

Gente e terra d'Imagna

Suoni fra due mondi

*Esperienze musicali lombarde oltre i confini
tra Ottocento e Novecento*

Gente e terra d'Imagna

Suoni fra due mondi

*Esperienze musicali lombarde oltre i confini
tra Ottocento e Novecento*

di

Marco Maisano e Maurizio Merisio



Centro Studi Valle Imagna

Gente e terra d'Imagna

Collana di cultura valligiana

Numero 12

Suoni fra due mondi.

Esperienze musicali lombarde oltre i confini tra Ottocento e Novecento

Direzione editoriale

Alessandro Ubertazzi, Giorgio Locatelli, Antonio Carminati

Direzione redazionale

Antonio Carminati

Testi e analisi musicali

Marco Maisano

Ricerche storiche

Marco Maisano e Maurizio Merisio

Copyright

Centro Studi Valle Imagna

Stampa

Grafica Monti. Bergamo, ottobre 2007

In copertina:

Pagina del manoscritto della Suite per Quintetto con Archi e Pianoforte di Luigi Lorenzi.



Comunità Montana Valle Imagna
Sostenitore istituzionale del Centro Studi

Cooperativa del
CREDITO BERGAMASCO
PASSIONE E SENSIBILITÀ PER LA CULTURA



Questo volume è stato pubblicato dal Centro Studi Valle Imagna nell'ambito della raccolta di testimonianze di cultura valligiana e cittadina.
Un sincero ringraziamento va a Marco Maisano e a Maurizio Merisio, per avere graziosamente concesso la pubblicazione della ricerca.
Siamo altresì grati a Enrico Fusi, Assessore alla Cultura del Comune di Bergamo, per la concessione del patrocinio.

ai cari nostri genitori

Sommario

<i>Premessa</i>	11
Louis Frosio	
<i>Presentazione</i>	13
Antonio Carminati	
<i>Introduzione</i>	17
Marco Maisano	
 <i>I Tempi e le Opere</i>	
Tra due secoli: panorama musicale in Bergamo	27
Gli Italiani in Buenos Aires. Attività musicali e teatrali tra Ottocento e Novecento nel racconto di un emigrante	61
Il nuovo secolo nei programmi del Teatro Metropolitan di New York	99
 <i>I Personaggi</i>	
<i>Nel canto dei Fiori...</i>	131
Luigi Lorenzi, compositore e didatta in Argentina	

I protagonisti delle prime incisioni “elettriche” in New York: Giulio Setti e i direttori d’orchestra suoi colleghi	149
--	-----

Louis Frosio, il Maestro dalla Valle Imagna a Montecarlo	185
--	-----

Appendice

Catalogo delle composizioni di Luigi Lorenzi	207
--	-----

Discografia relativa a Giulio Setti	211
-------------------------------------	-----

Bibliografia	217
--------------	-----

Nota sulle fonti iconografiche	229
--------------------------------	-----

Il mondo senza musica sarebbe privo di vita. Amarla e sentirla propria è un balsamo che fa sopportare meglio le nostre vicissitudini. Dalla mia lunga esperienza, vissuta nell'espressione dell'Arte dei Suoni, ho ricavato insostituibili gioie mentre alcune idee si sono via via fatte strada e consolidate in me.

Artisti si nasce. Alcune fra le prerogative importanti che un direttore d'orchestra deve possedere sono innate. Fra queste la comunicativa trascinante nei confronti degli esecutori, poi l'autorevolezza e il carisma, quello che gli anglosassoni definiscono leadership, nell'interpretare tale prestigioso ruolo senza prescindere ovviamente dalle necessità tecniche della professione che molti attualmente possono pur ben apprendere nel corso di appropriati studi accademici. Un buon direttore è come Schumacher: se guida lui si è condotti verso il traguardo artistico, se guidiamo noi il tutto è ben più misera cosa. Un aneddoto mi fu narrato dal regista che un giorno guidò le riprese di un concerto del maestro Igor Markevitch. Mentre stava riprendendo l'orchestra al Teatro all'aperto in Grecia, due pastori si erano avvicinati e uno disse all'altro:

- Non ho mai visto tanti musicisti in grado di far ballare così un solo uomo!

Quel maestro era un raffinato interprete, ma la percezione visiva probabilmente era un'altra e non so dire, a distanza di tanto tempo, se fosse ingannevole o meno. La mia sensibilità musicale si è formata attraverso l'incontro con grandi maestri. Fra tutti voglio indicare soprattutto J. Sebastian Bach e le sue divine elettive capacità nel fondere razionalità e sentimenti. Poi, nel ventesimo secolo, ecco Ravel, Debussy, Stravinskij...

Di Aram Khaciaturjan ho condotto sovente la Danza delle Spade alla testa dei miei Cento Violini. Mi impressionò anche Béla Bartók, che suonò in Bergamo presso la Sala Piatti. Un critico dell'epoca scrisse:

- È grande pianista ma la sua musica rappresenta ora il più grande affare al mondo nella vendita dei dischi...

Oggi non potremmo più dire alcunché del genere. Trovo che il livello culturale si stia vertiginosamente abbassando e la diffusione della musica segue questo triste destino: tutto avviene così come quando acquistiamo un prodotto e lo mangiamo o lo beviamo non in quanto squisito ma perché inondati dalla pubblicità. Ciononostante la buona, vera e grande musica - siamo certi - resterà viva in eterno.

Luci Lucci



Suoni tra due mondi, ossia la musica che unisce e accorcia le distanze, mette in relazione esperienze e realtà solo apparentemente estranee e diverse. Uno strumento di comunicazione formidabile, con significati e caratteri universali in grado di supplire alle molteplici provenienze linguistiche nazionali, anzi regionali.

Questo è uno dei grandi temi offerti dalla ricerca di Marco Maisano e Maurizio Merisio, due appassionati studiosi del contesto musicale e culturale bergamasco, che prende forza nelle pagine del libro e si declina nei rivoli delle esperienze di alcuni protagonisti, noti e meno conosciuti, i quali tutti, però, hanno saputo mettere a frutto, sia Oltralpe che al di là dell'Oceano, i valori, gli insegnamenti e le basi della rispettiva formazione musicale acquisita in Italia. Per alcuni di essi, poi, la musica è diventata l'attività principale, quali interpreti e compositori, esecutori e manager, esercitata con successo, anzi ha assunto soprattutto la funzione di fattore di realizzazione personale, non solo sotto il profilo del riscatto sociale ed economico, e veicolo eccezionale per la trasmissione all'estero dell'arte e della cultura italiana.

Basta scorrere l'indice del volume, per lasciarsi trasportare dal percorso proposto dagli autori: dopo l'analisi del contesto musicale bergamasco tra l'Ottocento e il Novecento, essi ci inducono a cogliere alcune significative espressioni artistiche realizzate altrove da autorevoli esponenti della tradizione musicale orobica, a New York, Buenos Aires e Montecarlo. Questi ultimi rappresentano la punta di un gigantesco iceberg e attengono alla parte più in vista e vincente di una cultura musicale e di una particolare sensibilità artistica ed estetica, nata e sviluppatasi nel contesto lombardo. La parte sommersa dell'iceberg è costituita da una tradizione musicale molto diffusa, che si formava con il canto religioso nelle chiese (accompagnato dalla musica d'organo) e con la strumentistica (a corda, a fiato e a percussione) nelle bande dei paesi, dove si è sviluppata nel tempo una certa predisposizione all'apprendimento musicale e alla pratica strumentale. Inoltre in molte famiglie era diffusa la fisarmonica e pure il baghèt, mentre i piccini della Valle Imagna, ad esempio, si accontentavano di suonare il sìfol o di

Bergamo all'inizio del nuovo secolo: Porta Nuova (fotografia del 1904).

canticchiare persino le facili melodie offerte dalle campane del paese, soprattutto quando suonavano d'allegrezza, nelle feste principali, e contribuivano a trasmettere gusto e sensibilità musicali.

Laddove, poi, su un terreno connettivo così fertile di offerte e stimoli, tale naturale e quasi spontanea inclinazione al canto e alla musica veniva affiancata dallo studio della composizione e degli strumenti, il percorso formativo si completava e si determinavano le condizioni perché, di tanto in tanto, affiorassero esponenti significativi e di spicco nel panorama musicale bergamasco. L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti, la Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore, come pure la stessa Società del Quartetto, ma più in generale l'intensa attività teatrale, che caratterizzò i programmi dei due principali teatri cittadini, hanno agito quali fondamentali contenitori formativi e propulsivi della cultura musicale.

Bergamo, infatti, in questo campo, è stata tutt'altro che una città provinciale, avendo saputo esprimere esponenti di fama mondiale nel panorama artistico: oltre a Donizetti e Gianandrea Gavazzeni, basti pensare alle figure, succedutesi nei secoli e per nulla secondarie, di Giovanni Legrenzi, Pietro Antonio Locatelli, Alfredo Piatti, come pure di Louis Frosio, Luigi Lorenzi, Giulio Setti e altri, messe bene in luce in questa ricerca, che hanno offerto un proprio particolare e originale contributo alla formazione e alla divulgazione della cultura musicale lombarda, occupando posti di prestigio in ambiti lontani.

Questo volume ci induce a considerare una prospettiva diversa per leggere taluni fenomeni migratori, soprattutto laddove è stato possibile mettere in luce e assegnare il dovuto rilievo ad alcuni talenti di casa nostra, senza per questo dimenticare le migliaia di connazionali che anche all'estero hanno continuato ad esercitare, seppure a diversi livelli, notevoli interessi musicali. Molti di essi, infatti, pur senza assurgere agli onori della critica, hanno vissuto la musica come un vero e proprio stile di vita. Ricordo, ad esempio, un vecchio emigrante di Locatello, Giuseppe Arrigoni, venuto a mancare circa dieci anni or sono, il quale, assieme con i suoi fratelli, pure impegnati come lui in lavori faticosi sui cantieri edili o nei boschi di Francia durante la settimana, il sabato sera e la domenica si esibiva orgogliosamente con la sua orchestrina nei locali pubblici, dove era benvenuto e assai richiesto. Egli aveva trovato così il modo per coltivare la sua passione musicale, e sentirsi parte attiva e creativa del nuovo contesto sociale, ma pure per rafforzare un bilancio economico non sempre facile e scontato. Il Pigno - così lo chiamavano, quassù, amici e parenti - esecutore e pure compositore di alcuni testi musicali (gran parte dei quali purtroppo andati dispersi).

Vere e proprie tradizioni musicali familiari, trasmesse di padre in figlio per più generazioni, come quella del Pigno di Locatello, hanno espresso nel passato un originale percorso musicale, che in alcuni casi continua tuttora, nella pratica orchestrale e sul piano della musica popolare e bandistica. Alcune famiglie si sono addirittura distinte per una innata attitudine e capacità musicale, come quella di Louis Frosio: in Valle Imagna, infatti, lo zio si era fatto conoscere e apprezzare nel suono d'allegrezza delle campane, mentre il papà Raffaele è stato un valente organista e compositore.

Questo libro, quindi, diventa uno strumento per ricollegarci alle personalità che sono

partite dalla nostra terra di Bergamo e di cui avevamo perso le tracce, per riconoscere loro, anche sul suolo patrio, ciò che lontani da casa li ha visti “grandi” e diventare “qualcuno” nel panorama musicale internazionale. Ma la ricostruzione di alcuni percorsi e vissuti ha come sfondo tutta la tradizione musicale, colta e popolare, nelle diverse espressioni e manifestazioni professionali, anche quelle per così dire “minori”, che in patria e all’estero hanno segnato la vita di molte generazioni, il più delle volte senza il clamore della fortuna.

Antonio Carminati
(coordinatore del Centro Studi Valle Imagna)



I protagonisti di cui stiamo per raccontare muovono dall'Italia, in particolare dalla terra lombarda, verso lontani orizzonti professionali e artistici. Le loro storie si sviluppano nei primi anni del secolo che è ormai alle nostre spalle. Qui però non si tratta di "emigranti" intesi nell'accezione tradizionalmente invalsa della nostra cultura, cioè di figure generalmente contraddistinte da una scarsa formazione intellettuale che vivono solo e necessariamente per riscattare una propria posizione economica in seno alla società. Pensare al fenomeno della "Grande Emigrazione" dei decenni sul finire del XIX secolo, come pure a quella susseguentemente cresciuta agli albori del Novecento, come fosse un'opzione sempre eguale a se stessa, ci sembra un punto di vista superato ancorché legato a una visione superficiale del periodo storico in esame. In questo nostro lavoro l'evento migratorio è considerato in una prospettiva e da un'angolazione rese particolari dalle nuove figure di riferimento prese in considerazione.

Stimolati dall'iniziativa degli amici del Centro Studi Valle Imagna, da lungo tempo impegnati in questo ambito di lavoro, abbiamo modestamente tentato di dare voce a una piccola parte dei protagonisti di quella che potremmo definire "emigrazione colta", senza voler dare all'espressione una connotazione esclusivamente e necessariamente "alta". Ciò in funzione di un possibile equilibrato confronto tra le diverse figure sociali che non può muovere dal presupposto velleitario consistente nell'attribuire istintivamente un ruolo più elevato ad alcune di esse, rispetto a quelle di braccianti, operai e molte altre ancora, costrette in quei tempi a spostarsi oltreoceano dalla necessità di sopravvivenza.

In ogni modo l'esito del lavoro, di cui stiamo per dare conto, va a suffragare la tesi dell'esistenza di diverse esperienze, prendendo le mosse da un ambito apparentemente circoscritto ossia partendo dallo specifico dell'attività musicale. Per superare il limite di una visione delle cose riservata unicamente al settore della cosiddetta "Arte dei Suoni", si è cercato dunque di rinnovare in un senso più ampio ed aggiornare l'esperienza nostra di musicisti attivi oggi, approfittando proprio dell'occasione fornitaci dalla realizzazione del presente contributo.

Il grattacielo Flatiron edificato in Manhattan nel 1902.

Ecco dunque motivarsi la struttura del volume nel tentativo di giungere a una visione d'insieme dei più vari ed eterogenei ambienti, dei tempi in cui i nostri protagonisti si sono trovati ad operare. Così si è pervenuti alle due sezioni che proponiamo: dapprima Tempi ed Opere si dispiegano nell'ambito delle rispettive connotazioni geografico-ambientali, sociali e politiche; successivamente giungeranno in primo piano i Personaggi, contraddistinti dalle esperienze personali, dalle luci e ombre dei rispettivi percorsi artistici e di vita.

Una volta raggiunto un certo tratto del cammino, il lettore, che avrà (e lo speriamo) la necessaria pazienza per procedere nel "viaggio" percorso dai musicisti attivi in terre lontane, andrà interrogandosi ancor più su quali fossero le motivazioni profonde, fondamentali per smuovere costoro in disagiati trasferimenti, nell'incertezza dell'esito artistico e delle condizioni in cui sviluppare la nuova esistenza. Si può già anticipare alcune constatazioni e tentare di fornire qui una prima risposta. I casi che proponiamo non esauriscono ovviamente il panorama delle occasioni; pretendere ciò sarebbe sicuramente una inutile presunzione, persuasi come siamo di fornire con questa traccia di lavoro un semplice spunto di approfondimento.

Dobbiamo, a proposito di alcuni musicisti, orientarci in un ambito che varia tra stimoli diversi. Quasi sempre, al di là delle semplici necessità economiche che sono pure molla decisiva in talune situazioni particolarmente critiche, il rapporto contrastato che si instaura tra la statura culturale dei singoli e le risorse comunicative proprie di ciascuno da una parte, le difficoltà ad emergere in ambito italiano in situazioni artistiche di adeguata soddisfazione e prestigio dall'altra, funge da segnale (vorremmo dire da indicatore) di assoluta importanza.

Può essere stupefacente pensare ai giorni nostri come taluni settori professionali in ambito musicale, anche al livello più alto della qualità esecutiva e compositiva, si fossero nel nostro Paese allora già saturati al punto da non lasciare aperte adeguate prospettive di lavoro. Ne sia riprova il fatto che creatori competenti da un punto di vista della formazione tecnica, legati ai modelli espressivi del teatro lirico, del sinfonismo tradizionale mitteleuropeo, nella cruciale fase di passaggio tra Ottocento e Novecento stentavano già a trovare un'adeguata collocazione professionale, ormai sopraffatti nei gusti del pubblico e nell'opinione della critica dal significativo cambiamento stilistico e dalle mode di quel periodo decisivo per l'intera Europa. La concorrenza stabilitasi nel primo decennio del ventesimo secolo con il nascente spettacolo del cinematografo, la reiterata necessità di fornire prodotti musicali di "consumo" a scopo coreografico o legati al settore "leggero" dell'intrattenimento da salone, fanno poi il resto, aprendo nuove soluzioni ma spiazzando nel contempo l'artista dotato di una preparazione e di una sensibilità più tradizionali.

La nascita e il primo contrastato sviluppo dell'attività di riproduzione fonografica del suono (che costituisce le origini della storia dell'incisione discografica) si dimostrerà un canale progressivamente allettante per le professionalità attive, senza però costituire da subito in Italia, come è ovvio, una soluzione appetibile per più larghe schiere di esecutori. Il settore didattico diviene poi probabilmente l'ago della bilancia: l'insegnamento della musica influisce direttamente od indirettamente in modo determinante sul

fenomeno che andiamo indagando. Nel gioco dialettico che ci piace a questo punto immaginare, l'interlocutore privilegiato rimane qui pur sempre il nostro lettore. Presumiamo da parte sua, dunque, un'obiezione non proprio del tutto scontata:

“È quello tracciato sin qui un panorama ovunque valido nel settore artistico italiano dell'epoca o si tratta piuttosto in questo caso di una generalizzazione degli eventi? Non vi sono anche, in più, indicazioni maggiormente legate alla singola situazione regionale?”.

L'interrogativo è particolarmente pertinente e ha spinto noi, autori della presente ricerca, a fare delle inevitabili scelte di campo. Abbiamo dunque scandagliato la situazione a noi più familiare. Tale si presentava quella determinatasi sul territorio bergamasco, partendo dall'ovvia maggiore dotazione di materiale a nostra immediata disposizione ma anche da considerazioni un poco più significative in chiave storico-sociale. Così come il fenomeno migratorio (riletto a partire dall'epoca di fine Ottocento nella sua accezione originale più tradizionale) non costituisce un tutt'uno monolitico, egualmente riscontrabile in Italia indipendentemente dalla collocazione regionale, è altrettanto vero ad esempio che anche gli spostamenti degli artisti da una sponda all'altra dell'Atlantico avvenivano con frequenza e densità numerica variamente proporzionata in relazione alle zone di origine.

Una parte considerevole del lavoro si è svolta studiando il fenomeno dei movimenti verso l'Argentina e la capitale Buenos Aires. Gli studiosi argentini hanno da tempo riconosciuto l'importanza di tali trasferimenti per la cultura musicale locale. Enzo Valenti Ferro, uno di loro fra i più reputati, in proposito così si esprime¹:

*“Unitamente ai musicisti argentini più eminenti dell'epoca [...] qui giunse una pleiade di musicisti stranieri, per la maggior parte italiani e spagnoli, che lasciarono segno profondo della loro presenza in Buenos Aires. Molti di loro si stabilirono nel paese e non solamente contribuirono a dare impulso allo sviluppo della vita musicale *porteña*, ma anche e soprattutto, costituirono un poderoso centro motore dell'educazione musicale e della formazione culturale...”.*

Ci siamo resi conto appunto, durante tale approccio, di come la preponderanza dei musicisti coinvolti nella lunga vicenda di tale “trasfusione culturale” verso quelle terre lontane traesse invero origine dal Sud del nostro paese. Il numero relativamente più ridotto degli artisti coinvolti partiti originariamente dal Norditalia, in particolare dalla regione lombarda, ha certo un suo significato in rapporto alle diverse dinamiche in atto nel movimento migratorio visto nel suo insieme. Sommando, dunque, questo aspetto in chiave di analisi con le indispensabili considerazioni sull'importanza del materiale “bergamasco” ancora oggi relativamente sconosciuto, ovvero sui protagonisti le cui vicende si rendevano a poco a poco a noi più familiari, abbiamo infine deciso. Si trattava di delimitare il raggio di azione della ricerca, basandosi su ciò che era a noi più vicino, indagando un tessuto artistico di portata numerica più limitata, ma forse anche solo per questo di valore significativo per meglio interpre-

1 Enzo Valenti Ferro, *100 años de musica in Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*, cap. «A las puertas del siglo XX», pag. 15, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.

tare la nostra storia locale. La domanda da porci era infatti perché anche dal territorio lombardo si fossero mossi alcuni, anche se non moltissimi, per cercare affermazioni più prestigiose in quelle terre lontane. Era necessario portare in miglior luce i personaggi che, originari della provincia ma formatisi accademicamente parlando in Bergamo, a tutt'oggi ancora non vedono loro riconosciuto un ruolo consono alla propria statura artistica e soprattutto umana.

Il nostro immaginario lettore, ancora intervenendo, si mantiene su una lunghezza d'onda in sintonia con il problema.

“La scuola musicale locale, l'istruzione impartita in Bergamo, hanno avuto all'epoca un peso determinante nella formazione di personaggi futuri artefici del meccanismo di trasmissione culturale?”.

La risposta in proposito non si è comunque fatta attendere. Siamo stati in breve posti di fronte alle esperienze didattiche dei maestri approdati, nel corso del secondo Ottocento, al Pio Istituto Musicale S. Mayr di Bergamo, poi divenuto nel nuovo secolo l'Istituto Musicale Donizetti. Non si è potuto infatti fare a meno di considerare la lunga lista di autori, compositori, strumentisti che, dopo gli apprendimenti musicali raccolti da tali maestri nell'Istituto bergamasco, hanno caratterizzato con il loro lavoro la vita musicale non soltanto Europea. È quasi superfluo ricordare a chi conosce almeno in parte la storia di questa istituzione, ad esempio, i nomi dei Rovelli e dei Lucca, docenti gloriosi che costituirono le due generazioni di violinisti in grado di trasmettere esperienza e musicalità ad una larga fetta di eccellenti strumentisti poi trapiantati al di là dell'Oceano, soprattutto in Sudamerica. Meno familiare è forse la statura dei compositori, ma anche pianisti ed organisti, usciti dalla classe di contrappunto ed armonia retta a cavallo tra i due secoli da Alessandro Marinelli (Bergamo 1865 - ivi 1951)². Il contributo dato da questo personaggio ci è parso immediatamente risolutivo, ai fini della definizione del nostro assunto di partenza. Figure decisive in tal senso risultano dunque per noi essere quelle di alcuni suoi allievi: quelle, per intenderci, di Raffaele Frosio, Luigi Lorenzi, Giulio Setti. Protagonisti in modi diversi del panorama musicale internazionale nei primi decenni del Novecento, essi sono sfilati sin da principio dinanzi al nostro sguardo non solo in virtù di propri indiscutibili meriti personali conseguiti in carriere prestigiose e così differenti l'una dall'altra. Ci ha colpito anche e soprattutto la circostanza della successiva presenza di tutti loro, durante la fase giovanile degli studi musicali, in quella medesima classe che, come si vedrà, non fu avara in alcun modo nello sfornare talenti sino alla metà degli anni Venti del secolo trascorso.

Il Frosio si impone come organista presso le Cattedrali di Bergamo e Milano in successivi concorsi, traducendo anche nell'esperienza di compositore di musica sacra i dettami degli insegnamenti ricevuti. Tutt'uno sarà per lui trasmettere i valori di tale vi-

2 Gli approfondimenti in proposito sono stati da noi riservati al capitolo che sommariamente traccia il panorama musicale in Bergamo tra Ottocento e Novecento, al quale ovviamente qui si rimanda.

Il nuovo Teatro Colón di Buenos Aires, inaugurato la sera del 25 maggio 1908.



ta e sapienza artistica al figlio Louis: quest'ultimo per decenni (dagli anni Quaranta in poi) diverrà l'artefice della musica da intrattenimento, "la colonna sonora" a Montecarlo, sotto l'egida dei Principi Grace e Ranieri di Monaco.

Luigi Lorenzi, certo su consiglio dello stesso Marinelli o forse di Guglielmo Mattioli (direttore dell'Istituto Musicale bergamasco nel primo decennio del nuovo secolo), parte intorno al 1906 alla volta dell'Argentina dove addirittura da subito si trova coinvolto in veste di Direttore nella creazione di una Scuola Musicale, che ancora oggi esiste nella città di Tucumán, ai piedi della cordigliera andina.

Da ultima, ma forse ancor più significativa, si presenta la vicenda di Giulio Setti, già dagli esordi brillantissimo maestro di coro attivo nelle sale italiane e non, titolare in origine di una carriera di per sé assolutamente significativa svolta in patria e altrove, destinato poi, per lunghi anni, a seguire le tracce (nella doppia veste di preparatore del coro e di direttore d'orchestra) di Arturo Toscanini e del manager Giulio Gatti Casazza, nella conduzione e nella gestione dei complessi artistici del Teatro Metropolitan newyorkese.

Presentato così succintamente il contenuto del carniere a nostra disposizione fornisce solo una pallida idea di quanto queste tre "vite musicali" abbiano potuto dimostrare procedendo noi nell'approfondimento. I successivi capitoli, quelli introduttivi dedicati all'inquadramento generale come quelli a carattere monografico, riservati alla seconda parte del volume, cercano di rendere ragione di tale valore come anche, dobbiamo già dirlo in questa premessa, del personale nostro stupore di fronte alla scarsa consistenza delle informazioni sino ad oggi trapelate e trasmesse in proposito. Le ragioni di tale assenza o, come nei casi di Louis Frosio e di Giulio Setti, di scarsità di testimonianze, potrebbero essere fonte di nuovi interrogativi da parte del nostro lettore. Pur senza poter dare compiuta risoluzione al dubbio, pensiamo che l'aver la musicologia genericamente sottovalutato in passato il valore rappresentato in campo didattico ed artistico dal movimento migratorio dei musicisti dall'Italia abbia non poco influito anche sulla valutazione critica dell'operato delle figure da noi qui considerate. La tradizionale frequentazione da parte degli storici locali delle fonti sulla storia cittadina, della letteratura storico-musicale, si è dimostrata probabilmente influenzata dall'atteggiamento critico di cui ora si diceva. Ne consegue probabilmente la nuova ipotizzabile ed appropriata richiesta:

"Sarebbe interessante saperne di più su come avete proceduto per raccogliere dati e testimonianze..."

Tentiamo di colmare la lacuna e di soddisfare, anche se in breve, la legittima curiosità. Attenendoci a criteri di stampo del tutto rigoroso, avremmo potuto forse affrontare in prima istanza il non semplice argomento ma l'impazienza di trasmettere notizie sul merito della materia ci ha probabilmente trascinato, facendoci invero glissare sin qui su alcuni aspetti importanti. Le pubblicazioni generali fondamentali sulla musica a Bergamo, dalle quali si raccoglie la realtà musicale locale³, si sono rivelate una volta di più gui-

3 Comuzio, *Il Teatro Donizetti*; Giuliano Donati Pettini, *L'arte della musica*; Giuliano Donati Pettini, *L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti*, la Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore, il Museo Donizettiano; Pierluigi Forcella, *Musica e musicisti a Bergamo dalle origini ai contemporanei*; Geddo, *Bergamo e la musica*, etc.

da soprattutto necessaria all'ordinata riproposizione di fatti e delle figure principali come di quelle più fuggacemente trattate qua e là. Il loro utilizzo ci ha instradato nelle fasi iniziali del lavoro e ogniqualvolta fosse indispensabile il riferimento a studi informati alla sintesi, talora all'opposto alla ricerca del dettaglio più minuto.

I casi biografici ed artistici di Luigi Lorenzi, nativo di Trescore Balneario rilevante centro della provincia bergamasca, sono stati chiariti grazie al fondamentale apporto dei discendenti e dei familiari del maestro. Si è trattato di un contributo insostituibile: ciò ha aperto già alcuni anni fa la strada agli autori del volume, garantendo non solo la ricostruzione degli eventi ma pure la formulazione di ulteriori ipotesi legate a sviluppi artistici nei luoghi lontani ove si esplicitò l'attività musicale e didattica. In tal modo si è avviato un primo e più limitato progetto, sfociato nel 2004 nella pubblicazione di un contributo più contenuto nelle dimensioni e nel respiro, distribuito al pubblico in occasione di un concerto di musiche del maestro in Sala Piatti, in Bergamo Alta, nell'ambito di iniziativa promossa a cura dell'Associazione Ghirlanda Musicale.

All'origine della ricostruzione biografica dedicata a Luigi Frosio e più ampiamente alla sua famiglia di nascita, c'è ovviamente anche e soprattutto l'attività di ricerca del Centro Studi Valle Imagna che promuove la diffusione e soprattutto la memoria di figure illustri della stessa Valle. Dall'archivio dei fonodocumenti del Centro Studi abbiamo potuto ascoltare l'intervista a Luigi Frosio - effettuata nel 2003 - che ha rappresentato un primo importante supporto al presente lavoro. Nell'aprile del 2007 è stato poi possibile un nuovo incontro e la sintesi di questa ulteriore opportunità di dialogo con il maestro costituisce la seconda parte del contributo qui a lui principalmente dedicato. Della importante vicenda biografica di Giulio Setti si parla, come meglio si vedrà nello specifico saggio, in una pubblicazione che ha visto la luce una decina di anni fa in Treviglio, sua patria di origine. Tale lavoro ha avuto per noi ovviamente la fondamentale funzione di iniziale guida⁴.

La fase più impegnativa della nostra fatica, come si può ben immaginare, è stata peraltro rappresentata proprio dal confronto delle notizie così ottenute con altre ulteriori e numerose informazioni raccolte attraverso la consultazione di fonti avvenuta direttamente in Sudamerica, come pure in New York. Questo sforzo, rivelatosi infine decisivo, ha consentito in modo particolare all'estensore di queste note introduttive una assai più puntuale ricollocazione degli eventi principali ed una chiarezza di idee segnatamente anche nei riferimenti geografici. I viaggi compiuti durante il trascorso 2006 in Argentina e ripetutamente negli USA hanno infatti reso possibili esiti di ricerca attraverso il reperimento di testi fondamentali. In Buenos Aires si è rivelata preziosa la visita alle innumerevoli librerie che sugli scaffali addensano antichi volumi usati: la scoperta di pagine spesso dimenticate degli autori argentini, come anche di quelle dei più recenti specialisti locali in materia musicale, con riferimento alle vicende artistiche

4 Francesco Chiari, *Il maestro Giulio Setti nei documenti biografici (in occasione del 60° anniversario della morte)*, è in Quaderni della Geradadda n. 5, del Centro Studi Storici della Geradadda, - Ediz. Cassa Rurale Artigiana Banca Credito Cooperativo di Treviglio, aprile 1999.

della stessa capitale porteña, è stata per chi scrive interessante oltrechè singolare corollario all'esperienza nel suo insieme. Divertente è stato invero scoprire lo stupore dei commercianti di fronte alla nostra insistenza nel richiedere tali pubblicazioni considerate rare o scomparse. Soddisfazione particolare è stato vedere riapparire talune di esse, in qualche circostanza anche a dispetto dei dinieghi o delle insofferenze degli stessi rivenditori. I testi nordamericani di recente pubblicazione, ricercati nel corso di una prima permanenza in Manhattan e in Brooklyn nonché nelle fornite librerie universitarie di Harvard (Boston), riassumono oggi nei dettagli la storia del Teatro Metropolitan, avvalendosi dell'apporto di ricerche di livello o delle memorie di passati collaboratori dello stesso teatro. È recente anche l'approccio storico dettagliato alle prime trasmissioni radiofoniche dal vivo succedutesi presso il teatro medesimo a partire dal 1931 ad opera della NBC. Una serie di riscontri in più è stato possibile attraverso la consultazione delle numerose biografie stese nei trascorsi decenni a proposito della vita e delle carriere dei cantanti lirici, protagonisti memorabili sulla scena.

Più difficoltoso del previsto si è rivelato piuttosto il reperimento delle notizie sui direttori d'orchestra meno conosciuti, cioè i personaggi il cui operato fosse riconducibile e rapportabile a quello del maestro Giulio Setti⁵, instancabile collaboratore del massimo teatro newyorkese per ventisette anni, nonché protagonista di sedute nelle sale di incisione della casa Victor di cui tentiamo qui di ricostruire in particolare alcune fasi della parte svoltasi negli anni Venti, agli albori della cosiddetta tecnica di riproduzione "elettrica".

La catalogazione delle raccolte di manoscritti, di materiale fotografico e di testimonianze dell'attività della stampa locale dell'epoca considerata, è individuabile attraverso i siti presenti nella rete Internet, attivati dal sistema bibliotecario pubblico della grande New York. Attraverso tale fonte è stato possibile predisporre in via preventiva un piano di consultazione di numerose raccolte di documenti, lettere e altro, conservati in particolare presso The New York Public Library for the Performing Arts, che trova la sua collocazione nel cuore di New York, in Manhattan al Lincoln Center, come si sa rinnovata sede pure del Teatro Metropolitan a partire dagli anni Sessanta del trascorso secolo. Tale biblioteca, rappresentando quasi certamente il più importante tra i luoghi di pubblica consultazione del materiale storico-musicale conservato nella metropoli, è stata necessariamente privilegiata da chi vi parla nel corso del lavoro di cernita ed analisi dimostratosi poi assai interessante, impegno svolto "in loco" nel corso di una ulteriore permanenza nell'autunno 2006.

5 Da rimarcare già fin d'ora è la perdurante complessiva latitanza di fonti bibliografiche americane, anche indirette, sull'operato dello stesso maestro Setti (fatte salve alcune sporadiche citazioni che abbiamo ritrovato in testi biografici incentrati sulla figura di Arturo Toscanini). Le tracce concretamente reperibili si limitano alla presenza di innumerevoli immagini fotografiche che ritraggono Setti anche nel pieno dell'attività, oltrechè alle testimonianze in sede di elencazione cronologica degli eventi contenute negli Annali dello stesso Teatro Metropolitan. Copioso risulta invece e ovviamente il materiale pubblicitario, sotto forma di locandine e programmi di sala (presente in varia forma in numerose raccolte conservate nelle principali biblioteche), che ne documenta l'attività di preparatore del Coro del teatro, come quella, più saltuaria ma assai spesso altrettanto apprezzata, di concertatore e direttore d'orchestra.

Il materiale delle raccolte si è rivelato ricco di spunti e indispensabile per stabilire logici collegamenti tra quanto già noto. Testimonianze dell'attività di pianisti, maestri di coro, cantanti di origini europea, appartenenti prevalentemente alla componente italiana, polacca e tedesca, si sono rivelati dando la sensazione di un possibile concreto sviluppo degli studi su questo versante espressivo, frutto in gran parte del movimento di migrazione degli artisti alla volta del Nordamerica. Si può ora già dire come tale movimento abbia lasciato un segno importante all'interno degli organismi sinfonici e corali, come nell'ambito delle performances solistiche di canto e di quelle cameristiche.

Resta da sottolineare come la stesura del testo, svolta dagli autori del presente volume durante un ultimo conclusivo anno, abbia potuto valersi progressivamente dei dati sopra menzionati ed elencati, secondo una procedura che ne ha criticamente reso possibile il riconoscimento, la valutazione e la sintesi.

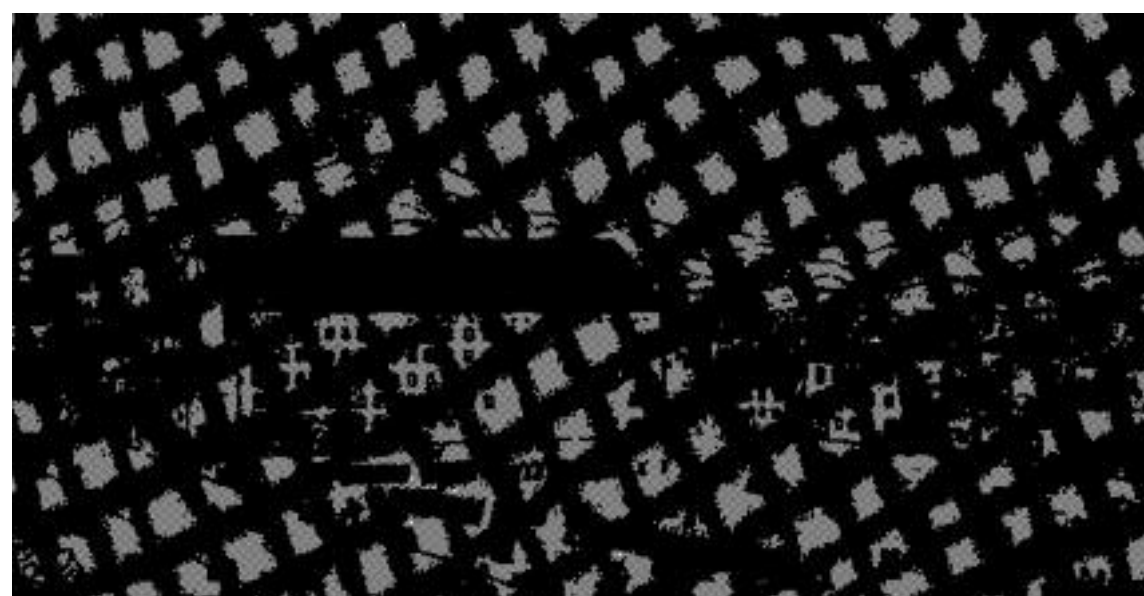
L'idea di utilizzo di uno stile narrativo in grado di rendere fruibile almeno una buona parte del lavoro per un pubblico di lettori anche non specificatamente "addetti ai lavori" (cioè adatto anche ai non musicisti o amatori tecnicamente preparati), ha fatto da tessuto connettivo e anche da autocritico riferimento in vista della divulgazione della materia. Va da sé come l'auspicio di un simile approccio attenda ora soprattutto la verifica da parte dei nostri privilegiati interlocutori.

Rimane però fin d'ora la sensazione di avere vissuto in questa circostanza un'esperienza di studio avvincente e da testimoniare: vicende di luoghi e tempi lontani, che nella memoria si rendono a noi ora quasi fossero tuttora attuali e presenti, fanno tutt'uno con la realtà odierna e dimostrano che le molte contraddizioni, come le positive prospettive che contraddistinguono la quotidianità dell'ambiente artistico, possano trovare anche in quel passato risposta non indegna di attenzione. Ciò nella misura in cui forniscono utili tracce e talora forse insegnamenti in chiave esecutiva, organizzativa, amministrativa e in molte altre situazioni che, pur nelle mutate condizioni storiche, si possono oggi presentare.

Marco Maisano

Si ringraziano i figli e i familiari tutti del Maestro Luigi Lorenzi, i familiari del Maestro Louis Frosio della famiglia Frosio-Roncalli per le informazioni fornite e per la collaborazione nella ricerca e nella scelta dei materiali; il personale de *The New York Public Library for the Performing Arts - Music Division* presso Lincoln Center di New York per la disponibilità alla collaborazione nel lavoro di ricerca; il Centro Studi Valle Imagna per aver fornito il materiale relativo all'intervista del M° Louis Frosio.

Un particolare ringraziamento va ad Antonio Carminati per i preziosi consigli forniti agli autori nel corso dell'intera realizzazione del volume e il fondamentale lavoro di revisione di tutto il testo, nonché la collaborazione nella scelta del materiale iconografico.



Tra due secoli: panorama musicale in Bergamo

Pensare oggi agli eventi storici di un luogo paradigmatico quale “la città” si propone, quasi fossero in sé e per sé separati dalle analoghe situazioni ed esperienze altrove in divenire, appare nel momento attuale del tutto riduttivo. Lo è nella prospettiva che ci contraddistingue, catapultati come siamo nel capitolo astratto e un po’ arido della cosiddetta “globalizzazione”, che rintuzza ogni fantasia in nome del principio: “tutto così ed ovunque”. Riandando al passato, in effetti, si sarebbe superficialmente oggi portati ad applicare, quale presupposto inconscio, lo stesso criterio di analisi. Tuttavia è proprio il passato, quello di un secolo fa per intenderci, a riproporsi e a fornire spunti di riflessione niente affatto scontati.

Le esperienze artistiche di alcuni musicisti “emigranti”, che hanno cioè caratterizzato in modo particolare i primi vent’anni del ventesimo secolo con le loro iniziative e attività musicali, suggeriscono uno scenario assai differente. In esso la trasmissione del sapere e del “mestiere” nell’arte prendevano le mosse anche dall’esperienza italiana dinamica e colta; si facevano successivamente strada in altri mondi, percorrendo con assoluta lentezza, ma anche con riconosciuta efficacia, i destini di luoghi lontani al di qua e di là dall’Oceano. Da ciò discende l’interrogativo che ora si pone per noi, in via preliminare, per meglio cogliere lo sfondo culturale che ci interessa: “Come si delinea lo sviluppo dell’attività musicale in Bergamo tra la fine dell’Ottocento e l’avvio del Novecento?”.

Un simile approccio non suona qui banale o, peggio, scontato come potrebbe a prima vista apparire ma al contrario si annuncia presupposto indispensabile alle pagine che verranno, essendo queste più propriamente

volte a scandagliare il contributo di tale arte in movimento o, se si preferisce, “in migrazione”. Ovviamente tale quesito, a più riprese affrontato dagli storici locali, può cogliere un poco di sorpresa l’odierno nostro lettore, il quale avendo forse frammentarie e personali risposte in proposito, di fronte a tale quadro di insieme potrà in qualche misura incuriosirsi.

Ecco dunque la nostra volutamente sobria ricostruzione quale sintesi di indagine su un periodo che, in tono minore rispetto al secolo precedente, pure si presenta con peculiarità e aspetti estremamente interessanti. In particolare ci sembra degno di attenzione proporre uno scenario che prenda in considerazione gli aspetti artistici in maniera sincretica, cercando di offrire motivi di carattere comune. Ovviamente perciò la disamina non prescinde da aspetti extramusicali. Ciò nel tentativo di acclarare il contesto (anche di carattere politico-sociale) da cui discende l’oggetto del presente lavoro. Bergamo, nel periodo preso in considerazione, si presenta con una trascorsa ed inequivocabilmente importante vita storico-musicale. Le innumerevoli spinte ed iniziative del momento vanno lette dunque, sia detto qui a modo di premessa, nella chiave caratteristica e tipica della cultura della provincia italiana, forte comunque e sempre di una sua consolidata e consapevole tradizione.

Vitalissime peculiarità come all’opposto anche immancabili e notevoli incongruenze connotano gli eventi: in questi casi il progresso vive quasi sempre la propria consequenzialità con il passato in chiave di una costantemente accresciuta autostima. Ciò è istintivamente prodotto da parte delle istituzioni preposte e del pubblico che è fruitore. Una tale logica spinge nel cammino, legata al contributo fondamentale dato dagli importanti maestri orobici che già furono protagonisti ed allora più ricordati, mossa da volontà di autoaffermazione nel confronto ricercato ed anche sofferto con le esperienze degli altri centri artistici di maggiori dimensioni. Questo rappresenta, storicamente parlando, il propulsore delle risorse artistiche locali che necessitano comunque della linfa apportata da valorosi personaggi dell’ambiente musicale extra-bergamasco. Essi sono presenti a più riprese nel contesto storico in esame e ne costituiscono l’indispensabile corollario, imprescindibile apporto di competenze, entusiasmo, esperienza operativa e didattica.

Dalla musica sacra, per la quale il maggior centro resta qui la *Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore* lo sguardo svaria egualmente sulla tradizione profana, della quale sono testimonianza l’intensa attività dei

principali teatri cittadini e delle accademie private delle case nobili - queste ultime vantavano nella maggior parte dei casi buoni dilettanti di musica - oltre che l'attività della rifondata *Società del Quartetto*. Testimonianze precise di ciò sono rintracciabili in alcune pubblicazioni generali sulla musica, dalle quali si raccoglie e si può appunto cercare di riordinare una volta di più la varietà della realtà musicale locale¹.

Dicevamo di come si renda necessaria, ai fini di una comprensione più generale, una disamina anche di altri aspetti legati indirettamente al far musica, quali ad esempio il punto di vista urbanistico-architettonico. Sotto questo aspetto la città si presenta all'inizio del secolo divisa in due parti ben distinte: da un lato quella antica, abbracciata da potenti mura edificate in antico dal governo veneto, dall'altro quella dei borghi che si dispiega a partire dalle porte che segnano i punti di accesso di tale sistema di protezione. Quest'ultima zona, posta alle soglie della pianura, è caratterizzata da un maggiore dinamismo: già nei due secoli precedenti essa si era dimostrata strategica per le attività commerciali e si era qui condensata particolare vitalità nel movimento sinergico del commercio e degli eventi legati all'attività artistica popolare ma anche colta. Basti pensare alla circolazione degli artisti nei locali situati in tali borghi, dove essi andavano alla ricerca di svagato ristoro ma anche, incidentalmente o deliberatamente, di un serrato confronto di opinioni su questioni inerenti all'arte figurativa, alla letteratura, alla musica, confrontandosi qui anche nella stesura di testi di poesia popolare e dialettale. Già a partire dal XIX secolo si assiste comunque ad un profondo mutamento della struttura urbana, ovvero appunto al progressivo orientarsi delle principali attività verso i borghi. È dunque tale zona il nuovo potenziale centro cittadino ed il luogo di afflusso di persone e soprattutto di capitali².

