

I primi cento anni del Quartetto

di Giulio Confalonieri

L'inverno del 1864 era stato un inverno addirittura polare. L'Isonzo s'era gelato sin dalla fine di dicembre; le fontane pubbliche di Napoli s'erano ridotte a ricami di candelotti di ghiaccio; la laguna di Venezia fra Cannaregio e Mestre, fra Murano e le Fondamenta, si poteva percorrere a piedi con assoluta sicurezza. A Torino e a Milano sedici, diciassette, diciotto gradi sotto zero. In onta al gran freddo, un giovane di ardente fantasia s'era però introdotto in un confessionale del duomo di Pistoia e là, non senza piglio autorevole e umana comprensione, aveva accolto numerosi penitenti, assolvendo e mandando a seconda dei casi. Le cronache non ci dicono come venisse smascherato e tanto meno ci informano sui motivi di quella strana vocazione. Si limitano ad assicurarci che l'abuso durò per più ore e che si concluse con l'arresto del volontario elemosiniere. I molti gradi sotto zero non avevano neppure impedito a Arrigo Boito e a Emilio Praga, due intrinseci amici e membri della Scapigliatura lombarda, di uscire il 7 gennaio con un nuovo giornale "politico, letterario ed artistico"; vogliamo dire Il Figaro. I pochi soldi li costrinsero invece a smettere le pubblicazioni di lì a qualche numero, a scagliar nuove accuse contro l'ignavia degli italiani e a meditare nuovi piani di riscossa, nuove sommosse, nuove sollevazioni. Non erano mancati anche i soliti segni enigmatici: a Genova, durante una fortissima nevicata era scoppiato un fulmine: a Roma, insieme con la pioggia gelida, era caduta dal cielo un notevole quantitativo di sabbia.

A parte simili fatti marginali e non tutti dipendenti dalla volontà degli esseri umani, l'Italia viveva tempi difficili, tutta protesa nel bisogno di assestarsi dopo le prime guerre per l'indipendenza. In certo qual senso, le vittoriose conclusioni del '59, del '60 e del '61, avevano posto problemi ancor più gravi che non i fallimenti del '48 e del '49. Adesso bisognava confrontarsi con realtà meno poetiche, meno pittoresche; bisognava trovare un'unione che gli empiti della lotta avevano differita o solo provvisoriamente stretta; bisognava provare a se stessi e agli stranieri che l'entità italiana non era stata soltanto un'ipotesi di Dante e del Petrarca ma che trovava fondamento in una qualche comunanza di interessi. e di propositi, in una qualche idea saldamente professata e largamente condivisa. Roma, ormai cresciuta nella concezione generale come punto di raccordo d'ogni diversità e d'ogni impulso centrifugo; Venezia, dall'antichissima e gloriosa libertà guerriera, erano tuttavia sottratte al proclamato regno d'Italia. In quanto all'ex dominio dei Borboni di Napoli, l'attività dei briganti, mezza politica e mezza criminale, continuava a rappresentare una spina nel fianco della giovane nazione. Proprio in quei mesi, due capibanda temibili, i famosi Ciccicarello e Ninco Nanco, erano stati uccisi dai soldati "piemontesi" dopo lunga e estenuante guerriglia. Il contegno di Garibaldi e di Mazzini si manteneva pieno di incognite. Entrambi avevano l'idea fissa di Roma; ma sul modo di acquistare la Città Eterna all'Italia seguivano pareri e linee di condotta diverse. Il primo, che proprio sul finir dell'inverno era stato invitato in Inghilterra per mostrarsi ai suoi fedeli ammiratori inglesi, aveva sempre in mente l'azione militare; la replica, per altre vie, della mossa fallita a Aspromonte. Il secondo, più che mai persuaso che bisognasse toglier di mezzo Napoleone III e, con lui, la garanzia francese al potere temporale del Papa, favoriva, se non proprio incoraggiava, i complotti parigini di Greco, Trabucco, Imperatori, Scaglioni e via via. Proprio il 30 marzo del '64, Mazzini era stato condannato in contumacia dalla Corte d'Assise della Senna e la sua condanna aveva procurato disorientamento e agitazione nel cuore di molti italiani. In mezzo a contrasti ancora così vivi e profondi, la monarchia sabauda navigava con estrema cautela, decisa a non arrischiare troppo, ma pronta a cogliere ogni buona occasione. Nei primi mesi di quell'anno il pontefice Pio IX parve arrivato in punto di morte, sicché anche questa notizia era servita ad aumentare le perplessità e i disagi. Lui scomparso, qual piega impreveduta avrebbe potuto prendere la "questione romana"?

Nel campo della cultura, incertezze non men gravi e vuoti di potenza (come adesso si dice) accompagnavano il malessere della vita politica. Con il fatto dell'acquistata indipendenza, incominciava a premere sull'Italia il peso di una responsabilità europea. Ma, ormai morti il Foscolo e il Leopardi, muto più che mai il Manzoni, l'orizzonte delle lettere si presentava torbido e confuso. L'eloquenza neoclassica e la fiera del primo; la sconfinata carità umana, nascosta sotto la protesta e la ribellione del secondo; il rigore psicologico e le superbe conciliazioni universali del terzo, avevano ceduto il passo alle maniere troppo facili, un poco salottiere e un poco cantabili, accademiche, insieme, e pseudo rivoluzionarie dei Giovanni Prati, degli Aleardo Aleardi, dei Bernardino Zendrini. Contro le tendenze di costoro, effettivamente molli e dilettesche, stavano insorgendo, da un lato, gli appelli di Giosuè Carducci, ove lo sdegno di Tirteo e l'ironia d'Orazio finivano a mescolarsi con l'invettiva di Barbier e di Hugo; da un altro lato, le invocate

panacee del realismo, le confrontazioni coraggiose e crude dei giovani “maledetti”, eredi di Byron e dei suoi tardi discendenti francesi. A rendere ancor più complicata la situazione dell’agone letterario entrava, come sempre c’entra, la politica. Giovanni Prati ed accolti venivan presi per rappresentanti di una poesia ufficiale, sostanzialmente monarchica per quanto riguardasse la forma dello Stato, e sostanzialmente conservatrice per quando attinesse al suo contenuto sociale; Enotrio e i suoi fedeli eran considerati come gli emissari, in poesia, di Mazzini e di Garibaldi: i giovani “naturalisti” avrebbero mandato addirittura puzza di anarchia se i loro gusti raffinati e, assai spesso, le loro origini più o meno aristocratiche, non li avessero indotti a un forte uso di acqua di Colonia per profumare il fazzoletto e di cosmetici francesi per tenere ben lucenti e pettinate le chiome.

L’attività polemica e l’atteggiamento profetico apparivano, naturalmente, più congeniali al secondo e terzo partito che non al primo; così come le audacie di vocabolario si verificavano fra carducciani e “scapigliati” piuttosto che fra i caudatari del Prati, con relativa “croce bianca di Savoia”. D’altra parte, nonostante una certa identità di obiettivi, anche quelli di Enotrio e quelli del vulcano milanese (i “naturalisti” e “realisti”) si trovavano quasi tutti accentrati nella capitale lombarda) non è a dire che si guardassero molto amichevoli. I fedeli del poeta maremmano sospettavano un po’ sempre che quei trangugiatori di panna montata, là in vista delle Alpi, sapessero assai poco di greco e latino, sgrammaticassero volentieri per causa della sopraddetta carenza e avessero tuttora bisogno di leggersi il Misogallo. Dal canto loro, pure ammirando e plaudendo, gli altri, sotto i gagliardi giambi e le saffiche di Enotrio Romano, avvertivano un sentore di Crusca niente affatto piacevole e un obbligo, ancor più molesto, di rifarsi alla mente tutta la genealogia di Zeus padre, tutte le imprese degli eroi d’Omero e tutti i nomi delle belle donne amate, a lor tempo, dai poeti Catullo, Ovidio ed Orazio.

Nel settore filosofico, al posto delle confusioni e delle opposizioni c’era ancor meno: c’era il vuoto quasi assoluto. Lo straordinario movimento di critica della conoscenza, iniziato in Germania da Kant, e quindi proseguito sia pure in direzioni diversissime, da Schelling e da Fichte, da Hegel e da Schopenhauer, da Feuerbach e da Jacobi; le analisi positivistiche e le speculazioni mistico-umanitarie, condotte in Francia dal Comte e dal Lammenais, non avevano destato, qui nel nostro paese, echi profondi o sollecitato il nascere di nuovi interventi. Antonio Rosmini, l’unico, probabilmente, fornito della taglia necessaria, aveva operato un poco all’infuori delle normali correnti di cultura, e il suo isolamento aveva poi aggravato quando parve che le dottrine da lui propugnate si trovassero in dissidio con certi insegnamenti della Chiesa Cattolica.

Un’unica cosa, nel dominio delle attività intellettuali, aveva l’aria di prosperare imperterrita, con la sicurezza e la fortuna di sempre. Vogliamo dire il melodramma, profondamente mutato dagli anni della prima “invenzione” (anni di Caccini, di Peri, di Monteverdi) ma, da quegli anni, vissuto senza mai conoscere crisi di potenza, anzi rinvigorito attraverso i contributi di Pergolese, di Jommelli, di Piccini, di Cimarosa, di Paisiello, di Rossini, di Bellini, di Donizetti e tanti altri. Il melodramma italiano: fatto di portata europea.

Entrare nei particolari di un fenomeno così complesso come quello che si assomma nella posizione nazionale e universale dell’opera italiana sarebbe impresa lunga e difficile nè strettamente legata con l’oggetto delle presenti pagine. Per quanto può servire ai nostri intenti, basterà dire che il melodramma italiano, dal 1813, data di nascita del rossiniano Tancredi, fino al 1862, anno di nascita della verdiana Forza del destino, non aveva certo compiuto un’evoluzione paragonabile a quella compiuta dall’opera tedesca, addirittura in minor spazio di tempo, dall’Oberon di Weber (1826) al Tristano e Isotta di Wagner (1859-1860). Nel campo della musica strumentale, a soli undici anni di distanza, Beethoven era passato dall’Ottava alla Nona Sinfonia; Berlioz e Liszt avevano creato il poema sinfonico; Chopin aveva rivelato un mondo nuovo nel cielo delle forme e nel cielo delle sostanze armoniche. L’opera italiana era, senz’alcun dubbio, un torrente di invenzioni melodiche e, molto spesso, una prodigiosa scoperta di alleanze impensate fra momento drammatico e momento musicale, fra parola scenica e suono modulato. Nella sua prassi più intima regnava, però, uno strano immobilismo. Gli argomenti, da sessanta e più anni, continuavano ad esser gli stessi e si svolgevano attraverso una casistica non meno rigida, ormai, di quella promulgata, circa un secolo avanti, dall’abate Pietro Trapassi detto Metastasio. La lingua dei libretti restava sempre una lingua ai margini dell’italiano vero e proprio e dei dialetti parlati nella penisola: una lingua incredibile, dove, per la fretta di trovare una rima o una sillaba in più, si creavano verbi e aggettivi, poi si sforzavano a significati non mai precedentemente avuti o si avviliavano in costruzioni del tutto ignote alla grammatica e alla sintassi del nostro idioma, da Ciullo d’Alcamo ad Alessandro Manzoni. Cose, che nessuno avrebbe detto o scritto senza rabbrivire o senza soffocare dal ridere, venivano cantate in scena con assoluta serietà e, con serietà non meno assoluta, la gente le ripeteva nei momenti di più forte espansione sentimentale.

La struttura musicale aveva subito ben scarse modificazioni. I “pezzi” persistevano a tenersi “chiusi”; i Concertati persistevano a cadere verso la fine degli atti, annunciando il prossimo calare del velario; le Arie non cessavano dal coincidere con momenti prevedibilissimi della scenica azione e, prima di esaurirsi, andavano riaccendendosi in quelle cadenze “a voce sola” che non derivavano dalle coloriture, affioramenti e simili dell’età dei castrati, bensì, attraverso un processo di sintesi e di contrazione, dalle cadenze dei Concerti strumentali. La cristallizzazione del melodramma italiano e del suo riverbero francese (agli effetti dell’intima natura estetica e musicale, gli scambi fra grand opéra ed opera rossiniana, donizettiana, verdiana non appaiono rilevanti) è un evento assai misterioso, il quale non può spiegarsi se non ammettendo la durata insolita di un certo clima sentimentale, l’insolito prolungarsi di certi aspetti del costume e il fatto che il teatro d’opera aveva costituito per lunghissimo tempo il luogo di ritrovo più favorevole alle liriche estrinsecazioni del genere umano ed al fatale lor bisogno di manifestarsi in qualche forma concreta; la sede più favorevole ad esprimere in allegorie gli impulsi, i desideri, le speranze, gli ondeggiamenti di una società vibrante per rinnovata volontà di agire. Fra tali impulsi e tali desideri, quelli connessi col mondo delle convinzioni politiche parvero trovare nel fenomeno del melodramma una specie di mezzo ideale a farle echeggiare. Più di quanto non fosse avvenuto dai tempi di Dante, l’arte, in questo periodo della storia europea, era apparsa sotto forma di un possibile ausilio alla impostazione e alla risoluzione di problemi generali, concernenti la posizione dell’uomo come membro di una collettività e come oggetto di rapporti fra i membri di collettività diverse. Si trattava ancora di un’interpretazione discesa da certi postulati estetico-filosofici del primo romanticismo tedesco e da certe più concrete applicazioni della Rivoluzione francese. Le arti meglio adatte a simili scopi di diffusione e di discussione, di accensione e di illuminazione, di celebrazione e di esaltazione, risultavano, com’è logico attendersi, le arti fornite di maggior poteri delimitanti, di maggiori attitudini a richiamare le realtà e a rivestire un significato preciso, identificabile con poca fatica sotto il velame di qualsiasi immaginazione e di qualsiasi simbologia. Le arti, insomma, che avevano per loro armi i mezzi più comunicanti del mondo sensibile: la parola e la visione. Le arti delle lettere in genere, la pittura e la scultura. Attraverso le loro opere si poteva far intendere e far vedere, accrescendo intendimento e visione mediante l’aumento della temperatura, mediante la tensione e la forma accattivante degli atti estetici. Nel melodramma, parola e visione si davano la mano, collaboravano a uno stesso scopo e ricevevano aiuti decisivi dalla magia del suono modulato. In un’epoca in cui lo spirito di libertà e indipendenza (con tutti i suoi annessi di coscienza e dignità nazionale, di svincolo assoluto da ogni oppressione, di prontezza al sacrificio, di ribellione all’ingiustizia e via via) andava fiammeggiando dalla Spagna alla Polonia, dalla Sicilia alla Lombardia, dall’Ungheria alla Francia; è logico che il teatro d’opera, un po’ per sua virtù spontanea e un po’ per calcolo più o meno disinteressato, si trovasse a rappresentare una specie di secondo piano, una specie di seconda arena, sottratta a reazioni immediate, su cui era possibile combattere le medesime battaglie combattute nei giornali, nei libri, nei manifesti clandestini, nelle riunioni segrete, o, per lo meno, prolungarne gli effetti e le capacità penetrative.

Anche per codesti motivi, oltre a quelli già ricordati di fascino spettacolare, di opportunità agli incontri personali e collettivi, di compartecipazione quasi diretta e di facilità di trasfigurazione, l’opera diventò in Europa, e da noi soprattutto, il genere musicale più praticato dai compositori e più seguito dal pubblico. Esisteva un’altra musica (e tutti lo sapevano) la musica delle Sonate, dei Trio, dei Quartetti, delle Sinfonie, delle canzoni per voce e pianoforte; ma, codesta musica, sempre per le ragioni che abbiamo cercato di descrivere, agli occhi della maggioranza presentava due gravissime colpe: quella di esser noiosa, di non saper produrre profonde emozioni, e quella di chiudersi in un esilio sospetto, indifferente alle urgenze del giorno, disinteressata al punto di esser quasi antiumana. Se la tesi di un’opera appariva evidente, sia che vertesse sui temi della libertà, dell’anelito all’indipendenza, della ragion di Stato, sia che ponesse i termini di amori infelici, ostacolati dall’invidia, dalle inimicizie di famiglia, dall’incomprensione o dalla malvagità pura e semplice; la tesi di una Sonata restava impenetrabile. Peggio ancora; insinuava la paura che non ci fosse del tutto. Ecco allora diffondersi l’idea che ogni musica, non destinata alla scena, nascondesse una mancanza di effettivo impegno, un’assenza di responsabilità precise, una ritirata nella torre d’avorio di inutili elucubrazioni mentali e che, in un mondo così pieno di nuovi fermenti, rappresentasse una sorta di ancien régime deprecabile. A questo riguardo, la situazione italiana si trovava complicata dall’inserzione di un particolare elemento. Da moltissimi anni, la produzione musicale così detta “pura”, ossia la produzione di musiche non destinate al teatro, era passata, quasi esclusivamente, nelle mani dei compositori tedeschi. Ma i tedeschi erano gli usurpatori del buon diritto italiano; erano i “nemici naturali”, i nemici contro cui s’era ripreso a combattere dal ‘48 e contro cui si sarebbe continuato a combattere di lì a un paio d’anni. In simili condizioni, le Sonate ed i Trio, i Quartetti e le Sinfonie, non soltanto puzzavano di

disinteresse umano, di artificiosità, di accademia; ma si profilavano come i simboli di qualcosa avverso alla nostra natura. Ancora quindici anni più tardi, Giuseppe Verdi avrebbe scritto, in assoluta buona fede: “L’arte nostra non è l’istromentale”.

