



Alfredo Casella

MUSICISTI, MUSICOLOGI E... MUSICA

Pioniere ed artefice della riscoperta della grande civiltà musicale italiana del Sei-Settecento, Alfredo Casella in questo scritto del 1941- che abbiamo scoperto e volentieri ripubblichiamo - rimprovera a Sgambati e Martucci di essersi rivolti, in nome dell'Umanesimo, a modelli ed autori del mondo germanico, antepo-
nendo Wagner a Monteverdi, Schumann a Scarlatti, Brahms a Vivaldi.

E discute anche dell'uso degli strumenti antichi e delle modalità di ripresa del melodramma barocco.

di Alfredo Casella

Umanesimo. È questa la parola che ricorre più frequentemente quando si tratta di definire l'attuale momento che attraversa l'arte (e non solamente la musica). L'epoca nostra, a totale differenza della precedente, vale a dire della estrema decadenza del Romanticismo, si caratterizza per un rinnovato amore verso un passato che sino a ieri era totalmente dimenticato. Per farsi un'idea dello stato culturale del nostro mondo musicale di mezzo secolo fa, basta riandare all'esempio dei (nostri) pionieri Sgambati e Martucci i quali — volendo restituire vita in Italia alla musica non teatrale — in-

vece di rifarsi alle origini e cercare esempi di tradizione nel nostro immenso passato strumentale preromantico, si accostarono ai grandi modelli classici e romantici germanici, antepo-
nendo quindi Wagner a Monteverdi, Brahms a Vivaldi e Schumann a Scarlatti. Oggi che quell'«umanesimo» di cui sopra è in atto e che ognuno di noi si riaccosta con rinnovato fervore a quel mirabile patrimonio musicale che insegnò la musica all'intera Europa, può apparire sorprendente che musicisti di vasta e solida cultura come i sopracitati nostri precursori non abbiano sentito la necessità di cercare in Italia un

insegnamento che andarono invece a cercare dai tedeschi. Ma fu una caratteristica del Romanticismo di far il silenzio attorno a tutte le epoche che lo avevano preceduto. Nella prima metà dell'Ottocento, Palestrina, Monteverdi e persino Bach erano praticamente ignoti alle folle ascoltatrici. Nella seconda metà del medesimo secolo, Bach cominciava finalmente a risorgere (in seguito alla rivelazione della *Matthauspassion* risorta dopo un secolo di letargo, nella memorabile esecuzione che ne diede a Berlino l'11 marzo 1829 l'allora ventenne Mendelssohn e si cominciava anche a riparlare di Palestrina. Domenico Scarlatti non era sconosciuto, ma basta dare un'occhiata alla vergognosa pubblicazione di 18 sonate sue per cembalo fatta da Hans von Bulow nel 1864 per essere edificati sull'ignoranza di quell'epoca in fatto di stile scarlattiano. Frescobaldi viveva stentatamente attraverso le scarse esecuzioni che ne davano talvolta in chiesa gli organisti. Di Monteverdi non si sapeva nulla fino ai lavori di Romain Rolland e d'Indy (in Italia fu d'Annunzio a parlarne per primo). Ed infine la gigantesca opera omnia di Vivaldi comincia appena oggi ad uscire dal suo sonno due volte secolare. I lavori di Fausto Torrefranca (auguriamoci, nell'interesse della cultura nazionale, che l'insigne musicologo si decida un giorno a far conoscere quella imponente serie di concerti vivaldiani che egli ha rintracciato a Dresda), l'entrata alla Biblioteca Nazionale di Torino delle inapprezzabili raccolte « Foà » e « Giordano le quali non sono ancora state studiate da nessun musicologo, ma hanno già dimostrato, in occasione della « Settimana Vivaldi di Siena 1939 di contenere una quantità cospicua di capolavori: tutto questo lascia pensare che fra non molto potrà essere rimessa in piena luce e valutata criticamente in tutta la sua grandezza la figura di un musicista che ebbe forse la parte maggiore e più decisiva nella formazione di G. S. Bach. Attraverso appassionate ricerche, nuovi lavori, ignorate gemme si scoprono ogni giorno nelle nostre biblioteche. E così si comincia a vedere la grandezza di quel nostro passato strumentale che persino i musicisti nostri ignoravano sino a venti anni fa, perpetuando così quella dolorosa convinzione, secondo la quale gli italiani sapevano fare solamente la musica teatrale (e soprattutto quella ottocentesca), non riconoscendo così altra tradizione all'infuori di quella. Opinione che trova ancora alcuni sostenitori fra quei musicisti che rappresentano fra noi (anche se talvolta giovani per stato civile) le ultime sopravvivenze di tempi che furono e che non torneranno più. Unica fra le arti, la musica - come tutti sappiamo -