Sotto il profilo architettonico nei primi anni del Novecento viene peraltro invece a delinearsi una nuova interpretazione della città moderna, nella quale l'architetto-urbanista deve essere in grado di rappresentare le nuove esigenze: da un lato quelle politiche legate a luoghi di rappresentanza e aggregazione sociale, dall'altro quelle economiche, più funzionali e raziona-

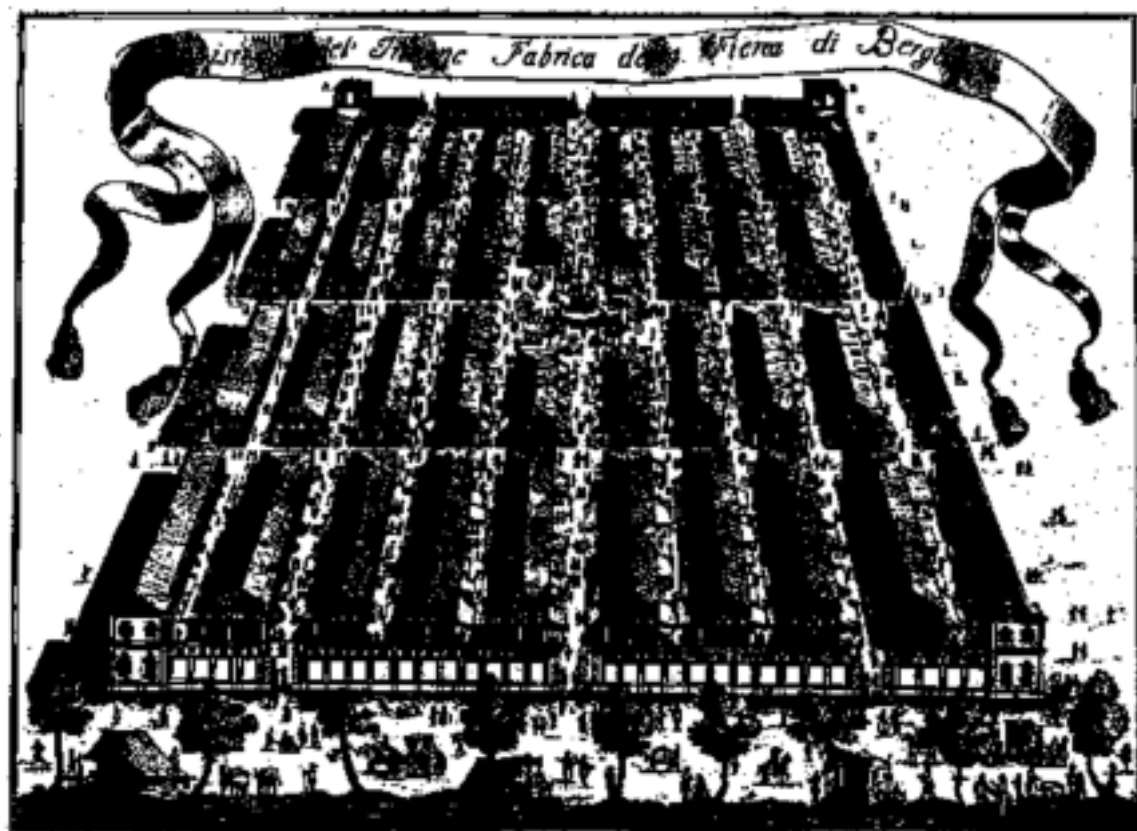
1 Donati-Petteni, *L'arte della musica*, pp. 35-45. Forcella, *Musica e musicisti*, pp. 79-182. Geddo, *Bergamo e la musica*, pp. 165-225. Comuzio, *Il Teatro Donizetti*, p.1

2 Buonincontri, *Il sistema teatrale*, pp.65-80.

li. Monumenti e nuovi insediamenti, tradizione e rivisitazione della città storica sono i temi affrontati a Bergamo per il riassetto, inteso come organizzazione e integrazione di quanto già esiste e di ciò che dovrà essere edificato. L'architetto Marcello Piacentini³ è una delle figure centrali del dibattito nato intorno alla nascente "Città Bassa": egli diviene il protagonista quando si decide di affrontare il rapporto tra un piano regolatore, portatore di sicuri benefici allo sviluppo organico della città e la possibilità di procedere ad uno sviluppo artistico del centro cittadino. Su questo elemento dialogico Piacentini presenterà il suo progetto di strutturazione. La commissione giudicatrice sceglierà il suo lavoro per la buona distribuzione dei fabbricati, l'appropriata sistemazione dell'antico spazio destinato alla *Fiera di S. Alessandro*⁴, la scelta felice dello stile. I suoi disegni sono attenti soprattutto al Sentierone, non altrettanto agli edifici interni sulla cui destinazione il Comune non aveva dato alcuna indicazione. Con questa soluzione il vecchio centro medioevale di "Bergamo Alta" veniva salvaguardato, mentre il luogo della Fiera, nella nuova "Città Bassa", veniva delineandosi come il vero e nuovo centro cittadino attorno ad una nuova piazza monumentale. La piazza si configurerà come elemento ideale di

- 3 Marcello Piacentini (1881-1960), architetto romano. Docente negli anni Venti presso l'Istituto superiore di architettura di Roma. Oltre al progetto per la trasformazione del centro di Bergamo Bassa, fra le opere a lui dovute si ricordano quello per la trasformazione dei palazzi capitolini in Roma (1913), per il piano regolatore della spianata del Bisagno in Genova (1923). Altre sue opere furono la trasformazione del Teatro Quirino, la Banca d'Italia in Piazza del Parlamento e, sempre nella capitale, la trasformazione di vari Teatri. Ancora da ricordare tra le opere principali degli anni Trenta il progetto per il Palazzo di Giustizia di Milano, la ristrutturazione del centro di Brescia nonché successivamente quello di altri centri italiani come Bolzano e Sanremo, il progetto per la città degli studi in Roma.
- 4 Sulla *Fiera di S. Alessandro* di Bergamo ad esempio cfr. Luigi Angelini, *Il volto di Bergamo nei secoli*, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1951. cap. VII, pagg. 53-60. Stralciamo comunque qui di seguito alcuni passi che possono in qualche modo indirizzare in merito il lettore: "*Di questo importante centro cittadino di scambi commerciali che fu per oltre un millennio la Fiera di Bergamo e che nei giorni precedenti e susseguenti la ricorrenza del 26 agosto dedicata a S. Alessandro Protettore della città, accoglieva intorno a sé un eccezionale afflusso di merci e di persone, anche da lontani paesi, [...] è opinione diffusa possa risalire l'origine al periodo della venuta di Carlo Magno in Italia*". Ed ancora: "[...] nel 1472 avvenuta la fusione degli undici ospedali bergamaschi nell'unico Ospedale di S. Marco (1457), desiderando il Comune concorrere agli accresciuti bisogni dell'Ospedale stesso, concedeva a questo il diritto di percepire gli utili sulle baracche che si erigevano in tempo di Fiera sul Prato di S. Alessandro. Con un decreto Venezia poi fissava i confini di questa zona destinata a tale scopo. All'incirca l'area concessa detta Prato del Rasulo e Prato

Pianta prospettica delle costruzioni in muratura della Fiera di Sant'Alessandro (1732-1740).



Dedicato
Al Merito Sull'opera della Sig. Rosa Cal. Promotrice di essa. Al Sig. Don Corbello Bernabè, R. Sig. Don Ottavio Veneranda. Sacer.

coniugazione fra il vecchio centro ed il territorio circostante. Bergamo diviene così in breve il modello da proporre ai fini dell'allargamento della città tradizionale, dove l'antico nucleo urbano si rende significativa "quinta scenografica" con la quale confrontarsi.

I teatri

In questo contesto si configura la presenza e l'attività delle istituzioni teatrali bergamasche più importanti. Innegabilmente il trapasso al secolo XX pur rappresentando un capitolo fondamentale dal punto di vista del progresso per la vita della comunità urbana, determina nel contempo una serie di contraddizioni in rapporto al procedere delle attività artistiche. Ci si deve ora confrontare anche con le mutate condizioni di vita e conseguenti nuove esigenze del potenziale pubblico. Non poche sono inoltre le difficoltà di ordine economico che sorgono nell'allestimento di spettacoli ed intrattenimenti dei più vari generi e livelli culturali, complessa risulta anche la loro appropriata distribuzione negli spazi adibiti tradizionalmente al teatro di prosa come alla musica.

Gli spettacoli di genere leggero come le rappresentazioni dialettali e le riproposizioni di musica popolare invadono le sale di più ridotte dimensioni: risultano interessati in tal modo caffè e luoghi di ristoro sorti nel tempo nella Città Bassa con un ordine non precisamente determinato, avendo però sempre più come generico riferimento l'area e gli spazi destinati alla antica Fiera.

Il più importante teatro cittadino, ovvero il futuro "Donizetti", era sorto negli ultimi due decenni del '700⁵ proprio nell'area sulla quale annualmente veniva organizzata la Fiera, a seguito di una brillante intuizione

di S. Alessandro, partiva dall'angolo di via Borfuro ad occidente ove sorgeva il convento di S. Lucia [...] e si estendeva verso oriente fino alla Strada di Santa Maria Mater Domini (quel che rimane del tracciato di tale originaria Via è rappresentato con approssimazione e nella sua parte più settentrionale dalla attuale via Matris Domini, n.d.r.) che dall'omonimo convento scendeva [...] fino al Portello del Raso, porta antica aperta sulla cinta muraria quattrocentesca che chiudeva a sud quest'area". E più oltre infine leggiamo: "Nel 1732 l'Ospedale chiedeva al Comune la facoltà di erigere un edificio in muratura che contenesse tutte le botteghe occorrenti al deposito delle merci nella ricorrenza di quelle giornate di così intenso lavoro [...]"

- 5 Ermanno Comuzio, *Il Teatro Donizetti, Cronologia degli spettacoli 1786-1989*. Alcune note danno per rappresentate opere al Riccardi già nel 1784 e 1785. Le prime indicazioni precise riguardano però la *Didone Abbandonata* composta come opera centone da vari autori tra cui Pasquale Anfossi su libretto del Metastasio, ed eseguita per la Fiera del 1786 (Agosto-Settembre) unitamente ai due balletti *Ercole negli orti Esperidi* e *Le reclute del villaggio*.

del suo promotore Bortolo Riccardi. L'intendimento suo era certo quello di coinvolgere e convogliare gli interessi per gli spettacoli di intrattenimento in un unico teatro. Non v'era nessun altro fine, ci sembra, che quello di avviare un'attività imprenditoriale anche sulla scorta delle esperienze di fine Settecento, prima fra tutte l'impresa del Teatro alla Scala di Milano. Importante risulta in seguito essere l'impatto sulla Città nel momento in cui, nel corso dell'Ottocento, si decide di dare una struttura stabile all'allora *Teatro Riccardi* che inizialmente veniva installato ed attivato solamente nel periodo fieristico e definito perciò appunto come "provvisoriale". L'impianto in muratura, divenuto successivamente stabile, consentiva di dare in questo senso una sorta di primato ai borghi. Il progetto, come è noto, fu presentato ed attuato progressivamente con la costruzione del teatro prima sotto un portico a piloni e solo in seguito in un edificio completamente in muratura⁶.

La fine del XIX secolo si distingue, musicalmente parlando, per la grande tradizione dell'opera *verista*, che si caratterizza non solo per la scelta di nuovi soggetti, ma anche per un nuovo stile musicale. Possiamo definire il termine di inizio di questo gusto musicale e letterario con la programmazione di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, rappresentata al teatro nel 1891. Mediocri sono, stando alla cronaca delle vicende teatrali, le stagioni successive del Teatro Riccardi, nelle quali sembrano prevalere gli spettacoli di varietà. È curioso pensare oggi ad uno spettacolo di lottatori che scatenano un acceso tifo nel pubblico popolare proprio nel teatro che aveva ospitato, pochi anni prima, opere di illustri musicisti. Cominciano a farsi strada nel frattempo le proposte di un intervento pubblico non solo indirizzato a supportare la gestione temporanea (al di là dunque delle discontinue sovvenzioni fornite in passato), ma che in un futuro più o meno prossimo possa riscattare "in toto" la proprietà del teatro. Essa fino a questo momento è stata detenuta da soci privati (con in minoranza ormai gli eredi della famiglia Riccardi, antica proprietaria) sostenuti principalmente dal contributo economico fornito dai canoni versati dai palchettisti nonché dai proventi dei biglietti d'ingresso.

Tale situazione appare già assolutamente insufficiente a garantire la copertura delle spese in vista della ormai necessaria ristrutturazione dell'e-

6 Ermanno Comuzio, *Il Teatro Donizetti, Due secoli di storia*, pp. 6-11.

dificio, ma anche e soprattutto di quelle per l'ordinaria gestione delle stagioni artistiche. Gli anni di fine Ottocento sono peraltro quelli in cui si prepara il nuovo assetto, e ciò, ci sembra, nel tentativo di avviare un rinnovamento che proponga oltretutto una immagine più dinamica sia in città che altrove dell'istituzione teatrale locale. Da un lato vi è la necessità di dare all'edificio una nuova veste, soprattutto una facciata, dall'altro il desiderio di dedicare il rinnovato luogo artistico, a cent'anni dalla sua nascita, a Gaetano Donizetti. Il primo passo della realizzazione del progetto è la costituzione di una società che porrà anche le basi della futura amministrazione pubblica del teatro. Il secondo è la promulgazione di due bandi di concorso, diffusi in tutta Italia, per la costruzione della facciata e del monumento a Gaetano Donizetti. Il monumento, opera dello scultore Francesco Jerace, verrà inaugurato il 26 settembre 1897, a fianco del teatro; la facciata, opera dell'architetto Pietro Via, verrà scoperta con la stagione di Fiera del 1898.

In occasione dell'inaugurazione del rinnovato teatro, per il centenario donizettiano vengono proposte sul palcoscenico alcune rappresentazioni de *La Favorita* e di *Lucia di Lammermoor*. Entrambi gli spettacoli si rivelano enormi insuccessi soprattutto per via delle non adeguate risorse finanziarie messe in campo e delle conseguenti inadeguatezze nel risultato artistico. Ciò avviene nonostante il coinvolgimento alla direzione degli spettacoli di un ancor giovane ma già celebre Arturo Toscanini. Dopo l'esordio sfortunato del primo lavoro, ed in seguito all'inevitabile scontro con l'impresa del Teatro, egli poi rinuncerà a condurre il secondo titolo donizettiano⁷. Il limitato impegno economico nell'ingaggio dei cantanti, le traversie che avevano costretto l'impresario a sostituzioni dell'ultimo momento si trasformano in un tracollo difficilmente ricollegabile per il pubblico cittadino alla tradizione del teatro e all'occasione del momento.

Toscanini conduce comunque anche due concerti sinfonici al Donizetti ove poi tornerà nel 1900, 1908 e poi ancora, invero finalmente con grande successo, agli albori degli anni Venti, rilanciando in grande stile in tale nuova occasione, le sorti del repertorio concertistico sinfonico. I due iniziali programmi, diretti rispettivamente nel maggio 1896 e poi nel-

7 Il maestro avrebbe voluto Luigia Tetrazzini nel ruolo di *Lucia*. La nascente stella è però indisposta la sera della prima e deve essere sostituita.

l'autunno dell'anno seguente, per le celebrazioni del centenario donizettiano, figurano in cartellone sempre con il contributo dell'Orchestra del Teatro alla Scala: il maestro parmense si impegna nella Prima Sinfonia Beethoveniana ed in pagine di Ciaikovskij, Wagner, Saint-Saens.

Il tentativo di sospingere il pubblico verso il repertorio sinfonico era comunque avvenuto nel corso degli anni Novanta al Donizetti attraverso iniziative piuttosto saltuarie dovute, tra gli altri, alle ispirate bacchette dei maestri Petrali dapprima e Marinelli poi; talvolta invece con la brillante partecipazione di Alfredo Piatti in veste di solista al violoncello oltrechè in quella di direttore concertatore.

L'ultimo scorcio del secolo vede ancora una volta il consolidarsi nell'opera della corrente verista. Nel 1898 era giunta *Bohème* di Giacomo Puccini che aveva conquistato anche il pubblico più tradizionalista; nel 1899 è la volta di *Andrea Chénier* di Umberto Giordano⁸.

Il nuovo secolo si apre con il progetto da parte della Giunta Municipale di bonificare il recinto della Fiera. Esso, situato di fronte all'edificio del Teatro, risulta ormai ridotto ad un conglomerato di catapecchie malsane. La Municipalità procede all'acquisto delle botteghe, nella prospettiva di un sistematico riordino di quello che diverrà il centro cittadino. L'euforia del nuovo secolo ha riscontro nella pratica diffusa di spettacoli; nascono molti teatri soprattutto nella Città Bassa. Molto attivi sono, come accennato, i caffè e le trattorie che offrono spettacoli di bande ed orchestre. Il destino delle sale piccole e grandi, che già nel diciannovesimo secolo davano vita a intrattenimenti di valore nell'ambito dell'esperienza teatrale popolare come in parte anche di quella musicale, è da noi qui menzionato non foss'altro che per il suo valore documentario. Non si dimentichi come esso rivesta peraltro pure un'autonoma e forte azione propulsiva della cultura locale. Altri teatri all'epoca attivi in Bergamo Bassa⁹ figurano dunque essere il *Teatro delle Varietà* che assume nel 1883 il no-

- 8 Umberto Giordano (Foggia 1867 - Milano 1948). Studiò a Napoli con P. Serrao, G. Martucci, M. E. Bossi, e conseguì il primo successo con *Mala vita*, rappresentata a Roma nel 1892. L'opera è decisamente improntata al gusto verista, con una crudezza di soggetto inconsueta. La sua opera più popolare fu come è noto *Andrea Chénier* su libretto di L. Illica (Milano 1896).
- 9 Mimma Forlani, *Il Teatro nel Novecento a Bergamo: iniziative e sistematiche distruzioni*. È in *Bergamo e il Novecento – Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*. Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo – Studi a cura di E. Gennaro e M. Mencaroni Zoppetti. Bergamo, Edizioni dell'Ateneo 2001, pagg. 179 e segg.

me di *Ernesto Rossi* destinato peraltro principalmente agli spettacoli di prosa, posto sul lato orientale di quella che era Piazza Baroni, a poca distanza dunque dall'edificio del vecchio Ospedale Maggiore, dalla Chiesa di S.Marco e dalla settecentesca struttura della Fiera¹⁰. Al suo posto funziona invece dal 1899 al 1909 il *Politeama Ermete Novelli* edificato in corrispondenza dell'attuale omonima via in prossimità della Stazione ferroviaria; si tratta della stessa zona in cui viene aperto in quegli anni anche il *Teatro Rubini*. Il *Politeama Givoli* è invece ancora in piazza Baroni nel 1882 e vi si danno più che altro spettacoli equestri e di varietà che si svolgono contestualmente alla Fiera. Viene rimpiazzato in seguito (1901) dal *Teatro Nuovo* ancora oggi, come è noto, esistente quale sala cinematografica. Quest'ultimo sarà nel tempo sede, oltreché di storici interventi politici fra cui resta celebre quello di Gabriele D'Annunzio, anche di importanti spettacoli lirici¹¹. L'unificazione della gestione di tali sale minori con quella del Teatro Riccardi (divenuto poi Donizetti) era stata vanamente propugnata in passato da più parti. In assenza di un tale esito la maggior parte delle sale sarebbe andata incontro ad inevitabile declino sino alla fatale chiusura giunta per buona parte delle medesime (anche se non per tutte) in tempi diversi. Presenti nel panorama artistico cittadino sono le sale degli Oratori come quella di Borgo Santa Caterina e quella dell'Immacolata (divenuta oggi *Sala Greppi*), il *Teatro delle Grazie*, destinate tutte già all'epoca, anche se in modo più discontinuo, ad ospitare intrattenimenti musicali oltre che di prosa. Ma il fervore riscontrato negli intrattenimenti cosiddetti leggeri non è condiviso dal Teatro Donizetti, la cui programmazione fatica ancora nel decollare. Oltre a questo al teatro urgono lavori di consolidamento e ristrutturazione; a questo scopo i proprietari, dietro la sottoscrizione di nuove quote e con la partecipazione di un nutrito gruppo di palchettisti, procedono al consolidamento del teatro e al suo restauro. I tempi stanno veramente cambiando e sembra affiorare, anche dalla lettura e dalle cronache dell'epoca, una nuova funzione che non è solo quel-

10 Luigi Angelini, *Il volto di Bergamo nei secoli*, op. cit., pag. 60.

11 Dolci, *Spettacoli lirici*.

Piazza Baroni con i suoi teatri ai primi del Novecento (fotografia superiore) e il Teatro Nuovo eretto nel 1901 (fotografia inferiore).



la di divertire la nobiltà, ma quella, assai più decisiva, di promuovere cultura. In questo senso la “*Gazzetta*” – all’epoca quotidiano di Bergamo – sprona fermamente i proprietari dei palchi a presenziare agli spettacoli perchè non si vedano palchi chiusi e nel contempo si possano allestire programmi di qualità.

Oltre ai lavori di consolidamento del 1902 si procede anche all’assestamento del soffitto, della cui decorazione è incaricato il pittore Francesco Domenighini¹². Si dà seguito pure al nuovo appalto per l’impresa del teatro; il concorso viene vinto da Enrico Corti di Milano, già impresario del Teatro alla Scala. Le stagioni si susseguono con opere di Verdi e Puccini, mentre una novità assoluta è l’opera *Marcella* di Mario Tarenghi¹³. Un successo programmato al teatro è rappresentato da *L’Amica* di Pietro Mascagni del 1905, della quale direttore d’orchestra è lo stesso compositore. La gestione del teatro è passata nel frattempo nelle mani di Pilade Frattini, uomo brillante che aveva aperto anche il Teatro Nuovo a programmazioni originali. Suo è dunque il merito di aver riportato Pietro Mascagni al teatro Gaetano Donizetti, sia in qualità di autore che in quella di direttore.

All’attività musicale e di prosa fa da contraltare quella cinematografica, anche se con vivaci critiche e non pochi ripensamenti. La programmazione del cinema sembra infatti essere quasi di scandalo dopo la proposta di *Mefistotele* di Arrigo Boito o se raffrontata alla messa in scena dei copioni del D’Annunzio come *Francesca da Rimini*.

Degne di nota, nel susseguirsi dell’attività operistica, sono *La Wally* di Alfredo Catalani e *L’amico Fritz* di Pietro Mascagni del 1909, oltre ovviamente alla prima di *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, che, inizialmente accolta con freddezza anche a causa di una mediocre esecuzione, raccoglie poi i meritati consensi. La dedica di un busto ad Alfredo Piatti, il 21 aprile 1910 (alla presenza delle autorità cittadine e dei rappresentanti degli Istituti musicali di Bergamo e Milano), rappresenta l’iniziativa della *Società del Quartetto* in memoria del grande violoncellista

12 Francesco Domenighini (Breno 1861 – Bergamo 1950). Attivo come decoratore, oltrechè come pittore, in Bergamo ma prima ancora in Argentina. Si veda in proposito in questo volume anche il capitolo sulle attività musicali fra i due secoli in Buenos Aires.

13 Mario Tarenghi (Bergamo 1870 – Milano 1938) compositore. Ottenne larga popolarità pubblicando centinaia di pezzi per pianoforte di gusto salottiero. Scrisse anche due opere teatrali, musica religiosa e da camera.

sta unitamente all'organizzazione di un concerto dell'Orchestra di Monaco diretta da Ferdinand Loewe¹⁴.

Il nuovo decennio apre la strada ad un'epoca di più convincenti *performances* artistiche. Ermanno Comuzio ci fa ancora una volta da guida nel suo decisivo contributo sul "Donizetti"¹⁵ ricordandoci come Gino Marinuzzi diriga nel 1911 valendosi dell'apporto del baritono Mariano Stabile nella *Manon* di Puccini. La *Fanciulla del West* in prima esecuzione giunge con enorme successo invece nel 1912 guidata dall'altra bacchetta in grande ascesa, ossia quella di Tullio Serafin, che si farà strada in New York quale direttore del repertorio italiano nei due decenni seguenti, dopo il ritorno di Toscanini in Italia al Teatro alla Scala. È impossibile non immaginare la vasta risonanza a livello cittadino di tali rappresentazioni, contraddistinte certo dalla compattezza esecutiva e qualità interpretativa garantite da tali concertatori già impegnati in carriere personali in assoluta ascesa.

Isabeau di Mascagni debutta qui il 21 agosto 1913 diretta da Leopoldo Mugnone con Gilda Dalla Rizza nel ruolo della protagonista. Lo stesso direttore condurrà il 4 settembre il debutto locale del *Falstaff* verdiano. Il Teatro Donizetti riesce in seguito ad emergere con la produzione lirica nelle difficili stagioni degli anni del periodo bellico, durante i quali un po' tutte le iniziative di spettacolo attraversano il loro momento più critico. Molte fra le sale cittadine sono infatti, loro malgrado, costrette a più riprese ad interruzioni della programmazione. I cantanti sempre appassiano gli amatori più di ogni altra componente teatrale distogliendo spesso l'attenzione dalla complessiva realtà e riuscita artistica dello spettacolo nel suo insieme. Fra essi Alessandro Dolci si segnala in questi anni come la più promettente voce tenorile "nostrana", debutta proprio nella sua città nella *Cavalleria* della stagione 1915, in attesa di sbarcare sul palcoscenico newyorkese del Metropolitan. La stagione seguente vede sulla scena del Donizetti anche il giovanissimo Beniamino Gigli nel *Mefistofele* di Boito.

14 Ferdinand Loewe (Vienna 1865 - ivi 1925) direttore d'orchestra. Ancora fanciullo apparve in pubblico in veste di pianista. Al termine degli studi effettuati nel Conservatorio della *Gesellschaft der Musikfreunde* di Vienna divenne insegnante nello stesso istituto. Direttore della Wiener Singakademie, nel 1901 fu tra i fondatori del Wiener Konzertverein. Diresse poi a Monaco l'Orchestra Sinfonica e successivamente a Budapest e a Berlino. In Vienna fu ancora direttore della Accademia Musicale chiudendovi la propria attività nel 1923.

15 Ermanno Comuzio, *Il Teatro Donizetti, Due secoli di storia*, op. cit. pagg. 262 e seguenti.

Le “fatiche” dei compositori locali si affacciano a più riprese al palcoscenico del massimo teatro cittadino. La *Liacle* di Edoardo Berlendis si segnala fra esse quale opera dagli impasti timbrici e dal contenuto simbolico innovativi e favorevolmente accolti dal pubblico come dalla critica più esigente. Nelle stagioni di primavera e di Fiera del 1918 compaiono poi sul podio Edoardo Mascheroni, direttore d’orchestra milanese, ed Hector Panizza di origine argentina, contribuendo ancora una volta ad elevare la qualità della concertazione. L’Orchestra della Scala guidata da Beniamino Moltrasio, bacchetta bergamasca già attiva sulla scena americana poi vivace protagonista delle vicende del teatro nel periodo dominato dal Fascismo, inaugura la serie di concerti sinfonici destinata a riportare il gusto del pubblico orobico verso questo genere. Sinfonie, concerti, schizzi sinfonici sono dunque utilizzati per dare secondo le sue parole *“un po’ di nobile godimento allo spirito pubblico, nell’ora più critica ed ansiosa della vita nazionale”*, cioè durante la fase più cruciale del conflitto mondiale. Giunge qui appropriata la valorizzazione della Sesta Sinfonia beethoveniana unitamente alla proposta di pagine di autori locali come la *Meditazione* dovuta al citato Alessandro Marinelli, docente dell’Istituto Musicale cittadino di cui fra breve scopriremo la determinante importanza ai fini dell’evoluzione delle figure artistiche protagoniste della nostra successiva trattazione.

“Anni tormentati, quelli del dopoguerra e non solo in campo sociale e politico” ci dice ancora il Comuzio nella sua menzionata storia del massimo teatro cittadino. *“L’impresariato del Donizetti passa infatti attraverso crisi notevoli che lo portano ad assumere connotazioni nuove, fino a sfociare in iniziative irreggimentate e controllate dall’alto[...]”*. Trattasi qui tra l’altro della costituzione di una *Società Amici dell’Arte* che contribuirà all’inizio degli anni ’20 a risollevare le sorti della gestione economica delle stagioni teatrali, in modo che ci appare preveggen- te ed illuminato, con pubbliche sottoscrizioni unitamente all’apporto di alcuni industriali locali¹⁶.

L’avvento del Fascismo produce però, di fatto, il passaggio della gestione nelle mani del regime che condiziona l’amministrazione e conseguente-

16 Ermanno Comuzio, op. cit. pag. 270.

mente le scelte artistiche. I palchettisti sono dapprima costretti a versare l'obolo dovuto, anche al di là delle loro proprie spontanee intenzioni. Nel contempo la Corporazione Nazionale del Teatro, attraverso la sua iniziativa a livello locale, impone un proprio progetto per "la moralizzazione del Teatro" dove si interviene in chiave di un contenimento da attuarsi anche, tra l'altro, con tagli sui compensi corrisposti agli artisti. Il Comitato preposto all'organizzazione delle stagioni piega inevitabilmente il capo ed è sottoposto alla scelta politica. Tale mossa, seppur in qualche modo coerente con i presupposti economici correnti, caratterizzati dalla costante inadeguatezza dei mezzi a disposizione, irrigidisce d'altra parte le premesse del rinnovato impulso creativo determinatosi nel decennio precedente. Tullio Serafin, nuovamente scritturato, porta comunque per la prima volta a Bergamo nel 1923 il *Tristano e Isotta* wagneriano, conducendo con successo anche tutti gli altri titoli in cartellone nella stagione di Fiera. Solo apparentemente in antitesi con tale scelta, la soprano Rosetta Pampanini al Donizetti è nell'agosto del '24 la prima *Iris*, nello "stile floreale" e simbolista di Mascagni. Discontinua o, se si vuole, non legata ad una visione di uniforme prospettiva storica, appare in ogni caso la tempestività di talune proposte in rapporto agli eventi della contemporanea storia musicale. In detta stagione ecco infatti comparire il *Guglielmo Tell* rossiniano che giunge e meritoriamente sulla scena orobica ma anche, come si vede, con incredibile ritardo. *Turandot*, ultimo ed incompiuto capolavoro pucciniano sarà invece prontamente rappresentata già nella stagione 1926 (il maestro era stato commemorato nell'anno antecedente ancora con una memorabile *Bohème*) mentre *Boris Godunov* di Musorgskij approderà in teatro solo nella stagione del '28.

Apprestandoci dunque ad abbandonare qui il ricordo delle sorti del Donizetti, rimarchiamo come esse raggiungano primi seppur discontinui traguardi e ciò in attesa di cogliere nuovi frutti con l'avvento degli anni Trenta, soprattutto attraverso l'illuminata gestione dovuta a Bindo Missiroli¹⁷,

17 Bindo Missiroli, nato a Parabiago (Milano), trapiantato a Bergamo dove aveva frequentato l'Istituto Musicale "Donizetti", inizialmente semplice appassionato di musica, intraprende dapprima negli anni Venti l'attività di critico per "La Voce di Bergamo". Nel 1930, conquistando a poco a poco il consenso delle autorità cittadine, avvia la propria iniziativa alla guida del Teatro Donizetti divenendo dal 1931 direttore artistico in collaborazione con l'impresario Ciro Ragazzini. Dal 1936, con il passaggio definitivo del Teatro all'amministrazione comunale, ne diviene il responsabile unico. Tra le iniziative di maggior rilievo attuate nei decenni successivi ricordiamo in particolare il "Teatro delle Novità".

in passato allievo dell'Istituto Musicale cittadino, protagonista e fautore anche nelle epoche successive di note e fondamentali innovazioni.

La ristrutturazione novecentesca della città orobica lascia l'antica Alta Città come relegata alle attività amministrative e alla residenza del sopravvissuto ceto aristocratico. Sembra connaturarsi quasi istintivamente questa rinnovata idea con quella promossa ed attuata in passato nell'istituire il *Teatro della Società (Il Teatro Sociale)*¹⁸. Quest'ultimo infatti già nelle sue premesse ottocentesche ci appare diversamente concepito, con la sua costituzione ottenuta tramite private sottoscrizioni e fondato nel tentativo di dare la perduta priorità all'Antico Borgo. Il Teatro Sociale aveva condiviso nel corso di tutto l'Ottocento le stagioni d'opera con il Riccardi, cercando l'alternanza nelle produzioni, nel tentativo di limitare la concorrenza e di conservare alta la qualità degli spettacoli.

L'idea di costruire ex novo un teatro in muratura nella Città Alta era stata promossa sin dai primi anni del secolo XIX da un nutrito numero di notabili¹⁹. Detto progetto, previa la sottoscrizione di almeno quaranta soci, ne aveva promosso l'edificazione nella cerchia delle antiche mura cittadine. Una deputazione era stata in origine preposta sia alla scelta del luogo nel quale realizzare il teatro sia a quella del progetto relativo dovuto come è noto a Leopold Pollack²⁰. Egli era stato scelto per la sua esperienza e le sue capacità oltre al fatto non trascurabile di essere stato allievo di Giuseppe Piermarini, il più importante architetto milanese di quei tempi. Il teatro era allora così sorto nei pressi della principale piazza cittadina, Piazza Vecchia, e più precisamente sulla strada che vi si immette denominata Corsarola, ora via Bartolomeo Colleoni²¹. Potremmo definire que-

18 Val la pena di ricordare qui, anche solo per inciso, le sorti del *Teatro Cerri*, tappa interlocutoria alla costruzione del *Teatro Sociale*, fondato nel 1797 da Francesco Cerri nel *Palazzo Vecchio* nella piazza del Comune, per noi oggi "Piazza Vecchia". E pure più oltre si segnala in Città Alta la presenza attiva del *Teatrino San Cassiano* (noto all'epoca anche come *Teatro Simone Mayr*) sorto quale trasformazione dell'omonima Chiesa e divenuto per qualche tempo rinnovata sede della *Unione Filarmonica* del Mayr nelle adiacenze della via Donizetti: esso, in stato di abbandono, verrà poi demolito nel 1937; ed ancora, infine, citiamo qui il *Teatro di Piazza Lorenzo Mascheroni*.

19 Pilon, *Il Teatro della Società*, pp. 5-20.

20 Leopold Pollack (Vienna 1751 - Milano 1806).

21 Si abbattono allora negozi e case per far spazio al teatro quindi la fabbrica e soprattutto le pratiche di acquisizione del terreno, si rivelarono lunghe. Il Pollack presentò due progetti, il primo dei quali venne scartato per l'eccessiva grandiosità, il secondo presentato nel 1803, venne accettato e si diede inizio ai lavori completati solo nel 1808, anche se le date precise d'inizio e di completamento dell'opera non sono ancora del tutto chiare. Il teatro organizzato su tre ordini, più il

sta, per le caratteristiche della società nell'avvio del XIX secolo, un'iniziativa autofinanziata per mezzo della quale promuovere non solo un'attività musicale, ma anche un momento aggregativo: era stata concepita ad esempio la presenza di una saletta per gli associati in un periodo che, per la nota situazione politica, non vedeva favorevolmente alcun tipo di iniziativa in questo senso. Da quel momento²² Bergamo possedette dunque due luoghi teatrali, entrambi in muratura, che si sarebbero mossi in concorrenza. Il periodo di apertura del *Sociale* per la stagione di *Carnevale* poneva già nell'attività dei teatri quell'alternanza nelle programmazioni che avrebbe costituito per i successivi decenni la caratteristica principale dell'attività teatrale cittadina²³. Successivamente la Delegazione Provinciale si sarebbe opposta però decisamente all'apertura simultanea dei due teatri, una tesi sostenuta anche adducendo ragioni di natura politica e sociale, nel contempo concedendo di ampliare la stagione teatrale alla *Quaresima* anche attraverso l'apertura alternata delle due sale durante il suddetto periodo.

Venendo dunque invero al periodo di nostro particolare interesse, dopo quasi un ventennio di decadenza dell'attività, timidi segni di ripresa per il *Sociale* si intuiscono intorno al 1877 quando cioè le frizioni fra i due teatri principali terminano e le stagioni sono promosse dallo stesso impresario. *Ruy Blas* di Marchetti, *Virginia* di Alessandro Nini²⁴, *Buondel-*

loggione, conteneva 29 palchi distribuiti in sorte ai sottoscrittori del progetto; inoltre veniva prevista una sala di ridotto e una sala da caffè. La struttura del teatro non si sarebbe sottratta in origine ad acute critiche, soprattutto per quanto riguarda la disposizione dei palchi e la resa acustica del locale.

- 22 L'inaugurazione, ricordiamo, fu il 26 dicembre 1808 per la stagione di *Carnevale* con l'opera *Ippolita regina delle Amazzoni* di Stefano Pavesi (Cremona 1779 - Crema 1850). Egli, allievo di Piccinni a Napoli, fu compositore, di idee repubblicane e fu al seguito di Napoleone. In seguito divenne Maestro di Cappella a Crema e direttore dell'opera di Vienna. Il libretto dell'*Ippolita* fu realizzato da Gaetano Rossi (Verona 1774 - ivi 1855). Egli fornì libretti ad alcuni tra i più importanti musicisti dell'epoca fra i quali Rossini, Donizetti, Meyerbeer.
- 23 Le due stagioni teatrali nell'Ottocento prevedevano: la stagione di *Fiera* per il *Riccardi* (grosso modo da primavera a novembre) e quella di *Carnevale* per il *Sociale* (da gennaio a marzo). Malgrado la precisa definizione dell'apertura dei due teatri, si riscontrano, rileggendo le cronache, momenti nei quali per affrontare le difficoltà economiche, le programmazioni si prolungarono oltre i suddetti termini. In questo modo vi fu talora una sovrapposizione delle stagioni teatrali e soprattutto una concorrenza che naturalmente riduceva la qualità delle produzioni.
- 24 Alessandro Nini (Fano 1805 - Bergamo 1880), compositore. Fu noto come operista ispirandosi ai modelli Donizettiani. Suoi titoli più conosciuti furono nei primi decenni dell'Ottocento *Ida della Torre* ed *Il Corsaro*. Dal 1847 si dedicò all'insegnamento. Fu in Bergamo direttore del Pio Istituto Musicale e della Cappella della Basilica di S. Maria Maggiore.

monte e poi *Saffo* di Pacini con le celebri sorelle Rasogli, *Semiramide* di Rossini, costituiscono delle piene straordinarie che lasciano a Bergamo un ricordo incancellabile.

L'avventura del Sociale continua nel Novecento e dopo la ripresa post-bellica, sino all'epilogo sul morire degli anni Venti, tra aperture e chiusure con relativi tentativi moderni e tradizionali; anche Wagner con *Lohengrin* vi risuona accanto a *Butterfly*. Nel Ventidue il conte Dal Verme prova il rilancio con *Mefistofele* di Arrigo Boito e *Anima allegria* di Franco Vittadini²⁵ ma il tentativo fallisce. In seguito Mascagni e Puccini sembrano far risollevare le sorti del teatro, ma è un fuoco di paglia. Dopo le fragorose risate provocate per l'invero scarso pubblico dal *Barbiere di Siviglia* del 1929, si dà tanto di catenaccio alle porte, le quali vengono aperte solo per spettacoli sportivi, cinematografici e di beneficenza.

Nel decennio successivo il Teatro Sociale vive una storia di degrado progressivo che arriva a compromettere seriamente le condizioni dell'edificio. Si inizia quando il teatro viene chiuso e diventa locale per feste, occasioni di beneficenza e veglioni di Carnevale: non verrà più usato come teatro in senso stretto ma piuttosto come sede politica durante il Fascismo; conoscerà solo una breve stagione di cinema dopo la seconda guerra mondiale, poi dichiarato inagibile verrà chiuso e abbandonato. Oggi, nonostante i momenti di apertura del *Sociale* si verifichino in numero piuttosto limitato, non è comunque del tutto perduto il fascino dell'originale struttura e l'emozione nell'entrarvi è ancora grande.

L'apogeo della “musica cameristica”: la Società del Quartetto

Luoghi di incontro e di produzione musicale di carattere strumentale erano stati nell'Ottocento in Bergamo il *Teatro della Fenice* di Borgo San Leonardo e la residenza di Alessandro Bertoli,

“[...] *distinto musicofilo, che aveva costituito, fin dal 1814, il Quartetto (che diventava Quintetto quando Simone Mayr interveniva a suonare la*

25 Franco Vittadini (Pavia 1884 - ivi 1948), compositore e direttore d'orchestra. Scrisse varie opere teatrali e balletti. Numerose sue composizioni sacre (fra cui Messe ed Oratori) furono apprezzate ed eseguite soprattutto nel periodo fra gli anni Venti e Trenta, mantenendosi poi a lungo nel tempo nel repertorio dei complessi corali italiani. Fu autore anche di brani sinfonici, per organo, per pianoforte.

prima viola) per far conoscere la musica dei classici. Gaetano Donizetti assisteva a quelle esecuzioni e vi recava il contributo della sua opera.”²⁶.

La citazione di Giuliano Donati-Petteni è interessante soprattutto in riferimento alla musica dei classici che veniva eseguita in casa del Bertoli, nominato successivamente economo della Società con il sorgere dell’*Unione Filarmonica* promossa dallo stesso Mayr. L’attività della *Società della Fenice*, dunque, ci interessa quale iniziativa di precursori rispetto alla bergamasca *Società del Quartetto*, di cui seguiremo fra breve, per sommi capi, il sorgere. Nata in Borgo San Leonardo e promossa da Pietro Ruggeri²⁷, Pietro Rovelli²⁸ con la collaborazione di Antonio Dolci²⁹ maestro al cembalo e Paolo Ghilardoni³⁰, l’esistenza della *Fenice* è confermata da breve indagine delle cronache cittadine: trattasi di una seconda accademia musicale (la prima era ovviamente l’*Unione Filarmonica* del Mayr) e teneva le proprie accademie nel teatrino della Fenice in Borgo San Leonardo, ora Via San Bernardino³¹. A Bergamo

26 Donati-Petteni, *L’arte della musica*, pp. 43-44.

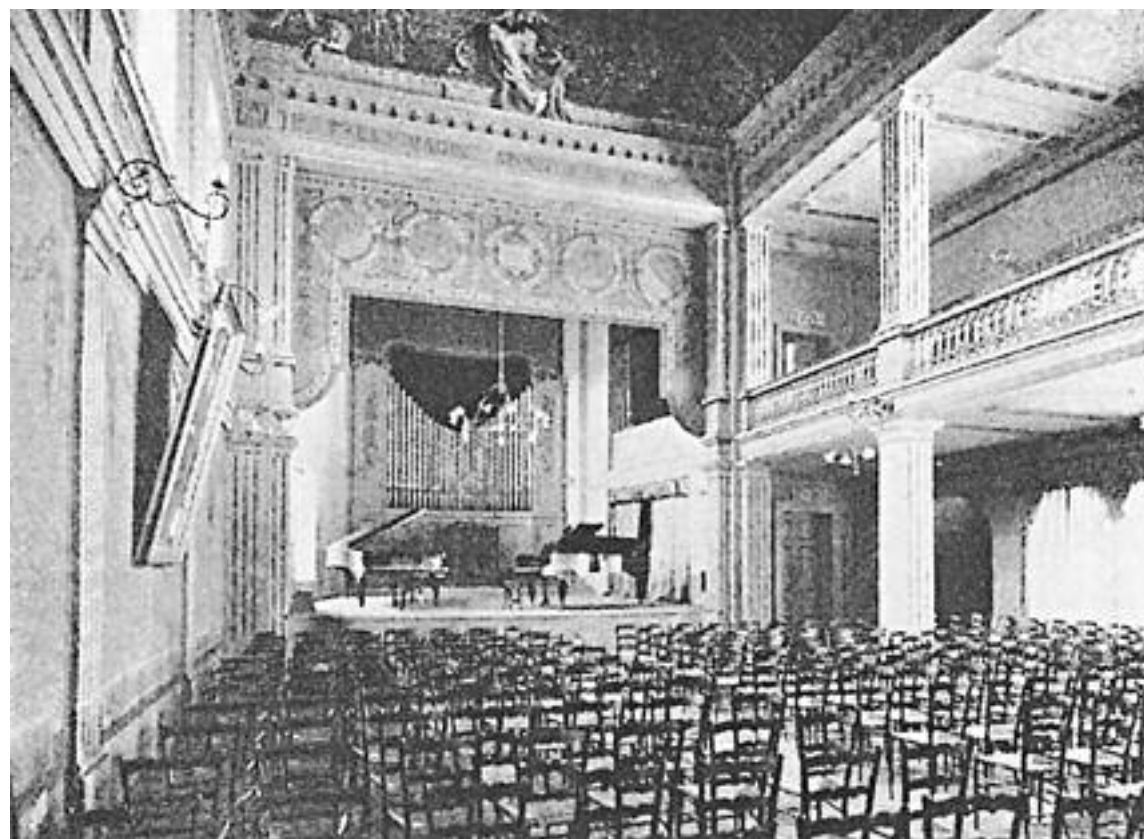
27 Pietro Ruggeri (Bergamo 1797 - ivi 1858). Poeta vernacolo bergamasco.

28 Pietro Rovelli (Bergamo 1793 - ivi 1838). Celebre violinista della scuola di Rudolf Kreutzer. Primo violino alla corte di Monaco e, a Bergamo, primo violino e direttore d’orchestra del *Teatro Riccardi* e della *Cappella di Santa Maria Maggiore*.

29 Antonio Dolci (Bergamo 1798 - ivi 1869). Allievo delle *Lezioni Caritatevoli* fu anch’egli maestro di canto e dal 1831 sostituto di Simone Mayr alla carica di direttore dello stesso *Istituto Musicale*.

30 Paolo Ghilardoni (Bergamo ? - ?). Dilettante suonatore di corno. Oltre alla *Società della Fenice* collaborò nell’orchestra dell’*Unione Filarmonica* della quale fu nominato socio onorario.

31 Le accademie musicali si tenevano una volta alla settimana grazie alla collaborazione dei soci onorari, dei professori di musica ed alla contribuzione dei soci ordinari. Purtroppo riguardo alla *Società della Fenice* abbiamo potuto rinvenire poco materiale documentario che sembra ora completamente perduto. Possiamo supporre questa assoluta mancanza di testimonianze in relazione alla struttura interna della Società molto più dinamica e pragmatica che consentiva maggiore facilità nell’organizzazione delle accademie musicali. Per quel che riguarda invece la documentazione a stampa, i riferimenti più precisi li abbiamo potuti rintracciare nei giornali locali che di frequente, soprattutto nei primi anni dell’attività, riportano i programmi delle accademie. Altre testimonianze della nascita e dell’attività della *Società della Fenice* sono desunte direttamente dalla corrispondenza di Simone Mayr: la prima, dal rapporto epistolare tenuto con Marco Bonesi direttore dell’orchestra della *Società Filarmonica* di Verona. Infine, alcune note vengono dalle pubblicazioni generali prese in considerazione riguardo alla musica a Bergamo, si tratta però nella maggior parte di semplici constatazioni dell’esistenza. Non possiamo essere più esaurienti in proposito e crediamo che sia necessario un lavoro più approfondito che potrebbe dare un sostanziale apporto alle informazioni avute. Il nostro breve interessamento a questa Istituzione ha portato, infatti, a constatare la coincidenza dei programmi delle due Società musicali, nella maggior parte dei casi, ed una sostanziale collaborazione.



peraltro la fondazione di fatto di una prima *Società del Quartetto* risale al 1875, epoca in cui la musica da camera e strumentale sono ancora decisamente poco incoraggiate, data la programmazione massiccia dell'opera. La direzione artistica viene affidata a Vincenzo Petrali; le esecuzioni si tengono in casa Daina, ora Stampa, storico edificio posto sull'odierno principale accesso alla Città Alta, Viale Vittorio Emanuele II, all'altezza dell'intersezione con Via Pelabrocco. Il luogo esatto delle esecuzioni è precisamente il salone di prova utilizzato anche in passato dagli organari Serassi. L'attività musicale ha inizio con un'accademia tenuta il 2 aprile 1875: il programma presenta brani di Wolfgang Amadeus Mozart, Ludvig van Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Esecutori abituali di queste prime accademie sono i bergamaschi Pietro Rovelli e Vincenzo Meriggi, accanto appunto al maestro Vincenzo Petrali, che esegue gli accompagnamenti al pianoforte. La commissione della Società, fondata giuridicamente nel 1876, risulta costituita dal presidente Nicola Alborghetti e dai consiglieri Luigi Cristoforis, Teodoro e Giacomo Frizzoni, Carlo Lochis, Pietro Tacchi, Emilio Finardi. Alla data della costituzione si contano 84 soci ordinari, tra i quali si distinguono quali soci onorari i musicisti Antonio Bazzini, Alessandro Nini, Vincenzo Petrali ed Alfredo Piatti. Questa prima società resta attiva sino al 1884. Agli inizi del Novecento alcuni personaggi in vista dell'ambiente cittadino bergamasco pongono il loro impegno nel costituire una nuova *Società del Quartetto*, che offrirà con continuità e competenza concerti da camera. La rinnovata istituzione si inserisce nel ricco contesto musicale cittadino ereditando sia dalla precedente esperienza che da quelle pregresse le necessarie competenze. A differenza della prima Società, questa seconda prende tuttavia piede, come è ben noto, in modo più radicale, grazie alla accresciuta attenzione rivolta da parte del pubblico e dunque dagli organizzatori musicali alla musica strumentale. Inoltre si rende ora disponibile una nuova collocazione pronta a contenere sino a trecento persone e con un'acustica pressoché perfetta: la Sala Piatti. Questo luogo colmo di fascino, oltreché assolutamente insostituibile per l'efficace esito dei programmi musicali del sodalizio bergamasco, si identifica con il ricordo di quelle stagioni musicali nella mente di ognuno di coloro che abbiano potuto nel tempo assistere almeno ad alcuni fra tali eventi, accedendo alla sala dal quasi anonimo ingresso posto sulla silenziosa stretta di via San Salvatore in Città Alta.

