

CRONACHE MUSICALI

CHERUBINI

È morto cent'anni fa, e il tempo ha oramai collocato nella giusta prospettiva l'arte di lui.

A riascoltarla oggi, la musica del Cherubini ci appare dominata e controllata, come metodica e ordinata fu la vita dell'uomo. La sapienza tecnica e la dottrina sono congiunte alla nobiltà espressiva, e l'ingegno talora rasenta i confini del genio. Ma nella perspicua chiarezza e nella castigata misura delle forme c'è troppo ordine e troppa lindura, e una perfezione fredda e deserta, un nitore e una luce troppo eguali e diffusi, che lasciano desiderare il refrigerio di un'ombra o una folata capricciosa di vento, che scompigli ed animi il giardino incantato dei suoni. Respiri, là dentro, l'aria un po' carica di effluvi di un parco e vi sorprendi una disciplinata fioridezza come di giardino, o di aiuola ben pettinata e di serra. In questo mondo vigilato e attento avverti un'armonia del tutto intellettuale, non derivata da una conquista interiore dello spirito. E vi desideri in vano l'urgenza dell'anima nuova, che era sorta dalla Rivoluzione francese. In fatti dei tempi nuovi il Cherubini intese meglio e rese l'esterna concitazione dinamica, anzi che l'interiore travaglio delle coscienze.

Tra le varie opere teatrali del Cherubini, la migliore e più viva resta ancora quella intitolata *Le due giornate* o *Il portatore d'acqua*, di carattere semiserio, contegnosa e garbata.

Nella musica sacra egli, però, ha lasciato l'orma maggiore del suo talento, e una eloquenza che rasenta la grandezza, e una idealità stilistica, che è già religione e preghiera. Intimamente segnato di cristiana pietà è il «*Requiem*» in «*do minore*», in cui voci e orchestra, in purità di espressioni e di forma, incarnano le speranze e i tremori della fede.

All'altezza del magistero del Cherubini è poi gloria sufficiente l'aver influito su Weber, Spontini e Beethoven, che lo stimava il maggiore dei suoi contemporanei.

CRITICA STORICA

È uscita di recente, in tre grossi volumi rilegati e ricchi di illustrazioni e di esempi musicali interessanti, in veste rinnovata e con la signorilità che sempre contraddistingue le edizioni dell'U.T.E.T. torinese, una *Storia*

della Musica, scritta in collaborazione dal Della Corte e Pannain. Due noti studiosi, ma due diversi temperamenti: misurato, limpido e sereno il primo, quanto incompsto, impreciso nei termini e portato alla foga che lo spinge a ogni passo a trascendere, il secondo: a tal segno che se anche gli autori non hanno precisato i limiti delle rispettive collaborazioni, si potrebbe agevolmente precisare dove ha messo la mano l'uno e dove l'altro. Comunque questa *Storia*, a parte il criterio e il metodo da cui è governata, risponde ai suoi scopi divulgativi con serietà di propositi e ricchezza di informazioni.

Data appunto l'importanza dell'opera non posso tacere alcune doverose riserve. Innanzi tutto è grave errore l'aver frazionata l'attività degli autori in varie sezioni e capitoli, secondo un abusato e sorpassato metodo di natura prettamente scolastica vecchio stampo. La personalità degli autori risulta sminuzata e impedisce una visione unitaria della loro attività. L'opera d'arte, che è sempre unità e sintesi, non può essere suddivisa in paragrafi, secondo vieti criteri sistematici, che san di catalogo. Così spiace vedere talvolta l'analisi degli spartiti ridotta a un cômputo di arie, cori, recitativi e duetti: il che denota un'attenzione esterna e formale dalle opere, anziché al loro intimo essere. E ancre quelle postulazioni estetiche (o che tali vogliono essere), che si trovano sparse qua e là, generalmente sono espresse con terminologie approssimate ed improprie o addirittura contraddittorie e inesatte, quando non siano o strampalate o confusionarie, per mancanza di chiari principi dottrinari e filosofici. Spesso poi si passa di uno in altro musicista, senza legame di continuità discorsiva, con l'impressione che siano cuciti insieme vari frammenti: sì che la materia pare svolta con l'accidentalità con cui si raccostano le sparse voci di un prontuario, accomunate solo da un nesso cronologico e dalla divisione puramente formale per titolo e materia. Accade pure sovente di incontrare sfilze di nomi e di date: aride elencazioni e rassegne di nomi senz'anima e senza volto. La debolezza del metodo e la disparità della collaborazione porta a divergenze e a deficienze, che è facile controllare.