comporta un problema che le è particolare: quello dell'interpretazione. Senza interprete, la musica non vive praticamente, perché, se tutti possono leggere una poesia senza declamarla ad alta voce, una infima minoranza di puri tecnici può rendersi conto di una partitura orchestrale alla semplice lettura. È questa una forza ma anche una debolezza della musica, la quale dipende per tanta parte dalle capacità non solamente tecniche ma anche intuitive dell'interprete. Vi è poi un'altra questione di alta gravità inerente alla medesima interpretazione ed è quella degli strumenti, i quali si perfezionano continuamente e talvolta - come il caso del clavicembalo per rapporto al pianoforte - cedono addirittura il posto ad un altro strumento di caratteristiche totalmente diverse. Le due «settimane» organizzate a Siena nel 1938 e 1939 dalla Accademia Musicale Chigiana, per munificenza iniziativa del Conte Chigi Saracini e coll'appoggio del Ministero della Cultura Popolare, consacrate la prima a Vivaldi e la seconda agli Scarlatti, hanno costretto ad affrontare in pieno, come fino allora non era mai accaduto in Italia e forse in nessun paese, il problema della presentazione di musiche « bianche per antico pelo », vale a dire della loro interpretazione e del loro eventuale adattamento ai gusti di un pubblico che è ben diverso da quello che le applaudi al loro sorgere. Si volle, per la prima volta, indire al proposito un « Primo convegno » di musicologi e di musicisti che ebbe luogo a Siena, nel Palazzo Chigi, in occasione appunto della « Settimana Scarlatti ». In questo raduno di specialisti vennero esposti tanto il punto di vista dei musicologi quanto quello dei musicisti sulla opportunità (la necessità anzi per i primi) di ridare vita alle antiche musiche, conservando loro non solo la primitiva integrità di testo, ma anche eseguendole sugli strumenti pei quali furono concepite. Vediamo adesso più da vicino in che cosa consistessero le due tesi e se non dovesse darsi, questa volta pure, che la verità stesse in mezzo. Stando all'opinione dei musicologi, le opere che rivedono la luce nella nostra epoca meccanica dopo di essersi addormentate in quella dei cocchi dorati e delle candele, andrebbero rappresentate come le ritroviamo nelle biblioteche. Vale a dire che ai pochi pezzi di vera musica che compongono ognuna di quelle opere andrebbero interposti quei chilometri di recitativi che nel Settecento nessuno ascoltava perché a teatro si faceva di tutto: conversazioni, cene, carte, intrighi, amore, ecc., oltre ad ascoltare di tanto in tanto i pezzi che meglio facevano valere i cantanti. Questo per le opere teatrali. Ma non minore è il problema per la musica concertistica, la quale - oltre ad essere so-

vente incompleta in molte sue parti (molti passaggi e persino interi tempi dei più magnifici concerti di Vivaldi non recano che la parte del solista ed un basso numerato), esigono non di rado strumenti caduti in disuso, non ultimo fra i quali il clavicembalo. Se poi si risale all'epoca di Monteverdi, il problema diviene gravissimo, dato che la sua orchestra comporta la presenza di trombe piccole, organi di legno, regali, chitarroni, violini piccoli alla francese, viole da gamba, ecc. Ciò che significa la impossibilità pratica di dare un'opera monteverdiana senza rifarne la strumentazione per altri mezzi tonici, sia pur scegliendoli fra i più affini agli originali (va aggiunto poi che delle partiture monteverdiane non ci è pervenuta che quella della *Sonata sopra Sancta Maria*, cosa che apre il campo a tutte le ipotesi circa la vera tecnica di quella misteriosa strumentazione). È solamente colla seconda metà del Settecento che si comincia a procedere sul sicuro e ad avere musiche concepite per i nostri strumenti, in base a partiture com-

plete e normali. Lo stesso Bach richiede trombe oggi inesistenti, viole da gamba, viole pompose e probabilmente un arco differente dal nostro per i violini.

