collezionista poco avvezzo ai valori musicali che uno strumento dovesse per forza essere restaurato ... per "recuperarne gli antichi splendori", arma letale del distruttore di delicate chiavi di conoscenza storica! Uno strumento antico deve essere preservato nei suoi valori storici contingenti, mentre può essere riprodotto alla perfezione, idea che ha sviluppato con liutai amici nella ricerca di modelli sempre più precisi.

Accordatore di pianoforti presso la Fabbrica di Pianoforti Anelli, era diplomato in violino e viola, solista in diverse tournée in Europa suonava anche la viola da gamba e d'amore ma il suo primo impegno è sempre stato quello di insegnante alla Scuola di Liuteria .

Strumenti ben ordinati in armadi, e in ogni angolo della sua casa, ma trattati sempre con amore e tenuti sempre tutti in perfetta efficienza.

Scomparso da alcuni anni Mario rivivrà ancora una volta nel ricordo e nella sua passione con una piccola parte del suo "patrimonio" che Cremona saprà "sfruttare" in Santa Maria Maddalena, ma anche come Museo didattico" all'IIS Torriani di Cremona, nelle tante iniziative del Touring, dell'Ardesis festival a Salò, di importanti Gallerie d'Arte come il Triangolo, di iniziative legate alla Iconografia liutaria organizzate dall'ALI e in Biblioteca Statale di Cremona, di convegni alla Casa della Musica, all'Ordine dei Chimici di Parma, e in Regione Lombardia. Il nome ed il valore della Collezione ancora oggi è sfruttato come elemento di richiamo per mostre di liuteria. GM

Mario Maggi (Cremona 1916-2009), musicista, e insegnante, dopo aver frequentato il Conservatorio di Piacenza, si diploma in violino nel 1943 al Conservatorio di Atene; dopo

l'orrore della guerra vissuto in campo di concentramento, ritorna nella sua Cremona che apprezzerà la sua passione per la musica e l'insegnamento. Mario come violino di spalla entra nella "Accademia Musicale Cremonese" e si fa apprezzare come solista al Circolo della Stampa a Milano e al Teatro Ponchielli di Cremona accompagnando il baritono Aldo Protti.

È insegnante alla Scuola Internazionale di Liuteria ai tempi storici in cui questa, sotto la direzione del prof Sartini, preside Cusumano, era parte integrante e fiore all'occhiello dell'ITIS di Cremona (dal 1940 al 1960): questo Istituto nella figura delle dirigenti Maria Paola Negri e Roberta Mozzi ha voluto ricordarlo creando in sua memoria una sezione dell'importante Museo della Chimica e del Violino visitato mensilmente da centinaia di studenti che realizzano laboratori musicali con la collaborazione di ACUTO. Nella scuola metterà a frutto le sue competenze nella conoscenza delle materie prime (legni, vernici, corde), delle iconografie artistiche, nella organologia, nella didattica dell'esecuzione del violino e della viola:

elementi necessari per la costruzione del violino e dunque fondamenti della liuteria.

Mentre la neonata fondazione Stauffer gli affida la responsabilità di un importante corso di musica, suona la Viola da Braccio e da Gamba con la "Camerata di Cremona" affiancando il m° Ennio Gerelli in famosi concerti nei più grandi teatri d'Europa da Rho a Bologna, al Teatro "Nuovo" di Milano, a Trieste (1957), dalle "Settimane senesi" (1962) alla reggia di Versailles (Teatro Gabriel - 1967) a

Salisburgo e in Germania con l'orchestra "Proarte", dal festival di Aix en Provence (1970) a quello internazionale di Baalbeck (1961), Atene (Teatro di Erode Attico) sino alla Piccola Scala di Milano. Suona la Viola Tenore (con Nino