*

Questo, seppur sommariamente tracciato, era dunque lo stato delle opinioni musicali, correnti in Italia durante gli anni interposti fra la seconda e la terza guerra d’indipendenza; fra il 1859 e il 1866. Più difficile sarebbe il tentar di stabilire qual fosse il pensiero di quei pochi dissidenti che, sul momento, non contano nulla, ma che assai spesso, nella storia degli uomini, esplicano a scoppio ritardato la loro influenza. Fino a tutt’oggi, per quanto noi ne sappiamo, nessuno s’è mai preoccupato di veder proprio chiaro nel fatto, per certo singolare, del totale declino della musica istrumentale verificatosi in Italia tra la fine del Settecento e la fine dell’Ottocento; tanto meno di indagare sull’esistenza di eventuali conoscitori e cultori dell’arte istrumentale tedesca durante il periodo di oscurità più densa, ossia il periodo che sta fra l’invasione francese del 1796 e i moti del 1848. Per quanto studi di musicologia, come noi li intendiamo, non si fossero ancora avviati, e per quanto una profonda, ben nota mutazione del gusto avesse distratto dalla considerazione delle glorie passate, è impossibile che nei Conservatori di Napoli, di Bologna, di Venezia, nelle scuole di Roma e d’altre città importantissime dove pure si leggevano le opere storiche del Padre Martini e dell’Eximeno, professori ed alunni ignorassero come le forme del Concerto, della Sonata da chiesa, della Suite etc. fossero nate in Italia e non ritenessero con grande rispetto i nomi di Frescobaldi, di Domenico Scarlatti, di Antonio Vivaldi, di Giuseppe Tartini, di Luigi Boccherini e compagni; personaggi, lo sappiamo tutti, assunti all’immortalità per merito esclusivo, o precipuo, delle loro opere istrumentali. È ancora difficile ammettere che una conoscenza, per così dire teorica e storica, non invogliasse nessuno a leggere, se non a eseguire, le composizioni di quei grandi. Si obietterà che il numero relativamente esiguo dei lavori stampati, il disordine delle biblioteche, la dispersione del materiale ergessero ostacoli davanti a iniziative del genere. Giustissimo. Senonchè, questi ostacoli non possono considerarsi tali da ridurre tutto allo zero. Quando veniamo informati che Rossini, allievo nel Liceo Musicale di Bologna verso il 1806-1807, si fa appioppare il nomignolo di “tedeschino” perché assiduo nello studiare i Quartetti di Haydn e, forse, di Mozart, ciò significa che quelle meraviglie dell’arte istrumentale circolavano pure in Italia, sotto una forma od un’altra, mentre Franz Joseph si trovava ancora vivente e Wolfgang era morto da appena quindici anni. Assodata l’esistenza di composizioni istrumentali tedesche (in quanto carta) nelle librerie di scuole o di privati italiani, è a credere che qualche tentativo di ascoltarle nella concretezza e nella soluzione del suono si dovesse effettuare. Resta poi sempre a sapere se le molte centinaia di cittadini austriaci residenti nella nostra penisola (militari, funzionari, diplomatici etc.), persone colte e abituate a un genere di vita raffinato, una volta trasferitisi qui da noi, venissero travolti anch’essi dall’esclusiva febbre dell’opera e dimenticassero intieramente ciò che a Vienna, a Budapest, a Praga avevan pure amato o avevan pur sentito celebrare nelle conversazioni dei salotti aristocratici, nei ricevimenti di Corte e via via.

Un alto ufficiale austriaco appassionato di musica (e facciamo il caso del generale Zichy che, per memorie della mia famiglia, so appunto studiosissimo dell’arte dei suoni) è possibile che, parlando con musicisti o con melomani italiani, non avesse mai detto loro dei due Haydn, di Mozart, del giovane Beethoven, se non addirittura di Ditters von Dittersdorf, di Christian Cannabich, di Georg Wagenseil, di Joseph Wölfl e di altri maestri della composizione strumentale germanica? Né avesse mai tentato, almeno sulla tastiera di un cembalo, di accennare qualche passo dei loro Quartetti, dei loro Trio, delle loro Sonate, affinché gli amici italiani ne avessero una pallida idea? C’è poi da considerare il fatto di tutti quei compositori italiani (Boccherini, il più grande, Giardini, Cambini, Brunetti e compagni) che, operanti verso la fine del secolo XVIII o sulle soglie del XIX, espatriarono assai giovani e, non appena arrivati in terra straniera, acquistarono alta fama come autori di musiche istrumentali. È a credere che costoro venissero colpiti da improvvisa folgorazione nell’atto di metter piede in Spagna, in Francia, in Inghilterra, in Germania, o, non piuttosto, che già al proprio paese, per virtù di una tradizione ininterrotta, anche se poco appariscente e a noi poca nota, già possedessero un orientamento, una vocazione e una tecnica istrumentali? Nelle innegabili parentele di stile e, cosa ancor più importante, nell’innegabile somiglianza di intendere il fatto istrumentale come fatto di musica non meno drammatico di quello affidato alle scene, qual proporzione di reciproci influssi noi possiamo assegnare a Boccherini, a Haydn e a Mozart, per tacere poi dei minori? Chi è oggi in grado di seguire e di ricostruire i misteriosi itinerari delle composizioni istrumentali europee, quando le testimonianze dirette sono ridotte a poco più di nulla, quando i programmi di concerti (per la maggior parte privati) non esistono, quando è noto che, spesse volte, le musiche venivano

eseguite senza che fosse comunicato il nome dell'autore? Eppure si sa di sovrani e d'altri potentati i quali, avendo al loro servizio un eminente musico, inviavano per dono ai loro confratelli le composizioni di quei musici-servitori e ne ricevevano di simili in contraccambio. Prendiamo il caso di Boccherini, che mi sembra fra i più significativi. Questo straordinario maestro, non ancor valutato nella totale estensione del suo genio, si sa che fu violoncellista di tempra eccezionale. Si sa ancora che, incontratosi giovanissimo col violinista Manfredi, alunno preferito di Nardini, decise di trasferirsi con lui in Spagna. I due ragazzi partirono da Lucca, ma fu un viaggio lungo, perché, incominciando da Genova, Torino, probabilmente Milano, e proseguendo poi per Marsiglia, Lione, Parigi, i due artisti non fecero che dar concerti. Ma dove li diedero, e che cosa suonarono? Ecco qua il punto oscuro; il grande punto oscuro che grava sulla vera storia della musica strumentale italiana tra fine '700 e inizio '800, alla vigilia di dissolversi in modo quasi assoluto e all'antivigilia di venir dichiarata antitetica al genio della nostra razza. Infatti, per riuscire a chiarire una situazione tanto intricata, occorrerebbe sapere se, presso di noi, esistessero personaggi simili a quegli Esterhazy, a quei Lobkowitz, a quei Lichnowsky che, altrove, insieme con il gusto dell'opera, coltivavano il gusto della musica da camera; se, insomma, nel nostro paese (sia pure in proporzioni più modeste che all'estero) s'incontrassero sedi impiegate nell'ascolto di composizioni strumentali e se, da ultimo, codeste sedi fosser tali da esercitare un potere d'irradiazione di qualche portata. La circostanza che i vari Nardini, Boccherini, Brunetti e soci fossero grandi virtuosi ci induce a pensare che essi, secondo un antico costume, eseguissero di preferenza musiche proprie o che, secondo un costume incipiente e più moderno, si dedicassero anche a suonare musiche d'altri? In tal caso, siamo autorizzati a ritenere che nei loro programmi la vecchia produzione di autori defunti (Tartini, ad esempio, ch'era stato maestro a Nardini) trovasse ancor posto, e che qualche opera degli stranieri venisse ospitata? Si tratta, come vedete, di domande assai suggestive: domande le cui risposte, se mai possibili ad ottenersi, rischierebbero di sconvolgere il quadro della storia della musica strumentale nell'epoca di cui sto parlando.

Ma, volendo tener dietro ancora all'attività di Boccherini, ecco noi vediamo come il maestro lucchese, una volta impiantatosi in Spagna e messosi al servizio della Corte borbonica, intrattenesse relazioni d'affari con Federico Guglielmo II di Prussia, ottimo dilettante di violoncello, e come a questo sovrano indirizzasse molta parte della sua produzione da camera. Boccherini aveva ancora un fratello, librettista e uomo di teatro à tout faire, il quale visse molto a Vienna, proprio nel periodo degli splendori haydniani e mozartiani. Sia questa circostanza che quella del re Federico Guglielmo, ci inducono a ritenere assai probabile che le opere strumentali di Boccherini, sia pure in misura ristretta, penetrassero nei paesi tedeschi e che, alla lor volta, uomini come Boccherini ricevessero notizie abbastanza estese e saggi concreti del grande movimento strumentale germanico. Boccherini, voi direte, s'era ormai spagnolizzato del tutto, né mai avrebbe riveduto il suolo natale. Gli effetti dei suoi contatti bilaterali con l'attualità musicale delle nazioni tedesche si sarebbero dovuti ripercuotere, eventualmente, sulla produzione di compositori spagnoli. Osservazione giustissima. Ma qui, io non parlo tanto di influenze concrete, quanto di una sussistenza, se pure un poco inerte, dell'idea strumentale in mezzo ai fasti del melodramma, nei circoli privati e professionali di Napoli, di Roma, di Firenze, di Bologna, di Milano, di Venezia e via discorrendo; di una rimanenza di interesse per ciò che arrivava all'orecchio lungo le vie di un'informazione sommaria piena di rigiri, e che coinvolgeva nomi d'italiani, di maestri visti forse partire molti anni prima, di persone legate per un modo o per l'altro a quelle che, adesso, ne sentivan fare menzione.

Sicché, noi potremmo azzardare una conclusione, confortata dal fatto di conoscere che nelle scuole italiane lo studio della tecnica strumentale, pur avendo subito un certo calo dai tempi gloriosi dei Conservatori di Napoli e di Venezia, dai tempi d'oro della grande attività bolognese, continuava ad essere impartito con un certo metodo ed un certo rigore; dal fatto di sapere ancora come, insieme con le intense esercitazioni nel genere della polifonia vocale di carattere sacro e nel genere del vocalismo scenico, gli alunni venissero educati a comporre per l'orchestra attraverso saggi di ouvertures d'opera, ouvertures nelle quali, già dall'ultima decade del Settecento, appaiono, sempre più evidenti, le tracce della Forma Sonata ormai codificata, proprio per virtù di Haydn, di Boccherini e di Mozart. E la conclusione è questa. Noi non dobbiamo credere che la capacità d'intendere i significati ed i fascino del puro suono strumentale fosse improvvisamente scomparsa e dall'intelletto e dal cuore della gente italiana. Tanto per citare un esempio, la famosa Aria "del sonno" nella Buona figliola di Nicola Piccinni è affidata all'orchestra molto più che al canto della Cecchina. Dobbiam piuttosto ritenere che, a un determinato momento, mutassero profondamente in Italia, quelle condizioni di natura strettamente materiale che avevano concesso a Corelli, a Vivaldi, a Tartini, a Veracini, a Geminiani e allo stesso Nardini di vivere, esercitando esclusivamente la loro arte di virtuosi e di compositori per strumenti. La Rivoluzione francese, già al suo esplodere nel 1789, aveva allarmato tutti i governanti così detti "legittimi" e li aveva preoccupati

intorno al loro avvenire. I Borboni di Napoli, il Papa, gli Absburgo Lorena di Firenze, gli Estensi di Modena, e via di questo passo, avevano incominciato a ridurre di molto le loro spese in vista di giorni difficili. Dieci anni più tardi, dei troni principeschi, in Italia non restava più niente; moltissime chiese, in ispecie le chiese officiate dal clero regolare, erano state chiuse e i loro beni trasferiti alle nuove repubbliche e, più tardi, al regno d'Italia, al regno d'Etruria, al regno di Murat in Napoli. Gli anni in cui la basilica del Santo, a Padova, poteva concedersi il lusso di avere come "primo violinista" un Giuseppe Tartini; gli anni in cui il granduca di Firenze e il re di Sardegna potevano tenere presso le loro Corti, in una specie di commovente esclusiva, altri "primi violini" della forza di Pietro Nardini e di Gaetano Pugnani, erano ormai diventati anni impossibili. Anni incapaci di dare pane a quei giovani italiani che avessero raggiunto alti gradi nel virtuosismo strumentale e che, dal loro genio, si sentissero chiamati alla composizione per strumenti. Ecco allora gli esodi, assai spesso dolorosi, e le morti assai spesso malinconiche, dei Boccherini, dei Brunetti, dei Cambini, dei Giardini, dei Viotti, dei Puppo.

Arriveremmo a dire che alla base della decadenza strumentale italiana stettero un rivolgimento ed una crisi di contenuto economico. Fu più tardi, quando ormai la situazione s'era fatta così triste e precaria, fu più tardi ch'essa assunse l'aspetto, del tutto gratuito, di una chiarificazione operatasi nel dominio della nostra musica; fu più tardi che il melodramma, non più rigoglioso e fiorente (se bene osserviamo) di quanto fosse stato prima, trovò modo di argomentarsi e, per comprovare la propria supremazia su ogni altra forma, cercò di esasperare i motivi, certamente reali (motivi cui s'è accennato più indietro) che lo legavano sì strettamente alle condizioni culturali ed alle costumanze dell'epoca, alle aspirazioni ideali, sociali e politiche. Fu proclamata, insomma, una sorta di sistemazione definitiva, una sorta di suddivisione d'impero, una specie di scisma fra Settentrione e Meridione, quasicché da Frescobaldi a Pasquini, da Domenico Scarlatti a Vivaldi, da Tartini a Locatelli, da Bonporti a Albinoni, da Paradisi a Boccherini, la musica italiana si fosse pervertita, aberrando dal suo vero destino, e fosse adesso rientrata nei ranghi, con la promessa di non compier più scherzi. Le Sonate di Galuppi, i Concerti di Cimarosa e Paesello è sin troppo facile considerarli concessioni di quei grandi operisti a certe necessità minori della Corte russa; i Quartetti d'archi di Sacchini e Salieri è fin troppo comodo assegnarli al rassegnato obbligo di due altri operisti, rispettivamente capitati nell'ambiente strumentale di Parigi e di Vienna; i Quartetti, seguiti più tardi, del melodrammaticissimo Donizetti, è fin troppo spiccio metterli nel novero delle evasioni giovanili dei passatempo, degli hobbies, e i Trio, i Concerti, il Quintetto e i Quartetti di Alessandro Rolla elencarli come inevitabili prodotti di uno che sapeva suonare molto bene il violino e, meno bene, diriger l'orchestra. La verità è che nel sottofondo della musica italiana, dove, sicuramente, l'opera lirica s'era fatta padrona del campo ed era andata diventando un affare sempre più lucrativo per gli impresari, per i cantanti, per gli scenografi e per i compositori, il tenue filo della polla strumentale non s'era mai seccato. Anzi il suo mormorio sopraffatto dai fragori del melodramma, per qualche solitario, o pure, in qualche attimo, nella vita dei maestri più affaccendati, aveva assunto adesso un suono di pianto, aveva preso adesso il sapore delle lacrime.

*

Del resto, quando cerchiamo di indagare sulla vita musicale italiana della prima metà dell'Ottocento (indagine difficilissima perché, come abbiam visto prima, nessuno s'è mai preoccupato di rintracciare e d'ordinare i necessari documenti) noi rileviamo un fatto rimarchevole. E questo è il grande fiorire di Società Filarmoniche, con relative sale di audizione e piccoli complessi orchestrali, soprattutto in quei centri dove il teatro d'opera non funzionava o funzionava in modo effimero e irregolare. Esempio illustre di questa particolarità, nella vita musicale dell'epoca che ci interessa, fu, senz'alcun dubbio, la Società Filarmonica di Busseto. Di questo sodalizio, costituito in una borgata di due o tre migliaia di abitanti, sarebbe interessantissimo conoscere un poco da vicino la storia. E non tanto per estrarre un'esatta cronologia della sua vita esteriore, quanto per riuscire a comprendere con esattezza che cosa i bussetani si proponessero di fare, che cosa si attendessero da quel frutto del loro amore alla musica. Volevano soltanto procurarsi un surrogato alle esecuzioni d'opera di Parma, di Cremona, di Piacenza, non sempre raggiungibili in tempi di comunicazioni lente e malsicure? Possiamo dire con certezza che Verdi ventenne, rientrato a Busseto dopo il primo soggiorno milanese, facesse riduzioni di Sinfonie e pezzi d'opera per i macilenti organici dell'orchestrina della Filarmonica. Ma era tutto qui? Dei lavori verdiani, già precedentemente inviati da Milano a Busseto per i concerti della Filarmonica, noi non sappiamo niente. Il Maestro, se mai non li smarri o li lasciasse smarrire, li distrusse di sua mano, senz'alcun dubbio, come avrebbe fatto, anche più tardi, di molte musiche sue. Ma in che mai consistevano codesti lavori? Si trattava di pagine di stampo operistico, di pezzi virtuosistici per qualche violinista, clarinettista, flautista meno peggio di un altro; si trattava ancora

di trascrizioni o di qualcosa un po' diverso, qualcosa che, sia pure in modo italiano, teneva conto delle formidabili esperienze tedesche? Non dimentichiamo che Verdi, proprio a Milano e prima di tornare a Busseto, aveva diretto La Creazione di Haydn per conto di un'altra Società Filarmonica. Non dimentichiamo ancora come il poeta di Rigoletto e di Violetta, durante gli anni del "grande silenzio" fra l'uscita del Requiem e l'uscita di Otello, si sprofondasse nello studio della musica sinfonica e da camera (oltre che sacra) così come ancor oggi testimonia la raccolta completa dei Quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven, rilegati in tanti volumetti e posta a fianco del letto del maestro a Sant'Agata, sopra una mensola a portata di mano. Le ripetute affermazioni di non voler più scrivere per il teatro (affermazioni fatte appunto in quel tempo) non lasciavano soltanto via libera alla composizione religiosa, come attesta il Pater noster del 1890, ma, secondo il pensiero del biografo americano Vincent Sheean, non escludevano neppure, a priori, la composizione di opere sinfoniche e da camera¹.