La accogliente tranquillità vi ha sempre fatto tutt'uno con un'assoluta disposizione all'ascolto indotta nell'uditorio, rotta solo, ma nelle manifestazioni in orario serale, dai proverbiali rintocchi del Campanone vibranti dalla torre di Piazza Vecchia.

La *Società del Quartetto* utilizza la Sala Piatti dietro il pagamento di un affitto assai contenuto e con la libera entrata concessa agli insegnanti e agli allievi della scuola musicale. I concerti si tengono per tradizione, e durante tutti i primi venticinque anni di vita della nuova associazione, la domenica pomeriggio. La maggioranza dei soci sono favorevoli a questo impegno festivo. Leggiamo tuttavia nel primo resoconto storico sulla vita della Società³², redatto verso la fine degli anni Venti, un cenno significativo a questa impostazione e alle sue successive implicazioni:

"[...] Non si mancherà, inoltre, di sottoporre alla prima assemblea la proposta di tenere di sera anziché nei pomeriggi domenicali – particolarmente convenienti ai soci che risiedono in provincia – almeno la metà dei concerti. È questo un appunto che si muove da più parti al "Quartetto" nostro: segnatamente da alcuni fortunati soci che, possedendo un'automobile, sono di quando in quando costretti al crudo dilemma: o rinunciare alla gita domenicale o rinunciare al concerto. [...] Questione, del resto, che s'è già in parte cercato di risolvere entro quest'anno stesso, tenendosi di sera due concerti sui sette susseguivisi a tutt'oggi; ma in verità ottenendosene la riconferma che l'orario serale, richiesto da una piccola minoranza, non incontra affatto il gradimento dei più. [...]"

Elemento fondamentale per la riuscita del progetto artistico è certo rappresentato dalla disponibilità di coloro che nei primi anni del XX secolo costituivano l'asse portante dell'attività musicale e didattica bergamasca. Oggi difficilmente ricordati sono i nomi di Giovanni Lucca (violino), Mario Pezzotta (violoncello), Alessandro Marinelli (pianoforte), Gustavo Prestini (violino) ed Enrico Del Grosso (violino) - i componenti il Quintetto di Bergamo - i quali si rendono dunque all'epoca dis-

32 Giovanni Banfi, *Un venticinquennio di Musica da Concerto, a cura della Società del Quartetto di Bergamo nel XXV di Fondazione*. Arti Grafiche Bergamo, 1929. Riedito da Edizioni Centro Studi Valle Imagna nella collana *Memorie della Valle Imagna* - n. 17, marzo 2004.

ponibili per le manifestazioni della neonata istituzione, affiancandosi ai primi esecutori qui chiamati da fuori Bergamo. La *Società del Quartetto* va così non solo ad arricchire il panorama musicale bergamasco, ma si inserisce nel novero dei sodalizi che, negli stessi anni e con simili intendimenti, animano l'attività nelle altre città italiane. Esse si confrontano, come vedremo poi più nello specifico, con le analoghe esperienze attuate nel frattempo in Sudamerica. Giovanni Banfi, autore del suddetto resoconto oltrechè critico musicale sugli organi di stampa bergamaschi dell'epoca, accenna anche³³ alla media annuale dei concerti, quale motivo di dibattito interno alla *Società* dopo venticinque anni di cammino ed il confronto è secondo lui aperto sul numero degli appuntamenti previsti per ciascuna stagione:

“[...] Non dispiaccia che, nella mia qualità di Delegato alla Segreteria, accenni a qualcuna di esse critiche. Può giovare, se non altro, alla vicendevole indulgenza fra Assemblea e Rappresentanza Sociale [...]. La media annuale dei concerti si vorrebbe portata ad almeno dieci. Il che, se da una parte conferma sussistere intorno alla Società un vivo interesse, dimostra dall'altra, che il desiderio d'una più intensa attività sociale supera in taluni frequentatori della Sala Piatti la stessa elementare considerazione del giusto rapporto fra numero e qualità dei concerti subordinatamente alle imprescindibili risorse di cassa.”

La coscienza delle necessità organizzative appare dunque, alle soglie degli anni Trenta, ormai maturata attraverso la ponderata scelta di esecutori e programmi proposti dalla istituzione orobica nel corso della prima parte della propria esistenza.

Scorrendo i calendari delle stagioni che dalla prima (gennaio - aprile 1905) si susseguono con l'unica interruzione di quella 1917-'18, nel segno della cruciale disfatta di Caporetto e poi annata risolutiva del primo conflitto mondiale, si ha la sensazione che contraddistinguano quelle scelte una acuta preveggenza sulle fortune dei vari artisti, unita ad abile assortimento dei temi stilistici proposti. Il fanciullo Miecio (Mieczislaw Horszowski, futuro sbalorditivo virtuoso al pianoforte nonché interprete

33 Giovanni Banfi, op. cit., pag. 29-30.

GIOVANNI BANFI

UN VENTICINQUENNIO
DI MUSICA DA CONCERTO

A CURA DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO
DI BERGAMO NEL SUO XXV DI FONDAZIONE

favorito del repertorio romantico dalle platee di tutto il mondo, si presenta undicenne al pubblico del *Quartetto* nella seconda stagione 1906 trascinando l'uditorio con Bach-Liszt ed inaugura per così dire la schiera dei celebrati artisti che si renderanno favoriti alle platee nel corso del trascorso secolo.

Il gennaio 1908 vede alla ribalta Marco Enrico Bossi organista veramente entusiasta ad ogni ritorno nell'Alta Città ed ad ogni esecuzione sull'organo della Basilica di Santa Maria Maggiore. E che dire dell'apparizione del violino di Fritz Kreisler nella stagione successiva o di quella del virtuoso suo concorrente E. Ysaye il 27 marzo del 1910?

Ferruccio Busoni compare in Sala Piatti nell'aprile 1912. Egli è interprete sensibile al pianoforte nonché autore di memorabili trascrizioni bachiane, avvolte ancora nello spirito di un'epoca che aveva la necessità di celebrare i "virtuosi" esecutori allo scopo di rendersi effettivamente conto dell'importanza delle pagine strumentali, evidentemente sino ad allora più che altro intuita. La lista dei più celebrati e graditi al pubblico dei nuovi appassionati si arricchirà negli anni, in un futuro non lontano, dei nomi prestigiosi di Pablo Casals, multiforme violoncellista, Wilhelm Backhaus, che sarà interprete sommo del firmamento sonoro beethoveniano. Fra i compositori comparsi sulla scena orobica si deve segnalare la presenza dell'ungherese Béla Bartók in veste di pianista nella stagione 1926, la stessa che si era inaugurata con il concerto del Trio Pizzetti che prendeva il nome dal maestro Ildebrando protagonista della stagione creativa neoclassica. I *recitals* di Artur Schnabel e di Edwin Fischer faranno poi la loro comparsa memorabile nelle stagioni finali degli anni Venti a suggello ideale di una prima fase di vita gloriosa, pensata e realizzata con ostinata determinazione dai responsabili del sodalizio concertistico orobico.

L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti. La Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore

Di queste importanti istituzioni della vita musicale cittadina sarebbe ovviamente fuori luogo ripercorrere ora troppo lungamente i passi; interessanti però sono i riferimenti al periodo che inizia con il secolo scorso. Possiamo ad esempio, nel considerarne le sorti a lungo in quell'epoca intrecciate, prendere la narrazione dal più insigne musicista bergamasco d'adozione dell'inizio del XX secolo ovvero Guglielmo

Mattioli, originario di Reggio Emilia. Direttore della Scuola Musicale³⁴ e della Cappella di Santa Maria Maggiore per nove anni (dal 1900 al 1909), è qui primo e riconosciuto fautore della riforma della musica sacra che intendeva trovare una sintonia tra le antiche forme ed un nuovo gusto nell'accompagnamento e nel servizio durante i riti. La riforma avrebbe dovuto cioè portare nei suoi principali intendimenti la Cappella Musicale ad un riavvicinamento agli antichi splendori della musica liturgica guardando ai modelli del Palestrina o di Benedetto Marcello, inevitabilmente di fatto filtrati però attraverso il nuovo sentimento ed un nuovo gusto che dall'opera muoveva e che, lo si volesse o no, caratterizzava tutta la produzione musicale.

Di Mattioli è dunque il tentativo di applicazione dell'ideale di riforma sotto la spinta del "Motu Proprio"³⁵ e tale indirizzo è reso non facile a causa del gusto operistico imperante fra il pubblico e fra i fedeli, legati alla musica da chiesa a lungo ascoltata nella Cappella di Santa Maria Maggiore nel corso dei decenni precedenti. L'impresa si interrompe infatti assai prematuramente quando il maestro, stanco per le difficoltà incontrate nel perseguimento dell'ideale³⁶ e tentato dal trasferimento su una cattedra al Liceo Musicale di Bologna (dove sarà anche vicedirettore), si allontana dalla città orobica ed il suo ruolo alla guida della Cappella viene assunto da Agostino Donini³⁷. L'atteggiamento compositivo del Mattioli si estrinseca dunque, meglio che in altri settori, nell'Oratorio sacro, dove il titolo più ricordato della sua produzione è quell'*Immacolata* eseguito (forse quale ossequioso tributo alla sua presente autorevolezza nell'ambito delle istituzioni musicali cittadine) anche nel Teatro Donizetti, cioè pro-

34 In questo periodo – sia detto qui per inciso – consigliere delegato per la Scuola Musicale e la Cappella vi era Cristoforo Scotti, che con grande zelo e caparbia avrebbe poi riordinato, organizzando in principi moderni, lo stesso Istituto Musicale individuandone i pilastri portanti: la biblioteca, la scuola musicale – riformò il Regolamento generale – ed il Museo Donizettiano.

35 *Motu Proprio* pubblicato come è noto nel 1903 quale documento papale di Pio X per codificare le regole del rinnovamento della musica della liturgia cattolica.

36 Valentino Donella, *Dal pruno al melarancio. Musica sacra nel secolo XX - vicende e protagonisti*. È in *Bergamo e il Novecento - Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*. Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo - Studi a cura di E. Gennaro e M. Menzoni Zoppetti. Bergamo, Edizioni dell'Ateneo 2001, pag.123-124.

37 Agostino Donini (Verolanuova, Brescia, 1874 – ivi 1937). Organista, direttore di coro e d'orchestra, compositore. Allievo di Mapelli e Ferroni al Conservatorio di Milano. Nel 1902 è nominato vice direttore della Santa Casa di Loreto. Dirige la Cappella di Santa Maria Maggiore in Bergamo dal 1909 al 1923 essendo anche docente nell'Istituto Musicale Donizetti dal 1923 al 1926.

prio nella sede del genere operistico così assolutamente antitetico ai suoi gusti ed intendimenti. Dalle pagine delle trascrizioni cameristiche e per organo solo che l'allievo Luigi Lorenzi³⁸ ricava in quegli anni da detto lavoro sacro, si evidenzia la propensione del Mattioli stesso per un lirismo contenuto ed ispirato, tributario più della liederistica tedesca che della tradizione operistica nostrana, unito nel contempo al gusto per l'applicazione di turgide risonanze armoniche del più recente linguaggio straussiano. Ne consegue come in dette pagine strumentali (*Canzonetta* ed *Intermezzo-Scherzo*) la matrice stilistica mitteleuropea si manifesti e passi di lì a poco nella cultura estetico - espressiva degli allievi bergamaschi e non. Testimonianza dell'impegno didattico del nostro è però anche e soprattutto la geniale preveggenza insita nell'utilizzo della scrittura settecentesca quale modello di stile sul quale coinvolgere gli allievi segnatamente nello studio del Contrappunto. Ce ne possiamo rendere conto scorrendo i *Temi di Fuga*³⁹ che sono uniti alle note riassuntive di un breve Trattato sulla *Fuga* affidato all'allievo⁴⁰, ove tale genere musicale viene definito “*epilogo di tutto lo studio contrappuntistico da cui derivano le composizioni di classico stile quali la Sonata, la Sinfonia, il Quartetto [...]*”⁴¹.

Scomodando un poco la nostra immaginazione possiamo perciò figurarci il giovane studente Lorenzi intento allora, e con assoluta dedizione, nella classe dell'Istituto di Via Arena, nell'Alta Città, ad assumere gli appunti, poi trascritti in bella copia unitamente alla doviziosa varietà di esempi musicali offerti dal maestro.

Qui la sostanziale novità è rappresentata dalla scelta di soggetti di *Fuga* a 2 e a 3 parti, improntati allo stile settecentesco⁴² e fatti propri dalla

38 Luigi Lorenzi (Trescore 1883 – Bergamo 1965) compositore e didatta. Si veda in proposito il saggio a lui propriamente dedicato in questo volume.

39 *Temi per fughe di Guglielmo Mattioli*, (Pesaro, giugno 1897, vergati probabilmente per il Liceo Musicale “Rossini” dove il Mattioli fu anche vicedirettore) copia manoscritta in possesso di Luigi Lorenzi ed ora conservata dalla famiglia di quest'ultimo.

40 “*Fuga*” (*Dal Metodo Mattioli*), appunti in copia manoscritta (sempre in possesso del Lorenzi) contenente le indicazioni di base per la analisi e la composizione di tale genere contrappuntistico.

41 Manoscritto cit., pag. 1.

42 Illuminante in proposito è l'*Esempio di Fuga a 2 parti*, autografo di G.Mattioli firmato in calce e datato 22 dicembre (1)905, conservato dalla famiglia Lorenzi insieme agli altri, fra le carte di Luigi Lorenzi.

Prima pagina (copia autografa di L. Lorenzi) del Trio in do minore per violino, violoncello e pianoforte di Alessandro Marinelli.

A 1° Tempo

M.M. = 120 *All. affrettato*

Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for Flute, Cello, and Piano. The score is marked "1° Tempo" and "All. affrettato". The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p°* (piano) and *con espressione*.

The score is divided into three main sections, each with a key signature change:

- Section 1 (Flute and Cello):** The first two staves show the Flute and Cello parts. The Flute part begins with a *p°* marking. The Cello part also begins with a *p°* marking.
- Section 2 (Piano):** The third staff shows the Piano part, which begins with a *p°* marking. The piano part is written in a more complex, rhythmic style.
- Section 3 (Piano):** The fourth staff shows the Piano part, which begins with a *p°* marking. The piano part is written in a more complex, rhythmic style.

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The overall structure of the score suggests a multi-movement work, with each section representing a different part of the composition.

scuola Bolognese, dalla tradizione rappresentata da padre Martini⁴³ ai modelli del successore padre Stanislao Mattei⁴⁴ precursori entrambi del metodo “analitico” nell’insegnamento del contrappunto cosiddetto “severo” (cioè ispiratori della corrente didattica che prende le mosse dall’analisi rigorosa dei modelli musicali polifonici del Rinascimento nella didattica generale, nonché appunto da quelli settecenteschi per l’apprendimento della più complessa ed articolata tecnica della Fuga). Ciò si distacca dalle abitudini ormai prevalenti nella didattica tardo ottocentesca, orientata verso gli stilemi della scuola francese (di cui vessilliferi erano Thomas, Gounod, Teodoro Dubois) che sono adottati qui, in una sorta di conclusivo compromesso fra i due sistemi didattici, solo per esercitazioni finali su Fughe a 4 e 5 parti⁴⁵. Singolare, a titolo di esempio per il lettore più avvezzo o se si vuole “addetto ai lavori”, soprattutto si fa la trattazione della sezione “*Dei Rivolti*” ove esplicito troviamo il riferimento alla Scuola Bolognese⁴⁶:

“[...] *La Scuola di Bologna usa i «Rivolti»⁴⁷ prima di attaccare li Stretti [...] essi consistono nel ripercuotere, che fa ciascuna parte, il te-*

43 Giovanni Battista Martini (Bologna 1706-1784). Più noto come “Padre Martini”, fu teorico e compositore. Fu maestro di cappella in San Francesco di Bologna dove fu consacrato sacerdote nel 1729. Visse costantemente a Bologna, con sporadici viaggi a Roma e ad Osimo ed è considerato fra i massimi teorici musicali del '700. Fra i suoi allievi si annoverano Jommelli, J. Christian Bach, Sarti, Cherubini e padre Stanislao Mattei suo successore. Diede lezioni e consigli anche al giovanissimo W. A. Mozart. Suo è l’*Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (1774-1775) ove enuncia le proprie idee ed i criteri a cui è improntata la sua pratica didattica.

44 Stanislao Mattei (Bologna 1750-1825). Frate minore francescano allievo ed amico di padre Martini. Fu fra i fondatori del Liceo filarmonico bolognese (futuro Liceo musicale “G. B. Martini”) dove insegnò contrappunto. Tra i suoi allievi si segnalano Morlacchi, Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti. Celebre rimase nel XIX secolo il suo trattato *Pratica di accompagnamento sopra i bassi numerati* (1825-30).

45 Tale scuola francese, si ispirava, come ancora sarà abitudine prevalente e non solo in Italia nei decenni successivi, al metodo didattico di J. Joseph Fux, teorico settecentesco. Egli basava l’insegnamento dei rudimenti del contrappunto sull’utilizzo delle cosiddette “specie” progressive, cioè di modelli teorici, esposti sin dal suo originale trattato del 1725, e non piuttosto sull’uso (maggiormente propugnato e fatto più frequentemente proprio invece dalla Scuola Bolognese) di esempi desunti direttamente dalla prassi compositiva del passato e del presente. Cfr. in proposito anche Azzaroni, Loris, *La tradizione scolastica del contrappunto severo*, in *Enciclopedia della musica – vol. IV, Storia della musica europea*, Giulio Einaudi editore, 2004, pagg. da 470 a 474.

46 Manoscritto “*Fuga*” cit., pag. 6.

47 *Rivolti* viene inteso qui nel senso di “riproposizioni del soggetto” della Fuga nelle varie tonalità vicine, come si intuisce in proposito dal senso del contesto nel manoscritto stesso.

ma in tono diverso di quello in cui è già fatto sentire la prima volta, cioè all'inizio della fuga [...].

Qui non può che affascinare lo studioso attuale la linearità delle note tramandate dal Mattioli, che chiariscono anche con riferimenti estetici la funzionalità di ogni parte della Fuga, ossia del genere musicale deputato in ogni epoca (dopo il Settecento) alla conclusiva e riassuntiva formazione di ogni futuro compositore⁴⁸.

Gli insegnanti dell'Istituto Donizetti attivi in questa fase storica sono tra i più menzionati fra quelli che si avvicendarono in detta scuola. Oltre al già ricordato Mattioli (direttore e docente di composizione), non è possibile trascurare il Marinelli (vice direttore e sulla cattedra di pianoforte, organo, armonia e contrappunto), Giuseppe Melli (canto e canto corale) Giovanni Lucca (violino e viola), Mario Pezzotta (violoncello e contrabbasso), Amos Criterio (pianoforte e teoria musicale). Fra essi ci riguarda soprattutto da vicino, per le implicazioni legate alle storie da noi narrate, la vicenda di Alessandro Marinelli (Bergamo 1865 – ivi 1951) che fu dapprima allievo dell'Istituto Musicale dal 1874 al 1883, passando poi al Conservatorio di Milano quale allievo di Ponchielli e Dominiconi. Egli infatti durante i suoi trentasei anni di permanenza nella scuola, dove operò sino al 1924 insegnandovi pianoforte, organo e contrappunto, formò una schiera di importanti musicisti oltre ad esercitare l'attività di critico musicale per conto della Rivista di Bergamo collaborando anche con numerosi quotidiani locali⁴⁹.

La sua vocazione di compositore è resa in ogni caso evidente nei due Quartetti per archi, un Trio con pianoforte, alcune Sonate per violino o violoncello e pianoforte, una Suite per orchestra, una Cantata per il Centenario Guidonico e varia musica vocale da camera. Ricordiamo infine la partecipazione quale strumentista al Quintetto di Bergamo, che ca-

48 Segnaliamo ancora, ed a titolo di ulteriore esempio di lucida coscienza didattica nonché stilistica, il paragrafo che chiarisce l'apprendimento dell'uso delle progressioni che si frappongono alle varie iterazioni del soggetto di fuga, cioè la tecnica del cosiddetto *Divertimento* che “...per essere appunto tale, deve essere sempre interessante, e senza venir meno all'unità della Fuga, per ciò che riguarda lo stile, offrire sempre bella varietà contrappuntistica. Si guardi perciò d'approfondire pure dei “Ritardi” (usati bene ed a dovizia)...” Manoscritto cit., pagg. 3-4.

49 La propensione del Marinelli all'educazione della gioventù è manifestata anche nel compito di direzione di una delle pubblicazioni, “La Meloepa Educativa”, affidatogli dall'editore bergamasco Carrara: si tratta certo di una delle prime opere di natura pedagogico-educativa per scuole e teatri.

ratterizza l'attività musicale della nascente *Società del Quartetto*. Di lui ebbe a scrivere Gianandrea Gavazzeni nella Gazzetta di Bergamo del 1952:

“Nella cultura musicale bergamasca in questo senso (il senso di condurre il multivoco desiderio degli appassionati attraverso la scoperta dei nuovi linguaggi che correavano l'Europa) Alessandro Marinelli ebbe posizione eminente. Perché i suoi studi erano stati saldi e tenaci e il gusto suo delicato, e il desiderio di arricchimento culturale, nella musica e fuor dalla musica sempre desto sin negli anni di vecchiaia”.

Nella classe del Marinelli si “creano” dunque i maestri destinati alla formazione delle generazioni successive ovvero alla divulgazione del patrimonio musicale non solo sul territorio italiano ma anche in terra straniera. La proprietà e l'attenzione alla preparazione fornita da tale maestro agli allievi è per noi inequivocabilmente rivelata dalla versatilità degli stessi nei vari campi dell'attività musicale.

Alcuni esempi in rapida successione, riportata da Guido Zavadini, estensore del lungo elenco degli allievi di quei giorni dell'Istituto⁵⁰, rendono qui l'idea meglio di ogni altra considerazione: Cesare Clandestini compositore e pianista prematuramente scomparso nel 1913; Achille Bedini pianista insegnante poi nell'Istituto tra il 1914 e il 1926; Francesco Corbani destinato alla creazione di un importante Società Corale in quel di Buenos Aires; Luigi Cornago attivo a Londra come pianista, stabilitosi poi a Milano e autore di lavori didattici utilizzati per un certo tempo nelle istituzioni scolastiche musicali. Ancora, e speriamo senza troppo tediare il lettore, si può procedere ricordando gli allievi principalmente dediti poi, quali maestri ai complessi corali bergamaschi: Vittorino Moratti che dal 1923 dirigerà la Cappella di Santa Maria Maggiore oltrechè lo stesso Istituto Musicale e ancora Pietro Dentella (poi allievo anche del Mattioli) che, dapprima maestro del Coro dell'Oratorio dell'Immacolata in Bergamo, sarà poi dal 1924 alla Cappella del Duomo di Milano come vicedirettore e poi come titolare, segnalandosi in quanto compositore fra i più dotati nel settore della musica liturgica.

La lista ovviamente continuerebbe ancora a lungo, ad esempio con Edoar-

50 Giuliano Donati-Petteni, *L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti, la Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore, il Museo Donizettiano, in appendice: elenco generale degli allievi e cenni sulla loro carriera* a cura di Guido Zavadini, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1928.

do Berlendis indimenticabile docente di pianoforte, Alessandro Ravelli anch'egli valido docente a Lovere all'Accademia Tadini e poi nello stesso Istituto Donizetti, autori entrambi di lavori teatrali all'epoca apprezzati⁵¹. Fernando dunque qui le note sulla classe del Marinelli, non dobbiamo perciò assolutamente stupirci del fatto che i protagonisti principali delle vicende narrate nelle successive pagine di questa nostra storia abbiano in qualche modo con essa costantemente a che vedere. Infatti tutte le figure di musicisti sin qui citate e appartenenti alla interminabile schiera di allievi, hanno lasciato traccia di sé nella vita artistica orobica dapprima e poi facendosi strada in sedi anche assai lontane, in mondi musicali distanti per tradizioni e consuetudini.

La solidità della preparazione tecnica e l'apertura nelle concezioni stilistiche e operative dimostrate da ciascuno non possono essere dunque considerate casuali e raccontano distintamente delle loro proprie radici, ben affondate nei principi didattici ed ideali acquisiti in quei lontani anni di formazione.

51 Pierluigi Forcella, *Opere e operisti bergamaschi del Novecento*, in *Bergamo e il Novecento – Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*. Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo – Studi a cura di E. Gennaro e M. Mencaroni Zoppetti. Bergamo, Edizioni dell'Ateneo 2001, pagg. 108-109.

TEATRO DE LA OPERA

Empresa: AMELIA PASI FERRARI

TEMPORADA DE 1899



GRAN COMPAÑIA LIRICA ITALIANA

MAESTRO CONCERTADOR Y DIRECTOR DE ORQUESTA

OSCAR ANSELMINI

DOMINGO 14 DE MAYO DE 1899

Cuarta Funcion de Abono

POR PRIMERA VEZ

Se representará la ópera en 3 actos del Mtro. Giordano

FEDORA

REPARTO:

Princesa Fedora Romazow.	G. Bellincioni.
Condesa Olga Sukarew.	J. Del Torre.
Conde Loris Ipanow.	E. Caruso.
D. Siriex, diplomático	D. Menotti.
Dimitri, groom	A. Belloni.
Desiré	
Barón Rouvel }	G. Paroli.
Cirilo, cochero	Rocco Franzini.
Grech, oficial de policía	R. Galli.
Lorek, cirujano	F. Foglia.
Nicolás } palafreneros	R. Franzini.
Sergio }	D. Zucchi.
Boleslaw Lazinski	C. Stattes.

Piano "ERARD" de la Casa BARRELLI, Florida 328.

VIN BRAVAIS

Regenerador tónico reconstituyente, sin rival tanto en eficacia como en sabor.

Gli Italiani in Buenos Aires. Attività musicali e teatrali tra Ottocento e Novecento nel racconto di un emigrante

Parte prima

Il cugino Olivari e la sua ricca personalità restano certo fra i miei ricordi più sereni. La figura di lui, alta e autorevole, già austera per la canizie, caratteristica per il tono di voce roco ma solenne, si imponeva in contrasto con il carattere gioviale, entusiasta. Il suo stile personale era una sorta di lontano modello di eleganza fuori dal tempo. Durante la nostra infanzia lo incontravamo spesso, nei mesi estivi, nel soggiorno solare della casa di famiglia e la sua tagliente ironia trapassando in puro umorismo scatenava immancabilmente generale ilarità, a tratti perfino irrefrenabile.

Ligure di famiglia e per nascita, trovava in un temperamento brillante ed estroso il miglior approccio con chi avesse modo di conoscerlo. La sua appariva una vita tranquilla. Poteva forse essere trasformata solo da una riscossa intellettuale: la molla, ancora nascosta fra le pieghe del carattere profondamente orgoglioso, era la certezza di essere pronto ad investire i propri ideali in un “viaggio”. Quello dell’intelletto, della cultura, dell’attivismo organizzativo che era investimento per se stesso, per la propria famiglia ed indirettamente per tanti altri individui destinati all’incontro. Già in giovane età era divenuto in Savona funzionario dell’Azienda delle Poste. Pareva destinato dunque a carriera in tal ruolo, ancora nel primo dopoguerra, attraverso i trasferimenti da uno all’altro dei maggiori centri dell’Italia del nord. Ma prima del 1920 questo tipo di organizzatori esperti, antesignani dei moderni “colletti bianchi”, veniva

Locandina per Fedora di Umberto Giordano al Teatro de la Opera (Buenos Aires) nel maggio 1899.

spesso incoraggiato a spostarsi lontano, oltreoceano, esplorando l'eventualità di transitare nei quadri dirigenziali in Uruguay ed in Argentina. Le speranze di farsi il bagaglio di esperienze necessarie, dell'avanzamento nei ruoli, degli ipotetici guadagni, erano ovviamente altrettanti pungoli a tentare la sorte, spingendo il nucleo familiare verso una lunga traversata per mare. Per questo anche il nostro parente si risolse a chiedere alla giovane sposa il sacrificio di seguirlo in un trasferimento ricco di incognite. I loro diari e i racconti anche non scritti narrano delle profonde emozioni provate stando in quel mondo lontano e sono ancora motivo di singolari scoperte.

Eugenio, il figlio oggi settantenne, è qui in Italia da tempo, sentendosi oggi, a suo dire, assai più italiano che argentino. Incontrandolo cerco dunque di ricostruire, fra i ricordi dispersi, anche la passione musicale del padre scomparso; voglio ora confrontare quei racconti col materiale che vado da tempo raccogliendo. L'immagine, lungamente descritta in quei racconti, del vecchio porto di Buenos Aires torna spesso: le banchine, i pontili allora gremiti dove i "piroscafi" attraccavano in confuso, vitale, perenne movimento. Ripensiamo insieme all'ansia inespressa ma visibile di chi sbarcava andando incontro forse al proprio riscatto, ad un futuro non certo ma solo intuito, sperato. Il commercio instancabile accumulava e smistava le risorse nei colossali magazzini schierati lungo la darsena. Oggi questi sono ristrutturati in abitazioni eleganti, quel luogo è trasformato in luminosi negozi. Vi trascorre il passeggio lungo il mare dei turisti, dei residenti e nei giorni di festa, la lunga teoria dei clienti dei ristoranti "di grido" che servono piatti di pesce. Le banchine sono divenute vie di scorrimento veloce, dove si ergono gli Hotels e gli uffici di catene multinazionali. Da questa "porta" avveniva l'accesso degli emigranti d'oltreoceano che si smistavano nei rioni della città. L'itinerario era forse il medesimo per coloro che erano in cerca di riscatto sociale, per chi cercava nuova fortuna, per chi aspirava ad un avvenire più tranquillo in virtù di un lavoro quale che esso fosse, indipendentemente dal rango, dal prestigio dell'attività.

Le risorse intellettuali ed artistiche che sono quelle di cui cercheremo traccia nella storia che stiamo per raccontare, potevano essere spese al contrario in modo spesso meglio individuato. L'artista come l'artigiano scendeva quaggiù con un'idea in testa: quella di portare il proprio contributo nel paese di adozione, secondo le capacità ma anche secondo la

propria ambizione. Certo ognuno degli Italiani che incontreremo coinvolti in questa avventura ne era in possesso in varia misura. Coloro che, come i musicisti, erano indirizzati lontano dalla patria ad occupare un posto in orchestra piuttosto che a svolgere il ruolo di insegnante, avevano il vantaggio di poter almeno in parte prevedere ciò che si poteva trovare e cioè allievi da avviare all'esperienza dell'esecuzione musicale piuttosto che un pubblico destinato a fruire delle esecuzioni. In altre parole esisteva già un' "utenza", come oggi diciamo con brutta espressione, almeno ipotizzabile se non proprio sicura.

In Buenos Aires i più diseredati erano accolti dai quartieri più popolari come la Boca, formatosi, si dice, all'arrivo dei Genovesi (ma i Baschi francesi avevano preceduto, pare, gli Italiani). Il borgo allora abitato dagli immigranti italiani era lungo il Riachuelo, fiume che scorre alla periferia della città, al confine con il sobborgo di Avellaneda. Chi visitava questa zona della città alla fine dell'Ottocento, come il Bryce, la descriveva come *"una distesa di baracche sparse, dai tetti di lamiera ondulata e con assi di legno distanziate come brandelli di vesti stracciate. Queste catapecchie sono abitate dagli ultimi arrivati e dai più poveri tra gli immigranti provenienti dall'Italia e dalla Spagna meridionale, una popolazione numerosa e non molto desiderabile dove prevale l'anarchia..."*

Il centro della città conserva invece ancora le anguste antiche Calles, vie dove fervono i commerci. Staccandosi dalle architetture coloniali di San Telmo e dei quartieri più esterni, sulle "Avenidas", le arterie di grande scorrimento, campeggiano le facciate "Art Nouveau". L'eleganza delle vie centrali è in parte ancora scandita da questi imponenti edifici dalla struttura ricca di marmi e decori, "orchestrati" in stile eclettico dagli interventi degli architetti italiani, francesi, belgi, all'epoca i più ricercati. La *Belle Epoque*, consumatasi lontano dalle ragioni del primo conflitto mondiale che avrebbe infiammato l'Europa, si era stemperata in questa scenografia. Il gusto della gente "locale" abbeverandosi alle abitudini qui trasferite si esprimeva in favore di ciò che era già da tempo di moda: il teatro d'Opera.

Non si può trascurare a questo proposito come i nostri compatrioti avessero dato una robusta spinta all'edificazione del mito dell'Opera lirica in tutte le sue fasi, dalla nascita di quei palcoscenici al primo fondamentale stimolo dato all'ondata degli artisti al di là dell'Atlantico. Quanti fossero effettivamente in quel tempo i teatri in Buenos Aires è difficile dire

con esattezza. Il pubblico gremiva le sale, assiependosi per assistere ai molti spettacoli che ne vivificavano le serate. Fra i nostri ecco gli appassionati più caldi: il teatro li riporta idealmente verso la patria lontana. La nostalgia di un genere amato produce il suo effetto sul pubblico di origine italiana meglio di qualunque altra propaganda.

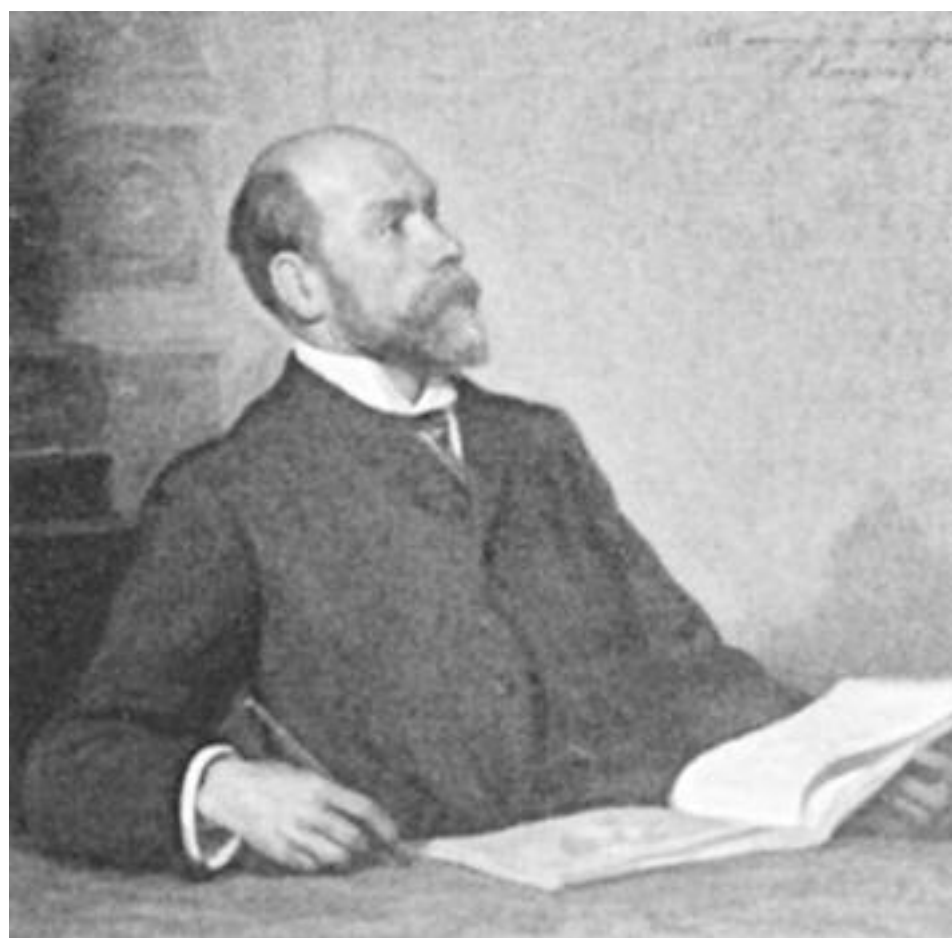
L'impegno si estende, al di là dell'inventiva artistica e del coinvolgimento del pubblico, anche alla realizzazione delle strutture. In trasformazione continua, l'assetto urbano indirettamente poneva in discussione l'efficacia operativa dei teatri; l'eliminazione e riedificazione secondo nuovi criteri di numerosi di essi si fa strada parallelamente alla rapida corsa alle occasioni di intrattenimento. La progettazione e costruzione di nuove sale impegnava le maestranze provenienti da oltreoceano, come pure i professionisti nell'arte della decorazione.

Sapendomi bergamasco di nascita, anche se non proprio di origine, Eugenio avviando il racconto dapprima mi narra di un leggendario decoratore originario di Breno, Val Camonica. Ai tempi di papà Olivari il nome di Francesco Domenighini circolava infatti ancora in Buenos Aires. Egli veniva dalla "scuola" della seconda metà dell'Ottocento dell'Accademia Carrara in Bergamo. "Si era fatto le ossa" con Giuseppe Rota (detto *Roti*), Enrico Scuri e Cesare Tallone. Dopo vicissitudini familiari, nei primi anni di produzione come pittore e decoratore in Roma, era stato notato ed ingaggiato dalle famiglie aristocratiche argentine che sempre avevano in Italia i propri attenti osservatori.

Dal 1888 era iniziata la sua avventura di "emigrante" nella capitale sudamericana. In veste di protagonista nella edificazione dei teatri di Buenos Aires quale decoratore, anche se forse le cose più importanti le andò producendo in altri edifici pubblici e privati (basti pensare alla Facoltà Universitaria di Medicina e Chirurgia dove affrescò esclusivamente con allegorie dettate dalla scienza medica).

Molti studiosi in Italia sono convinti che Francesco Domenighini lavorasse allora anche ai decori del proscenio della grande sala del Teatro Colón, progettata e realizzata in effetti dagli Italiani. Fu egli, comunque sia, certamente protagonista nella realizzazione della intera veste decorativa dei teatri Odeón e Ourubia, templi delle imprese di tanti attori, can-

Ritratto di Francesco Domenighini (1860-1950) realizzato nel 1905 da Ponziano Loverini.



tanti e direttori e forse non secondi alle altre più celebrate sale. La chiesa di Nuestra Señora del Pilar alla Recoleta (attigua al famoso cimitero monumentale), tenuta allora dai Gesuiti, possedeva una sua importante *Via Crucis*. Ecco dunque il parere degli esegeti dei nostri giorni dei lavori del maestro¹.

“Sicuramente il Nuovo Mondo seppe maggiormente apprezzare l’opera del maestro decoratore, visti gli esiti e i successi, piuttosto che quella dell’artista puro: la grande decorazione divenne arte e l’arte s’avviava ad inclinare al gusto decorativo...”

Protagonista acclamato e ricercato, al suo ritorno in Italia, avvenuto nel 1898, di nuovo in Bergamo è ricordato quale componente, poi anche direttore per lunghi anni, del glorioso corpo docente della Scuola d’Arte applicata “Andrea Fantoni” e ancora infine docente alla Carrara. Entrando oggi nel Teatro Donizetti e volgendo l’occhio una volta di più alle cornici con putti, cetre, corone floreali, nonché al *Trionfo dell’Arte* con la *Gloria della Musica* che ornano il soffitto, “sentiamo” che il ricordo dei lavori “argentini” si riverbera anche nella nostra sala, grazie alla mano di Domenighini, come del resto sulle pareti e nell’intero decoro della Sala Piatti in Bergamo Alta.

“Nell’alveo musicale dobbiamo non poco a questa figura”, conclude il mio interlocutore e mi lascia attonito al pensiero di una vena creativa legata così insospettabilmente all’Arte dei Suoni. Il flusso dei ricordi è ora motivo di incontro sempre più coinvolgente con le abitudini dei miei testimoni oculari. Padre e figlio sono essi stessi portavoce nel viaggio attraverso la cultura musicale di un importante squarcio di storia della patria di adozione.

“Esisteva in casa il libretto in traduzione italiana de *Il flauto magico*. Per caso finì nelle mie mani quando avevo solo 10 anni”. Ecco dunque il primo “ricordo musicale” con cui Eugenio ripercorre il passato e quanto lo lega ai genitori.

“Leggevo in italiano con qualche fatica, non era la lingua del mio quotidiano ormai. Lo sviluppo della favola non mi colpì: troppo piccolo, non

1 Angelo Giorni, *Un artista tra due mondi e due epoche*, in Francesco Domenighini (1860-1950), *l’arte della decorazione, la passione del dipingere e l’impegno nell’insegnamento*. Catalogo Mostra Antologica delle opere di F. D. in Breno agosto-settembre 2002, Bolis Edizioni, Bergamo 2002.

potevo coglierne appieno i simboli. La Regina della Notte, il Gran Sacerdote Sarastro, i tre fanciulli però rimanevano nell'immaginario seguendo lo scandaglio della mia fantasia.”

Mi dice che un anno dopo la madre convinse papà Olivari a portarlo a teatro, al grande Colón di Buenos Aires. Il Singspiel per eccellenza, la grande fiaba Mozartiana, veniva rappresentato e sembra ora quasi un segno del destino.

“Era, credo, il settembre del 1941. Papà mi raccontò di Erich Kleiber² che in Europa era ormai un mito. Credo di non aver troppo fatto caso al grande direttore d'orchestra durante quella serata: ero troppo preso nel tentar di seguire i personaggi che erano da qualche tempo entrati nella mia immaginazione. La lingua tedesca in cui veniva intonata la versione originale non mi disturbava affatto. La fantasia, ignorando del tutto il testo, correva parallela all'incanto della musica”³.

Eugenio mi testimonia dell'entusiasmo coinvolgente del padre: nessuna occasione doveva essere persa per trasmettergli il senso degli spettacoli lirici. Olivari cercava di passare con ogni mezzo al figlio la passione per il teatro. Il ricordo delle stagioni prestigiose dei primi anni Venti cui aveva potuto assistere, gli indicava la strada da seguire. Le storie che ora sento narrare parlano delle vicende di tutti i protagonisti di cui i miei testimoni sono al corrente. Ovviamente non solo dei musicisti ma di tutte le componenti che in qualche modo contribuirono alla diffusione musicale. Non stentiamo dunque a credere al fascino e alla creatività degli impresari, personaggi geniali e spesso spregiudicati, giunti dall'Italia sulle tracce di nuove fortune artistiche e economiche. È questo il capitolo di “realtà romanzesca” per definizione.

Stupefacente in particolar modo risulta ancor oggi la storia della “*Teatra*”. Si tratta di vicende quasi leggendarie per i legami con l'esistenza del Teatro Costanzi di Roma (divenuto poi Teatro dell'Opera) e del San Carlo di Napoli, prevalentemente controllati, sino all'avvento del

- 2 Erich Kleiber, direttore d'orchestra austriaco, padre di Carlos Kleiber, lasciata la Germania per protesta contro il regime nazista, fu attivo dal 1936 al teatro Colón di Buenos Aires e dal 1951 all'Opera di Stato di Berlino. Si distinse soprattutto quale interprete di brani classici e romantici.
- 3 Si trattava della prima esecuzione della versione originale del *Flauto Magico*. Nel 1923 era avvenuta con grande ritardo sui tempi la “prima” argentina (anche se in lingua italiana) del capolavoro di Mozart al Teatro Nuevo, che oggi non esiste più rimpiazzato dal Teatro Municipal General S. Martín.

Fascismo, dalla medesima società impresariale: siamo in presenza dunque di una “multinazionale” *ante litteram*. È opportuno un chiarimento. Come si sa l'*impresa* e il relativo *impresario* che la gestiva, ingaggiando cantanti, direttori, orchestre, masse corali, venivano di regola (nelle abitudini contrattuali dell'epoca) interpellati stagione per stagione dall'amministrazione di ciascun teatro. Nel caso di un buon numero degli impresari attivi all'epoca nelle sale argentine (ma anche in talune italiane) ciò in realtà appare vero solo formalmente. La propensione da parte degli impresari era verso il controllo più o meno dichiarato su ciascuno o più teatri. Esteso da una stagione all'altra, il monopolio veniva attivamente ricercato quale evidente fonte di primato anche economico e di potere. Nel Nord America, dove le abitudini organizzative erano diversamente incanalate, i teatri più importanti potevano al contrario permettersi l'assunzione di un *general manager* o direttore generale, che sostituiva la figura dell'*impresario*.

Storia particolare è quella di Walter Mocchi. Nato nel 1870 in Torino, è dapprima militare, poi “agitatore sociale” durante i moti di piazza di Milano del 1898 repressi nel sangue dal generale Bava Beccaris. Lo ritroviamo già dal dicembre 1902 quale collaboratore nella redazione di “Avanguardia Socialista”, settimanale di Antonio Labriola, insieme ad un giovane Benito Mussolini, e poi ancora coinvolto negli scioperi del 1904. Emma Carelli, compagna del Mocchi e brillante soprano, ne paga le conseguenze dovendo interrompere la carriera in Italia e tentando per questo addirittura il suicidio. I due si imbarcano per l'Argentina nel 1906 per cercarvi nuova fortuna e convertendosi in breve nella coppia di impresari teatrali più celebre del Sudamerica. Insieme al portoghese Faustino Da Rosa⁴ (impegnato dapprima al Teatro Odeon) fondano infatti in Buenos Aires la *Sociedad Teatral Italo-Argentina*, dal 1910 conosciuta più semplicemente come la “*Teatral*”. I tenori, per eccellenza, Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, come tanti altri dovranno a loro le prime fortune laggiù.

4 Faustino Da Rosa, impresario teatrale portoghese. Molto legato allo sviluppo della vita musicale e teatrale argentina a partire dal 1895, quando si inserì per la prima volta agendo nei teatri San Martín, Coliseo e Rivadavia. Successivamente operò presso il Teatro Odeón. Fu qui assai attivo soprattutto nel settore del teatro di prosa dove ebbe la possibilità di operare a contatto con personaggi del calibro di Sarah Bernhardt, Sacha Guitry, Eleonora Duse, Ermete Zacconi, Margarita Xirgù. Fu, poi, all'epoca della *Teatral*, direttore impresario al Teatro Colón.

Edificate e amministrate spesso da Italiani, le sale teatrali vivono l'epoca più gloriosa: in esse le compagnie di artisti nostri connazionali che attraversano l'Atlantico, insieme a tanti altri provenienti anche dalla Spagna e dalla Francia, producono capitoli non dimenticati delle proprie intramontabili carriere.

Il vecchio Olivari narrava al figlio dapprima il fascino degli antichi spettacoli del Politeama Argentino, tramandatogli certo dai più anziani melomani. Si tratta di una delle sale storiche dove si "produceva" la Lirica in Buenos Aires. Posto in Avenida Corrientes al numero 1490, questo palcoscenico sostituisce dunque temporaneamente nel cuore degli abitanti della capitale il Vecchio Teatro Colón. Il nobile, glorioso edificio che si affacciava sulla Plaza de Mayo (la stessa che ospita la Casa Rosada cioè la residenza del Presidente della Repubblica) è trasformato nel 1888 nel Banco del Estado.

Eugenio cita come sempre con affetto i ricordi del padre: "Il vecchio Colón era stato costruito utilizzando le strutture murarie del Coliseo Viejo, che aveva a sua volta ospitato la prima orchestra argentina propriamente detta negli anni intorno al 1820".