Negrotti, Enzo Porta, Tito Riccardi, Alfredo Riccardi, Franzetti e Ch. Jaccotet, amici ma anche personaggi di spicco nelle eccellenze musicali degli anni '70) nella "Incoronazione di Poppea" di Monteverdi allestita dalla RAI con la regia di Franco Zeffirelli. Solista al Teatro Olimpico di Vicenza, al Teatro Comunale di Firenze, incontra il violinista Menuin, suona con il m° Carlo Sforza Francia, il m° Gianni Lazzari (direttore del coro dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia a Roma), il m° Fausto Regis, il m° Fulvio Fogliazza, accompagna la bella voce del tenore Stefano Ginevra nel Complesso Monteverdi, l'entusiasta m° Giorgio Scolari nella sua Schola Cantorum, il m° Daniele Lanzi nel Gruppo Strumentale Cremonese e il m° Isidoro Gusberti nelle sempre colte e straordinarie proposte dell'ensemble musicale "Il Continuo", affina la sua esperienza musicale con la Camerata alla guida del bravo m° Marco Fracassi. Suona alla Accademia Filarmonica Romana - Giardino di Villa Medici, con il prof. Monterosso nel Collegium Musicum Cremonense e nel prestigioso teatro Frascini a Pavia.

Indimenticabile un Vivaldi alla viola d'amore in Cittanova e un Ariosti nel prezioso tempio di San Giuseppe ad Isola Dovarese, esecuzioni sostenute da un pubblico attento e numeroso. Riceve, assieme al m° Gianandrea Gavazzeni, il prestigioso "Premio Città di Baveno". Le diverse conoscenze organologiche, musicali e didattiche lo sollecitano a creare, con la collaborazione dei figli, di associazioni come l'ALI (Associazione Liutaria Italiana), una straordinaria raccolta di strumenti musicali esposta all'ADAF di Cremona, Milano, Parma, Colorno (Palazzo Reale), Baveno (Villa Fedora), Padova (Casa di Venere), Viadana (Galleria Bedoli), San Quirico d'Orcia (Palazzo Chigi), Spinadesco (Palazzo Comunale), Perugia (Rocca Paolina), Merate (Palazzo Prinetti), Grosseto (Teatro degli Industri), Rimini (Palazzo delle esposizioni), Grumello, Rho (1979), Caravaggio (sede della BCC Caravaggio), Casalmaggiore. L'attività della Collezione è documentata in pubblicazioni e riviste italiane ed estere; Maggi è citato dal prestigioso Londinese "Strad", sulla rivista MMR-USA; sul Journal of Violin Society; in alcune pubblicazioni Ucraine, ed in una enciclopedia giapponese. Alcuni strumenti sono stati usati in film quali "Stradivari" (Film TV di Vittorio Salerno con la partecipazione di Salvatore Accardo - ottobre 1987) --- "I promessi sposi" RAI 1988 --- Vita di Verdi RAI, colti e spontanei gli incontri nella

televisione locale con il regista m° Sandro Talamazzini. Appare su "Liuteria Lombarda del '900" di Roberto Codazzi e Cinzia Manfredini e in progetti didattici del Liceo Artistico "Munari" e ITIS "Torriani" di Cremona. Mario, musicista e ricercatore, ha sempre privilegiato la raccolta di strumenti di musica necessari alla sua professione di insegnante stigmatizzando sempre l'aspetto veniale, "antiquariale" o collezionistico degli oggetti in suo possesso differenziandosi dal semplice amatore e raccoglitore. La ricerca di oggetti necessari alle sue lezioni e concerti lo ha stimolato ad analizzare strumenti originali ma soprattutto a riprodurli con l'aiuto dei figli, dei suoi studenti e colleghi che vantano con lui un colto rapporto fatto anche di amicizia e affetto. È in questo ambito che vale il ricordo suo nelle ipotesi di ricostruzione dello strumento in Santa Maria Maddalena e imbracciato da San Genesisio. Una anticipazione geniale, dimostrata dalla sua collezione, che stimolerà, pur con colpevole avarizia di citazioni, tutta una bibliografia di dati e letteratura organologica nata negli anni '90 e nel primo decennio del nostro secolo. Straordinaria appare la possibilità di osservare, durante tutta la giornata e durante il concerto, alcuni strumenti della Collezione del maestro: si può ragionevolmente dire che il merito suo e di nobili figure come Renzi, Pellini, Gerelli, Monterosso, Gualazzini, gli indimenticati Stauffer e Carutti, Morassi Nicolini e Maramotti presidenti dell'ALI, Santoro, Negrotti, Mosconi, molti liutai cremonesi e tanti altri, la riscoperta a Cremona dell'uso dello strumento antico nel Consort musicale. Il ricordo di questi personaggi si rinnova affiancato al giocoso mimo e attore mistico San Genesisio che nelle sue mani sembra mostrare lo straordinario momento della nascita del violino a Cremona.