Queste Società Filarmoniche, in somma, che spuntavano come i funghi in ogni parte d'Italia e che, per la stragrande maggioranza, davano esempio di cattivo gusto e di confusione (così come risulta da qualche raro programma capitato a mano), queste Società Filarmoniche di struttura dilettantesca, dedite ai pezzi d'opera, ai pezzi di bravura e ai ballabili, par certo che ogni tanto, o per qualche bizzarria, o per qualche svista, o per qualche suggerimento e pressione che sarebbe importantissimo il poter rintracciare, ti facevano eseguire, in mezzo a tanta faraggine, anche un "tempo" da una Sonata classica o da un Quartetto, magari ridotto in modo più o meno fedele. Senz'alcun dubbio, qualcuno dovette sentire, anche qui da noi, il fascino e il richiamo di quella musica che, senza mai pronunciare una parola concreta, conduceva l'anima per ignote regioni, dove noi ancora esistevamo, sicuri della nostra personalità umana; dove le gioie e i dolori della nostra vita, le aspirazioni e i desideri, le speranze e i rimpianti non cessavano di essere qualcosa di nostro; ma dove tutto si dilatava oltre la sofferenza del limite preciso; ma dove tutto, insieme con i connotati usuali dell'esistenza, ne assumeva di più labili, di meno perentori, legati a una catena infinita di immagini, trascorrenti per un riflusso perenne di associazioni ideali, così travolgente e, nello stesso tempo, così persuasivo che l'uscire da noi stessi diventava una sublime delizia.

È un fatto che di tutte quelle povere Società Filarmoniche qualcuna, già per tempo, si raffigurò in fisionomie più nobili. Firenze dove i granduchi, forse perché meglio legati degli altri principi all'ereditarietà austriaca, non avevan mai dimesso del tutto un loro piccolo gusto per il patrimonio strumentale, vide sorgere poco dopo il 1830, come propaggini o conseguenze della normale Filarmonica, una Società per lo studio della musica classica e una Società della musica strumentale. Verrebbe anche qui voglia di fermarsi per cercar di capir bene il processo mentale di quei degni fondatori e promotori: il processo mentale per cui essi consideravano classico un Quartetto di Haydn e non un melodramma coevo di Mozart o di Cimarosa; il processo mentale per cui classicità andava a identificarsi con qualcosa di più impegnato, di meno mondano, di meno sensuale (nell'accezione più elevata del termine) di quanto non fosse la musica di teatro. Erano quei signori, senza saperlo, nello stesso giro ideale tenuto da Goethe nella sua prefazione al Nipote di Rameau o, ridotto ormai il campo strumentale in mani quasi esclusive dei tedeschi, assegnavano a costoro la dignità classica e a noi, popolo del melodramma, la responsabilità e la pericolosità romantiche? Bizzarre questioni; tanto più bizzarre quando si pensi che il romanticismo, come fenomeno letterario e filosofico, era proprio nato nei paesi tedeschi all'epoca di Haydn e di Mozart, mentre da noi, come fenomeno letterario e filosofico, s'era sempre ripercosso in tono moderato per non dir sospettoso.

Ma non è qui luogo per esaminare queste affascinanti ipotesi. Rileviamo piuttosto come interi Quartetti di Haydn e di Beethoven venissero presentati in Firenze, negli anni di cui stiamo parlando, per iniziativa della Società della musica strumentale; come, per iniziativa congiunta dello stesso consorzio e della Filarmonica, fosse fatto conoscere l'Oratorio Il Messia di Giorgio Federico Haendel; come ancora, nel 1857, Teodulo Mabellini di Pistoia, autore d'opere e di musiche sacre, dirigesse la Pastorale di Beethoven per conto della Filarmonica. Si trattò, quasi sicuramente, di prime esecuzioni in Italia, almeno di prime esecuzioni integrali, anche se, com'è da presumere, cosparses di qualche taglio e di qualche accomodamento. Fra le attività della Filarmonica fiorentina si ricorda anche il concerto del 27 aprile 1859, pur diretto dal Mabellini e svolto mentre il granduca, in seguito alle notizie provenienti dal Piemonte e dalla Lombardia si apprestava a preparar le valigie e a lasciar per sempre il suo trono. Ad un pubblico, largamente decorato di coccarde tricolori, vennero offerti, fra gli altri pezzi, l'ouverture del Rienzi di Wagner e il Coro delle guardie di Mazzarino dall'opera Le due giornate di Cherubini. Anche qui, possiam scommettere cinque contro uno, i cittadini di Firenze debbono aver sentito per la prima volta quelle due pagine. Superfluo notare che Wagner, il quale, in quel momento, non aveva dato né Tristano, né I maestri cantori, né la Tetralogia (ancora in via di concepimento musicale) non dovesse

risultar dunque così misterioso come sempre si dice. In quanto al Coro delle Due giornate, si può osservare che Firenze, proprio allora sul punto di staccare l'accademia Cherubini da quella, più generica, delle Belle Arti, non aveva poi del tutto dimenticato il suo figlio, gloria e vanto, oramai, della musica francese.

In effetti, la vita musicale italiana durante la prima metà dell'Ottocento aveva trovato in Firenze un centro un poco particolare; un centro d'onde si incominciava a guardare con curiosità e interesse verso manifestazioni creative che non fossero soltanto quelle del teatro lirico. Ora, cercar di comprendere perché nella città del giglio, piuttosto che in un'altra della penisola, si palesassero questi primi movimenti, è cosa assai difficile. Senza alcuna pretesa di risolvere il problema, noi vorremmo proporre due motivi: la presenza di condizioni generiche, per forza delle quali Firenze era davvero un po' diversa di Milano, di Roma, di Bologna, di Venezia, di Napoli, e l'azione personale di qualche individuo, allora abitante all'ombra del campanile di Giotto.

L'Italia, a metà del secolo scorso, continuava ad esser mèta di viaggiatori stranieri non meno di quanto lo fosse stata nel corso del Settecento. Di tali viaggiatori la più parte era costituita da mercanti ed uomini del commercio. C'erano però anche gli intellettuali e gli artisti, gente che in Italia, oltre alle bellezze della natura, ricercava le tracce dell'imperialità latina, della spiritualità e del misticismo medievali, della nuova cultura umanistica e del nuovo spirito rinascimentale. Firenze, sotto questo aspetto, rappresentava una tappa ideale. A Firenze, gli stessi che forse indulgevano al pittoricismo di Venezia e di Napoli, alla bizzarria delle gondole e dei gondolieri da un lato, al thrilling dei briganti da un altro; a Firenze gli stessi che sotto l'apparenza dei turisti seri lasciavano trasparire una forte inclinazione alla vacanza e un pizzico di aspettative avventurose, si depuravano, si mobilitavano, si sentivano veramente incantati. E là, resi più proclivi a intrattenersi di argomenti elevati, esponevano ai fiorentini le diversità riscontrate fra il loro mondo di cultura attuale e quello dei loro ospiti; là, attraverso le conversazioni e gli scambi di idee gettavano, anche senza accorgersene, il seme di nuove curiosità e di nuove inquietudini. È da credere che le loro osservazioni e i loro paragoni investissero un poco tutto il campo dello scibile e che, per conseguenza, non trascurassero neppure la musica, in quanto fenomeno di conoscenza e di costume.

Abbiamo poi parlato di azione personale da parte di qualcuno, particolarmente portato a vedere nella musica non destinata al teatro una forma ingiustamente negletta e, nei suoi grandi maestri stranieri, i sacerdoti di un culto umano, in certo senso eterno e moderno, che non si doveva ignorare perché atto di un'unica religione e di un'unica fede: fede dell'uomo nelle sue capacità di esprimersi e di creare, così, un ponte fra se stesso e gli altri esseri umani; fra se stesso e quelle zone del cosmo che, pur apparendo spopolate, non meno invitavano il suo desiderio e la sua fantasia. Non dobbiamo neanche sorprenderci, tanto meno scandalizzarci, se in mezzo a intenti così alti e magnanimi potessero nascondersi un'ombra di snobismo e una voglia inconsapevole di distinguersi. Nelle intenzioni dell'uomo niente, forse, è mai del tutto puro. È anzi da questa impurità che noi possiamo desumere una tal quale garanzia di sincerità e di autenticità.

Sia come sia, viveva allora a Firenze un signore israelita, dedito per professione al commercio, ma amatissimo della musica e conoscitore profondo della tecnica e della storia musicali. Codesto signore, nato a Livorno il 29 dicembre del 1818, si chiamava Abramo Basevi e, non appena comparso sulla scena della vita culturale fiorentina, spiegò ben chiara la sua volontà di fare affinché i connazionali si rendessero conto di quanto la musica avesse prodotto all'infuori degli accessibili melodrammi, non solo all'estero, ove adesso sembrava essersi rifugiato ogni superstite venerazione per l'arte strumentale, bensì ancora nel nostro paese. Già prima della seconda guerra per l'indipendenza, il Basevi aveva provveduto di tasca sua alla pubblicazione di un periodico, *L'Armonia*, destinato a divulgare i principii della musica, a riferire delle condizioni attuali e a cercar di far capire il senso, il significato di composizioni che non fossero quelle operistiche. Nel programma dell'*Armonia* non c'era nulla di esclusivo. Per grande suo merito, il Basevi non aveva mai l'aria di lasciare intendere che, a suo avviso, un melodramma geniale fosse meno valevole di un Quartetto geniale e così viceversa. Possedeva della musica un concetto che potremmo definire unitario e, nelle sue conferenze "con esempi al pianoforte", trattava ora di Haydn ora di Meyerbeer, ora di Beethoven ora di Rossini.

Nel '59, lo scoppio della guerra costrinse il Basevi a interrompere la pubblicazione dell'*Armonia*; ma, non appena terminato il conflitto, quell'ostinato valentuomo ricomparve sul campo, più infervorato di prima. Sempre a proprie spese, organizzò l'esecuzione di tutti i sei Quartetti di Beethoven per archi, quelli che vanno sotto il numero d'opera 18. Prese in affitto la Sala dell'Istituto Lemonnier, in Sant'Egidio, e là inaugurò le sue "Mattinate beethoveniane", proclamando suo scopo "far gustare gratuitamente le musiche di un grande autore, pressoché sconosciute alla maggior parte dei maestri". Ogni seduta comprendeva anche un discorso illustrativo del Basevi stesso. All'esecuzione dell'opera

18 seguì l'esecuzione del Settimetto (come il nostro mecenate preferì tradurre in italiano il Septuor tedesco, invece di Settimino, che sa di neonato) opera 20. Le cose parvero piegare al meglio e, secondo quanto ci assicura uno storico più o meno contemporaneo, "venne in tutti il desiderio di continuare a render permanente l'istituzione". Sempre per impulso del Basevi, fu allora fondata una vera e propria Società, la quale prese il nome di Società del Quartetto, quasi a indicare la forma musicale che in quel momento stava più nel pensiero, e il 14 ottobre 1861 fu tenuta in Palazzo Ricasoli la "mattinata" inaugurale. Il programma comprendeva il n. 2 dell'opera 18 beethoveniana, il Quartetto in sol maggiore di Haydn e il Quartetto in re minore di Mozart. Gli esecutori erano Federigo Consolo e Giovanni Bruni violini, Alessandro Asso viola, Jefe Sbolci violoncello. Di codesti artisti lo Sbolci emerse come fedele propugnatore della musica istrumentale. Insegnante all'Istituto Musicale "Cherubini", fondò e diresse la Società Orchestrale Fiorentina e, insieme col già citato Bruni, col Vannuccini e il Buonamici, mise in piedi uno fra i primi complessi strumentali italiani a carattere stabile. L'esito di quel concerto inaugurale fu "buono, ma il concorso scarsissimo". Per nulla scoraggiati, il Basevi e i suoi amici diedero una seconda "mattinata" il 29 dicembre dello stesso anno, appellandosi ancora a Haydn e a Beethoven; una terza il 9 febbraio del 1862. Stavolta, accanto al nome illustre di Beethoven, figurò il nome oscurissimo di un tal Gambini, da Genova, vincitore di un concorso indetto e finanziato dall'instancabile Basevi. Sissignori. Il nostro gentiluomo israelita, sempre allo scopo di attrarre i compositori italiani nel nobile castello della musica istrumentale, aveva avuto anche codesta idea, sostenuta dall'attrattiva dell'esecuzione pubblica e di un premio in denaro.

Tutto questo avveniva dunque in tempi di poco anteriori a quelli che abbiamo contemplato in principio. Il regno d'Italia era stato appena proclamato; i briganti, non ancor bene organizzati come avverrà fra poco, erano già per le strade; Garibaldi incominciava ormai a impazientirsi per il rimando della soluzione romana, resa ancor più difficile e, comunque, temibile in seguito all'avvenuta scomparsa di Camillo Cavour. Verdi stava per dare a Pietroburgo La forza del destino, Rossini continuava a tacere dopo lo scherzo non molto riuscito del Canto dei Titani e in attesa di scrivere quella Piccola Messa Solenne dove ogni compiacenza melodrammatica sarebbe sparita di fronte a un solitario richiamo; richiamo proveniente dal cuore ma anche da un mondo sonoro strettamente imparentato con quello, della musica istrumentale più antica e più moderna, più vicina alle fonti italiane e più vicina alle fonti straniere. La Piccola Messa Solenne, sintesi universale compiuta da un uomo di genio, rimasto ad osservare e a meditare per innumerevoli anni.

In mezzo a tante vicende, la Società fiorentina "del Quartetto" continuava il suo duro e dolce cammino. Trasferita nella Sala del Buon Umore, in via Ricasoli, offerse in primizia il Quintetto col clarinetto di Mozart, la Serenata di Beethoven per violino, viola e violoncello, nonché una riduzione dell'Eroica per pianoforte a quattro mani, due violini, viola, violoncello e contrabbasso, perpetrata da un certo cavalier Morini, rimasto a tutt'oggi impunito. A grande onore del pubblico fiorentino, il Quintetto di Mozart "riportò la palma". Intanto anche le strutture amministrative del sodalizio baseviano si andavano ordinando, consolidando ed ampliando. La quota dei "soci protettori" venne fissata in lire trenta annue, quella degli "ordinari" in lire quattordici e centesimi quaranta. Nel prezzo di associazione, oltre la facoltà di accedere ai concerti, era compresa la reazione di un nuovo periodico, Il Boccherini, sorto nel marzo del '62 per sostituire la defunta Armonia, e delle famose "partiture Guidi". Guidi era uno stampatore fiorentino il quale, un poco per amore spontaneo, un poco per raggiunti accordi finanziari col Basevi, aveva accettato di imbarcarsi in una impresa audacissima, ossia pubblicare, in partitura, i Quartetti, i Trio e altre composizioni strumentali che andavano formando e arricchendo il repertorio della Società di concerti. Anche in questo settore si trattò di assolute primizie. Mai prima di allora, crediamo, venne stampato in Italia un Quartetto di Haydn o di Beethoven.