Horacio Sanguinetti, con il suo maggior lavoro sul teatro d'opera⁵, ben noto oggi in Sudamerica, è profondo studioso argentino dei nostri giorni. Egli conferma nel suo volume che il Vecchio Colón era stato progettato a metà Ottocento dall'italiano ingegner Carlos Pellegrini. Lì si erano consumate, memorabili, anche le gesta artistiche del tenore Tamagno, protagonista la sera 5 febbraio 1887 nel debutto milanese dell'*Otello* verdiano al Teatro alla Scala (con Franco Faccio quale direttore e un giovane Toscanini in veste di violoncellista). La "replica" sarebbe avvenuta per la prima volta in Sudamerica proprio al Vecchio Colón, il 6 luglio dello stesso anno, grazie all'*impresa* ingaggiata da Angelo Ferrari attivo poi presso il Teatro alla Scala fra il 1883 e il 1885.

Al Politeama agiva invece l'altro grande *manager* Cesare Ciacchi, ed i cartelloni erano di tutto rispetto. Con uno stratagemma egli si "appropriò" anche della prima dell'*Otello*, riuscendo ad anticiparne di ventiquattro giorni al Politeama la prima rappresentazione di fronte al pubblico argentino. Era venuto in possesso di uno spartito per canto e piano-

5 Horacio Sanguinetti, *La Opera y la sociedad argentina*, MZ ediciones, Buenos Aires, 2001, pag. 21 e segg.

forte dell'opera ed aveva deciso di ricavarne una "falsa" orchestrazione che gli consentì il colpo a sorpresa. L'incasso ottenuto quella sera, testimonianza Sanguinetti, diede soddisfazione a fronte del "falso" messo in atto⁶. Nostro cugino, in base alle informazioni in suo possesso, stimava come le migliori per questa sala⁷ le stagioni del 1910 e 1912. Assistette egli stesso agli spettacoli più tardi nel 1930, poi non vi si recò più. Presagio della chiusura e della demolizione avvenute pochi anni più tardi.

Un memorabile *Trovatore* con il baritono Mattia Battistini inaugura il 22 marzo 1872 l'esistenza del Teatro dell'Opera, situato, centralissimo, sempre sull'Avenida Corrientes, ma nella *quadra* fra le vie Esmeralda e Suypacha.

Elena Theodorini, voce di soprano molto amata in Buenos Aires (sarà nel 1910 in concerto con Titta Ruffo al Teatro Odeon), canta in *Mefistofele* di Arrigo Boito, nella nuova inaugurazione seguita alla prima ristrutturazione.

La schiera dei "celebrati" che passano su questo storico palcoscenico, sempre secondo il Sanguinetti, si allunga: tra essi sono ancora una volta Tamagno, Caruso, Ruffo.

In una storica data, il 17 luglio 1883, *Lohengrin* inaugura qui, in assoluto, gli spettacoli wagneriani in Argentina. Seguirà *Tanhauser* e Arturo Toscanini, nelle sue prime stagioni nella capitale argentina, presenterà *Tristano e Isotta* (1901)⁸.

Enrico Caruso da prova di sé proprio su questa scena quando è già conosciutissimo: nel maggio 1899 la sua prima apparizione al Teatro dell'Opera, seguita dalle stagioni nel periodo dal 1901 al 1903.

Il 1905 è l'anno del viaggio in Argentina di Giacomo Puccini. *Edgar*, suo secondo lavoro, approda qui nel luglio di quell'anno.

Eugenio racconta a proposito di questa sala: "Qui è nata "musicalmente" nel 1897 la favola di Juan Moreira". Il dramma narrato da Eduardo Gutierrez, musicato da Arturo Berutti (1858-1938) con il colorito titolo di *Pampa*, è cantato in italiano. Non risulta dissimile dalle cruente no-

6 Horacio Sanguinetti, op. cit., pag. 23-25.

7 *Le Villi* di Puccini nel 1886 e la *Messa da Requiem* verdiana (1887) sono anche fra i titoli che si ascoltarono al teatro Politeama per la prima volta in Argentina.

8 Toscanini farà ritorno al Teatro dell'Opera anche nella stagione 1904 dirigendovi la prima Argentina di *Madama Butterfly*. Successivamente il maestro parmense vi condurrà un'intera stagione lirica nel 1906, prima del proprio debutto al Nuovo Teatro Colón avvenuto poi nel 1912".

velle veriste. Juan il *gaucho* infatti è in furibonda lite con Sardetti ma solo alla fine del primo atto si scopre la morte di questi. Da fuori scena si ode l'urlo che annuncia: "*Han matado a Sardetti!*".

Pare dunque proprio vicenda gemella alla fine di Turiddu in *Cavalleria rusticana*⁹. Berutti è considerato il padre del teatro nazionale, grazie a quest'opera dal colore e dalle movenze locali ma dai contorni melodrammatici decisamente "italiani". Del resto i suoi primi lavori andavano in scena e venivano apprezzati in Italia: *Vendetta* si era rappresentata in Vercelli e poi al Teatro Carcano in Milano; *Evangelina*, basata sul lavoro omonimo di Longfellow, nel 1893 sempre in Milano all'Alhambra e poi, due anni dopo, al San Martin in Buenos Aires. *Yupanqui*, tratta da una leggenda della tradizione incaica, finalmente e per la prima volta cantata nell'idioma castigliano, costituirà l'ultimo debutto del secolo sulla scena del Teatro dell'Opera.

I grandi palcoscenici del Novecento sono invece il Coliseo ed il Nuovo Colón. Il Coliseo si inaugura nel 1905. Il nostro Olivari può assistere, nella sala situata al n. 1125 in Calle Charcas alle stagioni più gloriose negli anni Venti. Ma già nel 1910, con il Coliseo sotto il "controllo" degli impresari Da Rosa e Mocchi signori della *Teatral*, il pubblico fa la fila ai botteghini delle tre sale più importanti e può confrontare il 28 maggio di quell'anno "*I tre Rigoletti*": al Nuovo Colón canta il re dei baritoni Titta Ruffo, nella stessa sera al Coliseo la stessa opera con Belignani, Costantino e Barone, mentre all'Opera contemporaneamente agisce nelle vicende del "gobbo" baritono verdiano una terza agguerrita compagnia.

Mascagni dirigerà in questo teatro *Isabeau* nella sua prima mondiale nel 1911. Nel 1913 il giovane maestro Gino Marinuzzi dirige al Coliseo il *Parsifal* per la prima volta in Sudamerica. Il 28 agosto 1920, quando l'opera viene ripresa, nostro cugino è fra i fortunati in sala. Il "capolavoro finale" wagneriano diretto stavolta da Felix Weingartner riporta Olivari

9 Così, in breve, procede poi la vicenda del libretto di *Pampa*: l'Alcalde del paese, che ama Vicenta la donna di Juan, cerca ogni pretesto per condannare il *gaucho*. La festa di compleanno, in cui si ambienta la storia, continua anche di fronte alla confessione del delitto da parte di Juan. Il second'atto dimostra in scena la sua carica drammatica, con il tentativo di violenza sulla donna da parte dell'Alcalde e culminando nel duello fra i due rivali: Juan deve fuggire. L'epilogo avviene con la condanna a morte dello stesso *gaucho* dopo un ultimo vano suo tentativo di riavere la donna, scontrandosi con il seduttore.

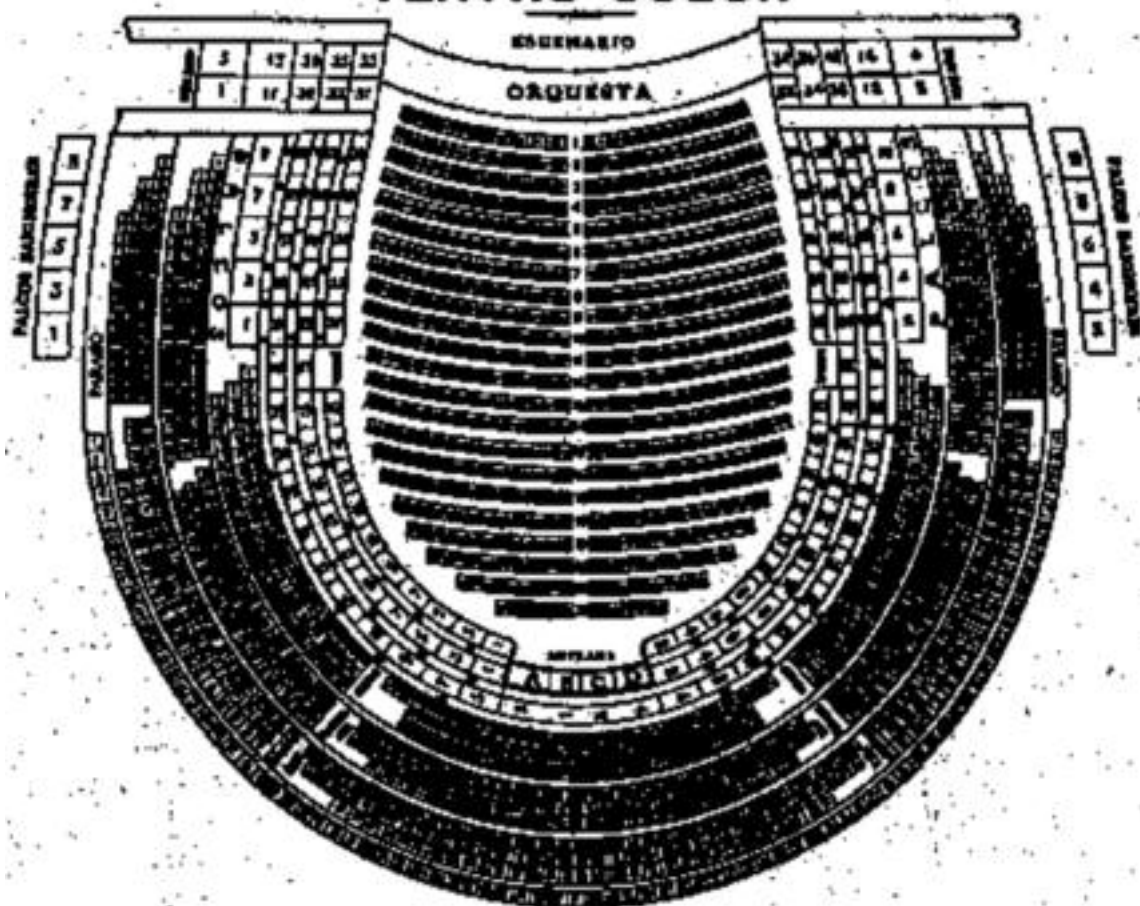
agli anni dell'adolescenza, spesi nel culto delle novità. Amici di Bologna segnalavano allora in famiglia le prime rappresentazioni del geniale compositore tedesco, portatore del rinnovamento sulla scena europea. Il teatro è ricco di estimatori anche in questa serata bonaerense. Gli amici italiani emigranti non sono tutti sulla sponda dell'amato Verdi ma sanno verificare e apprezzare una nuova visione. Non si tratta di adottare un nuovo credo artistico per gli appassionati, ma soltanto di bearsi fra le note che trascinano in un contesto totalizzante. In Parsifal ognuno è immerso nello sconfinato orizzonte di una realtà magica che sposta il meccanismo dell'ascolto dai puri suoni verso i simboli della Redenzione.

Altri possono però ascoltare, pur da bordo di una nave ancorata al largo del Brasile: lo spettacolo viene trasmesso nella stessa sera via etere nella eccezionale "prima radiofonica" mondiale dal vivo di un'opera¹⁰. Il Metropolitan newyorkese aveva tentato negli anni Dieci un'analoga esperienza con rudimentali impianti microfonici e antenne poste sui pennoni esposti sulla Broadway. L'impresa era praticamente fallita per l'assenza in quell'epoca negli USA di apparecchiature riceventi in grado di raccogliere il segnale. La radiofonia argentina vanta dunque questo primato e i pochi possessori di apparecchi a galena godono in tale occasione di uno straordinario storico evento, seppure contraddistinto dalla rudimentale qualità sonora. Il 1926 segna la fine dell'egemonia della *Teatral* e negli anni Trenta il Coliseo decade: si trasforma in scenario di manifestazioni politiche e sportive.

Altro è il destino del Nuovo Teatro Colón ed esso diviene decisivo per la cultura locale e universale. Ancora oggi è considerato il simbolo dell'attività musicale non solo della capitale ma di un intero paese. In sei anni, fra il 1887 e 1892, si dipanano lentamente gli eventi che portano dalla vendita del glorioso Vecchio Teatro sulla Plaza de Mayo, all'avvio della realizzazione del grandioso nuovo progetto. Una crisi economica di grandi proporzioni peraltro rallenta il sogno.

10 Si vedano anche in proposito i riferimenti contenuti nel successivo capitolo dedicato alla storia del Teatro Metropolitan di New York negli anni della gestione di Giulio Gatti Casazza (1908-1935), laddove si parla dei primi tentativi di trasmissioni radiofoniche negli *States* nel corso degli Anni Venti e poi all'inizio degli Anni Trenta".

TEATRO COLON



La storia dei “progettisti italiani” non è fortunata. L’ing. Francesco Tamburini, vincitore dell’“appalto” fra gli aspiranti, muore quasi subito ed il Governo argentino deve rinunciare all’idea dell’inaugurazione in occasione del centenario della scoperta dell’America (1892). Subentra Victor Meano che viene a sua volta assassinato nel 1904 da un proprio servitore. Dalle sue memorie raccogliamo comunque l’intento di por mano nel progetto ad uno stile “eclettico” in linea con le aspirazioni dell’epoca¹¹:

“Il tipo di architettura, che non fa riferimento ad un preciso stile per non farsi eccessivamente manierata, vorrebbe possedere le caratteristiche del Rinascimento italiano unite alla corretta distribuzione dei dettagli e alla solidità dell’impianto stilistico tedesco e alla grazia, varietà e bizzarria decorativa tipica dell’architettura francese”.

Gli “edili” italiani Francisco Pellizzari ed Italo Armellini guidano le maestranze nell’impresa. L’esito grandioso si concretizza nel 1908 grazie al conclusivo contributo del belga Jules Dormal che dirige anche la realizzazione dell’apparato decorativo.

L’edificio occupa dunque lo spazio dell’antica Stazione della Ferrovia di fronte alla Piazza Lavalle. Il suo retro si affaccia sulla Calle Cerrito che lo dividerà in seguito dalla Avenida 9 de Julio, assai più recente arteria oggi divenuta asse centrale della città. La superficie del teatro nel suo insieme è di 80.000 metri quadrati e consente la disponibilità di 2487 posti a sedere distribuiti fra platea e i vari ordini di gallerie. Il 28 maggio 1908 è il giorno della fastosa inaugurazione con *Aida*, anche se forse può essere considerata più che altro un avvenimento mondano. Sempre Sanguinetti ci ricorda che in breve tempo la sala diviene la sede dell’alta borghesia argentina rappresentata dal Gotha delle famiglie bonaerensi. I melomani invece occupano i posti della più alta galleria:

“A la altura [...] si reunen los entedidos, los delirantes, los artistas frustrados para discutir interminablemente las mas abstrusas opiniones”.

Raccontavano ad Olivari della sensazione prodotta dall’esplosione della bomba al Colón mentre *Manon* di Massenet si stava rappresentando, la

11 La citazione si trova in: *Teatro Colón*, Editorial Tres, Buenos aires, 2001, Capitolo secondo: *Descripción del Teatro Colón*.

sera del 26 giugno 1910, anno dell'Anniversario dell'Indipendenza. Dal contemporaneo spettacolo al Coliseo il pubblico, impressionato dalla notizia lì rapidamente rimbalzata, uscì e si precipitò verso il teatro gemello. Tutti erano animati dalla curiosità di assistere direttamente a ciò che stava accadendo. Il Sanguinetti approfondisce l'analisi della situazione sociale e politica.

“El Colón es un producto del espíritu del Centenario” ed il teatro è anche un “figlio quasi postumo” della *Belle Époque*.

A riprova ecco l'opinione del commentatore José Romero:

“La construcción del edificio del teatro Colón, proyectado por el Gobierno de Juárez Celman simbolizó no solo la preocupación por el goce estético...”.

L'edificio diviene immancabilmente simbolo di opulenza, *“de una existencia convencional”*, vissuta su livelli inusitati di lusso.

Il fatto terroristico, voluto certo per produrre effetti tragicamente spettacolari e perpetrato alla presenza delle autorità politiche rappresentanti dei paesi europei che sostengono l'Argentina con uomini e mezzi, non provoca vittime ma molti feriti tra cui il futuro ministro Ricardo Guido Lavalle. Le cause sarebbero dunque nell'azione antigovernativa del radicalismo estremo e dell'anarchismo. Queste fonti di agitazione si appoggiavano, secondo i commentatori attuali, al proletariato urbano sostenuto nelle proprie rivendicazioni dai numerosi emigranti fuggiti dall'intolleranza politica europea. Gli anni Venti, in cui il padre Olivari può accedere ai memorabili spettacoli del Colón, vedono la vecchia *Teatral* impegnata a coprirne l'impresariato.

La nuova azione governativa induce però la gestione pubblica diretta degli eventi artistici. Forse non è un caso che il nuovo presidente argentino Marcelo T. de Alvear sia un appassionato di musica. Egli si innamora così della cantante Regina Pacini che diviene ben presto sua moglie.

Già a metà di quel decennio, la Municipalidad, ente pubblico equivalente al nostro Comune, che aveva acquisito diritti inalienabili partecipando all'edificazione del Colón e dunque rendendola possibile grazie ai propri capitali, può assumere direttamente l'organizzazione degli spettacoli. Si chiude in tal modo di fatto per i teatri argentini anche l'epoca d'oro dell'impresariato teatrale.

Nel mio viaggio in Argentina sulle tracce delle tante notizie mi avvalgo della compagnia e della guida sicura del cugino Eugenio. Nonostante l'e-

tà e qualche acciaccio, tornare sui propri passi e riscoprire i percorsi interiori dello spirito in Buenos Aires rappresenta per lui una periodica necessità. Ci incontriamo in un mattino di febbraio nel parco della Recoleta, dinanzi alla bianca chiesa “coloniale” del Pilar. Vi si radunano anche tanti artisti giovani e non più tali che rappresentano l’arte popolare ed espongono nei vialetti fra le aiuole le tele e i disegni. Il mezzogiorno riempie i tanti locali e i ristoranti che circondano la piazza. Ci infiliamo dunque nell’ampio salone di uno di essi dove la calura di fine estate è un poco attenuata dal vortice d’aria che viene, dall’alto, dai grandi ventilatori. Il rumore degli avventori ci provoca e ci spinge verso il tavolo in un angolo più tranquillo.

“È tempo dunque di dire dei maestri compositori *“operisti”* di origine italiana”, riprende dunque il narratore, coinvolgendomi nuovamente nel flusso dei ricordi interrottosì qualche settimana prima, dopo le nostre ultime conversazioni italiane. Protagonisti sulla scena teatrale dapprima ecco i personaggi creati dagli ex-allievi di Amilcare Ponchielli, autore acclamato de *La Gioconda*, insegnante in Milano al Conservatorio dopo essere stato per alcuni anni alla guida del “G. Donizetti” di Bergamo, allora denominato Pio Istituto, nonché maestro della Cappella nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Il primo di essi, Josè Strigelli nato a Vigevano nel 1844, giunge in Argentina nel 1875 dopo aver diretto nel Teatro Solís di Montevideo. Professore nella Scuola di Musica della Provincia in Buenos Aires si afferma dirigendo anche al Teatro dell’Opera. Negli anni Ottanta si trasferisce in Mendoza. Nel 1863 alla Scala in Milano debuttò con *I figli di Borgia*, sua giovanile fatica. In Buenos Aires si ricorda invece *Una scena nel Olimpo* del 1877. Il padre e il nonno di Antonio Restano (1860-1928) si erano trasferiti da Genova nel 1840 fondando una scuola ed un’importante casa di edizioni musicali. Nel 1850 pubblicano la prima edizione dell’Inno Nazionale argentino. *Un Milioncino* è invece la prima opera del loro erede che debutta a Torino nel 1885: il pubblico ne può apprezzare la freschezza inventiva. Altri lavori vengono presentati in breve tempo in Italia. Dopo quasi trent’anni avviene il rientro oltreoceano per fondarvi un Conservatorio.

Papà Olivari era un cultore delle nuove esperienze teatrali locali, oltreché delle opere di repertorio. Nei suoi ricordi ci dà conto che erano gli autori autoctoni argentini e di origine spagnola a coltivare l’aspirazione ad un teatro nazionale; il pubblico peraltro non ne sentiva del tutto l’esigenza.

Fra i pochi Italiani coinvolti in tal senso è il parmense Ferruccio Cattelani, qui giunto nel 1897 per divenire in breve, come vedremo, un convinto animatore della musica cameristica e sinfonica. La sua *Atahualpa* compare nel marzo del 1900 al Teatro San Martin.

“*La obra carece de unidad y de caracter*”. Tale è il severo giudizio de “La Nación” di Buenos Aires riportato da Enzo Valenti Ferro nel suo volume sulla Storia dell’Opera argentina¹².

Ricardo Bonicioli, direttore d’orchestra e divulgatore del repertorio di tradizione, ha qualche miglior fortuna con il “*boceto melodramático*” dal titolo *Juan de Garay*. Vi si rievoca la morte del Governatore Generale della Colonia del Rio de la Plata in un libretto dovuto alla penna dello stesso compositore. Vengono apprezzate le danze e le pagine di “colore locale” della partitura.

Arturo Toscanini dirige al Teatro Politeama di Genova la prima di *Medioevo Latino*, trilogia di opere brevi di Hector Panizza. La ripresa avviene l’anno successivo al Teatro dell’Opera di Buenos Aires nel luglio 1901. Si tratta di un lavoro composito che Valenti Ferro ci rivela essere non del tutto equilibrato, ma portatore di lirismo sincero.

Figlio di Giovanni Grazioso Panizza, originario di Gazzuolo in provincia di Cremona e primo violoncello dell’orchestra del Colon, il giovane Hector si imporrà però in breve come assiduo “condirettore” e collaboratore negli anni Venti alla Scala del più celebre maestro italiano sulla scena. I due si proporranno anche, in tempi diversi, negli spettacoli del Metropolitan di New York.

La considerazione maturata da Toscanini, razionalmente e visceralmente antifascista, nei suoi confronti, crollerà dopo il 1938 quando Hector, assumendo la direzione della Berlin Staatsoper, apparirà ai suoi occhi incluso fra “*gli uomini privi di fede e di principi morali*” secondo quanto ritroviamo in una importante lettera del maestro del maggio 1939¹³. Panizza sembrerà essere dunque per lui gravemente compromesso con il regime nazista al potere.

12 Enzo Valenti Ferro, *Historia de la Opera Argentina*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1997, cap.1, pag. 23.

13 La lettera del 6 maggio 1939 è indirizzata ad Ada Colleoni Mainardi, pianista di origini bergamasche, con cui Toscanini intrecciò una relazione epistolare nel corso degli Anni Trenta. È riportata in: Harvey Sachs, *The letters of Arturo Toscanini*, Ed. Alfred A. Knopf, New York, 2002. Fa parte della corrispondenza con il maestro conservata dalla stessa signora Mainardi.

“La grande scuola, nell’affermazione di un’opera nazionale argentina fu però quella di Constantino Gaito”. Aggiunge e continua Eugenio. “Il padre Cayetano Gaito era giunto da Napoli nel 1874, inserendosi ben presto nella attività musicale cameristica, e potendo introdurre in seguito il figlio quale maestro preparatore nei teatri di Buenos Aires”.

Constantino viene spedito in Italia ad approfondire la tecnica e al suo ritorno nei primi anni del nuovo secolo è pronto per un’attività didattica di rilievo e per rinnovare tematiche e linguaggio nei suoi lavori teatrali. *Shafra*, suo primo dramma lirico in un atto, è immerso ancora in un verismo latente. Con *Ollantay* egli però apre decisamente verso la nuova tendenza “americanista”. Strada che Felipe Boero, fra gli “spagnoli”, aveva precocemente indicato in *Tucumán*.

A questo punto avanzo dunque la mia tesi un poco provocatoria. “Forse gli Italiani non sentivano egualmente bene i nuovi temi dei libretti e non erano in grado di affrontare i risvolti stilistici che nella musica sono legati alla tradizione locale”.

Il cugino aggiunge: “C’era una componente nostalgica ed una tecnica. Il melodramma aveva in Italia un suo impatto emotivo sul grande pubblico e all’inizio si “voleva” a tutti i costi qui ritrovarlo nelle stesse forme e con gli stessi argomenti. La tecnica di scrittura musicale dei nostri oscillava poi ostinatamente fra quella tardoromantica e quella francese della fine del secolo.”

La trasformazione si dimostra lenta comunque. I compositori di origine italiana contribuiscono a dare una svolta alla didattica locale ma “bloccano” lo stile su modelli che appaiono superati. Alfredo Schiuma di Spinazzola (Bari), il cui padre Rafael Schiuma fu compositore degli inni a Garibaldi e a Umberto I e attivamente impegnato nelle guerre per l’indipendenza italiana, apre con *Blancaflor* (Biancofiore) improntato ancora allo stile decorativo. Si emanciperà fino alla produzione degli anni Venti: *Tabaré* è di quegli anni e deriva il suo tema da un poema storico-americanista dell’uruguayo Juan Zorilla de San Martin.

Per capire meglio lo spirito della rivoluzione nello stile e soprattutto nell’ambientazione delle storie del nuovo teatro sudamericano, mi sforzo di immergermi a mia volta nei miti del popolo tolteco, protagonista della remota storia Messicana.

Nella antica leggenda la regina Xiutzal, sposa del sovrano Huemác, festeggia innanzi alla piramide sacra l’anniversario delle nozze. Mayabel,

la sacerdotessa, si impegna nel frattempo in una danza propiziatoria, evidentemente non altrettanto scandalosa quanto quella dai “setti veli” di Salomè di Strauss e Hoffmansthal, che aveva scatenato al debutto in Buenos Aires un autentico putiferio fra il pubblico e la critica. La regina, vittima di premonizione di sventure, cade svenuta. I fedeli del re nemico Ixcicohuatl presenti alla festa nella sollevazione che segue, incendiano il tempio e annientano le truppe di Huemác. Questi perisce nel duello finale: nell’agonia vaticina l’avvento futuro dei conquistatori spagnoli già profetizzato dalle antiche leggende.

Pascual De Rogatis (1884-1980) italiano giunto qui da bambino, trasforma la leggenda in musica. Nella sua generazione è l’autore che attua meno compromessi, attratto come era dall’esotismo. Si legherà dunque ai temi folklorici. *Huemác*, dopo essere stata rappresentata al teatro Colón nel 1916, riuscirà perfino ad andare in scena a Roma al Teatro Costanzi, in una sorta di “viaggio di ritorno” della cultura indigena acquisita. Fino ad un decennio fa le danze tradizionali contenute nell’opera erano nel repertorio del corpo di ballo del Teatro Colón. Tutto il resto è svanito nel nulla e nessuno è più in grado di testimoniare il reale valore musicale dell’opera: partitura, parti strumentali dell’orchestra, spartiti di canto andarono perduti probabilmente durante la tournée italiana. È obiettivamente difficile dire che cosa oggi resti della “rivoluzione americanista”, dei temi e delle movenze stilistiche dell’Opera in Sudamerica fra i due secoli. Siamo dapprima tentati di considerarla un’operazione intellettuale circoscritta all’epoca in cui nacque. Forse anche un fenomeno da considerarsi “alla moda” nel filone esotico e decorativo di fine secolo.

“Rischia di risultare però un’analisi superficiale”. Eugenio ne è sinceramente convinto.

“Le tradizioni, lo spirito della musica tradizionale e della danza, il canto popolare nella sua indole arcaica e sincera sono parte del carattere di questa musica. Nella nuova musica del Novecento argentino confluiscono queste movenze e si uniscono in varia misura all’eredità “colta” europea. Tutta la musica, quale che sia la sua estrazione, erudita o popolare, ne rimane permeata”. Posso solo aggiungere, sulla base dei miei riscontri che gli Europei, Italiani in testa, subiscono il fascino e sono poi “costretti” alla mediazione stilistica e non semplicemente alla citazione colta come in un primo tempo era avvenuto.

Parte seconda

Maggio rappresenta per Buenos Aires il freddoloso avvio della brutta stagione. Si fa strada la sensazione del plumbeo autunno dell'emisfero del sud anche se le temperature a questa latitudine non sono mai insopportabilmente basse. In una serata come queste ci sono le premesse per lasciare i pensieri del giorno, meglio se in un ambiente solidale con i propri interessi. Questo forse il pensiero di chi varca la soglia della sala del Teatro già caro alla popolazione della capitale, un simbolo per tutti solo dopo un decennio dalla apertura. L'occasione per chi si reca al Colón la sera del 17 maggio 1919 è particolare. Si assisterà ad un concerto sinfonico e non ad uno spettacolo operistico come sarebbe nella migliore tradizione. Il pubblico all'ingresso è però stranamente animato da vitale euforia. Non accadeva così, normalmente, per questo genere di musica. È difficile infatti rianimare la borghesia che si raduna abitualmente per ascoltare l'Opera e che, discretamente o manifestamente, svaluta la "pura musica" delle Sinfonie, delle Sonate, dei Concerti. Si intuisce che stavolta non si tratta però del solito pubblico.

Nel *foyer* si sente ora un confuso vociare; nell'incrocio fra gli idiomi prevale nella platea, solitamente più stanca e priva di fermento, l'accento e la vitalità degli Italiani. Le gallerie abitualmente più calde per la presenza degli appassionati, sono colme di volti in attesa trepida. Fra loro, testimone in questa ormai non più breve avventura, c'è anche Olivari. Da poco si trova in città e già è alla ricerca di soluzioni per soddisfare la manifesta sete culturale.

Con la moglie ha deciso di non mancare ad un particolare evento che, annunciato da tempo, si materializza ora grazie alla determinata insistenza di uno degli "instancabili" nel panorama musicale bonaerense. Parlo di quel Cattelani che, passando in rassegna tutte le risorse dell'arte dei suoni, ha fatto della propria esistenza quasi una missione; dunque divulgare musica nella capitale per questo "apologeta" della professione equivale a trasmettere carica vitale, "energia" culturale.

Maestro Ferruccio, popolare fra gli Italiani quale violinista, direttore, organizzatore instancabile di nuovi organici, di nuovi complessi di archi,

Prima facciata della Suite per Quintetto con Archi e Pianoforte di Luigi Lorenzi.

All.^o Deciso

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Viola *ff*

Celli *ff*

Pianoforte *ff*

p^o *cres^o* *ff*

p^o *cres^o* *pp*

p^o *cres^o* *ff*

p^o *cres^o* *pp*

mf *cres^o* *pp*

compositore di repertori fra i più eterogenei, ne ha realizzata “una delle sue”. In questa serata un vecchio sogno si trasforma in realtà.

Debutta, infatti, con Cattelani sul podio dell’Orchestra del Colón, la neonata *Sociedad Italiana de Conciertos*. Le finalità dichiarate del nuovo sodalizio sono ambiziose ma in linea con le aspettative dei compatrioti presenti in Buenos Aires: è tempo di diffondere le creazioni musicali italiane antiche e moderne nel campo dell’arte sinfonica e da camera. L’attenzione particolare per le novità “contemporanee” non dovrà distogliere troppo l’orecchio dalle geniali intuizioni dei nostri autori barocchi che possono avvicinare non poco alla “pura musica” il pubblico. Esso è distratto e mal appagato quando la proposta si fa “difficile” (questo almeno nell’opinione comunemente diffusa).

Si comincia dunque con questa occasione importante dove la sala sontuosa del Colón è cornice insuperabile, è cassa di risonanza psicologica ancor prima che acustica per il riverbero che l’evento acquista nell’ambiente musicale. La fantasia dei nostri compatrioti è colpita, ma l’impressione destata può essere forte anche negli altri strati sociali che compongono la città. Il valore dell’orchestra è ormai indiscusso, presto sfocerà in una serie di iniziative che la renderanno organismo stabile e formato dai migliori strumentisti sulla piazza.

La tensione palpabile fra il pubblico viene abilmente fatta decantare nel brano d’apertura: Overture del *Guglielmo Tell* di Rossini, raffinata, dal contenuto accattivante e dalle sonorità contrastanti. L’incanto è immediato, le aspettative vanno a sciogliersi nell’attenzione più viva all’ascolto. Il programma¹⁴ non dà forse ai posteri troppa soddisfazione come allora al contrario poteva e doveva essere. È testimonianza invero del desiderio di “partecipare” le novità all’ascoltatore lontano dalla patria ed anche alcune esperienze già da anni acquisite.

La *Sinfonia in re* di Giovanni Sgambati, prodigioso pianista, allievo romano di Franz Liszt e suo seguace nell’alveo della musica germanica, rappresenta all’epoca una di queste certezze. Non si dimentichi che fu addirittura Wagner a proporre all’editore Schott di Magonza la pubblicazione delle partiture di questo misconosciuto nostro protagonista. Un ca-

14 Enzo Valenti Ferro, *100 Años de Música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1992, cap. 3 «De 1910 a 1919», pag. 97.

so eclatante, unico per la musica strumentale italiana ottocentesca così spesso disprezzata nell'ambiente tedesco.

Leone Sinigaglia (1868-1944) torinese, è ancora ricordato ai nostri giorni per le elaborazioni dei canti popolari piemontesi che con passione realizzò nel primo decennio del Novecento. La sua familiarità con Johannes Brahms in Vienna e soprattutto gli studi compiuti alla scuola di Antonin Dvorak a Praga, ne fanno un altro singolare esempio della passione per il sinfonismo da parte di alcuni eletti compatrioti. L'Ouverture alle *Baruffe Chiozzotte* (1907) che il pubblico del Colón ascolta per la prima volta in questa occasione, risulta anche fra le partiture scelte da Gustav Mahler per la stagione della Filarmonica di New York. Wilhelm Furtwaengler la riprenderà nei suoi programmi berlinesi.

Mescolata all'impegno dei sinfonisti di casa nostra, ecco *La Mer* di Claude Debussy, nuova emozionante scoperta in questa serata per il pubblico argentino. Vi è qui la sublimazione del simbolismo francese ben noto ai compositori locali nella sua espressione teorica. Forse da comprendere nei suoi contenuti è assai meno "facile" per il pubblico, nonostante questa nuova esperienza. Seguono *Campera*, tratta da *Scenas Argentinas* di Carlos Lopez Buchardo affermato operista locale, poi la colorita favola in musica *Baba-Yaga* di Anatol Liadov (uno fra i maestri di Stravinskij) e, per finire, il Preludio allo spettacolare epigono verista *Spartaco* (nella dimensione del Grand-Opéra parigino), opera considerata la più celebrata fatica del catanese Pietro Platania, direttore del Conservatorio di Napoli fino al 1902. Il successo dell'evento fra gli Italiani della città è superiore alle aspettative. I ricordi di questa esperienza non riaffiorano a caso. Siamo di fronte al superamento di uno spartiacque per il pubblico dei "nostri" compatrioti. Vi è la consapevolezza di un traguardo raggiunto anche nel settore strumentale.

Ma c'è di più: Cattelani può ormai contare su un pubblico vario, plurilingue, appartenente alle origini più disparate secondo le varie matrici delle varie ondate dell'immigrazione, fuso con gli autoctoni argentini per nascita e origine. Il suo obiettivo divulgativo perseguito nei decenni precedenti attraverso l'organizzazione di ogni sorta di ritrovo musicale, si concretizza in una vera e propria "summa". Tutto l'uditorio è platealmente trascinato verso un genere musicale raramente apprezzato fino ad allora.

Le testimonianze sui parziali fallimenti in cui nel passato cadevano i promotori in Buenos Aires della musica sinfonica e cameristica sono varie e

numerose e così non è difficile misurare anche il senso di periodica frustrazione di coloro che ne erano stati i volonterosi pionieri.

La storia che si può raccontare corre a ritroso nel tempo, a partire dalla remota origine dell'“Associazione Filarmonica”.

“In Talcahuano, antica via del centro, oggi disposta all'interno di uno dei quartieri eleganti della città” prende a raccontare Eugenio che come già sappiamo è erede del nostro testimone oculare, “esisteva all'epoca l'Archivio Conti, un'antica libreria musicale. Mio padre aveva potuto solo sentirne parlare, in compenso aveva ricevuto in regalo da amici alcuni volumi reperiti in quel luogo e considerati allora importanti”. Uno di questi grazie al mio interlocutore passa ora in mano mia.

Il suo autore Mariano G. Bosch¹⁵, dissertando agli albori del Novecento, narra come quasi un secolo prima tra il 1814 e il 1817 (dunque negli anni della nascente Repubblica Argentina) si formasse la prima orchestra del Teatro Coliseo (Coliseo Viejo) diretta dal sacerdote ed ideologo realista Picazzarri (o Picasarri come oggi per lo più si sente dire). Egli è l'artefice nel 1821 della società Filarmonica derivante dall'orchestra del teatro. Il ministro repubblicano Rivadavia fa subito un grosso sgarbo al maestro del teatro che è seguace del partito filo-monarchico: il politico appoggia la creazione dell'*Academia de Musica y Canto* di Virgilio Rabaglio, italiano proveniente dalla Spagna. Questi è destinato a rubare l'idea e a far così partire la “sua” Filarmonica. Le due entità musicali finiranno comunque per riunirsi ben presto per le sopraggiunte difficoltà economiche.

Il determinato sacerdote Picazzarri aprirà così la propria *Academia de musica y canto*, lo farà “*con el concurso de los primeros músicos del país*”.

Si tratta della prima iniziativa didattica musicale importante avviata in Buenos Aires. Il 1° di ottobre 1822 ecco la solenne apertura della scuola con un programma musicale denso:

Dussek	Concerto per pianoforte
Rossini	Cavatina da <i>La urraca ladrona</i> (La gazza ladra)
Mozart	Ouverture per orchestra (?)
F. Paer	Trio con pianoforte, violino e flauto

15 Mariano G. Bosch, *Historia de la Opera en Buenos Aires*, Imprenta El Comercio, Buenos Aires, 1905, cap. 3, pag. 20 e segg.

Rossini	Cavatina da <i>L'Italiana in Algeri</i> - Cavatina da <i>Tebaldo e Dorliska</i>
F. Paer	Terzetto da <i>La Ines</i>

I programmi di queste prime esperienze di Concerti sinfonici “ante litteram” ci parlano, e non a caso, di una commistione tra il genere strumentale e quello operistico. Si tratta di “educare” il pubblico locale, considerato ancora grezzo nei suoi gusti musicali, al gusto per la musica europea “classica”. La mescolanza fra antologie liriche e brani sinfonici cerca di far aggirare l’ostacolo che fin da subito si presenta quasi insuperabile. Le preferenze degli ascoltatori si rivolgono in breve tempo senza possibili incertezze o dubbi al genere teatrale, più suggestivo per l’immaginazione, più celebrato nelle cronache provenienti da oltreoceano, più “carezzevole” per le orecchie in virtù del fascino delle melodie.

Non fu certo facile per i promotori della grande musica ottocentesca trascinare questo pubblico. Nicolas Bassi fu tra loro un esempio ancora ricordato. Direttore d’orchestra principale al Vecchio Colón negli anni fra il 1880 e il 1888, si prodigò per primo fra gli Italiani del secondo Ottocento per la diffusione dei generi strumentali. Due furono le sue grandi creature negli anni Settanta: la “Bonaerense”, forse la prima grande iniziativa simile ad un’orchestra stabile con strumentisti della città ed inoltre la prima *Sociedad del Cuarteto* che si ricordi costituita in Buenos Aires. Entrambe ebbero una fine prematura; il segno lasciato però nel tempo si rivelò indelebile.

L’eredità raccolta dall’instancabile Ferruccio Cattelani, produsse i suoi frutti fra il ’91 e il ’96 con la rinascita delle due istituzioni. La loro vita, attraversò ancora fasi di alterna fortuna. Soprattutto quella del *Cuarteto*, società cameristica che precorse i tempi nel suo settore e che annoverò all’interno della formazione nata nel suo alveo gli “archi” più sensibili al progetto come i violinisti Emilio Rainieri, Pedro Melani, Hector Bellucci, Gayetano Gaito, il violista Bruno Bandini.

Nelle serate passate discutendo fra gli amici, alcuni dei quali poi confluirono negli *Amigos del’Arte* gruppo molto importante per la musica colta argentina del Novecento, il vecchio Olivari scopriva anche il ricordo e l’eredità tramandata da *El Ateneo*. Si trattava di un glorioso sodalizio: “Le riunioni in casa del letterato Guido Spano erano iniziate nel 1891 - racconta Eugenio a proposito di questa associazione, citando una

volta di più i ricordi paterni - ed erano presenti personaggi di livello anche nelle arti plastiche e nella musica". Il compositore Alberto Williams, di origine inglese per il ramo paterno, si impone come il punto di riferimento dell'*Ateneo* e, sotto la sua guida, debuttano i Concerti sinfonici al Teatro dell'Opera. Gran parte dei commentatori del XX secolo giudicano questa come la vera nascita dell'attività sinfonica pubblica in città. Il Williams è ricordato oggi in Argentina soprattutto come didatta. La sua azione di rinnovamento pedagogico affianca il sorgere del *Conservatorio de Musica de Buenos Aires* da lui fondato. Personaggi di rilievo nell'ambiente musicale divengono ben presto docenti affermati in questa istituzione.

Enzo Valenti Ferro ci ricorda¹⁶ che "*los Conciertos de musica sinfonica y las audiciones de musica da camara, formaban parte importante de la actividad del Conservatorio*"

La scuola più avanti assume la denominazione di *Conservatorio Williams*, per distinguerlo dalle istituzioni pubbliche che nel tempo si affacciano nel panorama didattico della capitale. Il movimento di idee e lo sforzo organizzativo nella didattica promossi dagli artisti "immigrati" dall'Europa, si valutano in prima istanza osservando l'insistenza nella creazione delle iniziative private in poco meno di una trentina di anni nella capitale ad opera di tali personaggi.

A giudicare dalla loro frequenza, non doveva essere troppo difficile "aprire" una scuola musicale in città: si trattava di avviare l'attività di insegnamento privato associandosi con compagni di avventura di provata abilità e fiducia. Trovata una sede adatta e confidando in un rapido recupero del piccolo capitale investito per soddisfare le necessità organizzative (negli strumenti, pianoforti etc...) il più era fatto. Il resto veniva attraverso la "fama" acquisita dai docenti magari anche attraverso l'attività artistica, concertistica, svolta dai medesimi.

La denominazione di "Conservatorio" quasi sempre assunta da queste iniziative non deve trarci in inganno, avendo pochissime di esse la speranza di trasformarsi successivamente in entità stabili. Quasi sempre comunque le scuole di cui si conserva memoria dovevano avere la loro ef-

16 Enzo Valenti Ferro, *100 Años de Música en Buenos Aires*, op.cit., cap. 1 «A las puertas del siglo XX», pag. 17.

ficacia. Non fosse altro per il fatto che potevano sopravvivere per lungo lasso di tempo garantendo il sostentamento ai docenti e sono oggi ancora spesso ricordate. La lista si presenta ricca di nomi. Citiamo dunque e forse non troppo a caso: Conservatorio Fracassi, Conservatorio Gaito, Conservatorio Restano...

Ed ancora era famosa la scuola violinistica dei Longhi dove completò gli studi Giovanni Maffioli. Egli si era formato dapprima sotto la guida di Emanuele Rovelli presso il Pio Istituto Musicale di Bergamo (il futuro "G. Donizetti"). Giuliano Donati Petteni, nel suo testo sulla storia dell'Istituto Musicale Donizetti in Bergamo¹⁷, ricorda che, giunto in Argentina al seguito della famiglia, egli continuò la sua formazione con Odoardo Longhi, altro importante violinista bergamasco titolare di quell'insegnamento nell'omonimo scuola in Buenos Aires. Il Maffioli stesso risulta avesse poi aperto nella capitale la propria scuola, creando anche un Quartetto d'Archi definito qui come "eccellente".

Dal 1894 esistette l'*Istituto Musical Santa Cecilia* dovuto all'iniziativa del romano Louis Forino. Tornato poi egli sulla cattedra di violino al Conservatorio di Roma, la scuola rimase affidata al fratello Ettore. Lascia infine particolare memoria di sé il Conservatorio Thibaud - Piazzini fondato nel 1904 grazie all'iniziativa del francese Alphonse Thibaud, pianista di vaglia sulla scena della città, e del brianzolo Edmundo Piazzini nativo di Missaglia, compositore ed educatore giunto qui sin dalla fine del 1878.

"Il primo decennio del Novecento rappresenta una prima fase di svolta nel rapporto fra i gusti del pubblico e l'offerta di musica in Buenos Aires. Si apre l'era dei recitals dei grandi concertisti stranieri". Eugenio si infervora ora volendo introdurmi all'avvento di una nuova epoca. Con il fascino che emana da esecuzioni spesso strabilianti per abilità tecnica e versatilità interpretativa si conquistano nuove fasce di ascoltatori. La popolarità dei personaggi è il preludio che viene poi amplificato da recensioni accattivanti sulle pagine della stampa locale. Nel 1904 giunge Pablo Casals giovane violoncellista che viene esaltato dalla critica. An-

17 Giuliano Donati Petteni, *L'Istituto Musicale "Gaetano Donizetti" - La cappella Musicale di Santa Maria Maggiore - Il Museo Donizettiano*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928. I cenni biografici sul Maffioli sono reperibili al n. 370 dall'elenco degli allievi dell'Istituto Musicale curato e redatto in appendice da Guido Zavadini.

cora in seguito il pianista ungherese Mięszysław Horszowski, interprete raffinato del repertorio romantico e più avanti nel tempo Artur Schnabel e Wilhelm Backhaus affascineranno le platee incantandole.

Associazioni musicali di nuova istituzione, come a partire dal 1910 ad esempio la *Sociedad Cultural Diapason*, comprendono a poco a poco la portata di questa ventata di novità. Le occasioni si moltiplicano per proporre il repertorio solistico alternandolo a quello cameristico in senso stretto. Camille Saint Saëns si presenta per la prima volta in veste di interprete dei propri lavori insieme al *Quartetto del Conservatorio Argentino*. Anche Ottorino Respighi verrà e sarà protagonista in qualità di esecutore e accompagnatore di proprie musiche.

Tra gli *Amigos del'Arte* vi erano coloro che in quegli anni avevano sentito la necessità di approfondimenti. Non poteva bastare l'esperienza di ascolto. Anche i musicisti erano desiderosi di "passare" al pubblico un'esperienza più completa, fatta anche di raccordi con la storia, con la cultura più in generale. Queste iniziative prendono le mosse sotto la spinta di alcuni antesignani della divulgazione. Si creavano pretesti per serate come quella che Olivari ricordava con toni entusiastici. La passione per L.van Beethoven e la sua indole, essenzialmente votata alla sintesi drammatica, stava prendendo piede. Mancava però una visione d'insieme dell'esistenza del personaggio ma anche dei particolari che scandissero una esegesi delle composizioni secondo un dettato tecnico stilistico non eccessivamente "difficile", alla portata dell'ascoltatore di media cultura. In certe serate invernali si raccolse un uditorio folto e attentissimo nelle sale alla Biblioteca Nacional. La vicenda delle Sonate beethoveniane non meno di quella delle ormai amate Sinfonie, a più riprese eseguite nelle sale della città, teneva tutti avvinti. D'un tratto molte "idee" del geniale maestro di Bonn facevano tutt'uno con il ricordo dei temi musicali. Ognuno era desideroso alla fine di riconsegnarsi al puro ascolto.