Si era promessa, ad esempio, una valutazione estetica della mirabile melopea grego-

riana, e subito dopo si afferma che « il canto gregoriano sfugge decisamente a qualsiasi indagine e valutazione stilistica e storica ». Si dice quindi che non solo il canto gregoriano è al di qua dell'estetica, ma lo si nega anche storicamente. E come negare una espressione e uno stile, rimasti inconfondibili come un momento caratteristico dello spirito e che come tale ha, quindi, la sua estetica e la sua storia?

Sorpassiamo su amenità... estetiche di tal genere: « Il gesto cantabile si costruisce un ambiente composito ». (Un gesto che canta e che per di più si costruisce un ambiente!). O anche: « La coloritura si congela in movimento tematico ». (Ma il congelarsi segna la fine del movimento!). E ancora, parlando dello Scarlatti: « Le immagini singole vengono a saldarsi come in proiezioni di cinematografo ». A volte le definizioni sono arzigogoli, vanamente ricorrenti sopra se stessi. Di Luca Marenzio, per dire che il sentimento crea una propria espressione (che è molto chiaro e semplice) si legge: « Il sentimento si riversa in musica, ma rianimato da una forza di creazione, che determina la zona sonora dello stato d'animo ». Così il cromatismo del Gesualdo non va considerato « come astratta ardittezza che sarebbe, poi, concreto meccanismo », che è un antitetico gioco di parole, per dire semplicemente che esso non è puro formalismo o atteggiamento stilistico riflesso. Ma non è neppure « artistica ingenuità ». Ingenuo, se mai, è quanto si legge a proposito del madrigale venosiano *Volan quasi farfalle*: « Il movimento vocale si svolge aereo e sfavillante, simile a *stormire di alati splendori*, che si accendono in *vampe di un sinfonico compenetrarsi di riti ariosi* ». Il commento se lo faccia ognuno da sé.

Ma un caso veramente diletto capta quando si cita un giudizio estetico dell'Ambros (ma che agli autori non pare tale) e che invece coglieva giusto il tono e il senso del madrigale gesualdiano più che i succitati volteggiamenti verbali. Dice l'Ambros: « Il tratto principale del madrigale del Gesualdo si potrebbe individuare in un'atmosfera di deliziosa malinconia: una molle, trasognata vocalità vi aleggia, che finisce con l'assumere l'impressione di un ardente, appassionato, sconfinato desiderio ». Confrontate il passo precedente con questo e tiratene le conseguenze. Se volete ancora un bel saggio di... analisi estetica, leggete a pag. 614 la vieta romanticità di pessimo gusto, a proposito della mu-

sica del Frescobaldi. Dello Zarlino non si nomina una sola delle opere teoriche, che pure sono fondamentali per lo studio dell'armonia e della sua storia. Si parla a lungo dello *Stabat* dello Scarlatti per il gusto dell'inedito e si tace sul significato del pur famoso *Stabat* del Pergolesi. Sui *Salmi* del Marcello leggi una frase generica: « Lo stile musicale è sostenuto e piacevole ». Un'etichetta applicabile a una infinità di musiche diverse. Le ambizioni estetiche degli autori, nell'analisi dell'oratorio scarlattiano *La Vergine addolorata* sono ridotte a un elenco di brani. L'analisi delle sonate pergolesiane è schematizzata in un computo di battute e di tempi, con qualche smilzo rilievo formale. Piace leggere: « Discutere se Tizio o Caio abbiano inventato il Concerto o il Concerto grosso è cosa della quale non è possibile occuparsi con serietà ». C'è finalmente qualcuno che si accorge come anche la storia della musica non si fa con il calendario alla mano, nè con dati anagrafici o vuote cronologie o spulciature d'archivio. Tutto ciò è il presupposto dottrinario, la *preistoria*, ma non la *storia* della musica. Peccato che non sempre gli autori rispettino tale principio e a loro insaputa cadano in fruste minuterie, che dovrebbero essere rifeuse in termini critici e rivissute in costruttive sintesi estetiche. Stupisce leggera invece a pagina 1105: « Conoscere la vita di Beethoven agli effetti dell'intelligenza dell'opera d'arte non è molto interessante ». Questa volta, no: anzi è vero il contrario. Come si fa poi a dire che la *Nona* fa pensare a un film? A proposito del Cherubini si dice: « È un musicista che orienta la sua visione musicale nell'esperienza sonora: questa, per astrarsi da ogni pratica di sentimento, diventa per se stessa musicalmente concreta e in essa si risolvono tutti i valori della vita ». E come può un musicista esprimersi all'infuori della sua propria *esperienza sonora*? e come può questa esperienza non essere desunta dall'intima vita sentimentale del musicista stesso? Può essere un astratto tecnicismo o una forma considerata storicamente in astratto: ma allora come diverrà musicalmente *concreta*, astraendo dal sentimento, il quale solo dà un significato al mondo astratto dei suoni? Finalmente è possibile risolvere *tutti i valori della vita* in una esperienza sonora, *astratta da ogni pratica di sentimento*, quindi dalla vita, quindi incapace di comprenderne e per ciò di risolverne tutti i valori? Di Mahler trovi un breve cenno, senza nessun tentativo di valutare