LETTERATURA ED AMICI



Collaborazioni con riviste e associazioni
 ORDINE DEI CHIMICI CREMONA
 IL CHIMICO ITALIANO E PARMA
 RIZZOLI
 MONDADORI
 LA SCUOLA
 PADUS CR
 TURRIS CR
 CNS-CHIMICA NELLA SCUOLA
 CNR
 CRODA INTERNATIONAL
 SCENA
 ACCADEMIA ITA. DELLA CUCINA
 LA VITA CATTOLICA
 IL MONDO PADANO
 CREMONA 1 TV
 2010 2011 progetto highlight MIT
 ACUTO BOSTON
 ACADEMIA CREMONENSIS
 LIUTERIA MUSICA CULTURA
 MONDOMUSICA - ALI
 CASA DELLA MUSICA PARMA
 IL TRIANGOLO CR
 TOURING CR
 ICS FILO DI ARIANNA ROMA
 COMUNE DI SALO'
 CAMERATA DI CREMONA
 MUSEO TORRIANI



CARI AMICI

Scelta in riferimento agli indirizzi degli autori e delle istituzioni di riferimento



Augusta Busto Segretario Generale presso UGEF Unione Giornalisti Europei per il Federalismo Roma, Lazio, docente e giornalista, consulente tecnico-specialistico in materia di pubblicità e pubblicazioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri.
Presidente Associazione scientifica L'età Verde all'Università Gregoriana di Roma.
Organizzatrice del "Filo di Arianna" serie di conferenze lezioni realizzate per le scuole in tutto il territorio nazionale.



Stefania Zucconi Presidente UILT Lazio APS Unione Italiana Libero Teatro www.uilt.net

Dal n. 53 (giugno 2008) a svolgere le funzioni di Direttore Responsabile è Stefania Zucconi che, oltre ad essere giornalista che si occupa di teatro, è direttamente impegnata nella gestione dell'Unione in quanto Presidente della U.I.L.T. Lazio



Sergio Maggi Violoncellista e violista da camera ha suonato nella Camera da Cremona nella Compagnia di Operette di Azzurro Rivisi, nel Gruppo Strumentale Cremonese, nel Gruppo Claudio Monteverdi. Attualmente suona la Lamina senora a tamburo ricostruzione di un raro strumento musicale dei primi anni del novecento.
Collezionista e liutaio-costruttore di strumenti musicali storici, allievo e figlio di Maggi Mario (noto violista e violinista insegnante storico alla Scuola di Liuteria di Cremona valido esecutore in formazioni cameristiche, fondatore e ideatore della collezione di Strumenti Musicali "MAGGI" apprezzata in Italia e all'estero). Citato nel 3° tomo del dizionario Universale dei Liutai René Vannes Claud Lebel- Wrona's-house of violins New-York- Dizionario costruttori strumenti a pizzico in Italia Giovanni Antonini-Liutai in Italia Quattiero Nicolini. He



Maria Paola Negri - docente laboratorio didattico facoltà scienze della formazione Università Brescia Già Dirigente scolastica e ricercatrice, insegna attualmente nel Laboratorio di Didattica e Tecnologie dell'istruzione presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica di Brescia.



Architettura dell'Università degli studi di Ferrara, Milano (sesto di Mantova) il Politecnico (Accademia Cignaroli di Verona e la Facoltà di Medicina dell'Università di Brescia; tiene inoltre il corso di Estetica contemporanea presso la Scuola di Specializzazione di Restauro dei Monumenti della Facoltà d'Architettura del Politecnico di Milano (post-laurea). Numerose le sue pubblicazioni.