È anche il tempo in cui Ernesto De La Guardia, musicologo parigino con all'attivo studi fatti in Spagna, coltiva l'aspirazione a movimentare la vita dell'ambiente musicale. Che fosse un personaggio dalle molteplici idee e dalla facilità di iniziativa era risultato subito chiaro. Il 15 dicembre 1912 egli avvia l'esistenza della nuova *Associazione Wagneriana* te-

Cuarteto de Buenos Aires (fotografia superiore). Trio Pessina-Amicarelli-Pratesi (fotografia inferiore)



nendo una conferenza illuminante. L'argomento non casuale, trattato come sua consuetudine con lucidità e dovizia di dettagli, è la vita e l'opera dello stesso Richard Wagner.

L'associazione neonata diviene in breve protagonista: promuove i concerti sinfonici e da camera esercitando un grande influsso anche sulla programmazione di tal genere del Teatro Colón. L'azione per la creazione di un'Orchestra Sinfonica Municipale, il progetto dei Concerti Sinfonici Popolari, la spinta verso la creazione del *Conservatorio Nacional de Musica y Arte Escénica* sono le principali idee che scaturiscono da questa matrice. Si succedono in questo ambito le "Historiae", cicli tematici di concerti a sfondo compendiaro e didascalico sulle sonate per violino e pianoforte nonché sul Lied romantico costituendo una prima importante summa interpretativa. Sono tenute da più interpreti di provenienza internazionale che si avvicinano al ruolo.

"Ci troviamo finalmente di fronte ad un progetto organico e destinato a lasciare un profondo segno nelle istituzioni musicali, nell'iniziativa didattica e nei rapporti con il pubblico". È questa la risolta convinzione del cugino.

Gli anni Venti portano forse la consapevolezza di un raggiunto proprio valore da parte dei musicisti in Buenos Aires. L'ideale battaglia volta al traguardo del progresso artistico si accende a più livelli. Stupirono non poco il nostro cugino gli eventi che portarono gradualmente alla nascita dell'Orchestra Sinfonica stabile del Teatro Colón.

Sociedad Musical de Mutua Protección si chiamava quello che virtualmente rappresentò a partire dal lontano 1894 il primo organismo parasindacale dei professionisti della musica in Argentina. Sviluppò, oltre agli interessi degli stessi artisti, un'importante opera divulgativa organizzando concerti e avendo a disposizione a tal fine strumentisti e direttori operanti nei vari teatri.

Dalla sua prima trasformazione nel 1919 nasce l'*Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.)*. Nel Ventidue essa costituisce la propria orchestra che troverà negli anni successivi la sua guida più prestigiosa nel direttore svizzero Ernest Ansermet¹⁸.

18 Ernest Ansermet (1883-1969), direttore d'orchestra svizzero. Professore di matematica e fisica all'università di Losanna, si dedicò inoltre alla musica. Diresse i Balletti russi di Diaghilev e l'Orchestra della Suisse Romande da lui fondata nel 1918. Interpretò soprattutto musica del Novecento.

Nel corso dello stesso anno viene dato il via però anche alla creazione di un'Orchestra Stabile del Colón cui gli associati dell'*A.P.O.* ambiscono essere ammessi con titolo di preferenza, in virtù di detta appartenenza. L'amministrazione del teatro non è dello stesso avviso. Appoggiata dal personale già sotto contratto e operante nell'Orchestra "stagionale" del teatro stesso, essa mira alla formazione di un complesso rinnovato nell'organico, con accesso regolato da concorsi. Lo scopo è quello di consentire agli elementi migliori del paese la possibilità di entrare a far parte di un organismo sinfonico di valore assoluto. Gli sviluppi portano nel 1925 alla nascita della nuova formazione orchestrale che avvia la sua vita artistica anche al di fuori del contesto dell'attività teatrale con la denominazione di *Asociacion Sinfonica di Buenos Aires*. Direttore principale in questa prima fase è Celestino Piaggio, personaggio di rilievo che aveva esercitato la sua arte in Europa sino al termine del primo conflitto mondiale.

Mio cugino Eugenio è convinto oggi di aver vissuto un'infanzia felice. Garanzia di serenità era il traguardo, ormai raggiunto dal padre, di una condizione economica che si poteva dire sufficientemente agiata. Il nucleo familiare si era inserito nell'ambiente superando pian piano le apprensioni dovute all'impatto con la nuova realtà. I segni della passione musicale del piccolo vennero assecondata e l'approccio con il pianoforte, come accadeva in quei tempi ed ancora spessissimo nei nostri, sembrò la via segnata per raggiungere l'effetto sperato.

La signora Clara, l'insegnante dello strumento, non più giovanissima aveva modi sbrigativi ma cortesi. Ritenne forse di avere un promettente allievo. Eugenio ricorda la casa di lei ai piani "nobili" in un edificio decoroso, posto a mezza strada tra Palermo e il *barrio* di Belgrano. D'estate avveniva il trasferimento delle lezioni in campagna. Un vecchio strumento a coda veniva mantenuto in vita infatti nella *tenuta*, sede della azienda agricola un poco riadattata negli anni Trenta. Per raggiungerla si doveva percorrere il viaggio fino a Sant'Isidro. Oggi signorile e tranquillo punto di riferimento residenziale della capitale, la vasta piana a Nord della città allora era praticamente una estesa zona rurale. Dal maestoso tempio neogotico di quel sobborgo il suono della campana ritorna alle orecchie del cugino come da lontano, quasi un ritornello alle puerili evoluzioni delle sue mani sulla tastiera.

Non si può sapere che cosa sarebbe accaduto se Eugenio avesse partecipato al pomeriggio che la maestra si provò ad organizzare. Elsa Piaggio

de Tarelli doveva esserne ospite di prestigio: era forse la primavera del Quarantatrè e i *recitals* di questa celebre allieva del Williams trascinavano l'uditorio al Colón. Il suo carisma – pensiamo oggi insieme – avrebbe consacrato le possibilità del ragazzo o al contrario l'audizione avrebbe piuttosto definitivamente bloccato ogni velleità.

Per un disguido proprio la sera prima la concertista annunciò di rinunciare all'incontro. I tempi dello studio sarebbero ben presto mutati in quelli del lavoro, negando così all'adolescente il diritto alla realizzazione del sogno. Quel che certo oggi si può pensare è che l'istruzione musicale pubblica ne avrebbe potuto rappresentare un più sicuro trampolino.

“Le iniziative didattiche di maggior rilevanza acquistarono un respiro più organico attraverso la diretta gestione delle amministrazioni pubbliche”. Il narratore riprende con un filo di nostalgia che viene da lontano nel tono della voce. Fenomeni positivi - dice - si erano innescati, come la trasformazione dei programmi didattici e la nascita per conseguenza di nuove regole al sorgere dei nuovi istituti scolastici. Nel 1919 la Municipalidad aveva dato il via alle *Escuelas Municipales de Musica*. Si trattava di *Escuelas Populares* decentrate in vari rioni fino al 1925, data della loro riunificazione in un'unica struttura. Fautore principale e animatore dell'iniziativa ecco dunque un altro italiano, Antonio Malvagni originario di Potenza. In Buenos Aires era famoso quale primo direttore della *Banda Municipal* voluta ed istituita proprio dall'amministrazione locale in occasione del Centenario della Rivoluzione di maggio. Le *Escuelas Municipales* nascono proprio come serbatoio per provvedere nuovi elementi alla Banda. La svolta avviene però con Athos Palma e Floro Ugarte compositori di rilievo che, alla fine del decennio, trasformano “rimodernando” e plasmando l'iniziativa pedagogica. Sono le premesse per la nascita dell'odierna moderna struttura, il *Conservatorio Municipal “Manuel de Falla”* che deve attendere comunque il secondo dopoguerra per vedere completamente definiti i propri piani di studio.

Il *Conservatorio Nacional de Musica y Declamacion* rappresenta infine l'istituzione ufficiale nata sotto la spinta della citata Associazione Wagneriana. È sempre Valenti Ferro a riferirci nel suo volume che detta associazione “*influyó en esta sabia decisión oficial*” cioè di fatto agì con



TEATRO DE LA OPERA

TEMPORADA DE 1897

Gran Compañía de Opera Italiana

Empresa: A. FERRARI

MAESTRO CONCERTADOR Y DIRECTOR DE ORQUESTA

Comm. EDOARDO MASCHERONI

46 Función de Abono

Martes 27 de Julio de 1897

La nueva ópera-baile del maestro ARTURO BEROTTI:

PAMPA

REPARTO

Giovanni.....	SE. M. MARIACHER
Francesco.....	» G. ROSSI
Giménez.....	» M. SAMMARCO
Gregorio (padre de Vincenz)...	» A. MONCHENO
Vincenza (mujer de Giovanni)...	SRA C. BONAPARTE
Giannino (Loro figlio).....	
El Payador (improvisatore)...	SR. L. BERLENGA

Hombres, Mujeres, Soldados de Policía - Época presente

Se empezará a las 8 en punto

insistenza presso il ministero dell'*Instrucción Pública*, che a sua volta si fece poi carico dell'attuazione dell'ambiziosa iniziativa. Carlos Lopez Buchardo, autorevole compositore¹⁹, già presidente della Wagneriana, assume dunque per primo, a partire dal 1924, la direzione del nuovo Conservatorio. Alcune strutture del Teatro Colón che già facevano capo a Buchardo stesso, come la scuola corale e di ballo, fungono da base inizialmente per l'attività didattica e vengono istituzionalizzate come corsi dell'Istituto. Valenti Ferro così continua:

“[...] *Recordemos que compartieron con el* (Buchardo, n.d.r.) *la responsabilidad de organizar y trazar los planes de estudio, relevantes figuras de la musica argentina que luego serian profesores del Instituto [...]*”²⁰.

Fra i loro nomi anche quelli di alcuni Italiani che già si erano distinti nell'ambiente musicale o nelle fila dei professionisti del Teatro: Bruno Bandini, Constantino Gaito, Cesar Alberto Stiattesi. La denominazione dell'Istituto più avanti muterà in *Conservatorio Nacional de Musica y Arte Escenico* intitolato alla memoria del suo primo direttore.

Introdotta nella cerchia dei “cameristi” dall'amico Prospero, immigrato originario di La Spezia, Olivari attraversa anche un rapporto più stretto con le audizioni della musica quartettistica. Può affrontare un repertorio apparentemente lontano dai suoi gusti originari che via via gli è divenuto familiare. Il rapporto con gli strumentisti, professionisti della musica più raffinata, è una nuova scoperta per il cugino. Assiste alle prove degli archi (un privilegio dovuto all'amicizia) e all'affinarsi dell'affiatamento di questi eroi della divulgazione dei classici. Si sono formati tutti alla scuola dei vecchi della *Sociedad del Cuarteto* di Cattelan; sono permeati dalla grinta e dalla rinnovata energia di quelli oltrechè dal nuovo consumato mestiere appreso nel corso del lavoro

19 Carlos Lopez Buchardo (1881-1948), compositore argentino, particolarmente fecondo nel settore della lirica da camera, genere in cui si rese creatore di uno degli stili più personali nell'ambito degli autori argentini. Lo resero celebre alcuni brani di impronta popolare come *La canción del carretero*, *Juieña* ed altre. La sua musica presenta però anche una raffinata fattura che lo riavvicina allo stile francese della fine dell'Ottocento. Fu anche un notevole pianista e la sua casa rappresentò un punto di passaggio obbligato per le personalità internazionali che transitavano da Buenos Aires.

20 “Ricordiamo che divisero con lui la responsabilità di organizzare e stabilire i piani di studio, figure importanti del panorama musicale argentino che a lungo sarebbero stati docenti dell'Istituto”

in orchestra. Le prove del Quartetto in re minore di Mozart trascinano Olivari in atmosfere elegiache senza confronti possibili con gli altri generi da lui amati. In lui si fa strada la convinzione che il tempo perduto dal pubblico della città verrà recuperato in breve: questa musica, intima e appassionata, sarà parte del patrimonio spirituale e culturale non meno di quella operistica che era nei cuori degli Argentini e degli Italiani. Serve solo ancora un po' di tempo e la voglia di approfondire, di applicare il proprio entusiasmo.

Il *Cuarteto de cuerdas de Buenos Aires* di Leon Fontova è in quest'epoca fra i privilegiati interpreti. Il maestro, violinista di origine spagnola, fu promotore nel passato della *Asociacion Argentina de Musica da Camara* e poi ancora della *Filarmonica de Buenos Aires* dall'esistenza peraltro limitata ad un arco di tempo di soli dodici anni. Le testimonianze dell'epoca parlano del suo Quartetto come di uno dei complessi cameristici di maggior rilievo nel panorama storico di questo genere di musica.

Si raggiunse finalmente anche l'acme dell'attenzione per la musica sinfonica con i concerti della *Filarmonica di Vienna*. Credo che non a caso i ricordi della famiglia Olivari si soffermino ora qui. L'estate del 1922 rappresenta infatti per i musicofili di Buenos Aires un punto di arrivo e di ripresa.

“Mio padre poté sentire la Sinfonia Italiana di Mendelssohn, le sinfonie di Brahms che anche in Italia si potevano ascoltare in quegli anni ma non secondo il magistero fonico di questo magnifico complesso - conclude così il mio interlocutore - “Grande impressione gli fece l'Anello del Nibelungo wagneriano dato integralmente al Colón con quell'orchestra alla fine dell'estate. Assistere a quelle esecuzioni fu un'esperienza indimenticabile, ma questo contribuì a sospingere anche tutto il pubblico verso il genere sinfonico ed in modo finalmente irreversibile”.

Dunque Felix Weingartner²¹ celebra così gli ottanta anni dalla nascita della formazione Viennese conducendo il complesso in una indimenticabile

21 Felix Paul Weingartner (1863-1942), direttore d'orchestra e compositore tedesco. Diresse stabilmente opere e concerti nelle maggiori città della Germania, dell'Austria e della Svizzera e fu ospite delle principali istituzioni musicali di tutto il mondo. Fu tra i primi direttori che incisero un notevole numero di brani su disco. Scrisse anche vari volumi storici e un trattato sulla direzione d'orchestra.

cabile tournée sudamericana. Diciannove sono i concerti ricordati nella capitale Argentina: un impegno estenuante per i professori d'orchestra ma gratificato da un successo inimmaginabile solo nei decenni precedenti. Si raggiunge il traguardo insperato dato che gli ascoltatori sono partecipi del fascino della musica strumentale. Negli stessi anni i capitali della letteratura sinfonica contemporanea sono eseguiti dalle formazioni locali ormai agguerrite. Ernest Ansermet con l'orchestra *A.P.O.* presenta Stravinskij; i capolavori orchestrali ma anche il teatro in musica: *Oedipus Rex* del maestro russo e *Pelleás et Melisande* di Debussy sono presenti nella cornice teatrale del Colón. I compositori locali della nuova generazione come Paz, Ginastera²², Gianneo si abbeverano nel frattempo alle novità stilistiche, pronti ad inaugurare i nuovi percorsi della musica "colta" argentina del Novecento.

Qui si interrompe un racconto che in realtà dovrebbe continuare e ancora lungamente, proiettandoci nei decenni del Novecento. Il messaggio che ho colto già in queste conversazioni e nei diari custoditi gelosamente mi ha avviato sulle tracce del cammino di tanti nostri "emigranti" della musica. Resta in noi la consapevolezza del fenomeno. Questo si è sviluppato indipendentemente dal fatto che i musicisti si siano identificati nel patrimonio culturale locale o abbiano per lo più testimoniato proprie spinte intellettuali o risoluzioni etiche personali.

Non si è sicuramente trattato di una casualità dato che molti di loro hanno preso la strada di un altro continente con motivazioni forti: taluni forse per necessità economica, molti peraltro mossi da curiosità intellettuale e forse spinti alla ricerca di un rinnovato prestigio. I commentatori dei nostri tempi hanno spesso trascurato questa logica, relegandola nei percorsi di secondo piano dell'arte dei suoni. Essa invece si è innescata dietro spinte sociali di indiscutibile portata. Stupisce in verità il modesto rilievo attribuito sin qui alle ragioni artistiche e alle vicende umane; a quelle più gloriose degli artisti come a quelle degli impresari e degli am-

22 Alberto Evaristo Ginastera (Buenos Aires 1916 - Ginevra 1983), compositore argentino. Direbbe il conservatorio di La Plata da lui stesso fondato. Insegnò poi all'università. Nel 1970 si trasferì in Europa. Autore fondamentale per la musica del '900 in Sudamerica, si ispirò ai canti dell'America Latina per poi adottare un linguaggio più personale e affrancato da quello nazionale. Fu uno dei precursori dell'uso della musica seriale. Si ricordano la *Cantata para America magica* per soprano e strumenti a percussione e varie opere teatrali composte soprattutto negli anni '60 dello scorso secolo.

ministratori, giocate anche spesso sul filo dell'azzardo, del rischio organizzativo. Il talora improvvido "senno di poi" ha celato il ricordo mettendo a fuoco solo ciò che in superficie lascia un segno nel progresso. La sintesi degli eventi dice al contrario che il movimento fu vitale negli anni in cui comunemente si segnalano le "grandi migrazioni". Penso sia ciò che resta per noi, in ogni caso e al di là del giudizio sul valore dell'opera svolta dai tanti in quei luoghi ed in quelle epoche. L'evoluzione estetica delle terre da noi così lontane, raggiunta attraverso nuova fiducia nei propri mezzi di trasmissione del messaggio artistico, si è accresciuta anche grazie a quei professionisti della musica che in qualche modo, forse con presunzione ma con affetto, possiamo ancora oggi sentire vicini quali progenitori nel segno della cultura.

METROPOLITAN OPERA HOUSE

METROPOLITAN OPERA COMPANY

GIULIO GATTI-CASAZZA

General Manager



PROGRAM
GRAND OPERA
SEASON 1931-1932

TRIUNE PRINTING COMPANY · PUBLISHER · NEW YORK

Il nuovo secolo nei programmi del Teatro Metropolitan di New York

Le premesse storiche

Un grande teatro di tradizione è sede della “*musica di alta scuola*”. Ciò è nell’opinione comunemente diffusa fra il pubblico, ma anche fra molti addetti ai lavori. Il percorso che conduce a questo raggiungimento, realizzabile per le aspettative ripostevi e lo spiegarsi delle risorse umane e finanziarie utilizzate, è sempre stato nella storia musicale evento carico anche di luci ed ombre.

Non è novità neppure che anche ai nostri giorni si incontrino difficoltà nel rapporto fra i gestori di dette risorse e i rappresentanti di tutte le professionalità messe in campo e direttamente coinvolte (cantanti, strumentisti, direttori, maestri del coro nonché tutte le componenti impiegate nella realizzazione dello *stage*, come in America si definisce la “scena”, il palcoscenico). Il dispiegarsi degli eventi che colmano la distanza fra il progetto di stagione musicale di una grande sala di livello internazionale e la conquista del successo di pubblico nonché l’affermazione artistica dell’evento musicale, è peraltro spesso ancora avvolto in un’aura mitica che stenta a dissolversi anche in tempi assai prosaici come i nostri. Queste riflessioni, che proponiamo a margine di una ricerca mossa, almeno inizialmente, da semplice curiosità professionale, potranno forse contribuire alla figurazione di un’immagine più reale ancorché trasposta dal passato di un secolo fa nella chiave di lettura odierna.

L’attuale approfondimento è rivolto alla vita artistica del teatro Metropolitan nella fase storica di avvio del XX secolo e alla sua incidenza sull’esperienza musicale, ma anche sociale della grande New York. Ciò va

Locandina della Stagione 1931-32 al Teatro Metropolitan di New York.

soprattutto messo in relazione con la notevole presenza in quegli anni e in quella sede dei professionisti italiani della musica.

La nostra storia si inaugura nel 1908 e copre un arco temporale di più di trenta anni, se si prendono in considerazione anche i presupposti e le più dirette conseguenze degli eventi compresi in tale periodo. In realtà, per meglio comprenderne il senso, è necessario qualche cenno preliminare relativo all'avvio della vicenda storica di questo grande teatro. A partire dalla sua apertura avvenuta nella memorabile serata del 22 ottobre 1883 con l'esecuzione del *Faust*, si può certo dire che l'avvento dei nostri connazionali nella prestigiosissima sede si materializzi nel primo ventennio attraverso la presenza pressoché esclusiva dei cantanti. Si deve peraltro considerare come le prime stagioni siano occupate prevalentemente dalla musica teatrale tedesca. L'avvento del melodramma italiano, a parte una sporadica apparizione nella prima stagione segnata peraltro da forti perdite economiche, è ritardato da eventi collegati con la gestione dell'impresa.

I contrasti all'interno della componente sociale coinvolta nel finanziamento dell'attività musicale del teatro, e più in generale di quelle culturali della città (si pensi per intenderci anche alle orchestre principali come la *New York Philharmonic*) rappresentano lo snodo cruciale per comprendere questi primi accadimenti. Ne ricaviamo la certezza dalle numerose pubblicazioni che negli ultimi scorsi anni, in America e altrove, hanno riassunto la storia del teatro e che oggi ci fanno da guida all'intera vicenda.

La mitica sala teatrale del Metropolitan, posta nel cuore di Manhattan, all'intersezione fra la Broadway e la 39a Strada, oggi come è noto non esiste più, sostituita a partire dagli anni Sessanta del secolo passato dal moderno nuovo palcoscenico al Lincoln Center. La nascita del mito risulta, all'epoca, invero legata all'ambizione dei vecchi finanzieri appartenenti alla classe economicamente emergente nell'ultimo quarto del secolo XIX. Sono proprio loro, i futuri *boxholders* (ovvero i "proprietari dei palchi"), che si fanno promotori della costruzione del colossale primo edificio, per reazione alla propria esclusione dall'accesso alla vecchia *Academy of Music* controllata dal magnate Belmont. Associatisi in quella che dal 1893 sarà poi la *Metropolitan Real Estate Company*, cioè la cooperativa dei proprietari che attraverso le sottoscrizioni volontarie finanziano l'attività sin dalle sue origini, essi incarnano il so-

gno americano del “*self-made man*”, protagonista della propria storia in quanto “fattosi da solo”.

La soddisfazione sta nella realizzazione di ogni desiderio attraverso il passaggio di mano del danaro. L'alta finanza è al timone dell'iniziativa artistica ma lo scopo principale è l'autoglorificazione della propria categoria sociale. Nonostante i proprietari sostenessero l'avvento del melodramma italiano, Leopold Damrosch, direttore d'orchestra e artistico anche della *New York Symphony Orchestra* e nuovo impresario e direttore musicale al Metropolitan (dopo la prima disastrosa stagione dal punto di vista economico), importa le opere di repertorio tedesco che possono essere realizzate con un budget ridotto. I cantanti tedeschi possono essere ingaggiati in quel momento con contratti assai meno onerosi rispetto agli artisti italiani. La frazione immigrata di lingua tedesca è dunque fra i primi sostenitori “popolari” e costituisce la prima base di sostegno da parte degli amatori, cioè di quella parte di pubblico che non va ad assistere agli spettacoli per puro spirito esibizionistico.

L'Opera italiana fa il suo vero ed incondizionato ingresso quando la cooperativa dei proprietari impone questa scelta attraverso l'inserimento (dopo la morte di Damrosch) del vecchio impresario Abbey, incaricato di rimpiazzare il repertorio Wagneriano con quello nostro ottocentesco, più allettante per larghe fasce di pubblico e più gratificante anche come immagine per i proprietari stessi dell'impresa. Il teatro d'opera nostro dividerà con quello tedesco i gusti del pubblico nei decenni successivi. A partire da questo momento si forma una compagnia, come sempre assunta per l'intera durata di un stagione, comprendente le “stars” del panorama operistico internazionale che cantano in tutte le lingue originali (quindi anche in francese, oltrechè in italiano ed in tedesco) secondo la prassi che va diffondendosi nelle sale internazionali più importanti.

Muove i suoi passi così la *Metropolitan Opera Company* formata dagli artisti, dai maestri e dagli addetti alla scena, coordinata e diretta da un *board* di amministratori cioè da un consiglio di amministrazione composto da rappresentanti della proprietà.

I consiglieri del *board* appartenenti alla fazione più di avanguardia si dimostrano attenti all'aspetto artistico, anteponendolo quando possibile a quello strettamente economico, ovvero mediando in parte le esigenze dei due fondamentali aspetti. Essi divengono quindi con l'andar del tempo una componente amministrativa più vicina alle esigenze de-

gli artisti stessi e del pubblico pagante che gremisce i posti a sedere esterni ai palchi.

Dopo la ricostruzione seguita all'incendio che blocca l'avvio della stagione 1892-93, la nuova sala, la *Diamond Horseshoe*, ha a disposizione trentacinque palchi la maggior parte dei quali appartengono alle facoltose famiglie dei Vanderbilt e dei Morgan. La casa di questi ultimi è il punto di convegno prediletto dalle famiglie dei proprietari. I palchi possono essere concessi in affitto per singoli spettacoli, ad estranei alle famiglie e secondo criteri di accesso molto esclusivi. La proprietà dei palchi non potrà essere ceduta alle componenti sociali straniere immigrate o comunque ai cittadini di estrazione Cattolica ed Ebraica.

I membri della cooperativa di *businessmen* proprietari comprende però ben presto che i biglietti venduti per piazzare i posti extra palchi costituiscono un fondamentale introito per mantenere l'equilibrio del bilancio; gli impresari sono costretti peraltro a difficoltosi equilibristici tra l'assunzione delle stars e il contemporaneo controllo del deficit che va pian piano inevitabilmente facendosi strada. Gli amministratori del *board* più vicini all'interesse artistico dell'*Opera Company* si scontrano a più riprese con i proprietari più conservatori appartenenti alla vecchia *Reale Estate Company*. In gioco è la supremazia nel potere di controllo sul teatro: lo scontro fra la componente maggiormente concentrata sugli aspetti artistici e quella fanatica dell'equilibrio finanziario si fa dunque sempre più acceso.

Nuovo protagonista, destinato ad assumere l'iniziativa quale rappresentante del *board* della Compagnia, un brillante finanziere tedesco di origine ebraica, si impone in breve nell'ambiente della città. Si tratta di Otto Kahn, destinato a divenire l'"alter ego" del futuro *general manager*, con la carica di *chairman* del Consiglio, o se si preferisce, come diremmo noi oggi, di amministratore delegato del Teatro.

Kahn sembra particolarmente aperto verso la prospettiva di una democratizzazione degli spettacoli teatrali, da rivolgere ad un pubblico più eterogeneo e formato da coloro che apprezzino l'efficacia delle produzioni musicali. Egli sostiene anche l'apertura dei cartelloni verso i lavori degli autori contemporanei. Fra questi è Richard Strauss l'autore di *Salomè*. Questo lavoro era destinato allo scandalo nelle prime apparizioni sulle scene internazionali, ovunque vi fosse un uditorio conservatore e poco incline alle innovazioni in ambito di contenuti musicali e letterari.

Il teatro si trova in quei giorni in ulteriore ed inaspettato tracollo finanziario, segnato dalla disastrosa conclusione della tournèe effettuata a S. Francisco dalla *Company* nella primavera del 1906. Durante i tristemente noti eventi del grande terremoto in quella città la compagnia, di cui fa parte anche Enrico Caruso, per alcuni giorni dopo la catastrofe si trova isolata nella metropoli in fiamme: il rientro a New York con un convoglio ferroviario speciale viene organizzato in condizioni proibitive. Tutta l'attrezzatura, le scenografie e gli strumenti vanno in tale circostanza perduti. Anche questo favorisce indirettamente l'avvento del finanziere Kahn in posizione di egemonia sugli altri *directors*.

L'occasione della prima di *Salomè* produce lo scontro frontale fra i vecchi padroni del Teatro, i *boxholders* ostili a tale lavoro in nome di un puritanesimo esteriore, e l'amministrazione della Compagnia rappresentata da Kahn che sostiene al contrario l'opportunità della presenza in cartellone dello spettacolo. Con tali premesse, il debutto dell'opera è fonte di dissensi fra numerosa parte del pubblico.

Maturano dunque gli eventi che nel breve volgere delle stagioni successive porteranno alla decapitazione dell'apparato organizzativo e amministrativo del teatro, aprendo la strada alla gestione del nuovo manager italiano Giulio Gatti Casazza che ne reggerà le sorti per ventisette anni e apparentemente in un clima di raggiunta stabilità.

La stagione cruciale è quella 1906-07 quando l'impresario capo, il tedesco Heinrich Conried, decide di affidare le redini del teatro newyorkese a Gustav Mahler, e ciò anche di fronte ad un iniziale diniego di Arturo Toscanini, resistente dapprima all'idea di lasciare la conduzione del Teatro alla Scala di Milano per assumere la direzione artistica del Metropolitan. La stagione, gestita dal grande compositore e direttore d'orchestra austriaco, si rivela un buon successo per la qualità delle esecuzioni wagneriane rette dal maestro. Kahn sostiene la candidatura di Mahler quale nuovo direttore artistico e manager al posto di Conried che si trova ormai visibilmente in difficoltà a causa del buco finanziario fatalmente in continua crescita.

La vecchia *Reale Estate Company*, in forza delle sovvenzioni erogate dai soci, momentaneo principale cespite degli introiti, è pur sempre in condizione di agire da ago della bilancia: essa sfiducia il vecchio manager Conried appartenente alla componente germanica che aveva retto il teatro e ne aveva determinato le scelte del personale artistico sino a quel

momento. Nel contempo i vecchi proprietari avversano anche la candidatura di Mahler (come Kahn, tra l'altro appartenente a famiglia di origini ebraiche). Anche l'*Opera Company* a questo punto respinge Mahler quale nuovo direttore e la situazione appare drammaticamente in fase di stallo. La mediazione di Kahn consentirà di riavviare i contatti con lo staff della Scala, portando il binomio Gatti Casazza-Toscanini alla guida del Metropolitan nel volgere di pochi mesi, attraverso trattative concluse all'inizio del 1908. Un errore strategico dalle conseguenze rilevanti prende peraltro subito consistenza e avrà peso decisivo nelle successive stagioni. Kahn pensa infatti di riservare a Mahler, nel nuovo palinsesto, la direzione del repertorio tedesco, ideando di fatto una coabitazione alla guida del teatro che si rivelerà da subito insostenibile, tra i due direttori d'orchestra protagonisti della scena.

Giulio Gatti Casazza (1869-1940), impresario e general manager originario di Udine, nelle sue memorie vergate alla fine degli anni Trenta¹, dopo la conclusione delle esperienze quale direttore generale della Scala e del Metropolitan, i due più celebrati teatri, aveva una diversa idea sulle cause che lo condussero per poco meno di trent'anni alla reggenza del teatro d'opera più importante in America. Questo avveniva per suo proprio convincimento personale, in rapporto alla dinamica degli eventi e per motivi che a noi appaiono oggi soprattutto legati al contesto di quei tempi dell'ambiente artistico-musicale newyorkese. È giusto soffermarsi ora su questo aspetto della questione dato che esso nei testi americani e non sembra suscitare principalmente l'attenzione.

Ancora negli anni Trenta, l'epoca in cui si concluderà l'avventura americana di Gatti Casazza, la stampa della città dimostrerà di ritenere valide le ragioni con cui il manager italiano accredita l'avvio della propria presenza al Metropolitan.

L'impresario Oscar Hammerstein rappresenta, nel corso degli anni di inizio secolo, il principale promotore artistico in grado di rivaleggiare con lo staff del massimo teatro della città. Egli è alla guida della *Ham-*

1 Giulio Gatti Casazza, *Memoirs of the Opera*, con prefazione di Howard Taubmann, Vienna House, New York 1973. La prima edizione delle memorie del manager italiano risale al 1941 edita dalla Fifth Avenue Bank of N.Y.

Il vecchio Teatro Metropolitan (1883-1966) nella sede all'incrocio tra la 39ª strada e la Broadway.



merstein Manhattan Opera Company, istituzione teatrale grazie alla quale tenta in ogni modo di mantenersi a galla nell'ambiente lirico intervenendo a più riprese per sottrarre al Metropolitan le stars del panorama canoro internazionale. Vi può riuscire in forza di una indiscussa abilità nella stipula dei contratti che lo stesso Casazza gli riconoscerà. Il predecessore dell'Italiano, il già citato *general manager* Conried, si disinteressa invece della competizione e ciò da via libera alle aspirazioni dello stesso Hammerstein. In particolare Gatti Casazza ricorda, nelle già citate memorie, come il gestore del teatro rivale avesse ottenuto in breve tempo i diritti di esecuzione di lavori come *Thais* di Massenet, *Louise* di Charpentier, *Pelleas et Melisande* di Debussy e come gli artisti coinvolti in tali lavori fossero personalità di rilievo del palcoscenico internazionale. Con un minimo di spesa – sostiene il manager italiano – Conried avrebbe potuto risolvere il problema a favore del Metropolitan, bloccando tali prime esecuzioni o assicurandosene la paternità.

La situazione, con l'avvento degli Italiani alla guida del teatro maggiore, si capovolgerà ben presto consentendo al nostro compatriota di attribuirsi il merito del successo e della conseguente uscita di scena di Hammerstein. Questi infatti, riconosciuta l'impossibilità di procedere più oltre per il carico di debiti accumulati nelle due stagioni finali, il 25 marzo 1910 annuncia dal palcoscenico la volontà di continuare in altre direzioni². Passerà all'organizzazione di "Vaudeville" ossia lavori musicali di genere più leggero (simili all'operetta) su palcoscenici minori, mentre i cantanti della sua compagnia trasmigrano da subito all'Opera di Chicago.

Molti anni dopo, incontrando Gatti Casazza a Parigi, Hammerstein ricorderà però le circostanze (i due avrebbero mantenuto infatti nel tempo fra loro rapporti di formale stima) millantando scherzosamente il merito di aver favorito, con la sua attività di "rivale" artistico e amministrativo, l'affermazione della nuova gestione "italiana" al Metropolitan. Tale idea è fatta dunque propria, a torto o a ragione, dalla stampa newyorke- se a partire già dagli anni dell'attività dello stesso Hammerstein sulla

2 L'operato di Oscar Hammerstein è ricordato nella sua globalità sugli organi di stampa, nel momento della uscita di scena dall'ambiente lirico newyorkese. Ad esempio sul *New York Tribune* del 28 aprile 1910, a pag. 2 troviamo un ampio resoconto della carriera del manager che rivaleggiò con il Metropolitan.

scena della città e per almeno altri trent'anni. Essa consente anche a Gatti Casazza di considerare la lotta contro Hammerstein la principale causa del proprio arrivo a New York, facendosi particolare vanto delle circostanze che portano alla definitiva affermazione del Metropolitan.

Se viceversa si tengono presenti le tensioni che, complice il deficit finanziario, turbano i rapporti fra le *Companies* e fra gli amministratori in seno al teatro, secondo quanto abbiamo cercato di delineare all'inizio, si può facilmente comprendere come la situazione, nel momento in cui Casazza e Toscanini assumono la conduzione dell'impresa, si prefiguri in modo assai più complesso.

Il compito affidato agli Italiani non sarà difatti solo quello di elevare la produzione artistica del teatro attraverso una nuova distribuzione del repertorio, al fine di stimolare il pubblico ed inoltre inevitabilmente incrementare la qualità degli spettacoli prodotti. Gli amministratori si aspettano in realtà ovviamente anche una decisa ripresa dello status finanziario della *Company*, secondo modalità che alla luce delle ambizioni suddette, ci appaiono oggi, col senno di poi, piuttosto improbabili e contraddittorie.

I contatti fra il *board* del teatro e lo staff dirigenziale ancora in forze alla Scala si erano intanto avviati nel corso del 1907. Il conte S. Martino di Valperga, appartenente alla nobiltà romana, aveva segretamente incontrato Otto Kahn a Parigi nel luglio di quell'anno, dopo che una lettera era pervenuta a Gatti già il mese precedente per proporre il suo trasferimento subordinato al contemporaneo passaggio a New York anche del maestro Toscanini. La situazione rimasta in fase di stallo sino al termine di quell'annata, che aveva visto tra l'altro il debutto alla Scala ed in Italia di *Pelleas* di Debussy diretto con successo dal maestro parmense, doveva però sbloccarsi ai primi di gennaio 1908.

Gatti, ricevuto un ulteriore cablogramma, rompe dunque in tale occasione gli indugi e affronta il maestro ricavandone l'assenso incondizionato ad accettare l'offerta, complice la stanchezza sopraggiunta nei rapporti fra i due personaggi e l'ambiente del Teatro alla Scala. In particolare l'offerta portata dal segretario del *board* Mr. Rawlins Cottenet, inviato in Italia con quell'incarico, non spaventa Toscanini: il contratto proposto prevede infatti il possibile "licenziamento" al termine di ciascuna annata qualora gli esiti della stagione non risultino apprezzabili per gli amministratori newyorkesi. Il maestro liquidava la questione rispondendo al

perplesso Gatti con le parole da questi riportate ancora una volta nelle pagine del proprio racconto:

“Persone come noi non potranno certo essere congedate dopo un solo anno di lavoro”.

L'affermazione del binomio Gatti Casazza - Toscanini

All'arrivo di Gatti Casazza, che assume la qualifica di direttore generale o *general manager* nella primavera del 1908, il teatro si trova in condizioni assai poco brillanti dal punto di vista delle strutture, antiquate e non rispondenti allo standard qualitativo che egli pretenderebbe. Il palco e le scenografie in particolare rappresentano l'aspetto più controverso: *“roba vecchia e di scarso valore”* ricorda riandando alle sensazioni di allora. Gatti sostiene anche di non aver poi potuto veramente ottenere gran parte delle migliorie richieste, nonostante le ragguardevoli promesse fatte da Kahn in tal senso.

Nella programmazione delle prime due stagioni egli deve poi fare i conti con il manager amministrativo Andreas Dippel, cantante già appartenente alla *Company*, la cui presenza era stata imposta dalla proprietà in sede di trattative. La scelta aveva evidentemente lo scopo non dichiarato di esercitare un preventivo controllo sia sulle scelte artistiche sia sull'impegno finanziario messo in campo dal nuovo *staff* italiano. Lo scontro pressoché immediato con il progetto formulato da Dippel si risolve nel breve volgere di due annate a favore dell'italiano, che resterà da solo al timone del prestigioso teatro per altri venticinque anni.

Fra le situazioni più delicate da risolvere in tale lasso di tempo vi è certamente la coabitazione fra Mahler e Toscanini. Questa evenienza viene subita da Gatti in quanto, come detto, era stata escogitata da Otto Kahn quale compromesso organizzativo al fine di ricomporre la disputa fra le *Companies* e mantenere un qualche equilibrio in seno alle componenti artistiche tedesca ed italiana.

Anche se almeno in apparenza coro e orchestra sono entità uniche, in realtà due orchestre, due cori, contraddistinti da stili ed approccio artistico differente, sono quelli che si producono all'interno del teatro negli anni tra il 1908 e il 1910. La circostanza è determinata dalla necessità di

Giulio Gatti Casazza, general manager al Metropolitan dal 1908 al 1935 (raccolta Mishkin).



garantire ai due autorevoli maestri la preparazione della “mano d’opera” più adeguata alle rispettive esigenze artistiche nella realizzazione dei due repertori. Gli strumentisti ed i coristi già al lavoro con Mahler nella stagione 1907/1908 devono dunque adeguarsi alla situazione, peraltro non nuova in senso assoluto. Per il coro non si tratta di una vera novità dato che già da anni è al lavoro sotto la conduzione di maestri preparatori diversi, in relazione alle esigenze del cartellone. Negli Annali del teatro stesso si possono leggere i nomi dei preparatori del coro di quegli anni, ripartiti in base al repertorio³.

Le esigenze di Toscanini sono già all’esordio notevolmente diverse: nelle prove d’orchestra dell’autunno 1908 egli decide di anticipare la rilettura del *Gotterdammerung* (Il Crepuscolo degli Dei) di Wagner rispetto a quella più scontata di *Aida* (con cui aprirà la sua prima stagione al Metropolitan) con lo scopo di “impressionare” i componenti dell’orchestra sul repertorio tedesco “riservato” per contratto al collega. Ciò avviene attraverso una magistrale dimostrazione grazie alla quale può condurre completamente a memoria la prova di alcune parti del capolavoro wagneriano e correggere errori compresi nella parte strumentale eseguita dai singoli esecutori, errori che si erano tramandati attraverso le precedenti esecuzioni dell’opera. Un problema di miopia complicava la sua lettura a distanza della partitura: tale circostanza al tempo stesso obbligando e favorendo l’intervento della memoria, ovviamente costituiva ulteriore stimolo alla concentrazione nel lavoro del maestro, già da quegli anni particolarmente puntiglioso.

Il coro, per il biennio in questione limitatamente al solo repertorio italiano, viene dunque affidato alla sapiente e già esperta guida di Giulio Setti (1869 -1938), maestro originario di Treviglio, che aveva sicuramente collaborato con Toscanini due anni prima in Buenos Aires presso il Teatro dell’Opera di quella città contribuendo anche alla preparazione del coro di quel teatro nella *Madama Butterfly* pucciniana. Egli

3 In *Annals of the Metropolitan Opera, Chronology 1883-1985*, The Metropolitan Opera Guild, Inc. G. K. Hall and Co., Boston. Qui troviamo la seguente sequenza dei direttori preparatori del coro del teatro, succedutisi prima dell’avvento di Giulio Setti (1908) in coabitazione con il tedesco Steiner, essendo essi preparatori dei propri specifici repertori: 1898-99 *Pietro Nepoti* (repertorio italiano), *Gustav Heinrich* (repertorio tedesco); 1900-02 *Pietro Nepoti*, *Hans Morgenstern*; 1904-05 *Pietro Nepoti*, *Selman Muyrovitz*; 1904-05 *Tullio Voghera* (con altri n.d.r.); 1905-06 *Tullio Voghera*, *Paul Eisler*; 1906-08 *Pietro Nepoti*.

giunge dall'Italia a New York unitamente ad altri componenti dello staff del Teatro alla Scala, assunto da Gatti Casazza e godendo della fiducia assoluta del maestro di Parma.

L'equilibrio fragile determinatosi fra la *leadership* di Mahler e quella di Toscanini, sostenuto inizialmente da attestazioni formali di reciproca stima, entra definitivamente in crisi nel corso del 1909. Il caso è particolarmente noto e riguarda la paternità della nuova produzione al Metropolitan di *Tristano e Isotta*, lavoro che viene alla fine affidato in quell'anno al maestro italiano.

Ancora oggi, a distanza di un secolo, storici ed esegeti di quel periodo si accaniscono nel tentare di stabilire le responsabilità dell'uno o dell'altro dei due contendenti.

Più analizziamo tale *querelle*, più essa appare ora ai nostri occhi come il frutto della comprensibile volontà di autoaffermazione di due protagonisti assoluti della scena, nonché del desiderio loro proprio di non perdere opportunità artistiche fruttifere in ogni senso.

Harvey Sachs, oggi considerato il più autorevole studioso americano di Toscanini, nel volume che contiene una cospicua parte dell'epistolario del maestro Parmense⁴, attesta in particolare che l'avversione già da tempo espressa da Toscanini verso la musica composta da Mahler deve essere, se non assolta, compresa almeno in virtù dei tempi in cui si materializzò, cioè in una prospettiva culturale che non avrebbe consentito una acquisizione adeguata di tale valore. Il maestro italiano, secondo lui, non avrebbe potuto comprendere l'ironia e lo spirito corrosivo insito in quelle partiture. Solo tardivamente, negli anni Sessanta del secolo ormai trascorso, i lavori dell'austriaco avrebbero infatti trovato la loro propria collocazione e dimensione critica, attraverso la ben nota ripresa esecutiva e rivalutazione in sede storico-musicologica.

Riandiamo peraltro solo per un attimo, ed esclusivamente per amor di cronaca, ai punti di vista che in proposito ritroviamo nelle biografie dei due grandi direttori, opinioni che in proposito divergono, ciascun autore esprimendo naturalmente professione di fede nella credibilità delle rispettive fonti. Alma Mahler dapprima, nei ricordi vergati sulla vita tra-

4 Harvey Sachs, *The Letters of Arturo Toscanini*, Ed. Alfred A. Knopf, New York, 2002. Pag. 69. L'edizione italiana dell'epistolario di Toscanini: *Nel mio cuore troppo d'assoluto*, Garzanti, Milano, 2002.

scorsa a fianco del maestro consorte, sostiene che egli avrebbe subito l'affronto di vedersi privare della direzione del Tristano del 1909, dopo aver resistito nel corso della prima stagione alle pressioni del rivale, in nome della distribuzione dei ruoli legittimamente prevista dal palinsesto organizzativo ed artistico che già conosciamo.

Sachs al contrario considera tale versione pretestuosa⁵, dal momento che, secondo i suoi approfondimenti, Mahler, già a quell'epoca in condizioni di salute tendenzialmente precarie, meditava l'abbandono per dedicarsi unicamente al ruolo di direttore della ricostituita *New York Philharmonic Society* (la quale avrebbe effettivamente poi diretto per circa due anni fino a poco prima della morte, avvenuta nel 1911). Nelle recenti pubblicazioni redatte nell'ambiente newyorkese da esponenti dell'*entourage* del teatro⁶, si sposa sostanzialmente l'idea filo mahleriana, più o meno consapevolmente rettificando (o semplificando) la tesi di Sachs: vi si indica proprio nella malattia del maestro austriaco la ragione principale della sua mancata "resistenza" nel sostenere la battaglia con il più giovane avversario. Tenendo in considerazione, come si suol dire, le varie campane, appare a noi in realtà come la crescente e tangibile reputazione dell'efficacia pragmatica dell'operato di Toscanini (sorretta anche ovviamente spesso dalla sua forte aggressività nei confronti dei collaboratori artistici) abbia avuto la meglio: essa rappresentò la carismatica novità in grado di sbaragliare il campo nei confronti del concorrente *leader* della corrente "germanica" ormai in declino nell'ambiente musicale newyorkese.

Ciò maggiormente vale quando anche si consideri la progressiva predilezione espressa dai vecchi amministratori del teatro in nome del rinnovamento ed associata in tale momento ormai al repertorio lirico e alla componente artistica italiana all'interno della nuova *Metropolitan Company*. Le formidabili risorse comunicative ed il carattere delle esecuzioni particolarmente ricco di passione e contrasti sono alla base dell'afferma-

5 Harvey Sachs, *Toscanini*, Da Capo Press, New York, 1981. Nuova ediz. 1995. Traduzione italiana: Ediz. Est, Torino 1998.

6 Johanna Fiedler, *Molto Agitato. The Mayhem behind the music at the Metropolitan Opera*, Nan A. Talese – Doubleday, New York, 2001, cap. 2, pag. 15-21.

Arturo Toscanini e il General Manager Giulio Gatti Casazza a New York nel 1908 (fotografia inferiore). Toscanini, la soprano Geraldine Farrar e Gatti Casazza durante una pausa delle prove in teatro (fotografia superiore).



zione di Toscanini che si realizza praticamente già dalla prima stagione da lui diretta al Metropolitan. Si deve pensare che Gatti Casazza comunque metta in gioco le proprie migliori risorse di politico e diplomatico per reggere il confronto con la focosa personalità del maestro, come del resto aveva già sicuramente fatto nei sette anni trascorsi al suo fianco presso il Teatro alla Scala.