Non è nostra intenzione quella di seguire qui la vita della Società del Quartetto di Firenze. Solo perché essi possono servire a illuminarci un tantino sullo stato e sui progressi della cultura istrumentale italiana, ricordiamo qualche punto importante. Ricordiamo, nella stagione del '62 la comparsa di un Quartetto di Giovanni Bottesini (1821-1889), celebre contrabbassista e direttore d'orchestra il quale, insieme con la composizione di opere, coltivò anche la composizione di musiche da camera. Ricordiamo ancora la "prima italiana" dell'Otetto di Mendelssohn e quella del Quartetto in mi bemolle "del celebre maestro fiorentino Cherubini". Secondo i resocontisti dell'epoca, il lavoro dell'autore di Medea "ebbe sul pubblico un effetto grandissimo". In omaggio alla persistente mania delle trascrizioni e dei ritocchi, ci fu da registrare anche un'esecuzione, "a parti raddoppiate", del Trio di Beethoven op. 3 per violino, viola e violoncello; lo "strepitoso successo" del "Grande Settimetto" di Hummel per pianoforte, flauto, oboe, corno, violino, violoncello e contrabbasso; il successo meno "strepitoso" ma pur caldo del Nonetto di Spohr, nonché i successi "cordiali" dei Quartetti premiati nel sempre attivo Concorso Basevi. L'anno 1862 andò insigne anche perché, lungo il suo corso, si

verificarono i primi contraccolpi esterni del fervore fiorentino. A Lucca e a Napoli due Società del Quartetto, più o meno modellate su quella del Basevi, presero forma e, pure esplicando attività ridotta e di assai breve durata, stettero a dimostrare come il buon seme andasse producendo i suoi frutti. Nel '63, per la primissima volta, il sodalizio fiorentino incluse nei propri programmi alcune esecuzioni "a pianoforte solo", offrendo al pubblico la cosiddetta "Fuga del gatto" di Domenico Scarlatti e la Sonata "Clair de lune" di Beethoven. Intanto le conferenze illustrative non cessavano dall'intrattenere i fedeli su argomenti svariati come "Storia della musica istrumentale da camera" o come "I letterati musicisti". Nel lavoro, per così dire esplicativo, al Basevi s'era adesso affiancato il bergamasco Alessandro Girolamo Biaggi, professore di "storia ed estetica musicale" nell'Istituto Cherubini. L'insegnamento di codeste materie nei Conservatori e Scuole di musica riteniamo che, almeno in forma regolare e metodica, venisse proprio promosso in quegli anni, avendo per naturale conseguenza quella di ricordare, se non di valutare in ogni sua giusta estensione, il fenomeno secolare della musica per strumenti.

L'anno accademico 1864 si apersero con l'esecuzione di tre Trio composti rispettivamente dai vecchi Corelli, Haendel e Boccherini², proseguì con la presentazione della Sonata "a Kreutzer", affidata al violinista "professor" Guido Papini e al pianista "professor" Giuseppe Ducci; culminò nel battesimo del Quintetto di Schumann op. 44. "Era la prima volta", lasciò scritto un cronista del tempo, "che nella nostra Società si udiva questo autore; il quale venne convenientemente apprezzato dal colto pubblico che applaudì a più riprese...". L'anno seguente, dell'opera 47 del medesimo Schumann si affermerà che "contiene bellezze incontestabili, ma difetta di ciò che si dice volgarmente spolvero..."; mentre il Sestetto di Brahms op. 18, fatto conoscere di lì a qualche settimana, otterrà "l'approvazione degli intelligenti", ma sembrerà "poco chiaro in alcune sue parti". Intanto, nella primavera del '64 Verdi veniva nominato ufficiale della Legion d'onore e Giacomo Meyerbeer, "il sommo Meyerbeer", moriva in Parigi. In quest'occasione Il Boccherini uscì listato a lutto per comunicare la luttuosa notizia e per rammentare ai lettori come il defunto operista fosse stato fra i primi ad iscriversi nella Società del Basevi. Firenze, in pochi anni, aveva dunque svolto un bel lavoro e, senz'alcun dubbio, aveva mantenuto fede alla lettera di elogio che il bravissimo signor Abramo aveva ricevuto da Wagner, già in data 30 marzo 1856, quando il Quartetto non era ancor sorto. Ma ecco scoppia la bomba. E, come si esprime uno storico di quegli anni lontani, "anche Milano, la città musicale e commerciale per eccellenza, volle istituire una sua Società del Quartetto, per opera e promozione dell'editore di musica Tito Ricordi".

*

Così esposte, le cose ci sembrano un po' troppo semplificate. Incominciamo a vedere se Milano, nel 1864, potesse veramente chiamarsi la "città musicale" per eccellenza. (Il primato nel campo del commercio lo lasciamo indisturbato, perché non c'interessa poi molto). Ecco dunque: Milano aveva la Scala, la Scala che, dopo il periodo non del tutto brillante, intercorso dall'anno di fondazione 1778 alla prima decade dell'Ottocento, era venuta affermandosi, eguagliando, se non superando, le glorie della Fenice, del San Carlo e dei teatri romani. Aveva poi il Teatro Carcano, la Cannobiana e il Re. Qualcosa tuttavia, alla Scala, sembrava trattener spesso gli impresari e i nobili protettori dell'istituto dall'accaparrarsi certi grossi colpi tanto frequenti a Napoli, a Venezia e a Roma. Rossini, su trentacinque e più opere ne scrisse, pel maggior teatro di Milano, solamente sei, di cui due, ossia Aureliano in Palmira e Bianca e Faliero, piuttosto secondarie. Lo stesso dicasi, anzi in proporzioni più grandi, di Gaetano Donizetti. Di melodrammi, Donizetti ne compose addirittura una settantina, ma alla Scala, perché fossero battesimati, ne mandò appena cinque. Notevole, fra i cinque, la sola Lucrezia Borgia. Vincenzo Bellini fu l'unico grande operista della prima metà dell'Ottocento che potremmo veramente dire "scaligero". Alla Scala infatti, con Il pirata, diede la sua prima opera consistente, ed alla Scala ancora Norma, suo probabile capolavoro. Fuori di questo il teatro del Piermarini, per molti anni, restò un po' il regno delle mezze figure, il regno dei Pavesi, degli Zingarelli, dei Mosca, dei Generali, e di alcuni tedeschi italianizzati come il Mayr, il Weigl e il giovane Meyerbeer. Lo stesso Verdi, giunto alla Scala per vie un poco traverse, con Oberto conte di San Bonifacio, ottenne sì i due grandi successi di Nabucco e dei Lombardi, nel '42 e nel '43, il successo mediocre di Giovanna d'Arco nel '45, ma poi non fu saputo più tenere aggiogato al carro dagli impresari milanesi e, vere e proprie prime, non ne concesse più se non nel 1887, con la comparsa di Otello.

Se passiamo a considerare il Conservatorio, noi dobbiam concludere che esso, per la qualità d'insegnano, per i metodi d'insegnamento e per l'atmosfera artistica che vi si respirava, non poteva giudicarsi affatto migliore dei Conservatori o Licei di Bologna, Napoli, Roma, Venezia e via discorrendo. Anche là, dal direttoriato di Francesco Basili a quello di Lauro Rossi, gli orizzonti erano quasi per intero ristretti ed oscillavano da un vago ossequio verso la

polifonia vocale sacra (accostata però di seconda mano, vale a dire non alle auree fonti di Palestrina, Lasso, Anerio, bensì ai tardivi prodotti dei neo-napoletani e degli innumerevoli maestri di cappella propagatori di un mediocre stile composito) e l'ammirazione più viva, più spontanea, più salda, più ricca di riconoscimenti attuali, per i prodotti commerciabilissimi del teatro d'opera. Qui ancora (e quante deviazioni verrebbe voglia di fare) noi proveremmo gran curiosità di sapere se, non diciamo i pubblici italiani, bensì i cosiddetti esperti e competenti, sentissero nell'estensione in cui noi la sentiamo, la differenza fra un Rossini, un Bellini, un Donizetti, un Verdi, da una parte, ed uno Zingarelli, un Mercadante, un Pacini, un Coccia dall'altra. Fatto è che molte volte, nel leggere memorie e resoconti dell'epoca, noi siamo presi da fortissimi dubbi. Comunque stiano le cose, risulta assai chiara una circostanza di carattere fondamentale. Dato che a un giovane avviato alla composizione non potevano aprirsi se non due strade capaci di assicurargli una posizione materiale decente, la via maggiore del teatro d'opera e la via minore della direzione di cappelle ecclesiastiche, ne conseguiva che i suoi studi venissero intonati a quelle due eventualità. Da un altro lato, il già descritto stato di immobilismo formale, tenuto dalla musica melodrammatica dopo le codificazioni serie e comiche di Gioacchino Rossini, impediva che, nelle scuole, si agitassero pensieri ed idee relativi a qualche nuova impostazione del problema scenico-musicale. Dalla parte del Conservatorio, adunque, tranne le blande eccezioni che vedremo in seguito, non si può dire che Milano presentasse caratteri di "eccellenza" tanto generosamente elargiti dal nostro cronista fiorentino. Se guardiamo alle Società filarmoniche ed ai vari Casini, niente più che la solita routine; trascrizioni di pezzi d'opera, arrangiamenti, pagine di virtuosismo e ballabili. Franz Listz e Robert Schumann, accesi di spiriti ribelli e di speranze messianiche, non possono considerarsi né osservatori oggettivi né giudici imparziali. Ciò nonostante, le loro disastrose relazioni sulla Milano musicale degli anni trenta (secolo XIX, ben s'intende) dovevano, con moltissime probabilità, contenere buona parte di vero.

Eppure a Milano spettava qualcosa di veramente suo, nel campo della musica; qualcosa che, in quel momento, la distingueva dalle altre città italiane e che, dal nostro anonimo cronista fiorentino era stato molto bene individuato, anche se inconsapevolmente, allorché sulla medesima riga, a pari grado di merito, egli aveva scritto le parole musicale e commerciale. Alludiamo all'esistenza ed alla attività di due Case editrici: la Ricordi e la Lucca. Codeste due ditte, le prime in Italia a lavorare con criteri che possiamo definire moderni e le prime a dover affrontare i nuovi problemi connessi col nascente concetto di "diritto d'autore", attribuirono ben presto a Milano una fisionomia speciale. A Milano, meglio che altrove, si aveva esatta impressione che quella del compositore di musica, sia teatrale sia sacra, stava diventando una vera e propria professione liberale, non più abbandonata all'aleatorietà e ai capricci dei mecenati, alle insidie degli impresari. Per opera di Ricordi e di Lucca il fatto creativo, anche qui da noi in Italia, andava diventando un affare; un affare onesto, badiamo bene, di un'onestà che si sarebbe dovuta scrivere con tanto di acca; di un'onestà che svincolava i suoi contraenti da qualsiasi residuo di servilismo e di sfruttamento. Si trattò probabilmente di un felicissimo incontro tra il fondamentale rispetto dei lombardi verso il lavoro e tra il loro innato senso industriale: l'idea, vale a dire, che, quando si è in due ad affrontare una impresa, quanto più gli interessi dei due si condizionano e si pacificano, tanto più le faccende acquistano speranza di marciar bene. Sotto questo punto di vista, gli effetti esercitati da Ricordi e da Lucca sulla vita musicale italiana furono enormi, e tali da conferire a Milano una fisionomia che Scala, Conservatorio, associazioni filarmoniche e Cappella del Duomo non eran certo riusciti a rendere così distinta.

Questo, più o meno, per quanto concerne gli enti milanesi verso il tempo della seconda guerra d'indipendenza. Nella capitale lombarda c'erano però anche gli individui; c'erano gli isolati, c'erano, anche là gli Abramo Basevi. Tanto per non contraddire del tutto al nostro anonimo fiorentino, mettiamo pure in cima il signor Tito Ricordi. Il signor Tito, secondo della dinastia, continuava ad amare la musica come pare che fosse tradizione immutabile della sua illustre famiglia. Il signor Tito era insomma un industriale che adorava i prodotti della sua industria. Mettiamo un Motta che vada pazzo per i pasticcini e i panettoni; un Buitoni che non possa vivere senza mangiare pasta ogni giorno. Suo padre Giovanni aveva messo Tito, ancor fanciullo, nelle mani di Antonio Angeleri, professore al Conservatorio, e ne aveva tratto fuori un bravissimo pianista. Nelle sale paterne di via Omenoni, Tito, ormai cresciuto in età ed associato alla ditta, aveva ascoltato virtuosi della forza di Thalberg, di Liszt, del violinista Charles De Bériot, il vedovo della Malibran, e dei famosi assi dell'arte canora. Tipi come Liszt, come Thalberg e come Bériot, è probabile che, in "accademie" sul tipo di quelle tenute in via Omenoni, dispensassero a preferenza i loro pezzi d'effetto, le loro Fantasie su opere di Rossini, di Meyerbeer, di Donizetti. Non è però escluso che, ogni tanto, passassero a qualcosa di più sostanzioso. Charles De Bériot era stato allievo di Baillot, quello che, a Parigi, aveva messo su un quartetto famoso e s'era fatto in quattro per far conoscere le creazioni di Haydn, di Mozart e di Beethoven. Liszt non c'è bisogno di dire chi fosse, né che idee

innovatrici portasse nella testa e nel cuore. Del resto, fra le sue Fantasie ce n'erano anche di quelle su motivi di Mozart e di quelle su lavori dell'enigmatico, del rivoluzionario Berlioz. Tito dal canto suo, cioè dal canto di un avveduto industriale, non poteva permettersi il lusso di avventure editoriali, fuori dal campo, delle opere e dei pezzi per dilettanti. Certo è, tuttavia, che al contatto di artisti viventi in altri paesi, dove il repertorio era molto differente dal nostro, egli avvertisse la presenza di nuovi interessi e la possibilità, pur lontanissima, che codesti interessi, dal piano puramente personale, potessero discendere, o ascendere, sul piano commerciale della ditta. Dal 1840 il signor Tito era diventato padre di un nuovo piccolo Ricordi, chiamato Giulio e destinato anche lui ad esser musicista ed editore. Sarà poi il Ricordi conosciuto come compositore di musiche non disprezzabili sotto lo pseudonimo di Burgmein; sarà il Ricordi promotore dell'alleanza fra Giuseppe Verdi e Arrigo Boito; sarà il Ricordi di Catalani e Puccini. Nel 1852 il signor Tito aveva preso a far uscire un periodico specializzato, La Gazzetta musicale, e aveva invitato a collaborarvi gli scrittori più in vista a quel tempo. La Gazzetta musicale non denotava precise tendenze. In linea di massima appariva assai conformista e difendeva il buon diritto dell'arte italiana sottintendendo, come c'era del resto da aspettarsi, che l'arte italiana, per quanto riguardasse la musica, si identificava più o meno totalmente, nell'opera. Gli scrittori però, come sapete, son gente che tien molto a fare bella figura; a dimostrarsi informati; a far sapere che loro sanno quanto gli altri ignorano; a render noto che loro, pure amatissimi del focolare domestico, possiedono notizie sicure intorno a ciò che avviene a Parigi, a Vienna, a Londra, a Berlino. Di conseguenza, nelle colonne, in fondo placide, della Gazzetta musicale, qualche accenno apologetico al genio strumentale dei tedeschi, qualche resoconto sulle idee sovvertitrici dell'inquietante Wagner, qualche gonfiatura di quel Meyerbeer che tutti (e noi non siamo riusciti a capire neanche adesso perché mai) consideravano un pozzo di sapienza armonica, contrappuntistica e strumentale; qualche strizzatina d'occhi alla "musica dell'avvenire" e allo "stile ultramontano" si eran tuttavia verificati e non avevano mancato di suscitare un poco di perplessità, soprattutto fra i giovani. Giunto all'età di vent'anni, dopo aver partecipato in qualità di volontario alla campagna del '59, Giulio Ricordi che, oltre alla musica, conosceva molto bene la grammatica e la sintassi, si aggiunse con entusiasmo alla schiera dei redattori della Gazzetta musicale. Insieme con lui, scrivevano su quel foglio, tra le figure più importanti, Alberto Mazzucato, Filippo Filippi e Antonio Ghislanzoni. Mazzucato era nato a Udine, l'anno stesso in cui aveva aperto gli occhi Verdi, e, sulle prime, s'era messo a studiar matematiche presso l'università di Padova. Ma la passione per la musica, coltivata fin da ragazzo ed esplicata soprattutto nell'apprendere la tecnica del violino, ebbe ben presto il sopravvento. Dall'algebra e la trigonometria il giovanotto passò all'armonia e al contrappunto, sicché nel 1834, un anno prima che Donizetti si provasse nello stesso argomento, poté uscire con una Fidanzata di Lammermoor. Sempre per precedere, nel '43 fece rappresentare Ernani e riuscì in tal maniera a battere Verdi di circa dieci mesi. Di questi suoi melodrammi e di tutti i seguenti, fino a un Alberico da Romano del '47, non sappiamo più niente. Per vero dire siamo riusciti a darvi occhiata e abbiamo constatato come quel matematico non fosse uscito per nulla dal recinto ove vivevano e lavoravano Pacini, Mercadante e compagni. Nessun segno di voler scuotere il giogo. Il fatto però che, dopo il '47 Mazzucato, in età allora di soli trentaquattro anni, smettesse di scrivere opere per darsi in esclusiva all'insegnamento, alla direzione d'orchestra (fu alla Scala dal '59 al '69) e alla trattazione di materie musicali, lascia credere ch'egli avesse avuto una specie di crisi, una specie di ripensamento. Anche se non terminati, gli studi universitari avevano lasciato in lui un'orma di cultura del tutto inconsueta fra i musicisti dell'epoca; mentre la sua natura di friulano, esposto più da vicino ai riflessi del pensiero e del costume tedeschi, aveva acceso nel suo animo curiosità niente affatto comuni. Entrato nel Conservatorio di Milano come maestro di canto, già nel '51 era salito sulla cattedra di composizione. E l'anno dopo, pur continuando in quell'insegnamento, aveva ottenuto che gli affidassero pure un corso obbligatorio di storia e di estetica della musica. Quest'ultima dottrina, come abbiamo già visto, costituiva qualche cosa di assolutamente nuovo e, per quanto Mazzucato la intendesse, in pratica, secondo le linee della Filosofia della musica mazziniana, è probabile che la sua ispirazione lontana risalisse ai pensatori postkantiani, insomma ai pensatori del romanticismo tedesco. Alberto Mazzucato, di suo non scrisse che opere e poche "romanze"; ciò nonostante, basta pensare alle sue versioni italiane del Trattato d'istrumentazione di Berlioz e del Trattato d'armonia del Fétis, nonché allo studio originale intitolato Atlante della musica antica, per persuaderci che le sue idee intorno agli ultramontani, intorno alle Sinfonie, ai poemi sinfonici, alle Sonate e ai Quartetti, dovessero apparire, in ogni caso, assai diverse e assai più meditate che non le idee in proposito della più grande parte dei suoi colleghi italiani. Pochi anni dopo la fondazione, Mazzucato fu ammesso a collaborare nella Gazzetta musicale e i suoi articoli d'informazione, di storia, di critica portarono una nota alquanto nuova nelle colonne di quel periodo. Nel giugno del 1858, ad esempio, insistendo sulla polemica intorno all'arte dell'avvenire, era stato proprio lui a scrivere: "Si pretenderebbe forse risuscitare l'antico e falso dogma, quello che ingiunge all'arte di nutrirsi di soli elementi nazionali, ripudiando quindi ogni innesto straniero

per quanto omogeneo?... L'arte, non meno che nazionale, vuole essere oggidi cosmopolita..." Sappiamo anche da Boito che il Mazzucato, nelle sue lezioni al Conservatorio, trattava spesso dei nostri classici, segnatamente di Benedetto Marcello, eseguendone le composizioni al pianoforte.