Lasciando da parte il problema della convenienza di rappresentare le opere del '600 e del '700 nella loro integrità, convenienza che non può avere nessun seguito pratico per ovvie ragioni, rimane il fatto della opportunità di eseguire la musica di quelle medesime epoche sugli strumenti originali. Diciamo subito che, se nessun dubbio vi può essere sulla possibilità di voler mantenere a tutti i costi in vita, negli antichi melodrammi, le parti delle quali il tempo ha fatto inesorabilmente giustizia, non altrettanto categorica può essere la risposta di fronte al quesito dell'uso degli strumenti antichi per le musiche *idem*. Chiunque abbia avuto la fortuna di sentire il primo preludio del *Clavicembalo ben temperato* eseguito sul clavicordio, non esiterà a riconoscere che non vi è paragone fra la misteriosa magica sonorità di quello strumento e quella infini-



tamente più cruda del nostro pianoforte. È pure inegabile che Scarlatti eseguito sul cembalo acquista una grandiosità, una magnificenza barocca che vanamente si cercherebbero su uno Steinway, stando il cembalo al nostro pianoforte come il maestoso cocchio dorato sta all'automobile metallica e veloce. Appare dunque ogni giorno maggiormente evidente questa superiorità degli strumenti antichi per quelle musiche. D'altra parte, le conoscenze accumulate da oltre mezzo secolo dai musicologi nel campo della "Auffuehrungspraxis" sono attualmente più che sufficienti per permettere ai musicisti di far eseguire le antiche musiche in condizioni pressappoco conformi alla verità storica. Certo, se anche ritornano in uso taluni strumenti antichi: cembalo, viola da gamba, viola d'amore, liuti, cornetti, corni di bassetto, ecc., queste esecuzioni rimarranno sempre eccezioni, riservate ad un pubblico assai limitato e colto. Non credo che molte persone siano, per esempio, abbastanza raffinate per apprezzare il sopracitato preludio di Bach eseguito sopra un clavicordio che appena si sente anche standoci vicini. Per esecuzioni correnti, si dovrà ancora ricorrere a mezzi fonici certo anacronistici, i quali però avranno almeno il merito di assicurare a tanti capolavori una vita che altrimenti essi sarebbero condannati a perdere. Basti il caso del nostro grande, immenso Domenico: senza il pianoforte - ancorché questo ci presenti uno Scarlatti ben diverso da quello cembalistico - non sarebbe stato possibile a quella miracolosa musica di pervenire sino a noi e di vivere ancora nella pratica quotidiana dei concerti. Riassumendo queste affrettate osservazioni, ritengo che il criterio espresso a Siena dai musicologi e secondo il quale le musiche antiche andrebbero eseguite integralmente e sugli strumenti dell'epoca, sia teoricamente inoppugnabile ma che all'atto pratico si debba procedere alquanto diversamente. Il compito di un revisore che intenda restituire alla luce una di quelle musiche che la moda, il capriccio degli uomini, oppure la semplice fatalità storica hanno condannato per decenni, magari per secoli all'oblio, dovrà essere quello di valersi fino all'estremo del documento scritto, estraendone tutte le bellezze, ma rinunciando però a voler mantenere in vita ciò che è effettivamente morto per

la nostra sensibilità. Nell'opera di adattamento e di eventuale riorchestratura, egli dovrà dimostrare la massima solidità tecnica, culturale e storica e soprattutto un gusto sicuro ed una *sensibilità di vero artista*.

Debbo dire che sono questi i criteri fondamentali che hanno finora guidato i musicisti che hanno lavorato per le due "settimane" senesi, e mi pare che nessuno potrebbe negare a queste due manifestazioni il merito di aver ridato alla luce capolavori fra i più stupendi della nostra musica, come ad es. taluni *Concerti* di Vivaldi, il *Gloria* del medesimo, il meraviglioso *Stabat Mater* di Domenico ed infine le due opere *L'Olimpiade* di Vivaldi ed *Il trionfo dell'onore* del padre Scarlatti, documenti tutti che rappresentano altrettante pietre miliari della nostra migliore storia musicale. Anche se per certi di questi lavori (soprattutto quelli teatrali) è stato necessario un intervento nel senso di adattare e sveltire quelle musiche nelle loro parti più caduche e che sarebbero state insopportabili al pubblico, ritengo che questi adattamenti siano stati appunto operati colla massima cautela e col massimo rispetto dello stile.

Non dimentichiamo che qualora una musica è veramente superiormente bella, essa ha maggiori probabilità di resistere vittoriosamente a gravi alterazioni interpretative e foniche. E non perdiamo di vista che una cosa è l'archeologia musicale (la quale deve tuttavia essa e fortunatamente comincia oggi a fiorire anche da noi), ed un'altra, ben diversa cosa è la musica viva, quella cioè che vive la sua vera vita sonora e che riesce ancora a commuovere ed a unire tanti esseri umani in una identica rivelazione di bellezza, in una sola e medesima catarsi...

(Da *Scenario*, Rivista mensile delle arti della scena, diretta da Nicola de Pirro. Marzo 1941) ■



Progetto dell'arch. Michelucci per un villino romano alla camilluccia, di Alfredo Casella