Gatti, secondo le cronache, rappresenta una presenza colorita all'interno del teatro: contraddistinto dal fisico imponente, si trova proverbialmente presente in ogni circostanza legata all'attività organizzativa ed artistica, distinguendosi per un atteggiamento improntato alla determinazione unita a costante discrezione, trattando ognuno con signorilità ma con l'indispensabile distacco. La sua padronanza della lingua inglese, così come ci viene tramandato dalle testimonianze, è modesta. Ciò lungi dal rappresentare un ostacolo diviene nel tempo un utile diaframma tra lui e gli interlocutori, aiutandolo in più di una circostanza al fine di sviare un confronto talora troppo serrato soprattutto con gli organi di stampa. Pur coinvolto in ogni situazione difficile della vita del teatro, non "apparire" e raramente lo si trova al centro dell'attenzione nelle occasioni mondane "ufficiali" dove la sua presenza è necessariamente richiesta.

Le stagioni negli anni dell'ante guerra si distinguono come quelle dove l'impulso creativo è più fervido ed il prestigio della Compagnia del Metropolitan si eleva incondizionatamente. Orchestra e coro sviluppano grandemente la propria versatilità e sono acclamati nelle recensioni della stampa cittadina quali ensembles migliori in assoluto del panorama musicale americano. La riorganizzazione del coro, ormai saldamente guidato da Giulio Setti in ogni situazione, passa anche attraverso l'assunzione di coristi immigrati di nazionalità italiana ed il nuovo maestro preparatore è particolarmente incisivo nel curarne l'amalgama nonché nello studio stilisticamente appropriato delle opere appartenenti alle varie lingue e repertori. Il corpo di ballo è affidato alla direzione di Malvina Cavallazzi e annovera ora quale prima ballerina la celebrata Anna Pavlovna. Tali sono solo alcune delle prerogative della gestione Gatti. Lo staff tecnico addetto alle scene è completamente rinnovato e vengono chiamati dall'Europa esperti disegnatori ed artigiani nel tentativo di ricreare completamente gli allestimenti, svecchiando l'ormai obsoleto materiale in dotazione.

Il 1910 vede in particolare la realizzazione di una prima trasferta impor-

tante: Gatti riesce a spostare nei mesi di maggio e giugno la *Company* a Parigi per una stagione di opere italiane al Theatre du Chatelet, secondo contratti stipulati con Gabriel Astruc allora impresario di quella sala. Questi avendo gestito l'anno precedente la prima e poco riuscita *Saison Russe* dei balletti, coordinata dal coreografo e a sua volta impresario Diaghilev, deve ora contrastare la nuova iniziativa di quest'ultimo che vorrebbe portare all'Opéra il basso Shaliapin in una stagione di teatro musicale russo, proprio nello stesso periodo scelto allo Chatelet per la tournée della compagnia newyorkese.

Diaghilev rinuncia alla propria iniziativa avviando al contrario una seconda stagione di balletti; Gatti ha dunque il via libera per la propria *Company*. Il finanziamento necessario a spostare gli artisti in Europa avviene attraverso una sottoscrizione promossa da Otto Kahn. Toscanini prepara invece per l'occasione l'Orchestra parigina⁷ in lunghe, laboriose e contrastate prove, allo scopo di raggiungere la necessaria coesione con gli artisti del Metropolitan. Un *cast* stellare è utilizzato in tale occasione nella prima assoluta per la Francia di *Manon Lescaut* di Puccini. Tale gruppo comprende Enrico Caruso, Geraldine Farrar e la mezzosoprano Emmy Destinn, mentre le scenografie vengono trasferite direttamente da New York per l'occasione.

La seconda grande trasferta porta la *Company* nell'estate del 1912, per la prima volta in Sudamerica, nel Nuovo Teatro Colón nel frattempo inauguratosi nel maggio 1908 in Buenos Aires. Il maestro parmense realizza il progetto portando opere del cartellone della stagione newyorkese 1911/12. Egli debutta in tal modo sul palcoscenico principale della capitale argentina in collaborazione con parte del proprio staff abituale, nel quale ha certo un rilevante ruolo, in qualità di preparatore del coro, anche il summenzionato maestro trevigliese Giulio Setti⁸.

7 Nel nuovo volume *Toscanini* di Piero Melograni, Ediz.Le Scie, Mondatori, gennaio 2007, pag. 79, si segnala come l'orchestra fosse composta da elementi scelti dalle orchestre parigine. Nelle pagine di tale nuovo recente contributo biografico sono anche descritti vivaci contrasti intercorsi tra il maestro e gli strumentisti durante quelle prove.

8 In proposito osserviamo come in cartellone al Metropolitan nel 1911/12 figurasse ad esempio *Ariane et Barbe - Bleue* di Paul Dukas su libretto del Maeterlinck e tale lavoro venisse poi, fra gli altri, riproposto a Buenos Aires durante la citata tournée. Dalla brochure originale del programma newyorkese ricaviamo che nel cast si trovavano Geraldine Farrar e Leon Rother. Arturo Toscanini era ovviamente il concertatore ed il coro, come sempre, era preparato da Giulio Setti.

Gli echi dei trionfi di quel momento magico li ritroviamo nei commenti della stampa relativi alla prima americana del *Boris Godunov* di Modest Moussorgski che resta fra gli avvenimenti di maggior rilievo di questi anni decisivi della vita del teatro⁹ insieme con la altrettanto celebre prima esecuzione de *La Fanciulla del West*. Gatti Casazza è però convinto a questo punto che una Compagnia attiva su un grande palcoscenico debba “creare” e non soltanto “rieseguire”:

“La mia speranza giungendo in America era quella di essere in grado di trovare alcune buone opere Americane da poter produrre e mantenere in repertorio [...] Mi sembrava indispensabile che un grande teatro lirico Americano si facesse promotore dello sviluppo dell’Opera Americana”.

La guerra avrebbe poi rappresentato un’involontaria spinta a questo pensiero incrementando gli ideali rivolti ad una Musica Nazionale anche per il teatro. Scriveva allora in proposito Reginald De Koven, autore della musica di *The Canterbury Pilgrims*, rappresentata nel marzo del 1917, all’inizio del coinvolgimento bellico americano:

“Una nazione che può permettersi di inviare 1.800.000 uomini in battaglia per la difesa di un ideale deve sicuramente sottrarsi dalle vicende sordide della storia ed essere in grado di produrre qualcosa di grande nell’arte. Ho sempre pensato che l’arte nazionale dipenda dal senso di unità nazionale”.

Nel 1910, otto mesi prima di mettere in scena per la prima volta al mondo *La Fanciulla del West*, viene proposto dunque al pubblico newyorke-se, il primo lavoro teatrale su libretto in lingua inglese mai prodotto dal Metropolitan. Si tratta di *Pipe of Desire* di Frederick Converse. Dice Elise Kirk¹⁰ nel suo testo dedicato all’Opera Americana :

“In un’epoca in cui i cantanti lirici americani di valore rappresentavano una rarità, Gatti introdusse al Metropolitan diversi grandi artisti come Rosa Ponselle, Lawrence Tibbett, Grace Moore, Gladys Swarthout e John Charles Thomas”.

9 Sull’*Herald Tribune* del 29 marzo 1913 viene così recensita la seconda performance del *Boris*: “La produzione, trascurando alcuni dubbi inerenti alle soluzioni scenografiche adottate, è certo una delle realizzazioni di maggior successo da ascrivere a credito della gestione di Gatti Casazza.”

10 Elise Kirk, *American Opera*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2001, pag. 164.

I lavori composti dagli autori americani riflettono lo spirito creativo della nazione nell'arco di trent'anni - aggiunge poi la Kirk - uno spirito in movimento, cangiante nello stile, nei soggetti, nei caratteri, nel senso drammatico dell'azione, nel *design* scenografico, legato strettamente come è alle vicissitudini della vita americana di quei tempi. I primi spettacoli di ampio respiro sono rappresentati anche in coabitazione nella stessa serata con ampi squarci coreografici, come nel caso di *Shanewis* di C. Wakefield Cadman (1918). Spettacolo di grande successo su un libretto dedicato a vicende ispirate alle vicende indiane d'America, esso viene associato al *Dance in Place Congo*, vivace azione coreografica su temi della musica popolare Creola e danze originarie di New Orleans. Tale seconda parte dello spettacolo è interpretata da Rosina Galli, futura seconda consorte dello stesso Gatti Casazza. All'inizio degli anni Venti questo stile operativo più tradizionale lascerà il passo ad opere di breve respiro e destinate ad organici limitati, in relazione anche alle necessità del bilancio.

Joseph Breil autore di *The Legend* (1919), interpretata dalla soprano Rosa Ponselle ai propri esordi in palcoscenico, riconosce che un libretto d'opera originale deve *“contenere in pieno l'azione. Azione, azione tutto il tempo. La storia deve essere semplice e diretta come quella di una sceneggiatura cinematografica...”*

Le aderenze stilistiche con la nascente cinematografia non si limiteranno alle storie narrate. Nel 1923 E. Adrian Farner commentando le affinità di un'opera con una vecchia pellicola cinematografica detterà le nuove regole per il testo, ma anche per lo stile musicale, fondate sulla brevità e sul *“being to the point”* ovvero sul situarsi, senza mai abbandonarlo, al centro di una narrazione sempre legata all'interesse fruibile a livello popolare dal pubblico.

Tornando alle vicende che preludono al periodo bellico, si rileva come la concentrazione del pensiero di Mr. Otto Kahn è sempre però rivolta alle necessità economiche. L'effetto del suo primitivo personale intervento di ripianamento del deficit accumulatosi prima della gestione “italiana”, lo mette al riparo dalle critiche di chi lo vorrebbe più audace nella gestione, ma anche al sicuro dagli attacchi dei vecchi finanzieri.

Al termine del primo difficile biennio contraddistinto dalla doppia gestione, con Gatti e Dippel al timone dell'apparato amministrativo, ora le decisioni competono unicamente al general manager italiano che viene dunque sollecitato a contenere gli sforzi sulla base delle reali possibilità

delle casse del teatro. L'incremento del *budget* originariamente prodotto dalle sottoscrizioni dei soci proprietari, che più in là avverrà attraverso il progressivo aumento dei prezzi dei biglietti disponibili per il pubblico pagante, è per ora risolto attraverso la vendita dei tickets disponibili per le anche dodici, quattordici recite settimanali che ritmano l'attività del teatro, condotte alternando i vari titoli di vecchio o nuovo allestimento del cartellone. La stagione si è nel frattempo allargata da venti a ventiquattro settimane, distendendosi ora dal mese di dicembre di ciascuna annata sino al maggio successivo.

Ora non è più così facile accontentare le esigenze del maestro Toscanini, soprattutto in relazione alla difficoltà di ingaggiare gli artisti, per via del *budget* tendenzialmente sempre più ridotto a disposizione del general manager. Il numero crescente di performances settimanali richieste alle voci crea a poco a poco nuovi problemi, rendendo i cantanti ancor meno disponibili allo svolgimento di prove impegnative. La tensione si fa strada fra il maestro e l'apparato amministrativo del teatro, di cui Gatti rappresenta, ai suoi occhi, ovviamente la personificazione. I rapporti fra i due si erano guastati e si mantenevano ormai freddi da alcuni anni. Leggendo il contenuto di alcune lettere di Toscanini della fine del 1911 se ne ha la conferma. Le sue espressioni denotano già da quel momento il dispetto e il crescente disgusto per la situazione artistica che a suo parere si andava evolvendo in seno al teatro.

*"[...] Il desiderio di Gatti è che nulla accada che possa disturbare il suo programma di spettacoli, prime rappresentazioni, prove, etc., ma sfortunatamente un buon numero di ostacoli sono sorti in quest'anno. Nondimeno egli in passato ha sempre cercato di porre rimedio, dato che malgrado tutto questo resta il teatro più difficile da gestire, in virtù del fatto che la compagnia è così grande e l'uditorio è ideale. Ma come sai meglio di me, Gatti vorrebbe guadagnare 150 mila lire all'anno senza doversi smuovere nemmeno per un momento dalla posizione orizzontale [...]"*¹¹.

11 Lettera del dicembre 1911 alla moglie Carla (De Martini) Toscanini. È in Sachs, Harvey, op. cit., p 83.

Durante le prime stagioni, nel periodo in cui divampa in Europa il conflitto mondiale, anche se ovviamente più rischiose, le comunicazioni transoceaniche con gli USA sono comunque possibili ed i tedeschi, nonostante il controllo esercitato dai sommergibili della propria marina sulla navigazione civile transoceanica, hanno ancora interesse a consentire il flusso migratorio dei propri artisti oltrechè a favorirne la continuità nella partecipazione alle stagioni del Metropolitan. Gli artisti prendono il mare direttamente dal nostro paese. Uno stralcio dal racconto di Gatti Casazza ci narra di quegli avventurosi accadimenti¹².

“La stagione 1914-15 si apre con la guerra già in atto in Europa [...] L'Italia in quei mesi era ancora neutrale. Ordinammo che gli artisti della Compagnia si radunassero in Italia, e la componente femminile del gruppo tedesco giunse a Napoli mentre gli uomini si imbarcavano al nord su una nave Danese. La nostra nave era il Canopic. Navigammo con Toscanini, Setti, Farrar, Destinn, Caruso, Hempel, la nostra nuova soprano tedesca Elisabeth Schumann, Amato e molti altri. Si trattò di una mobilitazione straordinaria che richiese il mio intervento per ottenere passaporti e salvacondotti per molti artisti. Finalmente ebbi successo nell'impresa, e la nave che ci trasse in salvo in America, sbarcandoci tutti a Boston, mantenne fede assai bene al nome datole, L'Arca di Noè dell'Opera”.

Gli echi della Grande Guerra, ormai alle porte in Europa, giungono a New York. In quei giorni il rapporto tra il brillante ma esigentissimo maestro ed il general manager, relazione che forse mai in realtà era decollata al di là di attestazioni fiduciarie di facciata relegate ormai nel passato, giunge al punto più basso. Nella primavera del 1915, durante le recite di *Carmen* al Metropolitan, dopo reiterate frustranti esperienze di cattivo andamento di varie e numerose esecuzioni, il maestro annuncia il suo desiderio di rinunciare alle successive recite dell'opera, unitamente alla volontà di fare ritorno in Italia. I biografi più recenti, compreso Sachs, rilevano come sulla decisione abbia inevitabilmente peso anche la fatale conclusione dell'*affaire* sentimentale con la soprano Geraldine Farrar, protagonista incontrastata sulla scena del Metropolitan ancora sino ai primi anni Venti¹³. Anche questa storia appare troncata dal brusco

12 Giulio Gatti Casazza, op. cit., cap. quinto, pag. 179.

13 Cfr. in proposito anche Melograni, Piero, *Toscanini*, op. cit., pag. 86-87.

rientro in madrepatria di tutta la famiglia Toscanini, la cui integrità è dunque fatta salva. Gatti e Kahn cercheranno ancora un'estrema riconciliazione, peraltro senza successo, nel tentativo di recuperare il suo apporto alla vita del teatro. La guida artistica del Metropolitan dovrà passare in altre mani mentre Toscanini riprende a Milano le redini della Scala, il massimo teatro italiano.

Al termine della stagione teatrale 1916/17, il coinvolgimento americano nelle attività belliche non muta subito l'atteggiamento del pubblico e degli amministratori del teatro nei confronti del repertorio lirico tedesco. Gatti Casazza ricorda nelle sue memorie come i problemi maggiori si sarebbero manifestati programmando la stagione successiva che a suo dire risulterà poi essere la più difficile fra tutte quelle sino ad allora da lui sostenute. Egli sostiene di aver approntato, con preveggenza, anche un piano alternativo all'originaria distribuzione degli spettacoli che, di norma, si programmava con largo anticipo già nella primavera precedente al debutto. In extremis vengono comunque eliminate tutte le opere wagneriane, dal momento che i componenti del *board* chiedono espressamente al general manager, ma solo all'inizio della stagione, di non presentarle più al pubblico. Una settimana prima dell'avvio degli spettacoli dunque circa un terzo degli stessi, cioè la parte appartenente al repertorio tedesco, viene sostituito e vengono ingaggiati giovani direttori d'orchestra francesi ed italiani per sopperire alle necessità di introdurre in cartellone opere appartenenti ai repertori alternativi prescelti.

I contratti dei cantanti e maestri di origine tedesca non vengono confermati. Così ancora racconta Gatti:

*“La situazione per gli artisti Tedeschi era divenuta difficile. Essi dovevano forzatamente restare in America, senza poter trovare nel contempo lavoro. Fortunatamente avevano previsto la situazione. Avevano in gran parte intuito che qualcosa avrebbe potuto accadere ed avevano messo da parte il denaro sufficiente per poter vivere in modo tranquillo fino alla fine del conflitto, quando sarebbero stati in grado di fare rientro in Germania”*¹⁴.

Gli artisti della compagnia internazionale attiva nel teatro devono rassegnarsi a restare in America anche nel periodo delle ferie estive in cui

14 Giulio Gatti Casazza, op. cit., cap. quinto, pagg. 182-183.

l'attività del teatro è ferma, per non rischiare la vita nella traversata transatlantica ormai divenuta pericolosissima.

In generale l'ingaggio degli artisti di oltreoceano diviene, in tale periodo della vita del teatro, dapprima problematico poi a poco a poco impossibile. La componente di nazionalità Americana assunta all'interno della *Company* è ora maggioritaria: si forma una nuova forma di solidarietà nella struttura dell'orchestra e del coro, dove i membri effettivi parlano ormai prevalentemente la madrelingua inglese.

La nascita delle *Union* cioè, diremmo noi, dei primi sindacati interni del personale artistico e delle maestranze addette al palcoscenico, dà il via a nuove stagioni contrassegnate dai contrasti con i responsabili dell'amministrazione. La stesura dei piani di lavoro delle masse orchestrali e corali da parte del *general manager* è ora condizionata e resa ancor più complessa dal confronto con le nuove componenti del personale, andando incontro a nuovi episodi di scontro.

Il dopoguerra. Gli Anni Venti e Trenta

La fine della guerra, salutata da entusiastiche manifestazioni nel novembre 1918 durante *Sansone e Dalila* di Saint-Saens diretta da Pierre Monteaux, prima *performance* del nuovo cartellone, segna l'avvio di un nuovo periodo. Esso è contrassegnato da nuovi progetti. La stagione del 1918/19 vede tra l'altro la prima esecuzione mondiale assoluta del *Tritico* pucciniano, con le tre brevi opere *Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* dirette dal maestro Roberto Moranzoni. Nell'ultimo caso Puccini aveva tentato per la prima volta la via dell'Opera comica, suggestionato dal *Falstaff* verdiano. Gatti restava peraltro scettico di fronte all'abbinamento dei tre lavori: secondo l'opinione del general manager troppi e diversi cast erano necessari, *Il tabarro* era "troppo realistico", *Suor Angelica* "troppo mistica".

L'avvio nel dopoguerra appare comunque agli amministratori incoraggiante. È contraddistinto dall'incremento delle entrate ottenuto grazie all'aumento dei prezzi dei *tickets* e conseguente anche alla redistribuzione del numero delle recite settimanali, più numerose che in passato, sempre in vista di un maggiore slancio verso la politica dei nuovi profitti. Gli artisti sono sottoposti ad un reiterato stress nervoso e vocale: i nuovi contratti, che prevedono incrementi salariali sensibili, impongono loro anche otto sere settimanali di attività. Le cronache ci dicono che Gatti defini-

sce un piano operativo che prevede l'avvicendamento dei cantanti in due fasi della durata di mezza stagione ciascuna.

Johanna Fiedler responsabile della segreteria di amministrazione del teatro negli anni Settanta del secolo scorso ed autrice di una incisiva cronaca delle vicende di quei giorni¹⁵, continua a riferire in proposito come l'idea, promossa per dare flessibilità e varietà al *casting*, produca cattivi esiti logorando coesione e disciplina della compagnia.

La nostra commentatrice più oltre così continua:

“I cantanti principiano a pensare di poter condizionare le scelte del cartellone in base alle proprie scadenze artistiche. Apprezzano il proprio potere di negoziazione con il management.”

Gatti non rinuncia a perseguire i suoi fini artistici. Punta dritto alla formazione di una nuova compagine di cantanti che possa attestarsi al massimo livello. Kahn orienta il suo pensiero viceversa in una nuova direzione, assai difficile da programmare ed anche più ostica, irta di ostacoli in fase di realizzazione: tale idea si può riassumere nell'unico principio di fondo consistente nella “Riedificazione del Teatro”. Il suo sogno ora è la costruzione di un nuovo edificio per il teatro più prestigioso di New York. Occorre anche però un “nuovo pubblico” che possa riempire i posti a sedere della nuova sala, cioè degli “ascoltatori amatori esperti”, i quali si erano resi partecipi negli anni del dopoguerra.

“Gli «old fogies» privilegiavano l'affermazione della propria posizione sociale. Dopo la guerra Kahn comprende che è presente al Met un nutrito gruppo di preparati amatori della musica che non si cura minimamente della condizione sociale ed egli considera i loro interessi al pari di quelli dei vecchi «boxholders»”.

La vagheggiata “Riedificazione del Teatro” deve però attendere ancora perché il potere decisionale è comunque ancora in mano in larga parte alla vecchia categoria dei finanziari che, scandalizzati da tali intendimenti, vi vedono forse il manifestarsi di un nuovo pericoloso e sovversivo progetto. La costruzione di una nuova sala, idea accarezzata da Otto Kahn durante tutti gli anni Venti anche attraverso l'acquisto avvenuto nel 1925, a proprie spese, di un terreno sulla Nona Avenue, tramonterà con

15 Johanna Fiedler, op. cit., pag. 22 e segg.

l'approssimarsi della Grande Depressione del '29. Non se ne parlerà più ed il teatro conserverà la sua originaria struttura quasi fino all'ultimo quarto del secolo ormai trascorso.

La Compagnia annovera al suo interno i nomi di spicco. L'epoca segnata da "la voce" del Metropolitan per definizione, quella di Enrico Caruso, volge al termine e la sua scomparsa nel 1921 segna la fine della stagione che abbiamo sin qui raccontato. I "nuovi" sono voci importanti ed anche personaggi che riescono talora ad imporsi scenicamente, attraverso le proprie non indifferenti personalità; alcuni saranno persino tentati dalle lusinghe dei fasti cinematografici di Hollywood, durante ed al termine delle rispettive storie musicali. Le figure femminili di spicco sono le soprano Rosa Ponselle, voce acclamatissima nella pur non lunghissima carriera, Amelita Galli Curci nel repertorio di tradizione italiana, Maria Jeritza in quello tedesco. Conclusa è invece l'epoca di Frances Alda, destinata in precedenza a calcare le scene di più città in quanto prima consorte di Giulio Gatti Casazza: ciò fino al divorzio e all'unione di lui con la già ricordata nuova prima ballerina Rosina Galli, in un sodalizio nell'arte e nella vita destinato a scandalizzare i benpensanti.

Beniamino Gigli, come è noto, negli anni Venti prende il posto di Caruso nel cuore dei melomani; Giovanni Martinelli è altro tenore di spicco. Lawrence Tibbett è baritono, il più acclamato fra gli americani; Ezio Pinza soppianta a poco a poco, con il suo stile elegante, i bassi del Metropolitan. Tutti i personaggi e i molti altri non citati sono solidali con la "famiglia" del teatro di cui fanno parte e ne seguono le sorti. Accrescono la propria fama ed in parte i propri guadagni almeno fino ai giorni difficili della Depressione.

Nella stagione 1929-'30, che si apre nel giorno del crollo dei mercati della borsa di Wall Street, si registrano gli introiti maggiori mai registrati: 3.411.000 dollari. Otto Kahn e Gatti sono peraltro coscienti delle condizioni generali e comprendono che il Metropolitan come sempre è saldamente legato alle problematiche vicende della società.

L'incremento dei prezzi dei biglietti, acquistati molto tempo prima della faticosa giornata del 29 ottobre e l'ancor florido contributo delle sottoscrizioni realizzato quando ancora non poteva essere previsto il tracollo

Frontespizio del programma di sala per i primi due Concerti Sinfonici di Arturo Toscanini tenuti a New York il 13 e il 18 aprile 1913.

METROPOLITAN OPERA HOUSE

SUNDAY EVENING, APRIL 13th, AT 8.30

FRIDAY AFTERNOON, APRIL 18th, AT 2.30

Two Symphony Concerts

under the direction of

ARTURO TOSCANINI

(His First Appearance in America as Symphonic Conductor)

Programme

A FAUST OVERTURE

Richard Wagner

TILL EULENSPIEGEL'S MERRY FRANKS

Richard Strauss

NINTH SYMPHONY

Beethoven

Soloists:

FRIEDA HEMPEL SOPRANO

LOUISE HOMER CONTRALTO

GARL JOHN TENOR

PUTNAM GRISWOLD BASS

CHORUS OF 200 VOICES

CHORUS MASTER, GIULIO SETTE

Together with the

METROPOLITAN OPERA HOUSE ORCHESTRA
OF 105 MUSICIANS

PRICES FOR THESE CONCERTS:

Box Seats \$2.50; Orchestra \$2.00; Dress Circle \$1.50; Balcony \$1.00;
Family Circle 50 Cents. General Admission \$1.00

Sale of seats begins at the Box Office of the Metropolitan Opera House on Monday
morning, April 7th, at 9 o'clock.

economico, mantengono apparentemente il bilancio in cospicuo attivo. Tale effetto dura sino a stagione inoltrata e induce gli amministratori del *board* a prolungare il contratto di Gatti Casazza di altri due anni portando il suo salario a 67.000 dollari. È solo con l'avvio della stagione successiva che il disastro appare però nelle sue dimensioni reali: a causa del tracollo che ha investito nei mesi precedenti i capitali privati, il numero delle quote associative effettivamente versate crolla e alcuni *tour-sponsors* si ritirano, determinando di fatto la perdita di un terzo delle riserve del teatro. La nostra cronista valuta tale quota persa intorno ai 325.000 dollari. Non solo si deve definitivamente rinunciare all'edificazione del nuovo teatro, ma nessun intervento di manutenzione sull'esistente (lasciato in precedenza deperire per l'incuria sugli impianti e le apparecchiature sceniche) appare più praticabile.

Gli artisti sono invitati da Gatti ad autoridursi i compensi percepiti accettando un taglio consistente ai rispettivi contratti. Tutti indistintamente i cantanti, i maestri, il personale di scena accettano, con l'unica eccezione di Gigli che lascerà poi la *Company*. Le sottoscrizioni continueranno a diminuire anche in seguito alle dimissioni di Otto Kahn, avvenute nel 1931, essendo egli ormai logorato dalle lotte sostenute. Il pubblico teme il cambio della guardia alla guida amministrativa dato che Kahn aveva contribuito a dare stabilità negli anni all'immagine del teatro. Il suo successore è Paul Cravath, avvocato rappresentante di importanti aziende tra cui vi sono Westinghouse ed RCA. Tali imprese sono da lui in vario modo indotte ad intervenire contribuendo a risollevarne la barcollante situazione finanziaria. Gatti era stato impressionato vent'anni prima da una pionieristica trasmissione radiofonica dal vivo ottenuta al Metropolitan con mezzi di fortuna. Due microfoni installati sul palco ed una trasmittente rudimentale sistemata nell'attico del teatro, le antenne sul pennone sporgente sulla Broadway, rappresentavano il fantastico impianto che aveva aiutato qualche decina di ascoltatori della città ad "immaginare" nel 1911 i suoni provenienti dalla scena. Il periodico *World* del 9 gennaio di quell'anno prometteva ai lettori: "*Ora voi potete ascoltare i più grandi cantanti d'Opera da lontano nella vostra casa*"

Il risultato, peraltro assai modesto, non aveva prodotto nell'immediato alcuna duratura ulteriore situazione pratica. Il nuovo amministratore Cravath favorisce nel 1931 il rilancio dell'idea. La RCA-NBC è in condizione di trasmettere finalmente in modo percepibile ed efficace: si

producono in quella stagione ben ventiquattro trasmissioni dal vivo di rappresentazioni liriche che portano preziosa linfa nelle collassate casse del teatro. Gli inizi non erano stati neanche stavolta dei più semplici. Non era facile convincere Gatti a questa impresa. Merlin H. Aylesworth, presidente della Nacional Broadcasting Company, aveva dapprincipio ricevuto in tal senso dal general manager italiano un secco rifiuto. Questi, come sua abitudine, non enunciava le ragioni del categorico diniego ma esse vanno probabilmente ricercate nelle perplessità di Gatti di fronte alla qualità mediocre delle precedenti esperienze di trasmissione musicali via etere.

Negli anni Venti negli Stati Uniti si succedono infatti i primi tentativi di divulgazione dell'Opera anche via radio¹⁶. Dapprima la *Chicago Opera Company* trasmette nel 1927 la scena del giardino dal *Faust* diretta dall'italiano Giorgio Polacco. Questa è segnalata come la prima trasmissione dal vivo su un network nazionale in America. In precedenza, rispetto a tale pionieristico avvio, si erano registrate un certo numero di esperienze a livello locale e regionale.

Un'esperienza realizzata dalla NBC precede però il debutto ufficiale delle trasmissioni del mese di dicembre del 1931. Leopold Stokowski dirige l'*Edipo Re* di Stravinskij con la *Philadelphia Orchestra*, nel mese di aprile, durante una pausa della programmazione in una esecuzione voluta dalla Lega dei Compositori. Questa esperienza determina polemici contrasti con l'amministrazione del Metropolitan, sentitasi scavalcata nella propria facoltà decisionale in merito alle trasmissioni. Gatti a questo punto ancora è insistentemente fra coloro che non credono nel messaggio musicale trasmesso via etere.

Una dimostrazione pratica viene organizzata dal presidente Aylesworth per convincere il recalcitrante general manager. Durante lo spettacolo di *Madama Butterfly* del 23 dicembre diretto dall'italiano Vincenzo Bellezza, che vede nel cast il tenore Giovanni Martinelli ed il basso Antonio Scotti, "l'ingegnere del suono", come diremmo oggi, Charles Gray installa un impianto in sala. Gatti può ascoltare la dimostrazione a lui riservata ed intervenire, come lo stesso Gray narra, esprimendo le proprie richieste tecni-

16 Paul Jackson, *Saturday afternoons at the Old Met, The Metropolitan Opera Broadcasts*, Amadeus Press, Portland Oregon, 1992, sec ediz., 1998, cap. 1, pag. 4.

che, chiedendo di migliorare la possibilità di percezione dell'orchestra. La verifica dell'efficacia di tali "aggiustamenti" risulta determinante ed il via libera alle trasmissioni è dunque finalmente cosa fatta.

Il giorno di Natale avviene la storica prima trasmissione di *Hänsel und Gretel* di Humperdinck diretta da Karl Riedel. Il giorno successivo vengono lanciati nell'etere i due atti conclusivi di *Norma* con Tullio Serafin sul podio, Rosa Ponselle, Giacomo Lauri Volpi ed Ezio Pinza nella compagnia di canto. La stagione del grande esperimento di democratizzazione degli spettacoli attraverso le onde radio si dipana peraltro ancora attraverso le linee conduttrici del teatro wagneriano che torna a prevalere su quello nostro in forza della realizzazione di un vasto ciclo programmato nei *matinée* del giovedì ed in quello del *Good Friday* (Venerdì Santo). L'Anello del Nibelungo, *Tannhauser*, *Tristano e Parsifal* sono i titoli in programmazione e solo sette opere italiane vengono rappresentate su un totale di venticinque. Quattro, in tale occasione, risultano essere i lavori verdiani, fra cui dapprima *Trovatore*, *Traviata*, *Aida*. L'ultimo di essi, *Simon Boccanegra*, rappresenta oltretutto la prima assoluta esecuzione dell'opera al Metropolitan, un episodio rivelatore delle potenzialità dell'esperimento radiofonico. Infatti la poco conosciuta partitura verdiana acquisisce subito larga popolarità dopo la trasmissione del 6 febbraio 1932, recuperando il terreno perduto nei decenni di oblio.

Peter Ibbetson di Deems Taylor, lavoro americano destinato a largo successo nelle stagioni successive, si afferma lanciando attraverso la radio le voci della soprano Lucrezia Bori e di Edward Johnson, destinato dopo pochi anni ad abbandonare la già florida carriera di cantante e a divenire il futuro manager del teatro, dopo l'uscita di scena di Gatti Casazza.

La vecchia immagine del Metropolitan si mantiene durante questi anni molto critici, grazie alla presenza sulla scena dei personaggi che più sopra abbiamo parzialmente citato, guidati da direttori musicali nuovamente distinti in base al repertorio affrontato, ma professionalmente concretamente affidabili. Fra tutti ci piace ancora ricordare Tullio Serafin che al Metropolitan pone le basi della lunghissima e apprezzata carriera nei teatri di tutto il mondo.

Il sostegno al mantenimento di questo standard qualitativo viene ottenuto anche attraverso iniziative di solidarietà pubblica. Sul modello delle raccolte di fondi promosse per la Croce Rossa, Mrs. Eleanor Robson Belmont, appartenente ad una delle più facoltose famiglie della città,

promuove la nuova *Commissione per la Salvaguardia del Metropolitan*. Ella proviene dalla componente esclusiva dei boxholders dell'Academy, che aveva ispirato alle origini la creazione del Metropolitan.

Mrs. Belmont ha peraltro ben chiaro il principio di "democratizzazione dell'Opera" che passa attraverso la presenza di schiere sempre più vaste del pubblico cittadino e sa che i tempi sono ormai maturi per questo. Dopo gli Anni Venti si è considerevolmente dunque ridotto il distacco esistente tra l'*élite* acculturata frequentatrice degli spettacoli lirici ed il pubblico che affolla gli spettacoli popolari delle sale destinate fra l'altro alla musica degli autori di colore. La Belmont sarà la prima donna ad avere accesso nel 1933 al *Board* del Metropolitan.

Gatti Casazza aveva infine già dal 1930 compreso di essere vicino al termine dell'avventura, proprio all'epoca del secondo matrimonio con Rosina Galli. I dirigenti della Compagnia scandalizzati all'idea della sua unione con la prima ballerina avevano deciso di non rinnovargli alla scadenza il contratto. Egli annuncia infine il ritiro al termine della stagione 1934-'35. Il bilancio di questo lungo tragitto della gestione del manager italiano è stato tratto dai molti commentatori, sottolineandone la stabilità amministrativa, la lungimiranza nelle proposte artistiche, l'equilibrio e la discrezione nei rapporti umani sconfinante persino negli eccessi di senso diplomatico. I detrattori ne hanno preso di mira soprattutto la progressiva inabilità al rinnovamento delle strutture, l'acquiescenza alle necessità della stabilità economica, considerata quale corollario dello spirito manageriale di stampo americano (nonchè ritenuto limite perverso agli sbocchi artistici). La Depressione dopo il *crack* del Ventinove non salva però il Metropolitan dalla caduta ed evidenzia la quasi ineluttabilità anche delle scelte antecedenti. Il contatto con i tanti grandi artisti di quei giorni e con la complessa macchina organizzativa che rimase in sua mano per ventisette anni farà a questo punto riconoscere all'anziano manager la nuova propria raggiunta condizione. Al rientro in Italia ammetterà di non volersi più occupare di musica e di cose artistiche¹⁷, nella fatalistica presunzione di aver vissuto il "bello" dell'arte e di non poterlo ormai più nuovamente cogliere.

17 Questo pensiero è contenuto in una breve lettera di saluto inviata dall'Italia alla soprano Rosa Ponselle, sua antica scoperta artistica. La lettera fa parte della Raccolta delle carte della soprano conservata presso la *Library for Performing Arts* di New York.



Al Ilustre Señor Don Luis Lorenzi - espíritu cultísimo i
 versos armoniosos de la poesía del amor i del sentimiento - como
 testamento ferviente i aplauso ilimitado por su actuación sobresaliente
 como Director de la Academia de Bellas Artes de la Provincia i
 por su resonante triunfo como compositor delicado i admirable -
 los Profesores, alumnos i convecidos de la misma, con leal entusiasmo,
 dedican este homenaje.

Tucumán Octubre de 1921.

Mano y firma de Don Luis Lorenzi. *Mano y firma de Don Luis Lorenzi. Mano y firma de Don Luis Lorenzi. Mano y firma de Don Luis Lorenzi.*

Nel canto dei Fiori...

Luigi Lorenzi compositore e didatta in Argentina

Nell'espressione in musica delle passioni e dei sentimenti, dal tardo Ottocento agli albori del XX secolo, più di una situazione è riservata al gusto decorativo, qualcuno potrebbe ancora oggi dire fine a se stesso, anche se, invero, il riscontro su questo giudizio non può più essere considerato unanime. Figure importanti e decisive nel panorama musicale europeo diffondono tale gusto o piuttosto talora lo citano quasi esorcizzandolo, come desiderosi di prender da esso le distanze; basti pensare a Gustav Mahler nei vari stadi della sua produzione. Al contrario figure per noi oggi "minori" prendono le mosse dal panorama musicale locale (e non vorremmo necessariamente definirlo "provinciale" come si è soliti per non sminuirne l'effettivo valore) per esportare tale estetica lontano, nei paesi di adozione, dove schiere di essi si trasferiscono in cerca di spazio vitale e di prospettive artistiche nuove.

L'Argentina ospita in quel periodo, fra i tanti artisti italiani per nascita, Luigi Lorenzi originario di Trescore Balneario, ove nacque il 9 agosto 1883. Di lui sappiamo che dopo l'apprendimento dei primi rudimenti musicali fece il suo ingresso (1898) nella Pia Scuola Musicale "Giovanni Simone Mayr" (futuro Istituto Musicale Gaetano Donizetti) di Bergamo, dove, sotto la guida di Alessandro Marinelli¹, si diplomò in

1 Alessandro Marinelli (Bergamo 1865 - ivi 1951). Sul personaggio, docente sino agli anni Venti nell'Istituto Donizetti di Bergamo, si veda quanto contenuto nel capitolo dedicato in questo volume appunto al Panorama musicale in Bergamo tra i due secoli.

Effigie di Luigi Lorenzi, tratta dal quadro di proprietà della famiglia, con dedica dei docenti e alunni del Conservatorio Provinciale di Tucumán (Argentina).

organo nel 1903 e in pianoforte nel 1904. Guglielmo Mattioli², che fu direttore della Scuola stessa in quegli anni, lo seguì poi nei suoi successivi studi di composizione. Fra i manoscritti conservati dalla famiglia Lorenzi troviamo in proposito una copia di una raccolta di temi di fuga che Mattioli certo utilizzava nella propria esperienza didattica con gli allievi, futuri compositori.

Le notizie di natura biografica in realtà scarseggiano: sebbene la disponibilità dei figli del maestro Lorenzi sia stata assai preziosa, le informazioni da noi raccolte sono di natura frammentaria e legate ai ricordi degli stessi familiari. Siamo pertanto di fronte ad un musicista che, seppure con una discreta produzione artistica, non ha ancora avuto un vero riconoscimento istituzionale. Gli stessi autori di testi che hanno per oggetto la musica a Bergamo³ non danno rilievo al nostro autore e nella maggior parte dei casi non ne fanno alcuna citazione. L'unico cenno è quello riportato da Bortolo Belotti⁴:

“[...] Si sono distinti nell'insegnamento, avendo al proprio attivo anche notevoli composizioni di genere orchestrale e da camera [...]”.

Del primo periodo bergamasco, si può risalire ad una produzione musicale, parallela alla fase finale degli studi, ma difficilmente databile, sicuramente intensa e già indirizzata a definire i legami con il panorama musicale mitteleuropeo. Intorno ai primi anni del secolo, supponiamo fosse tra il 1906 ed il 1908, il nostro Lorenzi matura dunque nuove scelte e si trasferisce in Argentina, forse sollecitato dagli stessi suoi insegnanti, per aprirsi a nuove prospettive: vi trova un ambiente in pieno fervore di rinnovamento e assetato di nuove esperienze qui portate dai nostri giovani artisti già carichi di magistero tecnico, ma ancora desiderosi

2 Guglielmo Mattioli (Reggio Emilia 1857 – Bologna 1924). Anche a riguardo a tale importante figura di compositore e didatta, direttore dell'Istituto Donizetti di Bergamo dal 1900 al 1909, si possono trovare notizie nel capitolo di questo volume sul Panorama musicale in Bergamo.

3 Giuliano Donati Petteni, *L'arte della musica in Bergamo, con dizionario biografico dei musicisti, cantanti, impresari, scrittori di cose musicali, bergamaschi ed oriundi, note bibliografiche donizettiane e l'elenco generale delle opere musicate da Donizetti coi nomi dei primi esecutori*, a cura della Banca Mutua Popolare di Bergamo, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1930. Pierluigi Forcella, *Musica e musicisti a Bergamo dalle origini ai contemporanei*, Villa di Serio, Edizioni Villadiseriane, 1992. Angelo Geddo, *Bergamo e la musica* (sintesi storica biografica e critica), prefazione di Franco Abbiati, Bergamo, Conti, 1958.

4 Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bergamo, Bolis, 1959, vol VI, p. 532.

di emergere in panorami artistici più favorevoli e promettenti. Durante un primo periodo probabilmente egli soggiorna o comunque si trova ad operare a Buenos Aires, nell'attesa di ritagliarsi una dimensione artistica e professionale più stabile. Di questa attività concertistica (e forse anche didattica) nella capitale abbiamo delle sporadiche informazioni dedotte da alcune pubblicazioni comparse sul quotidiano "*La Razon*", dove viene riportata la notizia di un concerto d'organo descritto con toni entusiastici. Su *l'Eco di Bergamo* troviamo notizia di tale citazione:

"[...] *Ecco un artista completo, un organista incomparabile fra i nostri di grande finezza e completezza. È il miglior concertista di organo venuto in questa Repubblica dopo il grande organista di Nostra Signora di Parigi, il famoso autore di Sansone e Dalila [...] – Camille Saint-Saëns*"⁵.

Parte della produzione musicale che possiamo ascrivere al primo periodo argentino risulta edita presso *l'Establecimiento Musical Beethoven*, la casa editrice fondata dal violinista bolognese Josè Bonfiglioli, attivo animatore della musica da camera in Buenos Aires nonché didatta nei Conservatori della città⁶. Ciò probabilmente testimonia le buone relazioni intrattenute dal giovane maestro Lorenzi nell'ambiente della capitale fin dalla fase iniziale. Tra questi brani troviamo anche la lirica per canto e pianoforte op. 2 n. 1, *Fiori d'Arancio e Crisantemi*, dove il compositore trae spunto dai versi della *Principessa Dora* (si suppone si tratti della dedicataria *Dora Vallejo*, una delle insegnanti di canto dell'Accademia di Belle Arti in Tucumán) per inserirsi nel panorama estetico promotore dello stile floreale e decorativo, in auge in quel momento.

La linea di canto fluisce, in questa prima esperienza, dapprima chiara, mai distolta dal supporto pianistico: poi i moti dell'animo nell'incontro con la figura femminile, nell'ora simbolo della morte, sono all'opposto resi dal declamato vocale monocorde, sostenuto da funesti accordi dissonanti. Non sorprenda l'idea musicale assai somigliante che troviamo

5 *L'Eco di Bergamo*, 19 febbraio 1966.

6 Josè Bonfiglioli, violinista e violista italiano (Bologna 1860 – Buenos Aires? 1916). Giunto in Argentina nel 1883, operò come viola solista dell'orchestra del Teatro Colon. Tenne la cattedra di violino nel Conservatorio di Santa Cecilia in Buenos Aires di cui fu fondatore e nel Conservatorio di Edmundo Pallemmaerts.

TEATRO ALBERDI

Concierto Vocal é Instrumental

EXCLUSIVAMENTE

DE MUSICA ORIGINAL DEL MAESTRO



LUIS LORENZI

(Director de la Academia de Bellas Artes de la Provincia)

A Beneficio del Colegio "Santa Rosa"

31 de Octubre de 1921 a las 21.30

TUCUMAN

nel Lied per soprano con accompagnamento orchestrale op. 27 n. 4 *Morgen* (1893-94) di Richard Strauss, compositore distante solo all'apparenza dal clima, dalle atmosfere che stiamo rivisitando.

Strauss però, al contrario, nel suo esempio fonde le melodie strumentali e vocali incastonandole l'una nell'altra, mentre il suo pensoso declamato (nell'immagine del "silenzio della felicità") poggia su un cromatismo per lo più estraneo allo stile salottiero della romanza: la forma, l'architettura musicale, è qui dunque ambiziosamente figlia del romanticismo tedesco e sorella della poetica wagneriana.

È quella del rimpianto, in verità, un'immagine assai ricorrente nel "liberty musicale" europeo, se possiamo finalmente definirlo così, vuoi come puro spunto estetizzante, se non come più importante anello del percorso simbolista che attraversa l'Europa. Giacomo Puccini in quegli anni riserva al Quartetto d'archi una solo apparentemente occasionale elegia del 1890 dal titolo *Crisantemi*, destinata a riemergere tematicamente in *Manon Lescaut*. L'aspetto floreale si dimostra in questa circostanza un connotato di rilievo, perché già nella componente occasionale (cioè l'aura di morte e rassegnazione che rappresenta) si rivela predisposto allo slancio emotivo, emblema di nuova vita.

Ecco dunque, significative, le situazioni create dagli artisti della cosiddetta *Giovane Scuola* intenti a rinnovare la tradizione musicale melodrammatica italiana ma con occhio assai vigile alle abitudini della musica d'oltralpe. Ciò avviene nello specifico soprattutto in *Iris* di Mascagni, lavoro legato al gusto per le abitudini musicali esotiche, attrazione magica per l'oriente nell'ultimo squarcio del secolo XIX, dove il finale dell'opera trascende la presenza decorativa e infonde nuova linfa vitale: il grande coro conclusivo è diviso tra le due immagini del *sole* (emblema del ritorno alla luce dalla cecità nella figura del padre) e dei *fiori* in cui si fa strada il ritorno alla vita della protagonista (Iris appunto), lasciata in precedenza morire durante il terzo atto in atmosfere di assoluta rarefazione sonora, segnatamente pre-espressioniste. Ricordiamo per inciso che la metafora *morte-buio*, in antitesi a quella *luce-vita*, circola, a partire dal *Parsifal* nel simbolismo europeo giungendo sino al tardo stile di Pëtr Il'ic Ciajkovskij, dove, in *Iolanta* (1892), investe la stessa protagonista che, condannata alla cecità dalla nascita, torna a godere della luce in un'ambientazione segnatamente floreale di tutto l'impianto descrittivo-decorativo. Da *Iris* a *Madame Crysanthème*, romanzo di Pierre Loti

parziale origine con l'atto unico in prosa di David Belasco, dell'appassionata idea pucciniana, il passo è breve: in *Madama Butterfly* riaffiora il gusto per l'esotico ed incontriamo l'esempio più celebre e forse più mitteleuropeo nel *Duetto dei Fiori* del second'atto. Il melodismo decadente nell'espansione iniziale, il gusto timbrico di sapore orientaleggiante e l'armonia, a tratti arcaica e modale, rappresentano gli ingredienti sapientemente fusi nelle fasi più commoventi del dialogo tra Cio Cio San e la fida Suzuki: sullo sfondo sono il giardino e fiori profumati, cosparsi a piene mani, nella morbida danza dell'illusione che si brucia nel volgere di una notte e si spegne nel Coro a bocca chiusa.