la sua arte, che pure ha certe espressioni convulsive e visionarie da far pensare a un Dostojewskij musicale. Io non trovo poi ironia in Rossini. L'ironia è la negazione del comico. O meglio è il comico visto con una attenzione, che scopre un segreto pianto nel riso, l'amarezza in fondo alla gaia commedia della vita. Per spiegarmi: Heine è ironico; Rossini no. Egli è tutto gioia e spasso, senza un'ombra di tristezza. Però sembra che per ironia qui s'intenda come « un modo di prendere in giro »: il che è tutt'altro che ironia. Sarà magari parodia o altro. Si dice ancora che nel comico di Rossini c'è « al fondo un certo che di tenerezza che toglie alla faccia la possibilità di diventare lazzo e le dà consistenza spirituale ». Il che è contraddetto poco dopo, quando si legge che in Rossini « il personaggio diventa la satira di se stesso ». Allora non hai più il personaggio, ma la sua conversione in pagliaccio farsesco e in burattino. Infatti candidamente poi si confessa, con evidente contraddizione rispetto alle premesse, che Rossini considera i personaggi « con l'occhio compiacente del burattinaio ». Il che è un falsare o non capire Rossini. Nel capitolo su Verdi trovi pagine e pagine per illustrare la sua ostilità alla musica sinfonica: una lunga parentesi interessante, se vuoi, ma

oziosa e che altera quelle giuste proporzioni che si credono rispettate, accennando invece fugacemente a opere come l'*Otello* e il *Falstaff*.

Ancora un ultimo appunto. Non si dice bucolico, come accade di leggere più volte: ma bucolico. La bucolica è altra cosa! Non si spieghino poi storture di vocaboli come: civiltesco, civiteggia, civettescamente, etichettare, aristocratizzare, dilettantizzare, estemporizzare, russista, magiarismo, ecc. È ridicolo ricorrere a tali errate forzature di vocaboli, quando c'è la parola giusta e di miglior metallo! Non mi spiego poi l'abuso di termini e titoli tedeschi in un lavoro italiano, specialmente quando è destinato alla divulgazione e quando la nostra lingua ha degli esatti vocaboli corrispondenti.

Era doveroso segnalare qui alcune principali riserve intorno a un'opera che del resto ha i suoi pregi: non ultimo la ricchezza della documentazione iconografica, la serietà dei propositi, l'onestà degli intenti e lo studio di affrontare i molti e gravi problemi che offre una Storia della musica (e lo sa chi si è già misurato per suo conto, e con disperata fede, con un compito tanto arduo e gravoso) con sicura coscienza.

SALVINO CHEREGHIN

FR. AGOSTINO GEMELLI O.F.M.

IL FRANCESCANESIMO

Quarta edizione riveduta e ampliata

Volume in-16° di pagg. XX-536 - L. 48

È uscita in questi giorni la quarta edizione riveduta e ampliata de «Il Francescanesimo». Non è un libro di storia. Non è un libro di pietà. Unica nel suo genere, quest'opera nella sua linea ampia e semplicissima traccia tutto lo sviluppo della spiritualità francescana, dal suo Fondatore ai giorni nostri, percorrendo la gamma dei secoli, e rilevando l'atteggiamento e l'influsso di questa spiritualità nei diversi momenti storici.

Nella sua poderosa sintesi, il libro non riesce mai pesantemente erudito, perchè più che soffermarsi su trattazioni teoriche, esprime il pensiero francescano attraverso le sue figure e le sue opere più rappresentative. Questo libro, sgorgato dalla meditazione, dall'esperienza, dall'ideale vissuto di Padre GEMELLI è improntato d'una vivezza appassionata come un'opera di fede e perciò di poesia. Il Francescano ha qui trovato la sua eloquenza più calda per celebrare l'ideale che ispira tutta la sua vita.

Richieste e vaglia alla Società Editrice «VITA E PENSIERO»
Via Ludovico Necchi, 2 - MILANO