Il vicentino Filippo Filippi, il gigantesco "dottor" Filippi, alto quasi due metri e pesante più di un quintale, era anche lui un "erudito". Aveva studiato legge coltivando insieme la musica e venuto a Milano, s'era dato alla critica musicale, apportando in questa professione uno spirito, un tono, una finalità sino allora mancanti. Fu, in Italia, uno dei primi a scriver di musica sulla linea che, più o meno, è ora seguita da tutti. Filippo Filippi, senz'essere un wagneriano nel senso dei sacerdoti e dei catecumeni di Bayreuth (era troppo presto, d'altronde, per arrivare a quei punti) aveva però letto e approfondito i lavori teoretici fino allora pubblicati dal grande Riccardo: vogliamo dire Arte e rivoluzione, L'opera d'arte dell'avvenire, Opera e dramma. Li aveva letti e approfonditi non meno di Abramo Basevi, e, come Abramo Basevi, era rimasto affascinato da tante prospettive nuove, da tante appassionate proposte, dal fatto, sopra tutti, di riconoscere in un compositore di musica la simultanea presenza di un filosofo e di un poeta. Codesta circostanza trascendeva, per la sua grandiosità d'intenti e per l'altezza di metodo, le posizioni già note di Weber, di Berlioz, di Liszt, di Schumann, di Hauptmann, di Hiller; ma confermava nell'idea che, all'estero, si andasse formando un nuovo tipo di musicista, un musicista pensoso di problemi generali, un musicista che, nella storia della propria arte attentamente conosciuta, sapeva cercare e ritrovare i termini della sua posizione attuale; un musicista che teneva contatti con ogni zona della cultura e che mirava a nuove consapevolezze, a nuovi impegni, a nuove responsabilità. Se nel 1856, a sei anni dalla "prima" di Weimar, Abramo Basevi aveva saputo già scrivere su Lohengrin un articolo circostanziato e sensato, nel 1864 Filippo Filippi, poco più che trentenne, poteva passare per un iniziato e, come tale, si dava a vedere negli articoli per la Gazzetta musicale e per il quotidiano La Perseveranza. La sua conoscenza dei punti di vista wagneriani intorno ai problemi generali della musica e ancora, intorno all'opera particolare dei grandi musicisti tedeschi (gli scritti di Wagner son pieni di riferimenti a Beethoven, a Mozart, a Haydn, a Weber e via discorrendo) è naturale che acuissero le curiosità di Filippi e lo incitassero a cercare, a trovare, ad approfondire: a sentire, in special modo, la presenza di un impero musicale vasto, agguerrito ed urgente alle frontiere d'Italia, ch'era ormai impossibile ignorare, tanto meno disprezzare. La conoscenza di un tal mondo gli faceva revocare, in cuor suo, le facili e balorde distinzioni fra musica dell'anima, la nostra, e musica del pensiero, quella tedesca; tra musica melodica e musica armonica; tra musica che aveva le proprie armi nella voce e musica che le aveva negli strumenti.

Antonio Ghislanzoni, nato a Lecco nel 1824, aveva incominciato col fare il baritono e col cantare, in tal veste, sulle scene di qualche teatro, ma ben presto la penna facile e la fantasia effervescente lo avevano convinto a lasciare il coturno per l'arte dello scrivere. Scriver di tutto, dalla novella alla poesia, dall'articolo critico all'articolo di storia, dal bozzetto alla colonnina polemica e, più tardi, al libretto d'opera. Meno preparato di loro, crediamo, e assai meno attrezzato dal punto di vista musicale, il Ghislanzoni, per effetto della sua natura umana, propendeva comunque per le idee di Mazzucato e Filippi. Non potremmo giurare che vedesse molto chiaro; auspicava qualcosa di nuovo, qualcosa che rompesse il cerchio delle abitudini senza riuscir nemmeno lui a definirlo. Così, sia per sentito dire o per più concreta conoscenza, anche lui aveva il sospetto che la musica "ultramontana" potesse contenere elementi o suggerimenti utili a tutti; quella musica "ultramontana" che sembrava considerare l'espressione istrumentale come più alta e degna dell'espressione operistica.

Ed ora, giunti a questo punto, proprio perché il nome del Ghislanzoni quasi lo impone, noi dobbiamo ricordare come la Milano del tempo, di fronte alle sorgenti lotte fra conformisti e "avveniristi", fra nazionalisti e ultramontani, fra melodrammatisti intransigenti e fautori di una possibile conciliazione con la musica istrumentale, allineasse una "terza forza", una forza non direttamente legata alla musica ma, ciò nonostante, capace di esercitare forti effetti su ogni campo di battaglia. Vogliamo alludere alla Scapigliatura, di cui Ghislanzoni era appunto un aderente, un propagandista e un paladino.

Non è qui certo la sede per tracciare un ritratto della Scapigliatura. Qui basta sottolineare il fatto che codesto fenomeno o tendenza di contenuto letterario, derivata da certi atteggiamenti del romanticismo straniero, compresi fra Heine e Gérard de Nerval, fra Murger e Baudelaire, aveva per suoi fuochi centrali uno stato d'animo di protesta generica, un certo gusto per la pericolosità morale e verbale, nonché l'idea che all'artista, in quanto saggia predestinato e, forse, sacrificato di ogni possibilità umana, fosse lecito varcare i limiti preclusi al comune mortale. Tutto questo, naturalmente, riportato nelle misure dell'etica ottocentesca, ché altrimenti, avremmo avuto, già a Milano, Saint-Germain-des-Prés e, nell'Ortaglia di Monforte e nella Trattoria della Noce, gli esistenzialisti. Giuseppe Rovani, Iginio

Ugo Tarchetti, Cleto Arrighi, pseudonimo anagrammatico di Carlo Righetti avvocato, Emilio Praga, poeta, novelliere, pittore e commediografo milanese, erano od erano stati i pezzi grossi della Scapigliatura, movimento, ripetiamo, di natura letteraria, il quale, tuttavia, racchiudeva fermenti trasmissibili anche alle altre arti. Fermenti facili a identificare nei quadri di un Cremona o di un Ranzoni e nelle sculture di un Grandi; fermenti più nascosti, ma non per questo meno attivi, nell'atteggiamento di molti intellettuali appassionati di musica e di due giovani musicisti in procinto di ascendere, allora, su dalla linea dell'orizzonte artistico milanese: Arrigo Boito e Franco Faccio. Insomma la Scapigliatura, pur non costituendo un'azione musicale, era forse più titolata che non la Scala, il Conservatorio e le Società Filarmoniche, ad elevare Milano su quel piano di "eccellenza" che l'anonimo fiorentino le attribuiva. Ciò, si capisce, in riferimento alla possibile creazione di uno spirito nuovo, al possibile risveglio e chiarimento di una situazione musicale cristallizzata, alla possibile iniziativa di un atto consimile all'atto generatore della Società del Quartetto di Firenze.

Ed ecco abbiamo nominato due personaggi i quali, anche se giovanissimi nel periodo di cui ci stiamo occupando, s'impongono come campioni di una specie artistica, destinata a favorire il progressivo mutamento delle cose. Boito, naturalmente, assai più che l'indivisibile suo amico Faccio. Se ben guardiamo alla strana figura di Arrigo, nato di padre cadorino e di madre polacca, misto di sangue montanaro, plebeo, e di sangue aristocraticissimo; noi non faticiamo a capire come Milano, la Milano "commerciale per eccellenza", ne dovesse subire il fascino e, senza badare troppo all'età, ravvisare in lui quasi un maestro, un apostolo. Alto, biondo, magro, con occhi grigi che avevan sempre l'aria di star guardando persone e cose lontane; già il suo aspetto fisico lo differenziava dai tipi consueti. C'era poi in lui quel tanto di esotico e di romanzesco (sua madre, sposatasi per empito d'amore, era stata abbandonata dal marito mentre i due figli si trovavano ancora fanciulli); c'era la traccia del signore nato, resa anche più sensibile da un'attuale povertà, mai ostentata ma sempre dignitosamente accettata; c'era qualcosa di misterioso nel senso di aspettazione che era riuscito a diffondere; c'era la notizia dei suoi viaggi precoci, svoltisi in Francia, in Polonia, in Germania, in Belgio e Inghilterra. Oltre a queste note un po' vaghe, e, nella loro vaghezza, ancor più suggestive, esistevano i fatti concreti dei suoi due saggi di composizione al Conservatorio e della sua comparsa innanzi a pubblico, prima come collaboratore letterario di Faccio per il melodramma *I profughi fiamminghi*, dato alla Scala l'11 novembre del 1863. Un tipo veramente nuovo. Un compositore di musica ch'era anche un poeta; già passabile a diciotto e diciannove anni quando, come si accennava più indietro, aveva presentato con il suo amicone Faccio, a titolo di saggi scolastici, due specie di Cantate di cui egli stesso, per sé e per il condiscipolo, aveva provveduto i versi. Il primo dei due lavori, *Il quattro giugno*, (ossia la data della battaglia di Magenta combattutasi l'anno avanti) risultava un po' un pasticcio, dove i Martiri del Risorgimento cantavano dai limbi del cielo; dove l'Aquila bicipite malediceva e la Croce di Savoia consolava. Il secondo, vale a dire *Le sorelle d'Italia*, ancor diviso in due parti di cui la prima era stata musicata da Faccio e la seconda dal poeta stesso, tirava in ballo altre nazioni "martiri", quindi "sorelle" d'Italia (la Polonia, la Germania, la Grecia, la Lituania) non dimenticando di far filare le Parche e di risuscitare un inno in bocca a Tirteo. Situazioni pericolose e alquanto retoriche, cui, tuttavia, i frequenti richiami, se non addirittura citazioni da grandissimi scrittori stranieri, conferivano una patina di cultura insolita, un anelito nient'affatto scontato ad uscir di binario. Valga ricordare come *La Gazzetta musicale* a proposito di quest'opera sinfonico-corale, designata da Boito col termine medievale di *Mistero*, "già usato dal Mickiewicz e dal Byron a indicare un componimento di soggetto ultra naturale e fantastico", parlasse di "cosa importantissima, coinvolgente questioni di tale entità che noi non possiamo farne parola in disteso, se non quando, uditala tre volte, ci saremo fatto un preciso concetto dello stile, delle forme e soprattutto degli intendimenti dei due valenti compositori". Tanto meglio se, dalle trincee opposte, *Il pungolo* parlava di "accese diatribe, contrassegnate dal caratteristico sintomo di una spontanea tendenza a portar la lotta nel campo dei principi fondamentali dell'arte, dei cardinali sistemi di scuola". Parole così reverenti, sia in senso favorevole che in senso sfavorevole, considerazioni così serie, anche se negative, venivan registrate nella stampa assai di rado, perfino all'indirizzo di Verdi.

Quando poi la *Perseveranza*, alludendo a un certo passo del *Mistero* di Boito, usciva fuori a dire che sarebbe bisognato vedere "le smorfie, i contorcimenti, le convulsioni dei pedanti... ", l'affare, sotto un certo punto di vista, era fatto. Quasi ciò non bastasse, Boito era quel tale che, nella stessa *Perseveranza* del 13 settembre 1863, non s'era peritato di additare la strada "all'opera in musica del presente", proponendo "la completa obliterazione della formula e la creazione della forma; l'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico oggi possibile; la suprema incarnazione del dramma". Era quel tale che, mal soffrendo le censure ai *Profughi fiamminghi* del compagno Faccio, aveva pronunciato e quindi pubblicato il famoso "brindisi" *All'arte italiana*:

*Forse già nacque chi sopra l'altare
rizzerà l'arte, verecondo e puro,
su quell'altar bruttato come un muro di lupanare;*

facendo esplodere lo sdegno e la collera di Verdi.

Alunno di Mazzucato nella scuola di composizione del Conservatorio, Boito, a vent'anni, aveva dunque già superato la linea del suo maestro; predicava, teorizzava e passava all'atto pratico, fiancheggiato apertamente da Franco Faccio e più o meno apertamente, dal Filippi, da Giulio Ricordi, dal Ghislanzoni; favorito, inoltre, dall'ambiente mondano che si era saputo alleare. Intimo di Clara Maffei, di Eugenia Litta e di donna Vittoria Cima, vale a dire delle titolari dei tre più celebri salotti "intellettuali" di Milano, il biondo Arrigo poteva trovare sollecitazioni e ricevere suggerimenti ed influssi anche per quelle vie traverse e pur tanto importanti. La Maffei, dopo i tempi eroici, s'era fatta alquanto conformista e, in musica, non crediamo che andasse più in là dell'ultimo Verdi. Presso di lei, in quel vero porto di arrivi e partenze ch'era la sua casa, si potevano però fare anche incontri impensati e capaci di suscitare un'idea, di imporre un interrogativo.

Meno movimentato, il salotto di Vittoria Cima in via Borgospesso poteva dirsi più specialmente "musicale". L'ospite era vissuta molto a Parigi, negli ambienti vittorughiani e balzachiani; fornita di forti attrattive, aveva poi studiato il pianoforte con grande serietà d'intenti, e con ottima riuscita nell'ambito degli allievi di Chopin. Secondo la tradizione chopiniana, adorava Bach e Mozart, e, secondo i concetti della nuova cultura francese, scorgeva in Beethoven la stessa maestà umana di Hugo. Donna Vittoria era già dunque un'istrumentalista ed una ultramontana convinta, pronta a raccogliere sotto il suo patronato i dissidenti e a caldeggiare qualsiasi iniziativa che potesse diffondere anche in Italia la conoscenza ed il gusto delle musiche da lei venerate. Meno colta, forse, e più dispersiva che non Vittoria Cima, la duchessa, donna di leggendaria bellezza, aveva per marito un Giulio Litta, compositore di opere e di Oratori, tutt'altro che chiuso alla contemplazione dei nuovi orizzonti musicali. Lei, personalmente, offriva il fascino dei trionfi ottenuti in ogni parte d'Europa, la parte avuta nelle cospirazioni patriottiche, l'amicizia con Napoleone III e con altri personaggi famosi.

Da tutto questo, vediamo come anche l'aristocrazia milanese, con i suoi membri sempre un po' parchi a concedere promesse ma sempre fermi e puntualissimi nell'osservarle, dimostrasse a quell'epoca un fervore di idee e un desiderio di conoscere quali forse non dimostravano le aristocrazie d'altre città italiane. Nell'ambito della haute milanese, dei Litta, naturalmente, della Maffei, della Cima, dei D'Adda, dei Taverna, dei Cussalli, dei Malfatti, dei Casati e via via, si muoveva anche un nobile di minime dimensioni, sprovvisto di titoli specifici ma provvisto di molti quattrini e di notevole ingegno: quel Marco Sala amicissimo di Boito, di Praga, di Faccio, che, per parte sua personale si limitava a scriver ballabili, ma che, in linea assoluta, si sarebbe guardato bene dal richiedersi, dopo Fontenelle, "Sonate, que me veux-tu?", ma, anzi, avrebbe mostrato sempre grande letizia nel verificare che cosa mai fossero, veduti da vicino, questi Trio, questi Quartetti, queste Sinfonie.

La lista delle persone di diverse classi sociali, viventi a Milano al tempo della seconda guerra per l'indipendenza e negli anni immediatamente successivi (persone capaci di sostenere un movimento a intonazione nuova) non era dunque una lista presto esaurita. A Milano non si trovavano maestri già indirizzati alla composizione strumentale come si trovava a Bologna il Golinelli, a Roma lo Sgambati, a Napoli il Cesi (Antonio Bazzini rimpatrierà soltanto nel '64 e si trasferirà da Brescia a Milano ancor più tardi); gli stessi giovani musicisti di tendenze avanzate, Boito e Faccio in primissimo luogo, pensavano tuttora al teatro come naturale arena delle loro lotte. Ma qualcosa serpeggiante all'infuori del Conservatorio e della Scala, qualcosa che teneva il suo essere più da un'inquietudine e curiosità culturale, più da un atteggiamento generico della mente, più da un mal noto desiderio di sfuggire allo spettro del provincialismo che da uno stato e da una preparazione veramente musicale, offrivano terreno fertile per fiorire di proposte come quelle lanciate dal Basevi a Firenze ed una prospettiva di costanza, di buoni propositi, di ferma determinazione come il Basevi, in fondo, a Firenze non avrebbe trovato.