Per comprendere l'incidenza emotiva, per lungo tempo "universale", della vicenda da cui si origina *Butterfly*, basti dire che ancora nel 1927 il compositore argentino Rafael Peacan del Sar (1884-1960), per noi in Europa ovviamente già nell'oblio come tanti altri protagonisti attivi allora sulla ribalta melodrammatica in Sudamerica, consumava la propria vena creativa ispirandosi ancora una volta al racconto di Pierre Loti. Egli "inventava" dunque un'ennesima *Chrysanthème*, andata in scena in data 14 giugno di quell'anno in Buenos Aires, nella stagione del Teatro Colón:

"Obra de pobre argumento" [...] sebbene *"escrita con sinceridad y con calor de entusiasmo"* secondo la testimonianza della stampa locale dell'epoca, così come ci viene riportata ai nostri giorni da Enzo Valenti Ferro, studioso argentino fra i più esperti ed accreditati⁷. Simili testimonianze ci indicano il percorso compiuto dal cosiddetto "stile floreale" a partire dalla produzione musicale di fine Ottocento. Ma i riscontri, se possibile, si ampliano e si moltiplicano in ambito dal respiro espressivo in verità più limitato, cioè nella cosiddetta *Romanza da camera* dove peraltro scopriamo in modo forse ancor più immediato il costume musicale e il gusto di un'epoca. La collaborazione tra Gabriele d'Annunzio e il compositore, anch'egli abruzzese, Francesco Paolo Tosti, delineata nell'acuto saggio della studiosa Adriana Guarnieri Corazzol⁸, inizia con:

"le liriche giovanili, che si collocano tra il 1880 e il 1892, e rivelano un'adesione sensibile [...] al mondo della romanza italiana di fine secolo, do-

7 Enzo Valenti Ferro, *Historia de la Opera Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997, pag. 38.

8 Adriana Guarnieri Corazzol, *Romanza e lirica da camera in Musica e Letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Saggi Sansoni, 2000, pp. 294-300.

ve l'italianità (il cantabile, l'immagine chiara e netta) è in qualche modo garanzia di una diffusione internazionale. [...] Le liriche sono firmate (dal D'Annunzio) con lo pseudonimo Mario de' Fiori e non entrano nelle successive raccolte poetiche via via curate dall'autore per le stampe".

Ottorino Respighi interviene in questo settore nella sua produzione giovanile, come bene illustra Alberto Cantù nel suo volume sull'autore⁹:

"Molto frequenti in sede di concerto nei primi decenni del 900, messi nel cassetto nel secondo dopoguerra, riscoperti col nuovo successo che ha arriso alla lirica da camera e alla romanza da salotto" verso la fine del secolo (n.d.r.), "questi lavori vantano ad ogni modo anche in disco, interpreti di tutto rilievo come Victoria De Los Angeles, Renata Scottò...Montserrat Caballé...Nicolai Gedda, Luciano Pavarotti [...]".

La lirica per canto e pianoforte sul testo dannunziano *Van li effluvi delle rose* (1909), a questo proposito, propone in particolare *"l'allargamento progressivo di una melodia circolare e di un accompagnamento ben differenziato per zone distinte"*¹⁰.

Ecco, infine, per inciso, alcuni versi in carattere assolutamente decorativo di Paul Gravollet, che Maurice Ravel utilizza negli stessi anni per una propria lirica, ove *roses*, la parola-suono, detta ogni volta l'incanto alla musica:

*Toutes les fleurs de mon jardin sont roses,
La rose sied à sa beauté.
Les primevères sont les premières écloses,
Puis viennent les tulipes et les jacinthes roses,
Les jolis oeillets, les si belles roses,
Toute la variété des fleurs si roses.*

Dunque immerso in questo "credo stilistico", nel 1909, Luigi Lorenzi, che avevamo lasciato alle sue prime esperienze artistiche nella capitale argentina dove il pubblico era rivolto al melodramma italiano ma anche alla musica da camera divulgata da valenti strumentisti molti dei quali

9 Alberto Cantù, *Respighi Compositore*, Torino, Edizioni EDA, 1985, pp.37.

10 Adriana Guarnieri Corazzol, op. cit.

Sociedad SARMIENTO

CUARTO CONCIERTO

DEL

TRIO DE TUCUMAN



Vicente C. Pernavá
(Cello)

Enrique M. Casella
(Violín)

Luis Lorenzi
(Piano)

Martes 22 de Agosto de 1922

A las 21.30 (9.30 p. m.)

di origine italiana, si stabilisce ora a S. Miguel de Tucumán, capoluogo della omonima e lontana provincia a ridosso della Cordigliera andina. Qui egli svilupperà il capitolo avvincente e non sempre facile di una ventennale esperienza didattica, alternandolo alle vicende artistiche quale esecutore.

La città, sicuramente attraente per le caratteristiche della natura ivi assai generosa, all'epoca non era ancora però sufficientemente attrezzata culturalmente né in grado di fornire valide proposte di ascolto del repertorio sinfonico e cameristico e forse neanche di garantire un corso di studi musicali completi ai giovani aspiranti musicisti. Era certamente presente una già prestigiosa attività legata alla diffusione del melodramma nei due teatri principali: l'Alberdi (già attivo all'arrivo del Lorenzi) e l'Odeón (aperto nel 1912, annesso al locale Casinò ed oggi divenuto Teatro San Martín). Tale impegno si allarga proprio in questa nuova sede: nel 1914 vi si tiene una delle prime recite di *Parisina* di Mascagni che aveva avuto il suo debutto in Milano l'anno prima.

L'anno successivo Enrico Caruso canta sulla scena di questo teatro¹¹, intrattenendo contemporaneamente in città relazioni di amicizia con la comunità italiana che gli tributa grandi onori. Il 16 luglio vanno in scena *I Pagliacci* di Leoncavallo: nessun artista, si racconta, ebbe una ovazione simile a quella tributata al tenore italiano dopo "*Ridi pagliaccio*"¹².

Il giorno successivo è la volta di *Manon Lescaut*:

"*Había gente en el escenario, en las escaleras, encima de los decorados, debajo de la escena...para escuchar al célebre tenor*", racconta il corrispondente del locale "*El Diario*".

Il 1916 è l'anno del Centenario della dichiarazione dell'Indipendenza dello stato argentino: la stagione del teatro Odeón risulta essere la più importante, presentando il baritono Titta Ruffo quale protagonista in *Rigoletto* ed in *Andrea Chenier*.

Contemporaneamente a questi eventi artistici l'insegnamento musicale in Tucumán subirà una svolta a partire da questo momento, per giungere ad un primo culmine in quanto a numero di praticanti intorno ai primi Anni

11 Pedro Eduardo Rivero, *Caruso en la Argentina*, Editorial Universitaria de Estudios Avanzados, Buenos Aires, 1994, pag. 179.

12 Carlos Paez de la Torre, *Caruso en Tucumán*, in «La Gaceta», 23 luglio 1978.

Venti. Nello stesso 1909 (assai vicino all'arrivo del nostro maestro) risulta essere fondato quello che ancora oggi è il Conservatorio Provinciale di Musica di Tucumán. L'impresa compiuta da Lorenzi in compagnia (come si vede più oltre) di valenti collaboratori non è documentata, per quel che ci risulta a tutt'oggi e sorprendentemente, nella pur vasta letteratura che in Argentina è fiorita nei decenni del secolo ormai trascorso sulle ricche vicende musicali di quel periodo.

La fondazione dell'Istituto Musicale, nato in precedenza come "*Accademia di belle arti*" il 29 marzo del 1900, viene però finalmente ricordata cinquanta anni dopo in una pubblicazione commemorativa¹³ del 1959. Vi si legge che il Conservatorio passò in quegli anni da un numero di 27 alunni a 216, iscritti nelle classi di canto, violino, arpa, pianoforte. I professori che costituirono e diedero il via al Conservatorio furono:

"[...] *Director: (Professor de Armonía, Contrapunto Y piano) Louis Lorenzi; Professor de Canto Y piano, Carlos Carreras; Professor de violín, Antonio Fanelli; [...]*"¹⁴.

La carica di direttore fu ricoperta da Luigi Lorenzi dal 1909 sino al 1922, anno in cui gli succedette il professor Carlos Olivares, quest'ultimo destinato in seguito a diventare uno dei più celebrati direttori d'orchestra argentini e creatore della prima Orchestra Sinfonica del Conservatorio.

Dalla pubblicazione in nostro possesso possiamo rilevare come il numero degli allievi iscritti fosse elevato sin dagli esordi, specie se si considera la regione in cui sorge il conservatorio. La copia a nostra disposizione riporta le note scritte di pugno dal maestro, con l'indicazione di quali fossero gli allievi e con alcune annotazioni a fianco di quelli ai quali si sentiva particolarmente vicino. Nella stessa pubblicazione viene ricordata l'importanza dell'istituzione sia per la musica che per la cultura locale. Appare infine la testimonianza diretta di Luigi Lorenzi che, con una lettera del 20 ottobre 1959, ricorda con rimpianto i tredici anni passati (attraverso giovanili fatiche, ma anche vive soddisfazioni) come direttore del Conservatorio. Grazie al contributo degli allievi e certo anche al fondamentale apporto organizzativo del direttore dell'Istituto, ancora denominato *Academia de Bellas Artes de la Provincia*,

13 *Bodas de Oro del Conservatorio provincial de musica 1909-1959*, Tucumán, 1960.

14 *Bodas de Oro del Conservatorio provincial de musica 1909-1959*, Tucumán, 1960, pp. 4-5.

Concerti da camera si organizzavano, con programmi di impegnativa esecuzione, già nel secondo decennio del secolo, sotto il patrocinio della prestigiosa *Società Sarmiento* attiva in Tucumán e promotrice di acclamate stagioni concertistiche.

Abbiamo notizia dell'attività artistica del Lorenzi in qualità di pianista già nel primo decennio della sua permanenza in città. Le testimonianze ci rivelano la sua spiccata vocazione per il repertorio cameristico: il 31 maggio 1914 ecco presentarsi presso la già citata *Società Sarmiento* il trio formato, oltreché dal nostro, da Pablo Grosso al violino e Louis Amadei al violoncello; il programma di sala, rinvenuto tra i ricordi di casa Lorenzi, annuncia Mozart (Trio in do maggiore), Corelli (una delle Sonate), C. Chaminade (Trio in sol minore).

Negli ultimi anni passati oltreoceano, dunque dopo il 1920, il Lorenzi intensificò poi la propria attività interpretativa, costituendo il *Trio de Tucumán* con Vincente C. Vernavà al violoncello e grazie all'apporto del violinista Mario Enrique Casella (Montevideo 1891 – Tucumán? 1948). La figura di quest'ultimo ricopre particolare importanza, soprattutto in veste di compositore, nella vita musicale argentina della prima metà del secolo nonché nello sviluppo della cultura musicale e della didattica della provincia di San Miguel de Tucumán negli anni dopo il 1923. Nel giugno del 1922 Casella, già docente di violino dell'*Academia*, fonda il nuovo *Istituto Musicale di Tucumán*.

Lorenzi, lasciando quell'anno il Conservatorio e chiamato, come leggiamo nelle testimonianze dell'epoca¹⁵, alla direzione della nuova istituzione musicale, rinuncia ben presto all'incarico per far rientro in madrepatria con la precisa intenzione di formare la propria famiglia. Il Casella trova nel frattempo anche la collaborazione dell'amico Louis Gianneo¹⁶,

15 Il nuovo incarico al Lorenzi è documentato in particolare nel programma di sala del secondo saggio scolastico degli allievi del nuovo Istituto, di cui copia è conservata dalla famiglia del maestro. Sul frontespizio così leggiamo: "*Instituto Musical Tucumán (Fundado en junio de 1922) Director: Louis Lorenzi - Audición Musical de Alumnos de A.Ao 1923 en la Sociedad Sarmiento, Noviembre, 6 de 1923, a las 21,30*".

16 Louis Gianneo, pianista e compositore argentino (Buenos Aires, 1897 – ivi, 1968), fu uno dei principali autori della sua generazione. Uno dei primi ideatori dello stile della musica nazionale argentina. La sua musica reca tracce di elementi folklorici introdotti in un linguaggio musicale di



Inauguración oficial del Instituto
Médico Tucumán - Agosto 1° de
1922 - en su local Rivadavia 258.

futuro importante compositore e giunto in quell'anno in Tucumán, il quale diverrà principale animatore nella nuova scuola, nonché per molti anni nell'attività didattica e artistica della città.

L'attività del Trio di Tucumán si svolge dunque in particolare nelle stagioni cameristiche del 1922-1923 e ci conduce attraverso il repertorio classico (Beethoven), quello romantico (Schumann, Brahms) fino ai compositori tardo ottocenteschi allora in voga, francesi (Godard, Franck) e italiani (M. E. Bossi). Merita menzione anche la vecchia passione per l'organo che torna in una serie di programmi eseguiti dal nostro maestro quale solista dello strumento e dedicati agli autori francesi, a J. S. Bach e a proprie brevi ed intense composizioni scritte per lo strumento liturgico per eccellenza.

Il catalogo delle composizioni conservate dalla famiglia (che riportiamo in appendice), sia di quelle rimaste manoscritte come delle poche che fortunatamente ebbero un'edizione a stampa, ci parla per lo più di lavori redatti in funzione delle necessità didattiche dell'Istituto Musicale diretto dal Lorenzi: la strumentazione delle composizioni concepite per piccolo ensemble, ad esempio, utilizza in prevalenza gli strumenti dell'organico del Conservatorio (sono del tutto assenti gli strumenti a fiato giacché non vi era nella scuola la disponibilità dei relativi insegnanti).

Proprio in mezzo a tali brani brillano diverse perle, destinate a divenire in breve tempo famose in ambito locale, come (nel repertorio sacro) la *Salve Regina* per soprano e piccolo complesso strumentale (archi, pianoforte, arpa, armonio) composta nel 1918 come risulta dal manoscritto, eseguita anche presso il Teatro Alberdi nell'ottobre del 1921 nel corso di un recital interamente dedicato alle musiche del maestro di Trescore. Negli anni precedenti il Lorenzi aveva sperimentato tale distribuzione degli strumenti nella *Meditazione* per piccola orchestra (1910) e soprattutto nella *Cantata (Inno alla Divinità)* (per soprano e coro femminile) conseguendo risultati diversi. Nella Cantata in particolare si segnala un uso alternativo di pianoforte e arpa volto a sottolineare le diverse situazioni dialettiche tra solista e coro sino alla somma

stampo neoclassico. Fu uno dei più importanti predecessori di Alberto Ginastera (considerato a sua volta esponente di maggior spicco fra i compositori argentini del Novecento), il quale in più di un'occasione esprime ammirazione per i suoi lavori.

timbrica dell'epilogo. La Salve Regina esplora invece soluzioni più compiute: lo strumentale a disposizione si alterna e si dilata in modo assai più variamente configurato nel sottolineare il pathos insito nel testo latino della preghiera.

Tale timbrica strumentale (vuoi per scelta, vuoi per necessità) si avvicina in particolare a quella delle composizioni degli autori francesi. A riprova di quanto andiamo dicendo la si confronti in modo particolare con l'organico della versione originale del 1888 del *Requiem* di Gabriel Faurè¹⁷. Il supporto armonico è anch'esso riferibile a tali esempi dove il canto melodico è quasi sempre figlio di tale assetto anche quando si espande nelle estremità del registro: l'armonia è dolcemente distratta dalla tonalità tradizionale grazie alle successioni accordali mutate dalla commistione con le antiche scale modali liturgiche.

Altri lavori per piccolo complesso vocale sono il frutto della parallela azione didattica e organizzativa, volta alla promozione della sensibilità anche verso le antiche scritture vocali. Ne sono esempio i *Madrigali* nello stile antico, contributo al neo classicismo europeo dei due decenni iniziali del secolo (si vedano in proposito, in ambito italiano in vari contesti compositivi, esempi di G. F. Malipiero e I. Pizzetti e più in là, negli anni Trenta, di B. Bettinelli e dell'ungherese Z. Kodály).

Compaiono nei programmi di concerto titoli per ensemble cameristici come il Quartetto d'archi, i cui manoscritti sono probabilmente andati perduti. Il Trio per archi e pianoforte negli esempi rimasti è trattato in forma di fogli d'album, in stile analogo a quello della romanza vocale, come nel caso del dittico intitolato *Sogni* che porta in una delle copie la data del 1921. Si stacca dal contesto tradizionale l'*Adagio* indicato nel manoscritto dal Trio in mi minore (peraltro fra le copie tuttora esistenti non resta traccia delle altre parti del lavoro) che ci appare frutto di una volontà espressiva più matura e determinata. La ricerca armonica vi è vo-

17 Tale strumentazione del maestro francese, particolarmente sobria ed utilizzata, sotto la sua stessa direzione, nella prima esecuzione durante una cerimonia funebre presso la chiesa della Madeleine in Parigi, contempla l'utilizzo dell'organo, dell'arpa ed è contraddistinta dalla presenza di un ensemble di archi "bassi" con viole e violoncelli "divisi" cioè ripartiti in due sezioni come avviene anche nel brano di esordio del *Requiem Tedesco* di Johannes Brahms. Gli ottoni vengono inseriti da Faurè nel 1893 mentre l'orchestrazione definitiva giunge, come è noto, nel 1900, probabilmente ed a detta degli studiosi fra cui il Nectoux, ad opera di un allievo del maestro.

lutamente sospinta al di là del linguaggio tardoromantico, nel turgore cromatico assimilabile al modello straussiano, che smuove le melodie degli archi in un ondulato flusso di ricordi. Tuttavia e forse anche con maggiore impegno, l'apprendistato tecnico-stilistico svolto in Bergamo nel corso degli studi giovanili viene a poco a poco in migliore luce e maturità esiti sempre più affini alle esperienze musicali europee più avanzate del primo decennio del secolo.

La Suite per Quintetto (Quartetto d'archi con pianoforte) con le sue quattro stilizzate danze - *Gagliarda*, *Sarabanda*, *Minuetto/Scherzo*, *Rigaudon* - muove dalla dimensione neoclassica verso ricerca timbrica assimilabile ai volumi di piccola orchestra: l'autore è vicino agli esempi della musica slava, come nel caso di Ciajkovskij e A. Dvorak nelle Serenate per archi, Prokof'ev nella Sinfonia Classica, nel segno di una vivacità coloristica non di maniera. Il *Rigaudon* conclusivo, presente nel catalogo anche in una brillante versione per due pianoforti, certo allude agli slanci incisi ritmici di Maurice Ravel, il cui gusto antiquario per lo stile delle musiche del Sei-Settecento, come è noto, si manifesta nel *Menuet antique* (1895) e nella *Sonatine* (1905). Di gran lunga più legato alla temperie del Novecento è lo spirito che anima *Ave Maria*, intensa preghiera musicale composta dal Lorenzi nel 1922 (si tratta di uno degli ultimi lavori argentini) per soprano e pianoforte, dove le armonie sono rarefatte rendendo quasi astratta la materia melodica, si può dire avvolgendola in chiaroscuri di nuovo gusto caratterizzato da convinta partecipazione interiore.

In sede di recupero esecutivo di questo genere di lavori si tratta evidentemente di operare scelte, per discernere quanto sia da considerarsi ormai confinato nel repertorio occasionale didattico e quanto invece si presenti attuale e si presti alla ripresa (come nel caso assai indicativo della succitata ultima *Ave Maria*), in quanto testimonianza non solo del gusto di un'epoca ma anche valida rappresentazione delle nuove tendenze compositive, al punto da far propri gli stimoli prodotti dalla musica anche atonale ormai affermatasi in ambito europeo nello stesso periodo. In occasione delle prime riprese contemporanee di questo autore, come quelle avvenute in Bergamo negli anni 2003 e 2004 (significativa quest'ultima tenutasi nella Sala Piatti all'interno di un programma della rassegna vocale e strumentale *Itinerari Polifonici*), si può dunque pensare venga a rinnovarsi, senza timore di equivoco, l'emozione

insita in un mondo musicale in cui il compositore nostro conterraneo fu impegnato con sicura passione.

Sappiamo che, tornato in patria, negli anni successivi alle dimissioni da direttore del Conservatorio di Tucumán, il Lorenzi si sposò nel luglio 1925 con Quartilia Pennati ed ebbe quattro figli. Si dedicò ancora in parte all'attività didattica quale docente di pianoforte, per lo più svolgendo in sede privata tale attività. Fu spesso chiamato a ricoprire il ruolo di organista in varie chiese, in particolare nel territorio di Trescore e Zandobbio, centri principali della sua terra di origine nella provincia di Bergamo. Riprese anche dapprima i contatti e le prove musicali con antichi compagni musicisti, abbandonando ben presto però l'idea di tornare alla carriera concertistica nella nostra terra. Rimase definitivamente a Bergamo dove la morte lo colse il 13 dicembre 1965. La notizia della sua scomparsa, giunta in Argentina, fu riportata sul quotidiano *La Gaceta* di Tucumán. *L'Eco di Bergamo* la segnala con toni commossi:

*"[...] Uomo chiave della cultura Tucumana [...] fu egli uno dei pionieri dell'attività musicale della nostra epoca, tanto per quello che si riferisce alla creazione, come a quello dell'insegnamento [...]"*¹⁸.

18 Da *L'Eco di Bergamo*, 19 febbraio 1966.

I protagonisti delle prime incisioni “elettriche” in New York: Giulio Setti e i direttori d’orchestra suoi colleghi

Il trevigliese Giulio Setti, maestro del coro, direttore d’orchestra ed i suoi colleghi

I fasti della grande casa americana Victor si identificano originariamente con gli albori della storia delle incisioni discografiche. Sapersi destreggiare nella preparazione dei generi musicali popolari era una prerogativa delle sue numerose orchestre che agivano fra la grande New York ed i sobborghi limitrofi.

Per la sinfonica e nei frammenti operistici le specifiche formazioni, che avrebbero poi agito negli anni Venti in varie sale della metropoli come la Liederkrantz Hall e negli studi di registrazione di Camden nel New Jersey, si erano specializzate nella nuova attività d’incisione a partire già dalla prima decade del XX secolo. Gli artisti, provenienti dalle due sponde dell’Hudson, il fiume che bagna la grande Manhattan, ovviamente attivi in più complessi, si distinguevano già per la duttilità come i più richiesti per le creazioni destinate alle antologie del marchio Victor nonché, a cavallo dei decenni 1920-’30, alla *Red Seal* la gloriosa “Etichetta Rossa” destinata al meglio del repertorio “classico”.

Crediamo non sia così facile, oggi come allora, apprezzare appieno le caratteristiche del lavoro degli anonimi orchestrali e dei loro maestri concertatori. In questa rilettura degli eventi legati ad un preciso momento della storia della discografia, ci muove ora dunque la volontà di porre al contrario in miglior evidenza il loro operato. Si tratta di tornare sul delicato trapasso tra la fase detta delle registrazioni “acustiche” (dette anche “meccaniche”) e quella della nuova produzione “elettrica” che si impone

Programma di Otello di Giuseppe Verdi. Teatro Metropolitan, Stagione 1909-10.

a metà degli Anni Venti in America. Come è noto lo scarto tra la qualità dei due tipi di produzione è apprezzabilissimo e ciò veniva percepito certamente anche in quegli ormai lontani giorni.

Lo sviluppo della “dinamica”, cioè la discrepanza tra volumi di suono contrastanti, era difficilmente identificabile nelle incisioni realizzate con la vecchia tecnica. Questa era basata sulla trasmissione diretta della vibrazione acustica prodotta dagli esecutori alla rudimentale meccanica di incisione, mediante il passaggio delle onde attraverso un grande “imbuto” o corno collettore posto di fronte alla fonte sonora: in tal modo non potevano però comunque essere ben riprodotti e distinti i volumi di suono sia nell’insieme che nelle loro sfumature.

Poco percepibili erano dunque le differenze tra ciò che è più forte e quanto deve risultare al contrario più lieve. Anche i timbri, i colori strumentali, erano quasi annullati dalle ridotte capacità di interpretazione dello spettro delle frequenze e quindi delle caratteristiche dell’onda acustica da parte del sistema di ricezione.

Dal 1915 vennero avviati gli esperimenti sui cosiddetti “trasduttori elettromeccanici”. L’avvento successivo di “microfoni”, in grado di convertire quanto eseguito da voci e strumenti subitaneamente in un impulso elettrico, era dunque in condizione di determinare un forte miglioramento rispetto alle vecchie riproduzioni. Questa era la risorsa del sistema “elettrico” ai cui esiti, avviati dalle case discografiche newyorkesi dopo il 1924, è rivolto principalmente il nostro interesse.

Per meglio intenderci diciamo che, osservando per lo più di riflesso l’aspetto tecnico, vogliamo soprattutto ora sottolineare le prerogative musicali di vari personaggi oggi del tutto dimenticati, direttori concertatori degli *ensembles* coinvolti nelle incisioni.

Anticipiamo subito che la ricerca delle informazioni, svolta inevitabilmente anche sul posto, si è rivelata non facilissima. Ciò in relazione ad alcuni precisi presupposti.

Si tratta di distinguere infatti subito tra il lavoro “alto” di quelle figure di spicco che transitavano dalla sala di incisione occasionalmente per esprimere la propria arte e mandarla a “futura memoria” (per fare qualche esempio Toscanini e Stokowski erano fra queste), e l’esperienza assai oscura dei concertatori cosiddetti “di sala”. Questi ultimi, assunti in quanto titolari di curriculum apprezzabili o comunque conosciuti per le invalse capacità di coordinamento musicale, venivano posti sotto con-

tratto dalla casa discografica allo scopo di gestire le esecuzioni per lo più di frammenti di opere, talvolta anche dirigendo brani sinfonici importanti. Questo materiale veniva convogliato in antologie destinate alla più grande diffusione. I nomi di tali personaggi venivano irrimediabilmente negati all'immaginario degli ascoltatori dalla soverchiante fama della composizione, nel caso dei brani sinfonici, ma in particolare dalla popolarità dei cantanti, le “stars” del firmamento operistico, che agivano in quel periodo sui palcoscenici della città. La gerarchia che si stabilisce tra queste due tipologie di direttori d'orchestra può far già capire in prima istanza come dei concertatori di sala si sia persa quasi completamente traccia, una volta usciti dal periodo pionieristico delle registrazioni, anche nelle innumerevoli pubblicazioni succedutesi a commento delle incisioni (e non solo in quelle di allora ma anche nella maggior parte di quelle dei giorni nostri). In detta fase temporale ciò che era importante era infatti solo ed esclusivamente la divulgazione dei brani e la glorificazione delle voci dei solisti di canto, già peraltro affermatesi in teatro.

Vi è poi da considerare l'aspetto più propriamente tecnico, testimoniato nelle memorie e nelle biografie di alcuni degli stessi cantanti¹. Le attività in sala di incisione, relativamente al repertorio lirico, stando a tali fonti, erano contraddistinte spesso da condizionamenti determinati dal poco tempo a disposizione per provare (sicuramente in relazione alla spesa programmata per ciascuna seduta di registrazione e alla frequenza delle sedute). I segmenti temporali utilizzabili per ogni brano nell'economia della realizzazione delle matrici di ciascun disco erano anche brevi, valutabili nell'ordine di pochi minuti.

Anche il concertatore, in questa logica, doveva spesso “subire” gli interventi dei tecnici che condizionavano talora le scelte interpretative. Precari equilibri dinamici si determinavano e talvolta anche nel bilanciamento degli *ensembles* e delle voci. Ovviamente l'avvento della tecnica “elettrica”, con l'aumento della sensibilità acustica del mezzo tecnico, aveva in parte ridotto questo tipo di difficoltà. Ciò però non avveniva sempre ed incondizionatamente e le capacità di fusione e coordinamento

¹ Si veda in proposito ad esempio: James Drake, *Rosa Ponselle, a Centenary Biography/James A. Drake; chronology of performances by Thomas G. Kaufman...*, Portland, OR, Amadeus Press, 1997.

Programma del Concerto in onore dei Reali del Belgio, condotto fra gli altri da G. Setti. 25 ottobre 1919 (immagine a pagina successiva).



METROPOLITAN OPERA HOUSE

Saturday Evening, October 25th

PERFORMANCE

IN HONOR OF

THEIR MAJESTIES THE KING AND
QUEEN OF THE BELGIANS

IN AID OF

The Queen's Fund for an Institute of
Medical Research in Brussels

UNDER THE AUSPICE OF

A COMMITTEE OF LADIES

WITH THE CO-OPERATION OF THE

METROPOLITAN OPERA COMPANY
AND THE INTER-RACIAL COUNCIL

MCMXXV

The Library also closed to its readers and its opened to the students. During the summer
 1917 and 1918 it was closed to all other visitors. The last 1917 to 1918 and 1918 to 1919.

PROGRAMME

OVERTURE

First and Second Overture: March
 Orchestra
 Conductor: CARLO SETTI

1. "LA FORZA DEL DESTINO" Act 2. First
 Duple: Emma
 The Albat
 Editor: Emma
 ROSA POMERLE
 GIOVANNI MARTINI
 ANDRÉS DE SEGUROLA
 Conductor: ROBERTO MORGANZONI

2. "Group of Songs" Group: Emma and Emma
 First Solo: (a) Yoko
 (b) Yoko-Yoko
 SERGEI RACHMANINOFF
 Valse Solo: (a) Nocturne in E-flat
 (b) Gigue
 (c) Nocturne in E-flat
 (d) La Marche des Enfants
 Conductor: JASCHA HEFETZ
 Emma and Emma

3. "BORIS GODUNOFF" (Composers: Emma) Emma
 First: ANDRÉS DE SEGUROLA
 Second: PIETRO ALBINO
 Conductor: CARLO SETTI

FINALE

Emma and Emma
 Emma
 LEO BOTTEN and Emma
 The Emma Emma Emma
 MARGARET ROMAN and Emma
 Conductor: GIULIO SETTI

Stage Director: RICHARD OBYNSKI
 Technical Director: EDWARD MEDLE
 Chief Musician: GIULIO SETTI

esecutivo messe in campo dai maestri direttori potevano essere ancora contrastate dalle esigenze pratiche. Ciò ovviamente contribuiva una volta di più alla non completa valorizzazione del loro operato.

Le storie che si possono raccontare a proposito dei direttori “di sala”, contraddistinte da dovizia di particolari, sono dunque relativamente poche. La ricerca degli ultimi anni, svolta in America, ma in certi casi anche anche in Europa e nel nostro paese, ci aiuta a tracciare un bilancio di stampo prevalentemente estetico mentre i risvolti biografici restano in più casi nell’ombra, relegati come sono all’interno dello studio dell’incompleto materiale a disposizione.

Per cogliere il senso della conduzione dell’orchestra che negli anni Venti nelle sale newyorkesi e poi negli studi di Camden realizzava tali antologie sinfoniche e liriche, si può ad esempio oggi riandare alle memorie di Nathaniel Shilkret². Nato nel 1889 in New York, dove morirà quasi un secolo dopo nel 1982, egli diviene da ragazzo clarinettista nelle band popolari attive nei locali newyorkesi ai primi del nuovo secolo. Sarà poi anche pianista, rielaboratore e compositore di brani di vasta popolarità. Il 1915 lo vede assunto presso la *Victor Talking Machine Company*, la nuova casa di riproduzione del suono, da parte dell’allora dirigente in capo Mr. Eddie King. Svolge contestualmente il ruolo di musicista, organizzatore di una decina di complessi orchestrali tra cui la *Victor Salon Orchestra* per cui compone brani dal sapore ritmico popolare come *Prisoner’s song*. La sua attività dominante diverrà però quella di direttore amministrativo passando attraverso vari gradi dirigenziali. Ciò che per noi riveste maggior interesse è la sua attiva presenza quale membro e poi dirigente del Dipartimento Stranieri, dove agiva quale estensore dei contratti del personale immigrato assunto nei ranghi della Victor. Da quella posizione, trampolino di lancio per il brillante futuro di dirigente in più alto grado della casa discografica, egli controllava il flusso dei musicisti immigrati in New York e poteva determinare certamente, anche se indirettamente, le scelte del personale

2 Nathaniel Shilkret, *Nathaniel Shilkret: sixty years in the music business* by Shilkret Nathaniel (1889-1982) / Shell Niel / Shilkret Barbara, Scarecrow Press, 2005. Biografia curata e data alla stampa recentemente dal figlio, docente oggi in un College newyorkese, seguendo il materiale, una volta tanto ricco, depositato nelle biblioteche americane più importanti quali la *Library for Performing Arts N.Y. - Libr.of Congress, Washington*.

artistico. Si può dire che ogni musicista di nazionalità non americana assunto in quegli anni alla Victor e poi alla RCA (che assorbirà negli anni Venti l'etichetta) sia passato da quell'ufficio. Memorabile resta tra l'altro l'incontro con il celeberrimo tenore Caruso.

Negli anni Dieci, gli anni appunto di Caruso alla Victor, il concertatore "di sala" principale era però ancora Mr. Joe Pasternack. Direttore d'orchestra di origine polacca, egli veniva dalla gavetta effettuata come strumentista. Il suo ruolo presso la Victor era quello di direttore dell'orchestra principale che avrebbe poi guidato nella creazione del marchio della *Read Seal*. Alla fine del decennio, suo assistente era il giovane violoncellista italiano Rosario Bourdon. Questi subentrava sempre più spesso in sala d'incisione al più anziano maestro, negli anni intorno al 1920. Erano a suo appannaggio molte delle frequenti sedute condotte alla guida delle stelle canore del momento.

Una mattina del 1922 - narra Shilkret nelle succitate memorie - in seguito ad un crollo nervoso sintomo di esaurimento, Pasternack, deve essere sostituito mentre è alla guida dell'orchestra di Filadelfia. Il rimpiazzo naturale avrebbe potuto sicuramente essere Bourdon. Shilkret stesso al contrario gli viene preferito, forse per meriti acquisiti quale eclettico concertatore, principe delle orchestre di casa Victor. Il suo potere contrattuale doveva invero essere già molto alto a quel tempo ed in grado di decidere a suo favore non solo la rivalità con il più fragile assistente ma anche il confronto con i pur validissimi concorrenti che più saltuariamente si affacciavano alla ribalta della sala di incisione.

Tra tali direttori, già protagonisti di esemplari prestazioni nel decennio glorioso delle incisioni "acustiche", era anche Giulio Setti. Il maestro, nativo di Treviglio in provincia di Bergamo, guidava con grande efficacia il Coro del teatro Metropolitan fin dal 1908. Le vicende di questo nostro importante conterraneo, nato nel 1869 nel grosso centro della pianura bergamasca e rimasto purtroppo lungamente quasi dimenticato nell'ambito delle cronache storico musicali della città orobica, sono state nel tempo rivisitate da rari isolati biografi. Possiamo in ogni caso ripercorrerne le tracce, lasciando per lo più spazio al ricordo del suo lavoro assolutamente importante alla Victor. Grazie alla tecnica "elettrica" il suo operato, già validamente avviato nel decennio precedente confrontandosi con stelle del calibro dello stesso Enrico Caruso, a partire dagli Anni Venti ben si pone a paragone con l'analoga attività dei personaggi che

abbiamo già citato e di altri che difficilmente possono trovare qui spazio, stante la scarsità di informazioni che si possono su di loro ricostruire. La fonte biografica più estesa relativa al maestro Setti è a tutt'oggi quella dovuta allo studioso trevigliese Francesco Chiari che negli anni ultimi dello scorso secolo ha tracciato un profilo della vita e del lavoro in New York del maestro. Tale lavoro veniva pubblicato in occasione del sessantesimo anniversario della morte avvenuta nel 1938³.

L'estensore di questa biografia del maestro ricorda come gli studi musicali del giovane nostro conterraneo fossero stati svolti presso la Pia Scuola Musicale "Giovanni Simone Mayr" (l'attuale Istituto Musicale G. Donizetti) di Bergamo, in particolare nel corso superiore di pianoforte, organo, armonia dapprima con il maestro Vanbianchi, poi nel biennio conclusivo, con Alessandro Marinelli. Il diploma in pianoforte, organo e contrappunto felicemente conseguito al termine di questo brillante percorso, arriva dunque nel 1889.

L'attività di maestro di coro trascorre rapida nei teatri italiani più importanti ed attraverso significative esperienze all'estero in Egitto ed in Sudamerica, sino all'avvio del lavoro al Metropolitan newyorkese, introdottovi insieme a una parte del vecchio personale della Scala di Milano dal *general manager* Giulio Gatti Casazza⁴ e da Toscanini. Entrambi i personaggi riponevano dunque in Setti particolare fiducia, grazie alle prove brillanti che il nostro aveva dato nello svolgimento della preparazione dei complessi a lui precedentemente affidati.

La "visibilità" del ruolo del preparatore del coro non è tale da competere con quella delle stelle del firmamento canoro o dei direttori d'orchestra più acclamati. Tuttavia il percorso avviato così brillantemente nel massimo teatro americano risulta gratificante per il maestro trevi-

3 Francesco Chiari, *Il maestro Giulio Setti nei documenti biografici (in occasione del 60° anniversario della morte)*, è in Quaderni della Geradadda n. 5, del Centro Studi Storici della Geradadda – Ediz. Cassa Rurale Artigiana Banca Credito Coop. di Treviglio, aprile 1999. A tale saggio ovviamente si rimanda per ogni approfondimento e per la più appropriata identificazione di ogni dettaglio legato all'esperienza teatrale e quale direttore d'orchestra del maestro nonché per i riscontri sui primi successi nell'attività in sala di incisione negli anni della primitiva tecnica "acustica".

4 Giulio Gatti-Casazza, *Memories of the Opera* op. cit., cap. quinto, pagg. 158-159.

gliese. Il biografo traendo spunto dai commenti della stampa newyorkese redatti in occasione della scomparsa del maestro stesso, ci ricorda come la figura di Giulio Setti fosse apprezzatissima “dietro le quinte” e dal personale amministrativo del teatro. Nelle testimonianze della stampa dell’epoca che abbiamo potuto ritrovare presso la Library for Performing Arts al Lincoln Center, nuova sede del Metropolitan dagli anni Sessanta del trascorso secolo, noi ora scopriamo come il Coro del Metropolitan fosse acclamato quale migliore espressione in assoluto fra quelle di questo settore.

“Il coro, che dagli scorsi anni è divenuto una delle glorie del Metropolitan, ha nel “Boris” la parte del principale protagonista. Splendidamente assolve tal compito in quella parte. Per questo particolare lode deve andare a Mr. Setti”.

Ciò dunque è quanto possiamo leggere nella recensione che l’*Herald Tribune* dedica⁵ alle prime esecuzioni americane del Boris Godunov di Moussorgski, dirette da Toscanini nel marzo del 1913. Ed ancora, nell’aprile successivo⁶, ecco quanto troviamo a proposito della nona sinfonia beethoveniana condotta dal direttore parmense nella sua prima *performances* sinfonica⁷ americana (dove Giulio Setti ovviamente è il preparatore del Coro):

“Una serata trionfale non solo per Arturo Toscanini ma anche per [...] il grande coro (del Metropolitan, n.d.r.) integrato da membri selezionati dell’Oratorio Society; per Giulio Setti, maestro del coro che non ha eguali in alcun luogo [...]. Dopo l’esecuzione della Sinfonia, quando Toscanini ha chiesto ad ogni componente dell’orchestra e del coro di alzarsi ed ha chiamato Giulio Setti a raccogliere insieme a lui gli onori così doviziosamente mietuti, il pubblico è esploso in una manifestazione di entusiasmo quale la Metropolitan Opera House ha raramente sperimentato in precedenza”.

5 Da *Herald Tribune* del 29 marzo 1913.

6 Da *Press*, articolo a firma di Max Smith del 14 aprile 1913.

7 Il memorabile Concerto sinfonico si svolse al Metropolitan nella serata della domenica 13 aprile e venne poi replicato nel programma pomeridiano del venerdì 18 successivo. Il programma comprendeva, oltre alla IX Sinfonia di Beethoven, la *Faust Overture* di Richard Wagner e il poema sinfonico *Till Eulenspiegel* di Richard Strauss.

Scopriamo inoltre⁸ come Giuliano Donati Petteni già da quei giorni nella nostra terra avesse posto in risalto le doti artistiche e umane non comuni di Setti che anche qui risultava essere uno dei principali collaboratori di Arturo Toscanini nella sua avventura artistica al Metropolitan ai primi del Novecento. Dalle parole dello storico delle vicende della musica bergamasca⁹, riprese anche dal biografo, il maestro appare addirittura quale *“Ambasciatore di italianità”* e *“partecipa con Gatti Casazza alle imprese benefiche promosse nella grande città che lo ospita, ma difende anche il nostro primato nella musica, eseguendo di preferenza le opere dei nostri compositori”*.

Questi concetti espressi nello stile retorico e celebrativo della fine degli anni Venti, equivalgono ad una consacrazione anche nell'ambito locale dell'ambiente culturale orobico, particolarmente incline sin da allora nel sottolineare le esperienze dei propri concittadini che si fanno strada lontano dalla terra natale. Si tratta però ora di gettare, se possibile, ancora miglior luce sull'impresa discografica svolta da Setti nel corso delle prove da lui date in sala di incisione negli anni dopo il 1925, che rappresenta il momento del passaggio al nuovo innovativo approccio tecnico. Va detto subito che il nostro interesse è rivolto al confronto del suo lavoro con l'operato dei colleghi direttori concertatori “di sala” come più sopra li abbiamo definiti. Tale impostazione non deve invero stupire troppo il lettore: questo infatti secondo noi è uno dei metodi per rendere ragione dell'effettivo valore del maestro trevigliese in tale fase del suo cammino, che precede di poco meno di un decennio (tenendo ovviamente conto delle date di produzione delle sue incisioni) la sua uscita di scena dal panorama artistico newyorkese, ma anche in senso più assoluto da quello internazionale. Ci troviamo per lo più in questo contesto, che è quello delle antologie liriche, al di fuori dell'ambito operativo dei grandi nomi della direzione d'orchestra dell'epoca (e proveremo a darci subito una spiegazione di tale aspetto che a prima vista potrebbe apparire poco comprensibile). Il nostro indirizzo di ricerca sarebbe invero assai più rischioso e meno attendibile, se al contrario si considerasse l'operato di questi abili professionisti della sala in una prospettiva identica alle esperienze

8 Francesco Chiari, saggio cit.

9 Giuliano Donati Petteni, *Bergamaschi all'estero - Giulio Setti*, in “Scritti vari di Letteratura e di Storia riguardanti Bergamo”, 1935, pag. 150.

svolte in teatro dai direttori più celebrati del repertorio operistico ovvero riferendoci alle incisioni sinfoniche alla cui guida di rado questi nostri “artigiani” avevano accesso, dato che erano anch’esse appannaggio, a torto o a ragione, delle bacchette più reputate.

Nel corso del lavoro da noi svolto emerge piuttosto che diverse erano le caratteristiche dell’attività di tali concertatori rispetto al ruolo dei direttori d’orchestra titolari delle stagioni teatrali o prevalentemente attivi nelle sale da concerto nel repertorio sinfonico; diverso si manifestava pure, forse inevitabilmente, l’approccio psicologico dell’intero ambiente musicale nei confronti di tali differenti figure professionali.

Una esemplificazione illuminante su quanto andiamo dicendo, la fornisce proprio il già menzionato Nathaniel Shilkret, parlando del periodo che prelude al suo avvento quale direttore dell’orchestra di Camden¹⁰. Due sono le sue considerazioni che ci sembrano in proposito più significative.

Nella prima di esse egli ci ragguaglia sul fatto che nel settore Victor-Simphony, che raccoglieva cioè le incisioni del repertorio sinfonico di rilievo, oltre all’orchestra Victor venivano ingaggiate all’epoca anche l’Orchestra di Filadelfia e la New York Philharmonic. Shilkret stesso a tal proposito ricorda come nel 1923 avesse potuto dirigere vari titoli con l’organico di Filadelfia. Ad esempio in una singolare seduta dedicata all’*Ouverture 1812* di Ciaikovskij, nella fase terminale dell’esperienza “acustica” delle incisioni, si era sperimentata sotto la sua bacchetta la tecnica con più collettori per la raccolta dell’onda acustica dei vari gruppi strumentali (una sorta di registrazione “a più piste” ante litteram), per facilitare una migliore identificazione timbrica. Il curioso metodo costringeva il direttore d’orchestra a situarsi ad un livello considerevolmente più alto rispetto all’orchestra (egli era posto su una piattaforma quasi a ridosso del soffitto della sala) per ovviare alla difficoltà degli strumentisti nel seguire la gestualità del maestro, dato che essi stessi si trovavano celati dietro i numerosi “imbuto” collettori distribuiti a livello del suolo. Questo genere di registrazione sinfonica, considerata repertorio più prestigioso, non risulta fosse concertato se non dal direttore di sala principale delle orchestre, ruolo nel quale, come ormai sappiamo, Shilkret a quell’epoca si trovava provvisoriamente, in

10 Nathaniel Shilkret, op. cit.

attesa della definitiva sostituzione del vecchio titolare Mr. Pasternack. Rileviamo poi, sempre nelle memorie del “factotum” della Victor, anche il secondo elemento importante. Secondo l’autore per la successione alla direzione della orchestra di Camden erano stati fatti inizialmente i nomi di Leopold Stokowski e di Walter Damrosch, fra i più reputati e sicuramente meglio pagati interpreti in attività in New York. Mr. King, *general manager* della Victor, convince però gli amministratori della casa discografica a confermare nel ruolo lo stesso Shilkret.

Al di là dell’elevato senso di autostima che impedisce al nostro personaggio di andare oltre una compiaciuta autocertificazione del proprio successo personale, non si può non rilevare come, dovendosi retribuire un unico direttore utilizzato su innumerevoli repertori, il *budget* destinato a tali sedute potesse in tal modo assai più facilmente rientrare nei limiti del bilancio della Compagnia.

A questo punto è più facile comprendere la presenza e l’utilizzo anche dei concertatori “di sala”, assunti, come nel caso di Setti, “pro tempore” se non addirittura in vista di singole sedute, per sostenere la continuità delle incisioni quotidiane. Una rotazione fra più maestri sul podio, indipendentemente dalla presenza o meno in quegli anni di un direttore principale dichiarata da Shilkret, è da mettere dunque in relazione con la frequenza con cui venivano sfornate le matrici e conseguentemente i dischi da dare in pasto al pubblico letteralmente affascinato dalle novità messe sul mercato. Il clamoroso incremento delle vendite accrescerà di molto la popolarità del repertorio operistico anche al di fuori dell’ambito delle performances teatrali.

Le incisioni “elettriche” - Note su una discografia esistente

Seguire più da vicino gli esiti e l’operato di tali direttori, che agivano nelle sale d’incisione newyorkesi all’epoca d’esordio della tecnica di riproduzione del suono elettrica, rappresenta ora il nostro obiettivo.

Ci avvaliamo a tal scopo della riproposta in formato Compact Disc del materiale che solo fino ad un ventennio or sono era destinato all’ascolto privilegiato dei frequentatori delle fonoteche. Esse raccolgono ancor oggi le raccolte degli antenati vinilici dei nostri CD ed hanno costituito per lungo tempo l’unico materiale a disposizione dei ricercatori studiosi delle fasi storiche dell’attività discografica. Rileviamo, per inciso, come le esigenze del mercato discografico attuale facciano sì che numerosi mate-

riale da noi ascoltato in vista della stesura di questo lavoro sia già e nuovamente fuori commercio. Difatti le case discografiche (ed in particolare quelle inglesi), che hanno avuto il merito nel decennio ormai trascorso di rilanciare tali incisioni storiche, stentano ora ad intravedere la possibilità di nuove edizioni in ragione della logica operativa del mercato stesso. Tuttavia alcune di esse mantengono un interesse in questo senso¹¹ e questo consentirà ovviamente a molti appassionati la possibilità di una più diretta verifica di quanto stiamo per dire in proposito. La nostra scelta è dunque quella di immedesimarci in tali ormai lontane risonanze, mediate dal mezzo tecnico, seppur imperfetto, di allora. Essa si giustifica appieno con il tentativo di una valutazione su quegli esiti, non fosse altro che per riconoscervi finalmente il ruolo decisivo giocato in varie occasioni dai concertatori. Il nostro scopo non è peraltro quello di fornire una trattazione esauriente sull'argomento, né ciò potrebbe avvenire comunque dati gli scopi del presente lavoro. Ci limiteremo qui a fornire agli appassionati unicamente una possibile chiave di lettura e di confronto fra varie logiche esecutive ed interpretative che rappresentano modi di approccio con la specializzazione professionale di queste figure direttoriali.