Carla Bortinelli Spotti - Ambasciatrice East Lombardy

È una studiosa della storia di Cremona. Ha curato la ristampa de "La cuoca cremonese" un ricettario del 1794 e del "Manuale di 150 ricette di cucina di guerra, pubblicato a Cremona nel 1816. Console del Touring Club Cremona
Studiosa della storia di Cremona



Marco FRACASSI, cremonese, nato nel 1957, dopo gli studi classici nella sua città, compie gli studi musicali al Conservatorio di Reggio, dove, dalla fine del 1981 in. Dirigente Compositore specialista nella classe del m° Luigi Tosti, dopo aver ottenuto un diploma di merito nel corso degli anni 80. Dal 1988 è direttore stabile dell'Orchestra e Coro "La Cappella di Cremona". È fondatore e direttore de "I Solidi di Cremona", gruppo opera lirico in musica storica.
È direttore della collana di studi musicologici "Cremona Musica". È stato direttore ospite in numerose orchestre. Profondo conoscitore dell'arte operistica, ha scritto da saggisti su il repertorio e ha curato l'edificazione di nuovi organi ed il restauro di organi antichi. Ha tenuto concerti, oltre che in Italia, in tutta Europa, negli Stati Uniti, in Russia, in Asia, in Africa, in Australia e in Giappone. Ha scritto numerosi articoli di critica musicale e di teatro, è docente al Conservatorio di Torino (Inaggio 2022)



Daphne de Luca

Diplomata all'ISCR di Roma e laureata in Tecnologie per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali all'Università della Tuscolana di Viterbo, Daphne De Luca esercita la professione di Restauratore dei Beni Culturali in Italia e all'estero dal 2001. Ha lavorato nei cantieri a Pompei, Tarquinia, Milano, Roma, ecc) o su opere di Giotto, Quercino, O. De Nittis, X. Bueno, A. Tempesta, F. Podetti, Palma il Giovane, C. Maratti e C. Crivelli. Dal 2008 è professore a contratto di Conservazione e Restauro dei manufatti dipinti su supporto tessile all'Università Carlo Bo di Urbino. Dal 2011 è Direttore Scientifico della collana Lineamenti di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali e dal 2012 è membro del Comitato di Redazione della rivista Progetto Restauro.

...



L'Ensemble "IL CONTINUO" nasce a Cremona nel 1978 come consorzio vocale per volontà di Gicleo Gusberti nel desiderio di riscoprire e proporre pagine di autori compresi tra il Rinascimento e gli albori del Rococò. Dal 2008 l'Ensemble "Il Continuo" si è costituito come Associazione Culturale: direttore artistico, Gicleo Gusberti (www.giolegusberti.it), collabora con RSI, Museo del Violino, Archiagazine, Comune di Cremona, la mas'Veechshala di Lugano, il Teatro di Trento, in collaborazione con Labirinti Armonici. L'Ensemble "Il Continuo" dispone di alcuni degli strumenti della collezione "M. Maggi" di Cremona e collabora con le botteghe del M.^o Listero Civitan Guidotti - Locarna/Cremona.



Mariarosa Ferrari, Taccuino organologo e storico, collabora con la prof. Eida Pezzi che aveva fondato nell'estate del 1974 la Galleria Il Triangolo alla condizione della quale subentrò come gallerista proprio Mariarosa nel settembre del 1979, successivamente si avvale del supporto della critica d'arte Tiziana Cordani, nel 1984, Mariarosa dirige a Parma la galleria La Sarcocolla con mostre prestigiose di autori nazionali. Mariarosa si fece promotrice di varie iniziative benefiche a favore dei disastri della Cooperativa Agricola Il profilo che emerge dalle attività promosse da Mariarosa Ferrari Romanoni non è quindi quello tipico di una gallerista volta semplicemente alle transazioni mercantili, bensì quello di un'operatrice culturale completa e appassionata, benemerita, in particolare, nel campo della diffusione dell'arte contemporanea, nel 1983.