*

Così, il 1° settembre del 1863, il signor Tito Ricordi lanciava il suo manifesto, inteso a "promuovere" la "costituzione di un'Accademia di musica, sotto il titolo Società del Quartetto", con sede e con funzionamento in Milano. La progettata Società avrebbe avuto per scopo quello di "incoraggiare i cultori della buona musica con pubblici esperimenti, con

fondazione di premi per concorsi e colla redazione di una Gazzetta musicale, organo della Società”. La Società sarebbe risultata composta di Soci effettivi protettori (“gli amatori e dilettanti di musica”), di Soci effettivi ordinari (“gli artisti e maestri esercenti”), infine, di Soci corrispondenti (“i residenti fuori Milano”).

Come si vede lo statuto di Ricordi non faceva che ripetere, nelle sue linee essenziali, lo statuto di Abramo Basevi. Dove la situazione, invece, differiva, stava, prima di tutto, nel fatto che Ricordi non era un privato bensì il più forte editore musicale di tutta l’Italia; secondariamente nella circostanza che, mentre il gentiluomo fiorentino aveva agito e agiva tutto in prima persona, il signor Tito copriva con la sua autorità, col suo buon senso, con la sua larghezza di vedute e con la sua esperienza, le opinioni, gli stimoli di suo figlio Giulio, dell’amico di suo figlio Arrigo Boito è forse del Filippi e del Mazzucato. Ricordi lasciò ai “signori amatori e dilettanti di musica” un buon margine di tempo affinché meditassero il suo memorandum durante le vacanze, nelle case di campagna in Brianza e sui laghi. Lasciò ancora che la festa di San Martino, con relativa riscossione degli affitti e definizione dei contratti agricoli, rispedisse in città i suoi polli. Concesse ancora ch’essi si ritrovassero qualche sera al Martini o alla Patriottica per discutere insieme la faccenda, quindi, il 13 dicembre dello stesso anno, convocò presso la sua sede “un buon numero di aderenti”. Il convegno sortì subito effetti eccellenti. Si stabilì fin da allora che fra i massimi esponenti della Società, sarebbe stato il direttore del Conservatorio, ossia il maceratese “cavalier” Lauro Rossi.

La politica di Tito Ricordi continuava dunque a seguire una linea di intelligente cautela. Niente Boito in prima fila, niente Faccio o qualcosa di simile.

Lauro Rossi, come abbiamo visto, era un rigido conformista. Tuttavia, officiato a ricoprire una carica in un sodalizio che si proponeva di “Incoraggiare i cultori della buona musica”, non poteva certo tirarsi indietro. Nello stesso tempo, la sua presenza garantiva che non si sarebbero commesse pazzie o fatti salti nel buio. Nella “commissione” nominata appresso per studiare da vicino le modalità d’esercizio, il saggio Ricordi lasciò cadere una goccia di Filippo Filippi ed un’altra di “cavalier” Mazzucato. Redatto lo statuto, la commissione preliminare cessò i suoi poteri e s’incarnò in una “rappresentanza sociale” definitiva, a comporre la quale vennero chiamati il conte Carlo Taverna, Curatore del Conservatorio, presidente; Lauro Rossi vicepresidente; Ricordi cav. Giulio segretario; Stefano Ronchetti Monteviti e Mazzucato cavaliere Alberto (due professori del Conservatorio di opposte tendenze), Fasanotti dottor Filippo, D’Adda marchese Gerolamo, Pestagalli ingegner Giuseppe, Sala nobile Marco, Gussalli marchese Antonio, Jacob Albino, Grossoni Alberto, Chiusi cavalier Carlo, Tornaghi Eugenio (ch’era procuratore di Ricordi) membri della Commissione artistica e della Giunta amministrativa. Come si vede, passati in fase esecutiva, alla vigilia delle manifestazioni pubbliche, il Filippi, critico ufficiale della Perseveranza, era sparito dal novero dei promotori.

Se si voleva incominciare prima delle vacanze estive, così da mandare alle colline e ai laghi, più contenti, i novelli soci, non bisognava perder tempo. Quel valentuomini si posero sotto la protezione dei santi Pietro e Paolo, e il 29 giugno 1864, festa di quei due apostoli, dettero il loro primo concerto, ossia dire il primo “esperimento”, nella sala del Conservatorio. Gli sperimentatori, per quel diletto e per i susseguenti dell’annunciata stagione, avevano pagato una “tassa d’ingresso” di lire 20 ed un contributo annuo di lire 40 se “Soci protettori”; una “tassa d’ingresso” di lire 10 ed un contributo di lire 25 se “Soci ordinari”; il tutto da versarsi in due rate semestrali.

Con molta ansia nel cuore, con moltissima curiosità e, taluno, con qualche diffidenza, i medesimi sperimentatori si recarono dunque al Conservatorio, che faceva un grande caldo. Malgrado il caldo, le signore portavano gonne lunghissime, ben strette in vita, e corsetti tutti chiusi con le maniche rigonfie all’attacco delle spalle. I cappellini piumati coprivano le chiome abbondanti, annodate in grosse trecchie; ma, almeno, i parasole ricamati e trinati concedevano una piccola aureola d’ombra. Non così fortunati, i signori dovevano stare serrati in collettoni ed in camicie corazzate d’amido, e dovevano cingersi intorno al collo i plastron adornati di grossi cammei. In testa, alte tube pelose, che i più giovani potevano ridurre nelle proporzioni più ragionevoli dei “cappelli duri” o “bombette”. Le “magiostrine” venivano considerate ancora una specie di pericolosa pazzia.

Quanti fossero non si poté mai sapere con assoluta certezza. Tuttavia, poiché un prezioso registro manoscritto, in possesso, ancor oggi, del “Quartetto”, riporta, per l’anno 1864, ottantasette “Soci protettori”, trentuno “ordinari” e quarantotto “corrispondenti” (quelli abitanti fuori Milano e fuori Italia) noi possiamo presumere che non superassero i centodieci o centoventi. Il programma era così lungo da far credere che l’esperimento, incominciato alle quattordici, non avesse termine se non alle diciotto; ora, in quel tempo, buona per andare a cena. Vennero infatti eseguiti il Quartetto in sol maggiore di Mozart, indicato sommariamente come “op. 10, n. 1” (il bravo ordinatore Koechel non aveva ancora ordinato); il Quartetto con pianoforte in fa minore di Mendelssohn op. 2; il Settimino di Beethoven op. 20 e la

“Suonata” di Beethoven per pianoforte solo, op. 31 n. 2, quella che adesso s’usa chiamare “dei recitativi”. Fra i presenti, oltre ai membri della presidenza e della Giunta artistica e amministrativa al completo, possiamo andar sicuri che ci fossero i maggiori critici milanesi, col Filippi in testa, qualche invitato (essendo che la direzione s’era riservata, in via eccezionale, la facoltà di dar via libera ad ospiti saltuari) quindi la “massa” dei protosoci, sia “protettori” che “ordinari”. Fra i primi il cavaliere Antonio Besana, Arrigo Boito, uscito dall’ombra ma schierato fra i gregari e i “paganti”, la contessa Antonietta Busca Sala, l’ingegner Michele Cairati, la nobile Irene Capretti Galantini, il cavaliere Luigi Erba, il barone Carlo Galbiati, Giovannina Lucca, rivale di Ricordi nell’editoria musicale e attentissima, fin d’allora, alle fortune dell’enigmatico Wagner e al modo di introdurne l’opera in Italia, i nobili Giacomo e Marco Sala, naturalmente la signora Susanna Thomson Treves, consanguinea del famoso violinista belga César Thomson, ancor fanciullo in quel tempo, il maestro Giuseppe Menozzi. In confronto al primo esperimento fiorentino del ‘61, questo milanese del ‘64 non aveva dunque registrato un “concorso” di pubblico “scarsissimo”; in più, esso aveva dimostrato nei milanesi, fin dall’inizio, la tendenza a impostare i concerti non sulla sola, esclusiva forma quartettistica.

Ed ora, vien fatto di chiederci quale effetto quel primo pomeriggio, tutto strumentale, possa aver avuto sull’animo degli ascoltatori. Lasciamo pur da parte i maestri “esercenti” (in casi del genere son quelli che contan meno) e occupiamoci piuttosto del nobile Giacomo Sala, del cavalier Besana, della nobile Irene, dell’altro cavaliere Luigi Erba e così via discorrendo. Innanzi tutto, io credo, essi si saranno convinti che un’accademia senza romanze d’opera, senza pezzi di bravura, senza Fantasie sulla Norma o La gazza ladra, senza Sinfonie di Rossini trascritte per “quattro pianoforti a quattro mani o sia sedici mani”, si poteva benissimo seguire, dal principio alla fine, senza riportarne danni gravi. Anche d’estate, in sala priva d’aria condizionata, coi corsetti abbottonati fino al collo, per quanto riguarda le dame, e con le camicie “bollite” (il termine è di Bernard Shaw) per quanto riguarda i gentiluomini.

I più attenti si saranno accorti che l’affare della melodia era molto diverso da quello che s’era sempre creduto. Anche i signori Mozart, Beethoven e Mendelssohn cantavano. Cantavano, perfino, in certi momenti di intensa concitazione quando i loro colleghi del melodramma, assai spesso, si limitavano ad accelerare i soliti disegni d’accompagnamento. I due Adagio cantabile, quello del Quartetto di Mozart e quello del Settimino, sarebbe bastato trovare lì per lì un Felice Romani o un Francesco Maria Piave, pronti a improvvisare un paio di strofe, e sarebbero potuti diventare due bellissime romanze per tenore o soprano. Non per tutto il corso della loro parabola, evidentemente; ché, a un certo punto, i maestri Mozart e Beethoven, ultramontani, parevano inalberarsi come due cavalli nervosi, sciogliersi dalla catena melodica, correr via, non si capiva molto bene dove smarrirsi, disperdersi e lasciar là, disarcionati, i poeti Romani e Piave. Senonchè, ritornavano. Si ritornavano a cantare, come avevan fatto prima, e quel ritorno, arroventato dall’attesa, infiammato dal timore di aver perduto per sempre un grosso bene, accresceva la dolcezza del ritrovamento. A non distrarsi, risultava facile accorgersi come anche i punti fermi, i punti essenziali del discorso musicale, quel procedere di quattro in quattro battute per cui le cabalette marciavano spedite alla mèta con una sicurezza del tutto militare, le simmetrie sacrosante, in altri termini, dove il numero della parola si confondeva con il numero della musica, regolavano, più o meno, anche i passi della musica strumentale. Motivi se ne potevano portare a casa, anche dopo aver sentito una “Suonata” o un Quartetto. E se, ogni tanto, qualcuno di detti motivi sembrava appannarsi, nell’improvvisa intromissione di un giro armonico non proprio consueto, ecco che a poco a poco la circostanza, invece che riuscir molesta, allietava. Perché si comprendeva come, a quel punto, non dico i poeti Romani e Piave, facitori quasi esclusivi di versi per libretti d’opera, ma anche i poeti Aleardi, professore a Firenze, e Giovanni Prati, incoronato a Roma, non sarebbero riusciti ad esprimersi, a tener dietro al maestro, a fornirgli le rime e le sillabe. Allora era bello cadere in una specie di sogno, essere come in sogno, quando si vuol parlare e la bocca sta chiusa, ma la vita, la vita con le sue domande prive di risposta, la vita con i suoi terrori e i suoi abbandoni, la vita con la sua gioia di sapersi, continua a camminare e non ci svela la direzione del proprio cammino.

In un concerto o in una pubblica “accademia” una Suonata, un Quartetto, un Settimino non s’eran mai sentiti tutti di seguito, in tutta l’estensione dei loro “tempi”. Adesso, ad ascoltarli così, sembrava di avvertire un legame fra il primo e l’ultimo Allegro, fra questi due estremi e le parti di mezzo; veniva voglia di considerarli quasi come gli atti di un’opera, come i momenti necessari e inseparabili di un’azione, come le fasi di una rappresentazione ideale. La nobile Irene guardava sorpresa il nobile Sala, e in fondo, nell’ultima fila di seggiole, il socio “protettore” maestro Arrigo Boito lasciava ondulare sulla fronte sorridente il ciuffo biondo. Ma c’era di più. Quella “Suonata” di Beethoven, a parte i recitativi ch’eran forse voluti, ricordava non poco il temporale di Rigoletto e, più ancora, quel movimento agitato che, nella Favorita di Donizetti, prepara la dolce cantilena “O mio Fernando...” “Così, il Minuetto di Mozart e l’altro del

Settimino pareva di averli già incontrati, sia pure diversi, in qualche ballo storico nelle regge di qualche melodramma ben noto. I nostri grandi operisti non avevan dunque fuggiti gli ultramontani come apportatori di peste, anzi, forse in causa dei loro viaggi professionali a Parigi, a Londra, a Vienna, ne avevan preso conoscenza e non li avevano trovati così repellenti al genio della nostra razza. Nell'animo degli auditori andavano vagando pensieri di difficile formulazione; prospettive di impensate alleanze. Degli esecutori non sappiamo molto; né di Nicola Bassi e Giovanni Andelman violinisti, né di Giuseppe Santelli violista, né di Isidoro Truffi violoncellista, né di Luigi Negri contrabbassista, né di Luigi Bassi clarinetista, né di Antonio Torriani fagottista, né di Giuseppe Mariani cornista. Soltanto Rita Montignani, pianista, viene indicata nelle relazioni dell'epoca come "esimia"; ma noi non potremmo dire se questo fosse in causa di fondati motivi artistici o solo in causa di cavalleria ottocentesca. L'avvento dei grandi virtuosi era tuttavia imminente. Al secondo esperimento del 10 novembre 1864 si sarebbe presentato Antonio Bazzini, fiero delle lodi di Schumann per la sua bravura di violinista e per il suo talento di compositore; Antonio Bazzini già celebre in Germania, in Spagna e in Francia, uno fra i primi nomi gloriosi nel campo della musica strumentale italiana durante la seconda metà del secolo XIX. Nel terzo esperimento dell'11 dicembre (a ore una e mezzo pomeridiane!) sarebbe comparso il bergamasco Alfredo Piatti, violoncellista di fama europea, idolo dei pubblici inglesi; nei concerti del '65 avrebbero avuto larga parte un prodotto tutto indigeno ma di prim'ordine, ossia il pianista Carlo Andreoli, allievo di Angeleri nel Conservatorio milanese, e il violinista genovese Camillo Sivori, uno fra i pochi autentici alunni di Paganini, cui Paganini dedicò alcuni suoi lavori. Al contatto con questi primi esecutori di reale grandezza (ai quali è giusto aggiungere anche il pianista Luca Fumagalli) i frequentatori del Quartetto incominciarono a rendersi conto di come, anche nel campo strumentale, potessero verificarsi quelle differenze di capacità interpretativa ch'essi sapevan valutare così bene nel campo operistico.

Ai sentimenti del pubblico, tuttora in via di formazione e di chiarificazione, si aggiunsero subito i giudizi e le prese di posizione della critica. Da parte dei conformisti, di quelli, insomma, che temevano inquinamenti, deviazioni e tradimenti per opera dei subdoli entusiasmi ultramontani, si tenne un convegno molto riservato. Ormai i nomi di Mozart, di Beethoven, di Mendelssohn, di Schumann, di Boccherini, di Hummel, di Haydn, di Bach, di Chopin, apparsi negli ulteriori programmi del '64 e del '65, erano nomi troppo grossi per scherzarci sopra. Da parte degli "avveniristi" fu un'orgia di entusiasmi e di iperboli.

Come abbiamo già detto, la Società s'era anche impegnata ad uscire con un proprio periodico. Il 10 luglio del '64 si metteva dunque in circolazione il Giornale della Società del Quartetto, gratuito per i membri del sodalizio ma posto pure in vendita pubblica al prezzo di lire una il numero. N'era editore Tito Ricordi; redattore (ossia direttore) Alberto Mazzucato. Sulle colonne del Giornale, ormai alzatosi dal suo posto di "Socio protettore" pagante, Arrigo Boito, libero e felice, intonò subito i suoi peana. "Beethoven, intelligenza solare, natura quasi divina, anfibio del cielo e della terra... Ogni volta che la penna del critico incontra il nome di Beethoven deve fermarsi davanti; come un pellegrino ad una croce...". "Haydn procede da Bach come il critico fiorito procede dalla roccia terribile...". "Schumann è un ingegno eccezionale, miracoloso, nuovo (e nuovo anche nel senso trecentista, che vale strambo...)". "Abbiamo sentito l'Adagio in re minore di Mendelssohn, abbiamo bevuto all'anfora del Bello il succo dell'ideale e ne siamo briachi... All'ultima pagina dell'Adagio, là dove i raggi della paradisiaca melodia pare che si concentrino tutti in un punto focale, in una incandescenza indefinibile, cui la pupilla del pensiero con istento sopporta, a certe battute di quest'ultima pagina udimmo un singulto, un grido di moltitudine alzarsi dalla platea e ci guatammo esterefatti. Chi aveva mosso quel grido? Noi tutti. Onnipotenza della musica! i volti erano smorti d'affanno e le arterie ne battevano violente, come se avessimo assistito a qualche sorprendente catastrofe; vi fu chi pianse. Sovranità dell'arte nostra! Sì; lo asseriamo con affettuoso orgoglio e con intierissimo convincimento: la musica è regina su tutte le arti; più che regina, Dea!..." "Parecchie luminose figure comparvero già dinanzi a noi, dacché siamo soliti raccoglierci in devota radunanza ai nostri sociali esperimenti... un'intiera pleiade di genii, una costellazione di glorie...".

Parole di tale accento, cui si accordavano quelle meno combustibili ma non meno affermative di Filippo Filippi, servirono ad allargare il cerchio delle nuove irrequietezze e delle curiosità nuove. I "codini" ne restarono molto allarmati. Sicché fu per loro grande fortuna di poter avventarsi sopra un'uscita di Arrigo che, presa in superficie, poteva, prestarsi ad essere fraintesa e derisa. Il solito pallino della formula e della forma, il significato altissimo della seconda e il significato deteriore della prima, già bene indicato da quella corruzione in diminutivo e in frivolo vezzeggiativo, lo indussero a scrivere, sempre sul Giornale della Società: "Il Sublime è più semplice del Bello! Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzarre, le più molteplici, le più disparate; al Sublime non s'addice che la gran

forma, la forma divina, universale, eterna: la forma sferica. L'orizzonte è sublime, il mare è sublime. Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'adagio di Mendelssohn è sferico e più semplice dell'andante di Mozart... “.

Era l'uscita di un entusiasta, dove si nascondeva qualche lontano spunto di filosofia presocratica e di teologia medievale, ma dove, in fondo, i concetti d'arte-rivelazione e d'arte-compromesso, d'arte-profezia e d'arte-industria, d'arte-sacrificio e d'arte-compiacimento, venivano esposti e francamente messi in contrasto. Il tono, naturalmente, e tutto quell'ingombro di sfere, quello stile messianico e quel ritmo sentenzioso costituirono una bazza alle repliche e alle riscosse dei conformisti, dei nemici, più o meno identificabili, della Società del Quartetto. I membri del sodalizio incominciarono a venir presi in giro pel loro “misticismo” musicale. Per la loro “santità” artistica e per quel loro riconoscere la grandezza di un'opera dalla “sfericità” della sua forma.

“Io, scrisse nel '65 il Ghislanzoni, che pure ammirava il Boito poeta, io non oso più passare davanti a una zucca senza levarmi il cappello”, quindi, giuocando sull'opposizione tra il sole e il garofano, aggiungeva di essere indotto “a sospettare che una zucca fosse più sublime del sole”. L'epiteto beffardo di “sferico” perseguitò Boito per qualche tempo; fu usato nei suoi confronti quando si fu sul punto di mandare in scena, a Genova, quell'Amleto di Franco Faccio di cui egli aveva scritto il libretto; venne usato con sarcasmo anche da Verdi e passò a indicare, più o meno, tutti i fedeli degli esperimenti al Conservatorio. Trent'anni più tardi i fedeli di Wagner verranno chiamati “i pellegrini di Bayreuth”.

Tutt'altro che intimiditi ed offesi, gli sferici continuavano per la loro strada.

Il Giornale della Società del Quartetto non ebbe lunga esistenza, ma, nei pochi numeri usciti, pervenne a tener alto il prestigio e ad agitare importanti questioni di carattere musicale. Preso spunto, ad esempio, dalla recente morte di Felice Romani, il Mazzucato pubblicò a puntate un suo studio intitolato Delle evoluzioni della poesia melodrammatica, dove si trova tracciata la “nascita della opera” con segni personali e profondi (vedi l'idea che il verso sciolto della tragedia rinascimentale, “non simmetrizzato, non scompartito da rime, null'altra forma di musica poteva avere che quella del Recitativo...”); altra volta si esposero con chiarezza, dato lo stato degli studi a quel tempo, i sistemi musicali dei popoli antichi, e così via. Il Giornale teneva anche informati i suoi lettori sugli avvenimenti artistici del resto d'Italia e riproduceva le cronache del Boccherini di Firenze in modo che gli sferici potessero tenersi al corrente circa le “mattinate” di Abramo Basevi. Fu così che a Milano s'ebbe notizia dell'opera 59 di Beethoven tre anni prima che Bazzini, Rampazzini, Santelli e Quarenghi la presentassero al Conservatorio. “Magnifico pezzo, fu appunto riportato dal Boccherini sul Giornale della Società del Quartetto in data 15 febbraio 1865, degno del gran compositore. Brillano specialmente l'andante e l'ultimo tempo. L'andante è una pastorale soavissima, che empie l'anima di dolcezza. L'ultimo tempo è una fuga gigantesca, che eccita la meraviglia per l'effetto magico che l'autore seppe trarne... “.

Dritti per la loro strada, dunque, gli sferici; orgogliosi, a buon diritto, di aver chiuso la stagione del '64 con un attivo di lire 2807 e di avere iniziata quella del '65 con ottantaquattro Soci più di prima; sicuri, come gli eventi poi comproveranno, di poter aumentare ogni anno in numero e in potenza.

Anche l'indizione di Concorsi per composizioni musicali nuove, compresa e pubblicata nello Statuto sociale, entrò immediatamente in vigore, l'anno stesso di nascita della Società, continuando a funzionare annualmente fino al 1874, facendosi triennale dal '74 in avanti e cessando, per cause varie di cosiddetta forza maggiore, nel 1898. I Concorsi contemplavano di volta in volta diverse forme di composizioni; le giurie pure si cambiavano, almeno parzialmente, e i premi venivano offerti dalle casse stesse del sodalizio o da quelle di privati Soci particolarmente forniti di mezzi finanziari. Dette competizioni costituirono un mezzo potente per indurre i maestri italiani ad affrontare il caso della musica strumentale e, se non rivelarono l'atteso Messia, contribuirono alla creazione di lavori notevoli, come due Quartetti e una Sinfonia per il Saul di Antonio Bazzini, come il Quintetto di Giovanni Bolzoni e altri ancora. Fra le ultime composizioni premiate ai Concorsi della Società, vanno ricordate una Sonata per pianoforte in re minore di Giuseppe Frugatta, che, nato a Bergamo nel 1860 e morto a Milano nel 1933, tenne per lunghi anni la cattedra di pianoforte nel Conservatorio di quest'ultima città; quindi un'altra Sonata di Edgard Samuel Del Valle de Paz (1861-1920) insegnante nell'Istituto Musicale di Firenze. Entrambi i lavori vennero eseguiti in pubblici concerti della Società nel marzo del 1892, avendo a interpreti i rispettivi autori.

In sostanza, una volta lanciato, il “Quartetto” non conobbe né soste né tentennamenti. Ghislanzoni, è ben vero, seccato per la scarsa affluenza del pubblico ad uno dei primi “esperimenti”, raccomandò “un po' meno di esaltazione e un po' più di costanza”, mise in guardia contro “lo zelo e la premura di voler far troppo” e, senza paura di veder fatti i debiti scongiuri, concluse scrivendo: “chi avrebbe mai preveduto che la Società del Quartetto di Firenze avesse così

presto a disciogliersi, mentre lo scorso anno prometteva prospera vita e duratura?” Burrasche passeggiare. Pochi mesi dopo, lo stesso futuro librettista di Aida, sempre sulla Gazzetta Musicale di Milano, poteva esclamare: “La buona musica, la musica arte, convien proclamarlo ad onor del vero, in questo momento ha stabilito il suo domicilio nella Sala del Conservatorio sotto gli auspici della Società del Quartetto... È un vero peccato che il giornalismo non trovi ancora il modo di demolirla!...”

Neppure la terza guerra d'indipendenza, scoppiata nel '66 ebbe contraccolpi sfavorevoli sul sodalizio milanese. Nello statuto sociale, le cause di cessazione dalla qualità di membro effettivo erano state così elencate: a) decesso, b) dimissione volontaria, c) mancato pagamento di due rate consecutive, d) mancamento alle leggi di onore. Alla prima di tali cause crediamo che nessuno dei soci del “Quartetto” potesse mai sottrarsi; tutte le altre, crediamo invece che non intervenissero mai. L'ultima, anzi, fu proprio l'opposto di ciò che indusse non pochi sferici a farsi volontari sotto Garibaldi, incominciando da due sferici di proporzioni smisurate come Boito e Faccio, combattenti nelle Giudicarie, per finire con Stefano Ronchetti-Monteviti, già maestro del Faccio, il quale, in età di anni cinquantadue, si arruolò tutto contento, insieme con un figlio ventenne.

Per qualche tempo, come abbiamo già accennato, la Società milanese si attenne al criterio delle musiche da far conoscere assai più che a quello dell'eccellenza esecutiva. Col ritorno di Bazzini dall'estero, ossia verso metà stagione del 1866, poté contare su una specie di complesso cameristico a carattere stabile, centrato appunto sul quartetto d'archi Bazzini, Rampazzini, Cavallini e Truffi. Forte di questo mezzo sicuro, riuscì, nel giro di due anni, a far conoscere, oltre a quelle di Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn e Schumann, opere strumentali di Heller, Onslow, Schubert, Vieuxtemps, Boccherini, Haendel, Spohr, Tartini, e “novità” del Bazzini medesimo, di Cunio, di Faccio, di Andreoli, di Croff. Nel '67, sempre per tener fede ai patti statutari, s'ebbe il primo concerto sinfonico con prima esecuzione, a Milano, della Pastorale di Beethoven. Più tardi i concerti sinfonici vennero trasferiti nella Nuova Sala del Nuovo Salone ai vecchi Giardini Pubblici e Ghislanzoni, anche in quella occasione, ebbe a mostrarsi scontento. Va bene “il concorso straordinario e l'esecuzione magnifica per assieme, colorito ed interpretazione artistica ...” L'acustica fu un disastro e la colpa di tutto risultò essere del gentil sesso. “Si aveva una sala eccellente come quella del Conservatorio. Gratis! Ma le signore non avevano simpatia per quell'ambiente troppo severo; bisognava tenere un religioso silenzio, giacché l'ultima cosa che si fa in un concerto è quella appunto di tacere e di ascoltare la musica. Così la rappresentanza della Società del Quartetto, composta di perfetti e garbati cavalieri, ha voluto rendere contente le gentili dame, mettendo al bando la Sala del Conservatorio in cambio di una Sala molto cattiva, infelicissima per i concerti con orchestra”. Alla seconda seduta il bollente Ghislanzoni, come al solito, era già deviato su altre strade: “Concerto ai Giardini Pubblici, vari pezzi di musica classica a piena orchestra sotto la direzione del Maestro Faccio che, senza essere né barone, né cavaliere, né tedesco, sa dirigere ammirabilmente un'orchestra italiana, anche quando suona musica tedesca”. Più che per questa allusione al barone Hans de Bülow, già sposo di Cosima Liszt e direttore d'orchestra celebre in Germania, i primi concerti ai Giardini riuscirono importanti perché, a quanto ci risulta, fecero conoscere ai milanesi per la prima volta, nella loro integrità, capolavori come la Jupiter di Mozart, come la Quinta, la Settima, la Leonora di Beethoven, come la Ouverture del Tannhäuser e il Preludio del Lohengrin, come Il carnevale romano di Berlioz etc. etc.

Seguire più a lungo e partitamente l'attività del “Quartetto” sarebbe impresa quasi impossibile. Del resto, la pubblicazione integrale di tutti i programmi svolti, dal fatidico pomeriggio del 29 giugno 1864 al giorno di ieri, nonché l'elenco di tutti gli esecutori susseguitisi in questi cento anni, costituiscono per il lettore non solo il quadro più preciso della storia viva della Società milanese, ma altresì una materia vastissima sulla quale meditare e dalla quale ritrarre importantissime indicazioni. Soltanto nel 1870 noi vediamo comparire il primo straniero, che è, appunto, il nominato “Signor de Bülow”, e che, possiam dire monopolizza tutta la stagione, nella duplice veste di pianista e di direttore d'orchestra. Occasione alla chiamata di Hans von Bülow era stato il desiderio di celebrare Beethoven nel centenario della nascita. Trovandosi in Italia per un lungo soggiorno, il maestro germanico aveva aggiunto ai concerti propriamente beethoveniani altri più eclettici, dove però il nome del Grande di Bonn figurava sempre. Ad Hans von Bülow seguirono, sempre più frequenti, gli interpreti stranieri.

Dalla lettura degli elenchi di programmi risulterà pertanto facile il rilevare come, con ritmo progressivo e insistente, tutti i grandi virtuosi europei della seconda metà del secolo scorso sfilassero davanti al pubblico del “Quartetto”. Non appena, però, un nostro artista od un nostro complesso strumentale giungeva ad affermarsi, il sodalizio milanese non trascurava di scritturarlo. Vediamo così apparire Anton Rubinstein, pianista, compositore e direttore d'orchestra nel 1874; nel 1878 il violinista tedesco August Wilhelmy, ancor giovane, per sei concerti; l'altro grande violinista Joseph

Joachim nel 1880; Camillo Saint-Saëns, pianista e compositore nel 1879; “don” Pablo Sarasate nell’82; Eugen D’Albert, pianista, nel 1885; Richard Strauss, direttore d’orchestra e compositore, nel 1888 (e aveva ventiquattro anni); David Popper, violoncellista boemo, nel 1889; Eugène Ysaÿe, violinista, nel 1889; Felix Mottl, famoso direttore wagneriano, nel ‘91; il violinista Franz Ondricek, altro boemo, destinato a morire improvvisamente nella stazione di Milano, lungo il corso della stagione 1892; ma, contemporaneamente, incontriamo Gaetano Braga, violoncellista non inferiore ai più celebrati forestieri, autore della celeberrima Leggenda valacca, adombrato da Fogazzaro nel Lazzaro Chieco di Piccolo mondo moderno e del Santo; incontriamo il Quartetto Fiorentino composto da Jean Becker, Enrico Masi, Luigi Chiostri e Federico Hilpert; alla testa dell’orchestra sinfonica, Faccio, naturalmente, e Luigi Mancinelli; i pianisti Alfonso Rendano, Giuseppe Martucci, Vittorio Maria Vanzo, Giuseppe Frugatta, Giovanni Sgambati, Giovanni Rinaldi, Beniamino Cesi (uno dei primi a introdurre nei programmi di concerti pubblici le “minuscole” Sonate del “maiuscolo” Domenico Scarlatti) ed Ernesto Consolo, già alunno del Reinecke a Lipsia, la cantatrice Alice Barbi, bolognese, una delle prime italiane che si dedicassero al genere da camera, ammiratissima da Brahms e a altri grandi maestri.

Gli umori del pubblico, in questo periodo che possiamo ritenere come determinante, non solo per le fortune della Società del Quartetto, bensì ancora per la formazione di una cultura e di un nuovo gusto strumentale in Italia, vennero denunciati in primo luogo dal continuo incremento del numero dei soci (quattrocento circa nel 1899), in secondo luogo dalle dichiarazioni della stampa. La quale, nel giro di pochi anni, aveva ormai cessato di dileggiare gli “sferici” e i “mistici” del Conservatorio. Possiamo anzi dire che l’ultima delimitazione ufficiale, l’ultima discriminazione di costoro s’ebbe a verificare in occasione della “prima” di Mefistofele alla Scala, la sera del 5 marzo 1868, quando il pubblico si trovò diviso in due partiti, l’uno, e il più grosso, decisamente ostile all’“avvenirista” Boito, l’altro deciso a sostenere fino all’ultimo sangue le ragioni del giovane maestro. Quando Il Palcoscenico scrisse che “il Boito fu propriamente assassinato dai suoi fanatici ammiratori, i quali nulla curando la preghiera da lui fatta, vollero forzare la mano al pubblico perché segnasse un trionfo e provocarono in tal guisa una tanto gagliarda quanto deplorabile reazione”, era chiaro che pensasse ai soci del “Quartetto” e ai loro amici. Non diversa allusione stava certo nascosta nell’“appendice” del Secolo, là dove era affermato che la gente va a teatro “per divertirsi e non per studiare contrappunto o filosofia”. Ma, ripetiamo, il tempo della catastrofe di Mefistofele si allontanò a velocità rapidissima. La Gazzetta Musicale del ‘73 si stemperò in lodi ditirambiche all’indirizzo di Antonio Rubinstein (“tocco che incanta, forza prodigiosa, delicatezza che fa stupore... è un mago, un dio della tastiera... fece applaudire Schumann, per la prima volta, con battimani generali...”) ed elogiò il “Quartetto” per aver fatto conoscere agli italiani un simile artista. Nel ‘76 Filippo Filippi dichiarò la Società “ormai più benemerita dell’Arma dei Carabinieri” e le sue benemerenze estese anche ad un campo del tutto nuovo e, in quegli anni, di ben difficile viabilità. Rilevò infatti che l’istituto milanese, giunto ormai al ventesimo anno di vita, “fa conoscere ed apprezzare molti capolavori italiani, i quali non avendo la loro naturale sede in teatro, trovano appunto nella Società del Quartetto la base della loro manifestazione artistica”. La vecchia antinomia fra “musica di teatro” e “musica di sala”, fra “musica italiana” e “musica ultramontana”, fra “musica del cuore” e “musica del pensiero” veniva così superata nell’atto stesso in cui la si poneva.