Angela Alessi

È nata a Messina, dove, iniziato giovanissima lo studio del pianoforte, violino e clavicembalo, si è diplomata in violino al Conservatorio "A. Corelli". Ha frequentato diversi corsi di perfezionamento per Professore d'Orchestra (Scuola di Musica di Fiesole, Teatro Lirico "G. Belli" di Spoleto, Amici della Musica di Vicozza). Dal 1984 fa parte dell'orchestra da camera "Ars Musica" di Messina, è violino solista del gruppo da camera "De Berio" e dell'"Albatros Ensemble", è violino di spalla dell'Orchestra "Mauro Montazzi" della Scuola Monteverdi; fa parte dell'orchestra "Città di Cremona", collabora con l'Orchestra della Camera E' stata Supervisore del Triennio presso il corso triennale di Formazione Docenti di Strumento Musicale presso l'Istituto Musicale Paragonato "C. Monteverdi" di Cremona nei bienni 2008/09 e 2009/10. È docente titolare della cattedra di violino, musica corale e musica d'insieme per archi presso il Liceo Musicale "A. Stradivari" e la Scuola Internazionale di Listera di Cremona, presso cui è attualmente anche direttore dell'orchestra d'archi.



Mario Sili è uno dei giornalisti più conosciuti e di prestigio del panorama emiliano. Cresciuto a Mondo Padano, poi collaboratore de La Provincia, fece il salto diventando direttore de La Cronaca. In seguito ha fondato CremonaOggi, iniziativa sicuramente di successo, per poi approdare a Cremona Uno, la televisione, di cui era direttore. Ha lanciato un nuovo giornale, rigorosamente on line, che si chiama CremonaSera.



Paolo Grünanger è stato Professore di Chimica Organica al Politecnico di Milano, e successivamente Direttore del Dipartimento di Chimica Organica a Paris. Cessato l'insegnamento si dedicò alle Orsidae spontanee italiane, diventando ben presto una autorità riconosciuta anche a livello europeo, svolse ruoli importanti, Scelse intensa attività alpinistica su tutto l'arco alpino e anche attività estremoalpina, guidando la prima spedizione del dopoguerra del Cai Milano in Hoggar nel Sahara algerino centrale, nel 1955. Na la cosa più importante che lo caratterizzò fu il suo spessore umano. La sua modestia e riservatezza nascondevano una cultura immensa, e nello stesso tempo una grande capacità di ascoltare e partecipare con i suoi interlocutori. Caratteristica che gli conferivano un'ovina particolare. Un caro ricordo al mio prof di Chimica organica che si appassionò alle mie ricerche sulle vernici degli antichi (tutti i romanzi).



Fausto Soli, violoncellista. Ha studiato con Marco Siano, Miha Masly, Amedeo Boldovino, Rosso Filippini, il trio di Trieste, Piero Farulli, Michael Radulescu. Ha collaborato con numerose orchestre sotto la guida di importanti direttori quali: R. Muti, G. Prêtre, C. M. Giulini, R. Chailly, L. Berio, G. Bertini, Y. Sato, V. Gergiev, S. Accardo e altri. Svolge attività concertistica in varie formazioni sia con strumenti moderni che antichi esibendosi in prestigiose sale da concerto e festival internazionali come il "Ravenna Festival", Festival internazionale "Viktor Levinas Centre" Sala Leopoldina Wrocław Polonia, Festival "Ludoviciano" di Victoria, Musica a "San Maurizio" a Milano, "Settimane Musicali di Strava", Festival "Monteverdi" di Cremona, Tokyo City Opera Hall, Osaka Symphony Hall, "La Chaise-Deux" Amorb France. Ha partecipato alla registrazione di CD per varie case discografiche (Sax, Factos, Velvet Lane per CD Classico, Paragon per Amadeus Recording Arts ecc.) Ha curato l'edizione di alcune opere di B. Rimborg per la casa editrice M. Orpheus.