Capolavori italiani potevano essere tanto Il barbiere di Siviglia quanto una Sonata di Scarlatti, un Quartetto di Boccherini o un Concerto, un Trio, una Sinfonia che un giovane dei nostri avrebbe potuto comporre, sotto gli occhi di quanti allora vivevano. La questione veniva ormai prospettata nella sua giusta luce, veniva ricondotta a una matrice unica, veniva illuminata fino a presentarsi non già come la constatazione di un dissidio, bensì di una possibile e feconda alleanza. Le idee, già balenate in certi scritti di Mazzucato e di Boito nel vecchio Giornale della Società del Quartetto ricevevano nuovo impulso dalle lezioni pratiche della Società stessa. L’opera del sodalizio era stata ed era meritoria davvero.

Subito dopo il ‘75, Wagner e Brahms (entrambi ben vivi) incominciano a diventare ospiti abituali del “Quartetto”. Non diciamo il Wagner di Tannhäuser e Lohengrin, ma quello ben più “difficile” della Marcia funebre dal Crepuscolo (eseguita per la prima volta nel 1877), il Wagner del Preludio a Tristano e della Cavalcata delle Walkirie, dirette da Macinelli nell’80.

Il ‘78 fu l’anno della Nona di Beethoven, non mai udita in Italia e allora presentata da Franco Faccio insieme con l’ouverture del Re Stefano e l’ouverture di Coriolano. Come vediamo, già si avevano sensibilità di stampo moderno, scrupoli di stampo critico come appunto questo, di non ammettere in un concerto centrato sulla Nona altre composizioni che composizioni beethoveniane. Il grande evento ebbe luogo il 18 aprile, alle otto e mezzo di sera e vi concorsero, oltre

la solita orchestra, molti professori del Conservatorio, la Società milanese di canto corale e del Quartetto corale, i solisti signore Invernizzi e Valeri, signori Aresi, Bertocchi e Taveggia. Il successo fu enorme, sì che l'audizione del poema sinfonico-vocale del "Titano di Bonn" dovette replicarsi le successive sere del 22 e del 26. Filippo Filippi parlò di "effetto grande", di "pubblico e critica sbalorditi", e concluse dicendo che "da molti anni non si aveva avuto una festa simile".

In occasione del concerto beethoveniano per il centenario, quello diretto da Bülow, Filippi aveva descritto l'avvenimento come "uno spettacolo unico, inaudito, di cui qui non si aveva manco l'idea; una solennità edificante, commoventissima". Allora egli aveva viste "agitate nel volto, cogli occhi quasi lucidi di pianto, delle persone a cui la musica è affatto ignota". Adesso gridava: "Lode e onore a quella meravigliosa orchestra, alle due Società corali che contribuiscono ad un esito così pieno, di cui rimasero sorpresi tutti gli stranieri che avevano sentito la Nona Sinfonia, eseguita dalle orchestre di Vienna e Parigi. Faccio e l'orchestra meritano una grande ovazione. Il grande avvenimento artistico è compiuto e meriterebbe un'epigrafe nel luogo stesso della rivelazione: "In questa Sala la sera del 18 aprile 1878 - Per la prima volta in Italia - Sotto la direzione del Maestro Faccio - Venne ammirabilmente eseguita - La Nona Sinfonia di Beethoven - Il pubblico milanese - L'ha compresa, gustata, applaudita"".

Il dottorone, come lo chiamavano per le sue proporzioni gigantesche, non aveva ormai più dubbi circa il sodalizio che aveva portato al fonte battesimale molti anni prima, insieme con Tito e Giulio Ricordi, con Boito, con Mazzucato e che, come tutte le creature del sangue, gli aveva procurato molti dispiaceri. "Tutte queste belle cose, tutti questi bellissimi risultati, bisogna confessarlo, non sono dovuti solamente agli sforzi della Direzione, ma al concorso, all'interessamento, al gusto fine del pubblico, che li rese possibili. I soci sono sempre numerosi e le belle esecuzioni, specialmente di questi ultimi anni, non possono a meno di attirarne dei nuovi. Il pubblico, poi, si educa sempre di più e diventa ogni anno più serio, più compreso della dignità artistica dell'istituzione. Per qualche tempo la Società del Quartetto è stata più che altro un affare di moda; ora il contegno è ben diverso; si capisce la buona musica, la si gusta, la si applaude con trasporto e discernimento".

L'educazione degli ascoltatori era ormai sì avanzata che, nel 1887, il nuovo critico della Perseveranza poteva dichiarare: "Musicisti e pubblico riconoscono nel giovane Riccardo Strauss un musicista d'eccezionale valore". Sta bene: lo Strauss del 1887 e della Sinfonia in fa minore non era lo Strauss di Don Chisciotte o, tanto meno, di Salome. Era però già un tipo con qualcosa di sconcertante, dietro cui non tutti sarebbero riusciti a scorgere un "eccezionale valore". Indizio non minore di capacità comprensive e, diciamo pure, di spirito profetico noi troviamo nel grande successo del concerto bachiano, tenuto durante la stagione dell'anno 1894. "Coloro che si occupano con amore ed interessamento, che si nutrono, direi quasi, di questo sano alimento intellettuale, non possono non esser grati al Quartetto che organizzò con cure speciali una delle più belle feste artistiche di cui può menar vanto l'antica e benemerita Istituzione Milanese... Bach! Ecco l'artista che il tempo distruttore non intende seppellire nel più profondo baratro dell'oblio, ma vuol rivendicare e mettere in piena luce. Ecco l'artista a cui è serbato fra non molto, anche in Italia, la fama di Palestrina e di Beethoven... Fu quella di ieri la rivelazione di una grande personalità e di una grande potenza... Bach, quello che vorrei chiamare il Maestro del secolo venturo!".

Il concerto bachiano del Quartetto, modello 1894, tanto più ci riempie di orgoglio, quanto più noi pensiamo ch'esso non fu un'importazione dall'estero, già bella e confezionata, ma un prodotto casalingo, dovuto all'amore di esecutori italiani come l'Appiani, il Frugatta, l'Anzoletti, il Kaschmann, la Pantaleoni, e all'ispirazione, alla forza animatrice della Società milanese.

Dopo esser pervenuto ad assicurarsi la collaborazione di Arturo Toscanini durante i prossimi anni del secolo nuovo, il nostro sodalizio cessò la regolare attività sinfonica. L'orchestra figurò solamente là dov'essa aveva da integrare un'esecuzione vocale, sull'esempio della Passione secondo San Matteo di Bach, altra primizia offerta dal Quartetto, e così seguitando. Milano andava organizzando complessi sinfonici a carattere regolare, e la nostra Società, la quale non aveva mai invaso il campo a nessuno e la quale, al contrario, era stata e sarebbe stata plagiata da molti, si restrinse, normalmente, alla musica cameristica. Anche per questa ragione andò sempre accrescendo i concerti di "solisti".

Fatto sta che il secolo XX, questo secolo di catastrofi, la trovò, al suo apparire, soddisfatta e serena. Giuseppe Gallignani, dinamico direttore del Conservatorio, aveva ampliato e restaurato la sala, portandola alla capienza di oltre mille persone e dotandola di maggiori comfort. Con ritmo lento, ma ostinato e incessante, il numero dei soci continuava ad aumentare. Una nuova civiltà musicale si stava sviluppando in Italia e il Quartetto di Milano, in tutta coscienza, poteva attribuirsi una parte di merito. La sacra legione dei dilettanti aveva ricevuto là, al Conservatorio, l'imposizione

della spada sull'omero e l'investitura cavalleresca. I suoi adepti, se alla sera non avevan concerto, restavano in casa; accendevano le candele sulle mensoline dei pianoforti verticali, toglievano i copritastiera di panno ricamato, facevano girare i taborets per accomodarsi alla taglia della loro statura, e si mettevano a suonare a quattro mani qualche Sinfonia od Ouverture di Mozart, di Beethoven, di Weber. Arrischiavano persino un paio di Quartetti o Quintetti, ora che riduzioni, anche di questi, erano state messe in commercio. Gli ascoltatori non mancavano neanche a domicilio. I competenti si raccoglievano vicino al pianoforte per seguire con l'occhio, sullo spartito, lo svolgersi del discorso musicale, e per voltare le pagine; gli altri sedevano intorno al tavolo sormontato da una grossa lampada a gas, donde la "reticella" mandava un lieve mormorio di friggitura. Ascoltavano le voci dei grandi maestri che, a poco a poco, prendevano un accento familiare; che parlavano senza alcun sussiego, precise e suadenti, anche se qualche bemolle, arbitrariamente, prendeva il posto di un diesis, anche se qualche terzina si corrompeva in un ritmo informe e incertissimo. Il dio era Beethoven. Qualcosa di lui, la sua leggenda o la sua santità (come diceva Toscanini), quel suo orgoglio di essere un uomo e quella volontà di dimenticarsene, quella sua solitudine e quella implorazione di amicizia, quell'enigma, aggiungevano incanto ad incanto. Ormai anche la poesia s'era alleata alla musica. Fogazzaro aveva pubblicato le sue "interpretazioni" poetiche di Mozart, di Boccherini, di Schumann, del Padre Martini; e D'Annunzio aveva cantato in un'ode la morte di Verdi, aveva celebrato in Wagner un eroe.

Tutti si trovavano ormai pronti a leggere Jean-Christophe e a contemplare il quadro del Balestrieri. A seguire da presso, nei giorni della sua vita, un uomo innamorato al pari degli altri, un uomo sofferente al pari degli altri, un grande musicista ipotetico ma attuale; a vedersi raffigurati, sia pure sotto aspetto fantastico, nei trasognati ascoltatori della Sonata a Kreutzer. Caparbio, e pronto a scoppiare piuttosto che rimangiarsi le sue affermazioni, Verdi, prima di morire, aveva raggiunto le sommità di Otello e di Falstaff, concretando in tal modo i sogni di Mazzucato e di Boito, l'aspirazione ecumenica di Mazzucato, di Boito e di molti altri sferici. Anche in questo la Società del Quartetto, sia pure indirettamente, poteva riconoscere un po' di merito suo. Sempre nuove iniziative, intanto, sempre nuove musiche, tutti i Quartetti di Beethoven, tutte le Sonate di Beethoven, tutti i Concerti Brandeburghesi e tutti i più famosi esecutori, felici ormai, ansiosi, di suonare o di cantare a Milano. E venne la guerra del '15-'18, che trovò il Quartetto con seicentoventuno iscritti. Boito, il caro Boito, morì il 10 giugno del '18, senza veder la fine del conflitto. Si costruì la Sala Grande del Conservatorio; incominciò la politica delle sovvenzioni statali agli Enti artistici, e il Quartetto niente. Inflessibile a voler tirare avanti con i propri mezzi, ben conoscendo come il principio d'ogni indipendenza spirituale proviene dall'indipendenza materiale. Sopraggiunsero ore gloriose. Dopo chiuso il conflitto, i soci balzarono a un migliaio e mezzo. L'appartenenza al Quartetto diventò una specie di titolo nobiliare. Ubbidienti all'esempio dei fratelli Besana, delle sorelle Bertarelli-Curti, Bozzotti, Brambilla-Besana, dei cugini e zii Casati, della nobile tribù Cramer, dei gruppi Gneechi, Garavaglia, e d'altri pro-soci, accorsi in corpore, anni ed anni prima, a difendere "la buona musica", intere famiglie si iscrissero alla Società. I concerti del Quartetto acquistarono l'aria di prese di possesso perentorie e, nello stesso tempo, amabili.

Arrivò l'ultima guerra e la resistenza non poté trionfare di tutti quegli ostacoli: dei bombardamenti, delle dispersioni, delle deportazioni, delle incertezze economiche. Qualcosa tuttavia, nel Quartetto, ci doveva essere di immortale. Il prode cavaliere ferito rialzò ben presto la testa. Con gesto cortese rifiutò aiuti ufficiali; ricalò la celata sulla fronte ormai ricomposta, rimbracciò lo scudo e la lancia, ripartì, senza sapere ben dove. Gli occorreva, innanzitutto, un asilo. Vagò allora dall'Aula Magna dell'Università Cattolica ai cinematografi di Corso Vercelli e di Viale Piave, senza battere ciglio, senza nulla perdere della sua maestà, anche se, per collocare i leggi di un celebre complesso strumentale, bisognasse allontanare i manifesti pubblicitari di un western o spingere in un angolo l'effigie intoccabile di Clark Gable. A quel tempo, i tram della linea "interstazionale", il 25 e il 26, parevan diventati, in certe serate, pullman riservati a qualche strana e sterminata confraternita. Giovani, anziani, vecchi, che, fra le otto e mezzo e le nove e mezzo di sera affollavano in maniera inverosimile ma ordinata le "carrozze di tutti", scambiandosi i posti con estrema cortesia e con forte esattezza. Li si vedevano scendere in via Carducci, o all'incrocio fra via Bixio e Viale Piave, poi incamminarsi spediti. Le file si snodavano per lungo tempo; i tranvieri continuavano a scaricare e continuavano a non capire dove quella gente andasse. Quella gente seria, e pure animata da una grande letizia. Furono, quelli, anni eroici per la Società del Quartetto; anni in cui i principi della dignità, del buon ordine, del camminare in punta di piedi senza dare di gomiti, i principi della buona creanza materiale e morale, l'orrore per tutto quanto potesse parer provocato a scopo pubblicitario o potesse considerarsi un buono spunto giornalistico, si risolsero in molto dolore per i dirigenti dell'istituto. Il fatto di ignorare, fino all'ultimo momento, se un concerto già annunciato si sarebbe potuto veramente effettuare, le difficoltà dei

visti sui passaporti di certi esecutori invitati, le complicazioni dei cambi, il diritto o il non diritto di affittare le sedi provvisorie misero a dura prova le pazienze, le costanze e le bravure organizzative. Negli ultimi anni, come tutti sanno e vedono, il “Quartetto”, più che mai indipendente ed autarchico, ha attraversato una trionfale crisi di crescita. Gli aspiranti soci non possono venire tutti accolti, perché la nuova Sala del Conservatorio, malgrado sia amplissima, non riesce a contenere più di duemila persone. Il dover opporre rifiuti alle domande di nuove iscrizioni rattrista profondamente i piloti della Società; questi signori un poco impalpabili che, come entità corporee e visibili, ci sono e non ci sono; questi signori mai fotografati e mai intervistati in un'epoca che va pazzo delle fotografie e delle interviste; questi signori che fanno venire un po' in mente quei generali segreti dei Gesuiti, fantasticati da père Dumas e da Eugène Sue, reggitori effettivi della Compagnia ma padri qualsiasi agli occhi dei non iniziati.

A guardarla dopo cent'anni di vita, la Società del Quartetto sorprende per l'assoluta fedeltà alle origini, per l'immutabilità dei costumi e per l'inflessibilità di condotta. Il suo immobilismo etico è la prova della sua fede. Ogni tanto le si muove qualche ingiusta accusa, tanto per non lasciare esente e vuoto un bersaglio. Ma nessuno, fra gli accusatori, pensa alle infinite benemerenze; all'enorme mole di lavoro svolta, ai voti esauditi, ai debiti assolti, così come risulta anche da una semplice scorsa alle pagine che qui seguono.

Già più non ricordiamo che cosa sia accaduto nel mondo il 29 giugno del 1964 e che cosa n'abbia riferito la stampa. La storia dell'uomo è un po' sempre la stessa, anche se le misure, le proporzioni, le modalità dei suoi atti sembrano variare. Se non confessando del Duomo di Pistoia senza avere gli ordini sacri, altra gente avrà compiuto imprese strane e illegali; uomini, come allora, saranno caduti di morte violenta; grandi attrici saranno andate in vacanza, seguite dai commenti dei giornali come le regine di un tempo. Ci sarà stato uno sfondo, comunque, anche nel giorno centenario della nascita della Società del Quartetto; un infinito muoversi di fatti e di eventi intorno all'ora della sua festa. Ma su quello sfondo, per quanti sanno, per quanti dal Quartetto hanno avuto ed aspettano la gioia della musica, sarà stata ben ferma, staccata dal flusso illudente, la certezza di una lunga e buona storia a venire.

Giulio Confalonieri

¹ Il programma dell'Accademia Vocale e strumentale tenuta a Busseto il 12 ottobre 1834, mentre è uno dei pochi documenti attestanti l'attività del sodalizio, ci illumina ben poco sull'intierezza dei suoi criteri artistici. Così le notizie di Giuseppe Demaldè, storico della giovinezza di Verdi.

² Come tutti sanno, terminologia e catalogazione erano assai arbitrarie nel secolo scorso. Pertanto, il Trio di Corelli dev'esser stato una delle Sonate a tre "per due violini, violone o arciliuto col basso per organo" dell'op. 1, 2, 3 e 4. Il Trio di Haendel dev'esser pur stato una delle Sonate "per due violini o flauti" dell'op. 2 o dell'op. 5. Per quanto riguarda Boccherini, può essersi trattato di uno dei Six Trios per due violini e violoncello op. 2 e op. 3, ovvero una delle Sei Conversazioni op. 7 per due violini e violoncello, o di uno dei Sei Terzetti op. 9 e op. 14.