All'esordio in questa disamina si rileva come taluni personaggi agissero in modo più stabile e continuativo nel panorama operativo della casa Victor, essendo essa il nostro punto di riferimento nel quadro dell'attività discografica newyorkese. Questa osservazione, di cui più sopra abbiamo cercato di rendere in qualche modo ragione, ci fornisce ora lo spunto per considerare come ancor più rilevanti le imprese discografiche di coloro che, come il nostro conterraneo Giulio Setti, ebbero meno opportunità in tal senso almeno dal punto di vista quantitativo, ma seppero spesso emergere qualitativamente anche a dispetto di tali limitazioni.

L'avventura di Setti in sala d'incisione, negli anni che precedono l'avvento della tecnica elettrica¹², si svolge collaborando anche nelle sedute destinate alla produzione delle matrici di memorabili esempi vocali do-

11 La casa discografica *Naxos* ha attualmente in catalogo molti dei titoli registrati da Setti, Shilkret e da Rosario Bourdon che sono i principali maestri ricordati in questo saggio. Si veda in proposito la discografia posta in appendice al presente volume.

12 Francesco Chiari, saggio cit. Tale attività vi è descritta con riferimento agli eventi più rilevanti, come il lavoro svolto in sala d'incisione intorno agli anni 1912-1918.

Enrico Caruso, grande protagonista delle incisioni con la tecnica acustica.



cuore. Ed. anima d'artista.
Ricordo di Enrico Garavito
Prag 1904

vuti ad Enrico Caruso. Ovviamente, e senza trascurare l'importanza di quella parte significativa di attività, la nostra attenzione si concentra qui invece sulla produzione degli anni tra il 1927 ed il 1929. Essa in qualche modo rappresenta gli ultimi esiti del maestro trevigliese, ottenuti in compagnia di altre celebri voci del panorama operistico.

La migliore generale qualità della nuova tecnica di riproduzione sonora si dimostra, come detto, di grande aiuto nell'identificazione del contributo dovuto all'orchestra e dunque anche al maestro concertatore (anche se tale riscontro positivo, come vedremo, non vale sempre e comunque per tutti gli esempi presi in esame).

In questa luce possiamo identificare nelle sedute di incisione fra i mesi di dicembre 1927 e gennaio 1928¹³, alcuni fra gli esempi dove meglio si identifica lo stile operativo di Giulio Setti. Il 12 dicembre 1927, ad esempio, egli è attivo certamente in Manhattan, probabilmente nella sede Victor alla Liedenkrantz Hall, luogo frequente delle sue performances discografiche alla guida dell'orchestra oltrechè del suo Metropolitan Opera Chorus e confrontandosi con il tenore leader del palcoscenico newyorkese ossia Beniamino Gigli. Questi è ormai nel cuore degli appassionati, affievolendosi nel contempo a poco a poco il ricordo della supremazia di Caruso, morto nel 1921. Il lavoro di quella giornata è dedicato all'amato Donizetti, in particolare alla scena finale di *Lucia di Lammermoor* (finale del III atto). L'impresa è ovviamente tutt'altro che semplice o scontata.

La prima versione del "*Tombe degli avi miei*" del tenore non è infatti ritenuta soddisfacente unitamente alla romanza "*Fra poco a me ricovero...*". Possiamo dire che a nostro giudizio l'apporto dell'orchestra, all'ascolto di questo primo frammento, si può già considerare articolato a dovere e la stratificazione timbrica risulta accettabile. All'attacco della romanza però corni e tromboni sfilacciano il suono in un'intonazione più approssimativa. Si intuisce comunque già qui il destino della tecnica di Setti: egli non si accontenterà mai di seguire semplicemente il cantante ma cercherà di assecondarlo o più propriamente di guidarlo a seconda delle situazioni.

13 D'ora innanzi non citeremo ogni volta il riferimento discografico ai Cd in commercio nonché a quelli diffusi nel decennio trascorso, rinviando in ogni caso a tale scopo il lettore alla discografia posta in appendice al volume.

La seconda versione (rifacimento del lavoro precedente) viene decisa, di certo dopo approfondito riesame critico. Inizia più stringata nel segno di una timbrica più secca ed essenziale nel rapporto fra archi e strumenti a fiato. Il cantante conduce la linea melodica e l'accompagnamento orchestrale lo segue, ma tutti sono assai più attenti nel delineare la struttura. Il brano si articola in una luce moderna ed ancora attuale: l'attenzione si rinsera dunque mirando alla lucidità ed essenzialità del contenuto musicale. Gigli aveva in precedenza inciso la stessa pagina nel 1925, sotto la guida di Rosario Bourdon con esiti altalenanti¹⁴.

Il coro *O meschina! O fato orrendo!* rivolto col pensiero al destino di Lucia, si dipana, nella visione di Setti, in dialogo con il recitativo drammatico *Giusto cielo...* del tenore Edgardo. Il coro detta il ritmo della seconda parte della scena e genera l'atmosfera generale. La timbrica dell'assieme vocale resta un poco sfocata sullo sfondo sonoro mentre l'irruenza del dramma passa dalla voce di Gigli all'ascoltatore in modo piuttosto squilibrato nel rapporto con il coro stesso. Emergono le difficoltà che spesso ritroveremo in rapporto alla dislocazione dei microfoni e delle voci e strumenti in fronte ad essi, legate alla fase iniziale della tecnica elettrica.

La campana ed i tromboni "...suon di morte..." ci avvicinano alla stretta drammatica con l'entrata di Raimondo ossia del basso Ezio Pinza, mentre i violini seguono l'afflato drammatico di Gigli/Edgardo.

La romanza "*Tu che a Dio spiegasti l'ali*" chiude la scena e l'opera nella sua avvolgente tragicità. L'orchestra detta il clima con i clarinetti ed attraverso il pizzicato degli archi. Il tenore vi fraseggia in modo articolato seguendo accenti ed inflessioni del testo convogliati nella melodia. Ciò sino al culmine "*Bell'alma innamorata*".

Tutto l'assunto della architettura musicale appare condotto in modo completamente coerente e la stretta fra basso e coro è inquadrata in questo raggiunto equilibrio. Meno felice è qui l'intonazione dell'assieme voca-

14 Anche in quell'occasione si registrò due volte: in un primo tempo con un apporto orchestrale che oggi suona all'orecchio come assai schematico, dove gli accordi strumentali "riempivano" gli spazi fra gli interventi del tenore nel recitativo. Il fraseggiare era piuttosto sterile e frammentario dal punto di vista della articolazione della struttura. Nella romanza la stretta finale in particolare risultava spezzettata e poco coerente. La seconda versione "rimediava" definendo invece un apporto orchestrale logicamente più consequenziale ed i colori vocali di Gigli erano più studiati e curati

le e strumentale, dove il coro è un'eco ed il duetto tra i due cantanti si sviluppa in primo piano. Alla fine, e nonostante ciò, è sempre il coro ad ampliare la prospettiva sonora in senso timbrico. Tutta questa affascinante lettura donizettiana, pur con alcuni limiti, si dimostra dunque caposaldo del lavoro inciso da Setti in quegli anni.

Pochi giorni dopo, il 16 dello stesso mese di dicembre, Setti realizza il lavoro sugli *ensembles* vocali della stessa *Lucia* e del *Rigoletto* verdiano¹⁵. Anche qui l'impegno è strenuo ed anche se non tutti gli ostacoli sono superati, si agisce con rigore critico tendendo verso la progressiva raggiungibile efficacia. Il punto cruciale sembra essere rappresentato dal concertato del primo atto di *Lucia*, cioè il sestetto con unito il coro "*Chi mi frena in tal momento*". Il frammento è di quelli che ancora oggi possono far tremare i polsi ai maestri concertatori.

Nel 1920 Maria Barrientos, leggendaria soprano, ne aveva lasciato una inarrivabile incisione in New York, assieme ad un manipolo di voci oggi poco ricordate, tra cui figuravano il baritono Riccardo Stracciari ed il basso José Mardones. Non è reperibile il nome del direttore d'orchestra di quella versione. Essa brillava per sintesi coloristica e capacità intonativa degli interpreti e, nonostante le difficoltà insite nella vecchia tecnica acustica di incisione, siamo ancor oggi in condizione di valutarne gli assoluti pregi. Nemmeno Maria Callas e Tullio Serafin, decenni dopo nella versione memorabile del 1953 del Maggio Musicale Fiorentino, potranno a nostro avviso eguagliare un simile splendore stilistico, pur nella ovviamente assai più diretta ed immediata risoluzione delle peculiarità drammatiche dell'assunto insita in quella produzione globale dell'opera. Anche Setti trova qui ovviamente qualche ostacolo nell'affrontare tutti gli scogli caratteristici di questa sezione della partitura. Il soprano Amelita Galli Curci, Luisa Homer mezzosoprano veterana al Metropolitan, i tenori Gigli e Bada, il baritono De Luca ed il basso Pinza formano in questa occasione il ragguardevole cast vocale.

15 Nei Cd circolanti negli scorsi anni Novanta, ma ora difficilmente reperibili in commercio, dell'etichetta inglese *Romophone*, vi è un'incongruenza relativa a tale seduta di registrazione sostenuta il 16 dicembre 1927. Infatti nei Cd della raccolta dedicata a Beniamino Gigli è chiaramente indicato Giulio Setti quale concertatore, mentre nella raccolta riservata alla soprano Amelita Galli Curci a proposito della stessa seduta di registrazione troviamo citato in tale veste Rosario Bourdon. Dato che anche nella riedizione dell'Istituto Discografico Italiano, *Beniamino Gigli, Collezione completa delle incisioni operistiche, volume 2*, 1997, la paternità dell'incisione è attribuita a Setti, propendiamo per questa ultima ipotesi e la facciamo nostra nella valutazione di tali esempi.

Il materiale musicale è qui ben distinto analiticamente e ciò costituisce il pregio dell'operazione: il moto ondulatorio proposto dai cantanti è ben seguito dal maestro concertatore. L'apporto dei cantanti è però prettamente solistico e ciò vanifica in parte la proprietà dell'assieme. L'intonazione del coro in rapporto al sostegno orchestrale ed al lavoro dei solisti risulta problematico. La sensazione è che, in tale fase del lavoro, le varie componenti non potessero percepire con esattezza i suddetti problemi, in ragione della dislocazione o delle risorse acustiche. Tale registrazione non risulta essere stata ripetuta, forse perché l'assommarsi dei vari inconvenienti, avrebbe richiesto molto lavoro di prova aggiuntivo, non compatibile con i tempi di realizzazione in studio come sempre assai stretti.

Tale doppio lavoro viene invece svolto per il quartetto "*Bella figlia dell'amore*" dal *Rigoletto*, conducendo a risultati invero assai più brillanti. Il bell'impulso ritmico della versione iniziale si conserva in quella seconda e definitiva. I difetti vocali ed intonativi presenti nella prima performance che abbiamo potuto ascoltare, vengono stavolta affrontati e risolti nella replica, unitamente ai problemi legati alle talora limitate risorse del fraseggio dei pur esperti solisti. In questa seconda volta l'orchestra è subito più presente ed attiva nel dare supporto e spinta. Il canto di Gigli è consequenziale e Galli Curci ed Homer duettano sostenendo il ruolo all'interno di un ben definito impianto formale, sicuramente dettato dalle osservazioni dal maestro. La struttura si sublima nella stretta conclusiva ed anche ciò risulta adeguatamente percepibile.

Fra le incisioni in cui Setti, in tempi diversi, si misura con singoli interpreti, ci appaiono significative quelle che vedono impegnati taluni nomi di spicco. Sono tra essi Ezio Pinza, uno dei bassi storici del Metropolitan, Rosa Ponselle, soprano affermatasi brillantemente nei primi anni Venti e scoperta negli ultimi sprazzi dell'attività di Caruso con il quale ella cantò all'esordio nel 1919 nella *Forza del destino*, ed infine il tenore Giovanni Martinelli. Ezio Pinza deve alla collaborazione con il maestro trevigliese alcune delle sue performances migliori che sono rimaste a noi. Questo rilievo ci trova concordi con le testimonianze dei critici che ci hanno preceduto nel commento su queste pagine di discografia¹⁶.

16 Rodolfo Celletti - Raffaele Vegeto - John B. Richards, *Le Grandi Voci*, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, pag. 642.

Il basso principe di quegli anni debutta al Metropolitan il primo di novembre 1926 nella *Vestale* di Spontini in compagnia della Ponselle e di Giacomo Lauri Volpi¹⁷. La critica newyorkese si esprime subito favorevolmente come si legge nelle recensioni dell'*Herald Tribune* a firma di Lawrence Gilman: egli ne parla come di “*figura di cantante che lascia il segno*” e che unisce alla presenza scenica una “*eccellente voce*”. Il critico Irving Kolodin descriverà poi Pinza quale “*rappresentante significativo dell'Epoca d'oro del canto lirico*” nonché di “*attore abile nel canto, cantante efficace nella recitazione*”.

Personalità effervescente ed entusiasta, Pinza avrà poi esperienze cinematografiche come altri cantanti della sua era, segnalandosi come abile nel caratterizzare le figure in modo analogo a quanto avvenuto in precedenza sul palcoscenico. Nelle memorie da lui stesso redatte, ci parla in particolare dell'esperienza che lo vide protagonista del *Don Giovanni* mozartiano nella stagione 1929/1930 al Metropolitan e che lo pose in antagonismo con i baritoni, pretendenti più propriamente al ruolo e veterani sulla scena del teatro newyorkese. Il pubblico ne consacrò in quell'occasione il successo, la critica fu allora invero piuttosto tiepida. Riascoltando le registrazioni delle pagine mozartiane cantate da Pinza nel 1930, guidate nell'occasione da Rosario Bourdon, resta qualche perplessità che conferma le riserve della critica dell'epoca, per via soprattutto del fraseggio affrettato e della eccessiva caratterizzazione che compromette in parte l'equilibrio delicato della scrittura stilistica del genio salisburghese. Ci appaiono al contrario assai riuscite, come detto, le sue incisioni guidate da Setti nel corso degli anni precedenti. Possiamo considerare, a titolo di esempio, soprattutto i brani tratti da *Norma*. I frammenti belliniani vengono incisi da Pinza tra il '27 ed il '29.

In “*Ite sul colle o Druidi*” la nobile voce del basso si muove dialogando con gli incisi del clarinetto, poi sorretta dalla tensione espressa dagli archi. L'ingresso del coro del Metropolitan muove l'espressione e l'andamento. Il fraseggio si presenta ora elastico pur nell'equilibrio stilistico necessario in simili pagine. La timbrica del coro maschile si dimostra

17 Ezio Pinza, *Ezio Pinza, an autobiography, with Robert Magidoff*, New York, Rinehart, 1958.

Giulio Setti (raccolta Mishkin di New York).



ovunque compatta ed elegante. Anche in *"Ah del Tebro..."* (incisa l'8 aprile del 1929) il colore vocale di Pinza è corposo ed elegante. Il coro risponde qui in modo soffuso e la dinamica rimane contenuta come richiesto dall'arco espressivo consona alla struttura del brano. Le viole si incaricano di disegnare in orchestra il tappeto sonoro più appropriato.

Ancora del 1927 è l'esempio verdiano tratto dalla *Forza del Destino*. Ne *"Il santo nome"* il coro preparato da Setti è equilibratissimo nell'espressione e l'orchestra concertata dal medesimo maestro punteggia il percorso. Forse solo lo "staccato" degli archi accompagnanti si rivela appena troppo vistoso ed un poco troppo appariscente. Ancora il coro trascina il crescendo fonico finale, coordinato ottimamente con l'orchestra negli stacchi e nelle transizioni che definiscono l'architettura della pagina nel suo insieme.

Il momento più alto è però forse rappresentato dalla incisione della "Scena del Tempio" da *Aida*, che vede impegnati Pinza e Giovanni Martinelli unitamente alla soprano Grace Anthony e che viene realizzata in due fasi. Dapprima, alla fine di novembre del 1927, si realizza sotto la guida di Giulio Setti la seconda parte della scena cioè la fase conclusiva dove Pinza come di consueto si muove con eleganza ed il Coro si staglia in una timbrica solenne dai riflessi bronzei. Solo Martinelli appare affaticato nella vocalità e nello squillo finale compromette in parte la riuscita dell'assieme. Il buon esito complessivo induce comunque al completamento che si ottiene ai primi di gennaio dell'anno successivo. Grace Anthony con voce suadente e delicata introduce qui gli arabeschi svolti dal coro delle sacerdotesse nel tempio, mentre Pinza intona l'invocazione *"Possente Fthà"* col suo colore tipicamente pieno e profondo.

L'attività in sala d'incisione svolta gestendo la divina Rosa Ponselle, rappresentò certo per Setti un impegno non esente da ostacoli e critiche. *"Fu essa la voce femminile più gloriosa che mai si espresse nel repertorio italiano"*. Tale opinione di un critico, che oggi ci lascia quanto meno un poco sconcertati, era all'epoca assai diffusa tra i melomani. La storia della Ponselle, al secolo Rosa Ponzillo, nata da famiglia immigrata di umilissime origini, inizia quale cantante nel circuito Americano dei Vaudeville, duettando con la sorella Carmela. Il suo debutto al Metropolitan avviene il 15 novembre 1918 grazie al suo insegnante di canto William Thorner. Dopo solo tre mesi di apprendistato con lui infatti Ponselle ottiene un'audizione con Enrico Caruso ed in seguito con Gatti-Casazza general manager

del teatro. La cantante prepara con il direttore e pianista Romano Romani il suo debutto ne *la Forza del Destino*. Le memorie della soprano sono state raccolte da numerosi biografi. Da una delle più recenti¹⁸, ricaviamo notizie che la collegano con l'attività direttoriale concertistica ed in sala d'incisione svolta da Giulio Setti.

“Il contratto iniziale di Rosa Ponselle con il teatro Metropolitan le richiede di apprendere sette ruoli e un lavoro sacro [...]” cioè *“la parte di soprano del Requiem di Verdi [...]”. In aggiunta ad esso che eseguì per la prima volta nell'aprile 1919 - esecuzione del 6 aprile diretta da G. Setti, n.d.r.¹⁹ - le fu richiesto di preparare un secondo lavoro sacro, lo Stabat Mater di Rossini, che cantò per la prima volta già nel gennaio di quello stesso anno”*.

Più oltre leggiamo anche questi rilievi sui contributi in proposito forniti dalla stampa newyorkese:

“Il New York Times recensì brevemente il Requiem in data 7 aprile, lodando il miglior quartetto vocale che Mr. Gatti Casazza potesse riunire. L'esecuzione dello Stabat Mater, che ebbe luogo il 20 gennaio 1919 al Metropolitan venne annunciata dalla stampa ma non venne recensita da alcuno dei maggiori quotidiani di Manhattan”.

L'esecuzione verrà poi ripetuta, l'anno successivo, il 4 gennaio 1920 sempre sotto la direzione di Setti²⁰.

L'avvenente soprano Ponselle aveva inizialmente fatto parte della compagnia di canto destinata alle incisioni acustiche della Columbia, la casa discografica rivale, passando poi sotto contratto con la Victor nel 1923. Il testo biografico dovuto alla penna di James Drake riporta alcune interviste con la Ponselle riguardanti fra l'altro le registrazioni in sala di incisione svolte per la Victor.

Domanda dunque l'intervistatore²¹ l'opinione della cantante sugli *ensembles* con lei registrati della Victor “Read Seal”, tratti dalla *Forza del Destino*, con Pinza e Martinelli (diretti da Rosario Bourbon, 18 gennaio

18 James Drake, op. cit., capitolo quarto, *An overnight Prima Donna*.

19 Il cast era formato inoltre da M. Matzenauer mezzosoprano - C. Hackett tenore - J. Mardones basso.

20 Con il cast vocale composto in tale circostanza da R. Ponselle soprano - G. Besanzoni contralto - C. Hackett tenore - J. Mardones basso.

21 James Drake, op. cit., capitolo sesto, *A Perfect Voice*.

1928, n.d.r.) ed anche su la *Vergine degli Angeli*, celebre preghiera che registrò con Pinza (diretta da G. Setti il 23 gennaio seguente). La risposta della diva si rivela già dall'inizio piuttosto velenosa:

“Il terzetto è una bella registrazione, così come la ricordo, ma non mi piace la “Vergine degli angeli” assolutamente. Qualcuno intervenne nello studio ed alzò il volume del mio microfono che alterò il mio suono come se io stessi cantando Gioconda, che è un modo ben più aggressivo di quello adatto ad una preghiera. In teatro io la canto a mezza voce, cioè come è scritta. Quel disco non è buono – la mia parte di esso, voglio dire, non quella di Pinza. Egli risuona proprio meravigliosamente in quel disco. [...]”

La Ponselle rispondendo a quell'intervista, trascura di dichiarare però alcuni particolari relativi alle suddette incisioni realizzate per gli *ensembles* diretti da Rosario Bourdon. Il materiale registrato in tale occasione (ed in particolare ci riferiamo qui al citato terzetto definito da lei quale “bella registrazione”) presenta infatti sempre due versioni. Nel caso del finale della *Forza del Destino* la prima di tali esecuzioni si presenta squilibrata nell'apporto vocale in ragione di una anche in questo caso non ben dosata calibratura dei microfoni: le emissioni dei cantanti nel recitativo – arioso “*Io muoio*” si scollano qui nell'assieme e risultano sbilanciate.

La seconda versione, opportunamente riveduta e corretta, dimostra un cambiamento di concertazione da parte di Bourdon tendente a rendere scorrevole il tempo, unita ad una più precisa e rettificata dosatura dei microfoni per calibrare l'impasto delle voci. Tale definitiva realizzazione risulta essere quella prescelta per la stampa del disco. Nell'intervista suddetta, oltre alla mancanza di qualunque accenno a tale delicato e lungo lavoro, nulla si dice a proposito della romanza “*Pace, pace, mio Dio*”. A tal proposito venne scelta (e chissà se con il benessere della soprano) una prima versione, lasciando non pubblicata la seconda che a nostro giudizio meglio avrebbe rispecchiato le possibilità vocali della Ponselle, in forza di una maggiore coerenza anche in questo caso tra l'andamento nuovamente corretto dal concertatore e l'emissione a questo punto fluente ed equilibrata della voce. Si aggiunga che nella versione pubblicata la soprano è per di più sopraffatta nel volume persino dall'apporto strumentale dell'arpa accompagnante, precorrendo un iter analogo a quello della da lei successivamente contestata celebre preghiera, la *Vergine degli Angeli*, realizzata, come detto, sotto la guida di

Setti alcuni giorni dopo. In quest'ultima circostanza il maestro trevigliese non ha - ahimè! - però l'opportunità di realizzare una seconda prova, che avrebbe certamente messo in condizione, individuato il problema, di riportare la voce della soprano in equilibrio nel contesto fonico. Possiamo aggiungere che anche il basso Pinza se ne sarebbe avvantaggiato, evitando forse il canto sovrapposto al coro che qui si ascolta (nemmeno il suo microfono viene infatti adeguatamente chiuso in tale caso durante la sezione corale della preghiera). Per darci una valida spiegazione dell'accaduto possiamo dunque solo pensare ad una fretteolosità o trascuratezza del lavoro svolto in particolare in tale occasione dal personale tecnico del suono nella seduta con Setti. Leggiamo altrove ancora²² nell'intervista già citata come risponde la protagonista alle richieste inerenti alla registrazione Victor di *Casta Diva*, diretta da G. Setti all'inizio del 1929.

“Cantavo sempre la seconda strofa due volte ed in tempo lento rispetto alla prima, ma non avrei potuto registrarlo in quel modo. Mi dissero che avreste udito con difficoltà il tono, sarebbe stato troppo soft, e il tempo troppo lento per essere compreso in una facciata del disco. L'orologio rappresentava sempre il problema [...]”.

Ogni cosa doveva essere compresa in quattro minuti il che significa che (con quelle scelte di tempo lento nella seconda strofa, n.d.r.) avrei potuto registrare solo la prima strofa, privando l'esecuzione del drammatico contrasto che utilizzavo sul palcoscenico. [...]”.

Anche in questo caso, e senza nulla voler togliere alle esigenze teatrali della solista che a suo dire qui si scontrano con quelle pratiche legate ai tempi di realizzazione, l'ascolto del disco ci dice che Setti svolge comunque il suo compito sollecitando orchestra e coro, esponendo quest'ultimo in una luce diafana e soffusa, coordinando al meglio tali compagini anche in rapporto alle complesse necessità della sala d'incisione.

La cabaletta, sempre da *Norma*, *“Ah, bello a me ritorna”* risulta poi un modello di virtuosismo esecutivo in assoluta precisione di intenti ritmici e fraseologici tra cantante ed accompagnamento. Il duetto *“Mira o Norma”* svolto in collaborazione con la contralto Marion Telva, risulta infine realizzare un miracolo timbrico di rara eleganza, dove il fraseggio è duttile e

22 James Drake, op. cit., capitolo sesto, *A Perfect Voice*.

svariatissimo. Il canto vi fluisce in controllata libertà legato dalle “mezze voci” attraverso i reiterati trapassi espressivi ed il movimento generale attribuisce novità all’interno della frase melodica. Finalmente ne appare convinta, per espressa affermazione, anche l’esigentissima diva:

“In generale sono soddisfatta del “Mira o Norma” che feci con la Telva”.

Le osservazioni provocate dall’intervistatore ottengono peraltro da Rosa Ponselle informazioni ancora molto interessanti, per chiarire le conseguenze del trapasso tra la primitiva e coercitiva situazione presente nelle incisioni “acustiche” ed i nuovi più brillanti esiti “elettrici”. Così si legge infatti con riferimento ad altra situazione stavolta e nuovamente gestita quale direttore d’orchestra dal maestro Rosario Bourdon:

“[...] Nelle registrazioni elettriche lavorare era un poco più semplice. Non si doveva più combattere con quel terribile “corno” (imbuto collettore dell’onda sonora, n.d.r.)”.

Negli *ensembles* il bilanciamento del suono non era però comunque sempre efficace. Ne l’Aida, che registra con Martinelli, per esempio la soprano sostiene che nessuno fu completamente soddisfatto: la Scena nel Sepolcro fu fatta due volte. Nella seduta di registrazione alla Victor del 8 febbraio 1924 avevano collocato Martinelli troppo avanti ed ella era sistemata troppo indietro, cosicchè il bilanciamento risultò cattivo.

“La Scena sul Nilo venne ripetuta e ne essa ne la Scena del Sepolcro risultavano ancora soddisfacenti ed io non avrei voluto concedere l’autorizzazione ad utilizzarle.”

Le prime sedute d’incisione con il nuovo impianto microfonic implicano invero ancora una forte responsabilizzazione dei cantanti. Essi appaiono dunque chiamati a valutarne l’esito e a decidere. Sembrerebbero qui a tutta prima abbastanza trascurabili le opinioni del maestro concertatore che viene finalmente citato anche se quasi con riluttanza. Più avanti, quando cominciano a sperimentarsi i microfoni (le registrazioni elettriche sono introdotte dalla Victor nel 1925), gli artisti vengono chiamati per una nuova registrazione della Scena nel Sepolcro²³.

23 Registrazione elettrica del 17-5-1926 con direttore R. Bourdon e maestro del coro G. Setti,

Rosa Ponselle in Norma. Fu tra i protagonisti delle incisioni della Victor con la nuova tecnica “elettrica” dopo la metà degli anni Venti sotto la guida di Giulio Setti (raccolta Mishkin).



“Quando ci fecero riascoltare il test di registrazione per quanto mi riguardava io non apprezzai ancora una volta il bilanciamento.

Finalmente ci chiamarono per una terza versione con Martinelli, Rosario Bourdon e me, e Martinelli mi pregò di approvarla. Disse: Guarda Rosa, è un gran cantare, ed il pubblico accetterà i problemi nel bilanciamento. Così dunque infine io accettai”.

La qualità coloristica delle incisioni realizzate in quegli anni negli *studios* di Camden – New Jersey, è significativamente più avanzata e sofisticata rispetto agli analoghi esiti ottenuti nelle altre sale newyorkesi. Il 27 ottobre 1926 il vecchio “maestro principale” dell’orchestra Joe Pasternack è ancora sulla breccia e dirige Beniamino Gigli nel *“Recondita armonia”* dalla *Tosca*.

Un fraseggio orchestrale piuttosto schematico spezzetta ancora, a nostro avviso, il discorso musicale: Gigli traina qui la struttura in assenza di una particolare coesione dell’assieme, ma comunque i timbri dell’orchestrazione risultano sgranati in buona evidenza, distinguendosi ormai chiaramente le risorse strumentali. Nella stessa *Tosca*, Rosario Bourdon, assistente del maestro e suo più frequente “rimpiazzo” nelle sedute degli anni successivi, ottiene assai di più nel 1928.

“E lucevan le stelle” è intonato da Giacomo Lauri Volpi, celebrato tenore in forze al Metropolitan, seppur lì presente per non molte stagioni a venire. Il movimento elegante del clarinetto apre stavolta la strada al canto che si insinua nel *climax* psicologico. L’orchestra tutta si produce in timbrica raffinata a sostegno delle “mezze voci”, prerogativa assolutamente non invasiva di Lauri Volpi, che affascina proprio perché si integra perfettamente nella logica coloristica.

Inutile dire, a questo punto, come Giulio Setti non riesca ad ottenere altrettanto in Manhattan essendo, come d’abitudine, collocato in altra sala. Nel ’29, gestendo il baritono Lawrence Tibbett nel ruolo di Scarpia unitamente al proprio Coro del Metropolitan gli esiti non possono essere infatti altrettanto brillanti rispetto a quelli ottenuti dai due colleghi che lo hanno preceduto nel lavoro pucciniano. La presenza del coro induce assai spesso i responsabili della Victor ad affidare il coordinamento al maestro nostro conterraneo. Le risorse tecniche (soprattutto la regolazione dei microfoni ma forse anche la dislocazione degli *ensembles* in sala) non lo agevolano però assolutamente. In *“Tre sbirri, una carrozza”* l’equilibrio tra voce e orchestra si rompe. Il flusso strumentale ha una sua precisa co-

erenza e funzionalità, ma l'organo vi emerge troppo e la voce del baritono purtroppo appare qui distante ed avulsa dal contesto generale.

Si ascolti a definitiva riprova di quanto andiamo dicendo l'esempio del dicembre 1926 dove Rosario Bourdon riesce, al contrario e di nuovo stavolta negli studi di registrazione di Camden, ad ottenere il meglio nel clima danzante sotteso al duetto "*Enzo Grimaldo, principe di Santafior*" tratto, come è noto, da *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli. Protagonisti vocali vi sono Titta Ruffo, baritono sopravvissuto ormai a gloriosa carriera ed il solito Gigli. Essi nella medesima giornata registrano anche i duetti da *La Forza del Destino* e da *la Bohème*. L'opinione critica più recente, a firma di William Ashbrook²⁴, condanna qui Ruffo platealmente, relegandolo alla condizione di inabile nel sostenere una condotta musicale equilibrata producendo le frasi melodiche. Tuttavia Bourdon, che ne è il concertatore, può dare il meglio negli *studios* del New Jersey attraverso un'elegante conduzione dell'ensemble strumentale. La timbrica è rigogliosamente appariscente, l'intonazione dei reparti orchestrali è assai plausibile ed il carattere del brano ne acquista effervescente vitalismo. Si può rilevare come l'equilibrio tra voci e apparato strumentale sia piuttosto a vantaggio dell'orchestra, mentre il celebre duo vocale dimostri fatica nel dare un senso compiuto all'insieme del brano.

Gigli, insoddisfatto a detta di molti, coglierà dunque l'occasione per ripetere tutti e tre i duetti l'anno seguente in compagnia stavolta del baritono Giuseppe De Luca e gli esiti di questa nuova versione appaiono sorprendentemente capovolti nei valori. Sicuramente migliore si presenta il bilanciamento fonico ed il duo vocale è ora in primo piano. Il dialogo canoro acquista un impulso grazie al superiore senso delle proporzioni e alla sensibilità del baritono De Luca. Gigli è dunque stimolato nel prodursi come interlocutore in questa nuova logica. Difficile resta al contrario spiegare come il contributo dell'orchestra (la stessa che pochi mesi prima aveva inciso sotto la guida dello stesso direttore) possa ora risultare così privo dell'efficacia e del rilievo coloristico sentito in precedenza. In particolare gli esiti intonativi dei fiati nell'ensemble sono imbarazzanti ed obbligano i cantanti ad un evidente sforzo nell'autocontrollo intona-

24 William Ashbrook, Nota critica introduttiva contenuta nel Cd della casa *Naxos* appartenente a *The Gigli Edition - Vol. 4 - Camden and New York Recordings 1926-27*.

tivo per garantire la loro propria buona riuscita. L'Ashbrook²⁵ fa rilevare a questo proposito la buona vena tecnica ed espressiva dei due protagonisti, calcando la mano nel confronto delle due edizioni, a scapito della prova vocale ed artistica fornita, come detto, in precedenza dal povero Titta Ruffo. Tuttavia, a nostro parere, l'opaca prova fornita in questo secondo caso dalla concertazione che si limita a seguire il canto, e dalla compagine strumentale, trova una pronta conferma ancora una volta nello svolgimento delle fasi operative. Il suddetto "*Enzo Grimaldo*" frammento dalla *Gioconda*, viene registrato due volte con l'evidente scopo di "ripulirne" gli inconvenienti. L'esito finale ottenuto qui da Bourdon migliora sensibilmente per le voci ma sotto l'aspetto strumentale resta per noi di efficacia dubbia, persino nell'esempio dalla *Bohème*, meno stimolante nell'impasto sonoro accompagnante rispetto all'edizione con il duo Gigli/Ruffo.

Nel repertorio verista è collocata l'ultima fase interessante del lavoro di Giulio Setti. Tre sono le situazioni di effettivo rilievo. Dapprincipio il nostro registra nel febbraio 1927 con il tenore Giovanni Martinelli: si tratta qui di una interpretazione di "*No, pagliaccio non son*" di Leoncavallo, dove il tenore fraseggia in una logica che è a mezza strada tra parlato declamato e canto. Il moto ondulatorio dei bassi archi in orchestra segue come sfondo in movimento. Ecco poi il coro del Metropolitan come da lontano assecondare la proposta del solista. Osserviamo qui come Setti sostenga la transizione da una sezione all'altra del brano in modo elegante e curato. Si tratta, come ormai è evidente, di uno dei tratti caratteristici del suo stile di concertazione. Ancora ecco il celebre Brindisi "*Viva il vino spumeggiante*" da *Cavalleria Rusticana* registrato l'anno successivo in compagnia di Beniamino Gigli. Siamo qui di fronte ad uno dei momenti migliori e più menzionati del lavoro del nostro maestro in sala d'incisione. La sua concezione del trattamento orchestrale di questa pagina è quella della punteggiatura coloristica, contorno allo sviluppo della melodia. Qui leggiamo il suo modo di assecondare l'andamento del cantante mantenendo in equilibrio il flusso complessivo dell'evento sonoro.

25 Idem.



Il coro merita ovviamente un cenno a parte: incisivo, dialogante si articola dapprima in “unisono”. Poi, nell’impasto a voci miste, è un poco sbilanciato a favore delle voci maschili e talora si complica il discernimento completo della dialettica interna delle voci. Il ritmo sostiene comunque dappertutto la costruzione vocale e la fluidifica nel movimento. Ancora la preparazione del coro è in evidenza nell’esempio estremo, “*Assassini!*” da *La Gioconda* (1929). È il nuovo e finale banco di prova che il maestro trevigliese affronta con Lauri Volpi nel ruolo solistico.

Tutta la struttura sin dall’introduzione è mirabilmente sostenuta dal moto orchestrale. La compagine corale del Metropolitan assume la guida della scena in andamento concitato e con grinta sostenuta dallo strumentale.

Sembra di poter leggere qui la lezione di Toscanini, memorabile compagno di viaggio di Setti nei primi anni newyorkesi presso il massimo teatro. Il coro risponde imperiosamente al tenore e questi appare in grande spolvero, nel suo individuale modo di porre la frase musicale. La dimensione della “fuga”, antico archetipo formale e reminiscenza della cultura musicale di Ponchielli, è rivissuta qui in modo incisivo ed ingloba il solista nel suo perpetuo moto.

La gestione dell’orchestra dell’etichetta rossa, la *Read Seal* della Victor, come si è visto, è condivisa da Nathaniel Shilkret (di cui più sopra abbiamo riassunto l’attività) con gli altri concertatori alla fine degli anni Venti sino alla decisa affermazione di quest’ultimo. Shilkret compie ragguardevole cammino in veste di amministratore della casa discografica, destinata a fondersi con la RCA all’indomani della Depressione ed a gestire poi anche i diritti di utilizzo di molto materiale, in comune con la HMV (*His Master’s Voice* cioè la Voce del Padrone, celebre etichetta sorta inizialmente in Londra da una costola della stessa Victor).

L’attività direttoriale è svolta dunque dal futuro general manager della Victor contestualmente al lavoro amministrativo, in una progressiva crescita di responsabilità e di conseguente raggiunto prestigio. Per valutarne anche solo sommariamente le possibilità quale esecutore nel settore operistico prendiamo ad esempio in esame il vivace rapporto con il tenore Giovanni Martinelli, con il quale egli coltivò una amicizia duratura. Del 1923 è dunque il frammento “*Se quel guerrier io fossi*” da *Aida* dove, di rimando allo squillo orchestrale, il tenore affronta la parte con il dovuto vigore. L’accompagnamento ordinatamente l’asseconda e i timbri sono nitidi, pur nelle difficoltà insite nella vecchia tecnica

acustica. È già in evidenza la cura nel cercare un equilibrio possibile fra le parti in gioco. Ancora nel 1926, ora però con l'ausilio dell'uso dei microfoni, troviamo Shilkret in sala d'incisione in New York, al fianco di Beniamino Gigli. Il direttore, artista "americano" nel vero senso della parola, è ora chiamato ad accompagnare la celebre voce in una serie di canzoni prettamente italiane, scelte nel repertorio napoletano e popolare. Spiccano qui *Santa Lucia luntana* di Mario e *Rondine al nido* di De Crescenzo, oltrechè l'elegante *Stornelli marini* dovuta a Mascagni. Il maestro newyorkese si disimpegna abilmente nella vivace condotta ritmica e nel brioso contesto richiamato da questo genere anticonvenzionale, in cui il tenore italiano si riproponeva con frequenza commisurata alla popolarità del tipo di brano.

I migliori esempi della versatilità di questo direttore d'orchestra e della padronanza da lui dimostrata anche nei generi lirici più importanti, appartengono però al repertorio Victor dei primi anni Trenta, cioè al momento della definitiva sua affermazione alla guida dell'orchestra di Camden. È ancora suo partner vocale Lawrence Tibbet, il baritono in assoluta ascesa al Metropolitan nei ruoli delle opere americane promosse dalla gestione del *general manager* Giulio Gatti Casazza. Dell'aprile del 1930 è l'incisione di due pagine dal *Barbiere di Siviglia* e da *Un Ballo in Maschera*. Nel "*Largo al factotum*" rossiniano si fa apprezzare la scattante reattività degli archi che sospinge Tibbett, il quale ha qualche comprensibile difficoltà linguistica nel rendere le inflessioni del testo. Il clima espressivo risulta comunque avvolgente ed ancora oggi attuale.

Nel brano verdiano "*Eri tu che macchiavi*" sono gli ottoni a segnare l'atmosfera con gli archi in sottofondo. Flauto ed arpa dipingono il morbido sfondo al gioco suadente del tenore. Dissolvenza e crescendo finale sono sempre condotti con abilità.

Dal *Tannhauser* di Richard Wagner ascoltiamo infine "*Wie Todesahnung*" (1934), dove gli archi evanescenti assurgono verso il tremolo nel registro acuto. L'amalgama dei fiati appare molto curato, grazie alla maestria del concertatore che si somma in Shilkret all'esperienza strumentale del clarinetista. Anche la cantabilità quasi verdiana del violoncello, che è controcanto nella sezione centrale del brano alla figura di Wolfram, è resa con accuratezza.

Non resta che osservare come la resa di tutte queste esperienze disco-

grafiche vissute da Shilkret in prima persona, sia pressoché sempre qualitativamente “di livello” e scevra dalle cadute tecniche che abbiamo rilevato per i suoi predecessori Setti e Bourdon. Queste furono determinate assai spesso dall’operato tecnico in sede di incisione. Sviluppandosi tali ultime esperienze prevalentemente negli anni Trenta è legittimo pensare ad un’evoluzione del sistema, ma forse, chissà, anche ad una assistenza tecnica più accurata fornita al nuovo “patron” della casa discografica in questione.

Con gli anni Trenta, nel pieno delle problematiche che assillano l’America a causa dello sfacelo economico seguito al tracollo di Wall Street, si creano le condizioni per profondi cambiamenti in seno all’ambiente artistico della città non meno che nella gestione del Teatro Metropolitan. Giulio Setti vi resta alla guida del Metropolitan Chorus, senza peraltro essere più chiamato in sala d’incisione dopo le ultime sedute avvenute nel 1932. Egli segue dunque il destino del manager Giulio Gatti Casazza che lo aveva introdotto in New York e a cui era profondamente legato da solidale amicizia. Nel 1935, alla scadenza dei rispettivi impegni contrattuali e dopo ventisette anni trascorsi quali collaboratori del teatro, entrambi fanno definitivamente ritorno in Italia. Per la nuova amministrazione del Metropolitan non sarà più possibile convincere Setti a tornare, per riassumere l’incarico lasciato. Il maestro motiverà il diniego facendo riferimento allo scorrere del tempo ed al naturale corso degli eventi, legato all’età raggiunta. Più probabile è che contestualmente fosse maturata in lui anche la consapevolezza di aver compiuto il percorso sino in fondo e di non poter più ritrovare in tale ambiente le stesse condizioni di lavoro che a tanto lo avevano condotto, all’indomani di quegli esiti così appassionatamente e laboriosamente perseguiti. La malattia che lo coglie nei pochi anni della permanenza a Genova, forse già diagnosticata o comunque preannunciata al tempo del suo ritorno in patria, lo allontana definitivamente dall’attività artistica, mentre anche Gatti Casazza si ritira lontano dalle glorie condivise e da quei medesimi ricordi, a riposo.

La fine giunge per il maestro di Treviglio il 3 ottobre 1938 in una clinica torinese, dopo sofferenze e successivamente ad un drammatico intervento chirurgico. Troviamo infine il ricordo affettuoso di Arturo Toscanini, contenuto in una lettera all’amica pianista Ada Colleoni Mainardi, bergamasca per origine.

*“[...] Martedì mattina (4 ottobre 1938) mi trovavo in Venegono Superiore per i funerali di un mio amico (Il Maestro Giulio Setti che fu per molti anni mio assistente e maestro di coro al Metropolitan) che è morto dopo un secondo, estremamente drammatico, intervento [...]”*²⁶.

La salma dello scomparso sarà tumulata poi nella città natale di Treviglio. Il musicista nostro conterraneo è una volta di più ricordato dunque quale collaboratore fidato e confidente di Toscanini nelle molte memorabili e lontane vicende artistiche insieme trascorse.

26 Lettera di Arturo Toscanini del 6 ottobre 1938, scritta da Le Havre (Francia), indirizzata ad Ada Colleoni Mainardi. Si trova in: Sachs, Harvey. *The Letters of Arturo Toscanini*, Ed. Alfred A. Knopf, New York, 2002, che raccoglie una buona parte dell'epistolario. Nello scritto, appartenente dunque alla stessa signora, il maestro fa riferimento esplicito al male incurabile da cui era stato affetto l'amico Giulio Setti ed ai vari interventi chirurgici sostenuti da quest'ultimo prima della fine.



Louis Frosio, il Maestro dalla Valle Imagna a Montecarlo

La “colonna sonora” del Principato di Monaco

Sappiamo come un musicista originario della Valle Imagna trascorse la maggior parte della sua esistenza a Montecarlo ma vada sicuramente proposto oggi all'attenzione dei nostri lettori quale illustre bergamasco. Si tratta di Luigi Frosio e la sua esistenza, così come quelle di buona parte degli artisti di origine orobica cosiddetti “*minori*”, rappresenta un motivo di arricchimento del panorama musicale cittadino. Di colui che, parafrasando, ci sentiremmo di definire qui “colonna sonora” per lunghi decenni della vita pubblica e mondana del Principato di Monaco, si è fatta menzione anche nelle opere generali sulla musica a Bergamo¹ ma questo breve ritratto rappresenta un ampliamento ed un approfondimento di quanto già pubblicato e nel contempo una premessa a quanto si potrà forse ancora meglio dire in seguito.

L'attitudine e la volontà “musicali” che hanno caratterizzato la famiglia Frosio Roncalli si materializzano ben prima che nell'affascinante figura di Luigi. Non possiamo non principiare scorrendo di padre Raffaele che, già in età adulta e raggiunto uno *status* personale e familiare ormai abbastanza solido, decide di intraprendere la carriera musicale riconoscendo proprio in questa la vera sua propria vocazione.

Colui che emigra - almeno all'inizio del secolo scorso - si identifica nella maggior parte dei casi come possessore di scarsa alfabetizzazione e proteso

¹ Giuliano Donati Petteni, *L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti, la cappella musicale di Santa Maria Maggiore, il museo donizettiano* op.cit. Forcella Pierluigi, *Musica e musicisti a Bergamo dalle origini ai contemporanei*, Villa di Serio, Edizioni Villadiseriane, 1992.

Louis Frosio nel 1952 a Montecarlo, all'inizio della sua carriera.

verso il miraggio di un futuro sperato riscatto sociale. Con Raffaele prima e Luigi Frosio però siamo di fronte ad un caso *sui generis* che, seppure evidenze dei tratti comuni con l'emigrazione valdimagnina tradizionale come ad esempio la spinta protesa all'emancipazione e alla conquista di una posizione sociale, se ne distacca chiaramente e permette a Luigi di poter dire: "*Ho vissuto come un miliardario senza avere i miliardi e i fastidi che ne derivano*"².

In questa prospettiva si dimostra come l'evento migratorio non sia fenomeno univoco: personalità, storie, situazioni assolutamente diverse e variegate si dispiegano nella memoria storica della Valle Imagna e sono singole vicende, impossibili da riunire in un unico "programma" o, peggio, sotto l'etichetta di un *movimento*.

Papà Raffaele nasce il 9 giugno 1884 da Girolamo Frosio Roncalli in Mazzoleni. La località, all'epoca essendo comune autonomo, è fra quante riunite compongono l'odierno territorio comunale di Sant'Omobono Imagna al centro della parte alta della Valle, ancor oggi verdissimo boscoso preludio alle prime selvagge balze del versante sud orientale del Resegone. La famiglia avendo dei possedimenti in loco, gestisce un'attività commerciale. Oltre a Raffaele essa si compone di un fratello e della sorella Adelina. I Frosio Roncalli si distinguono per l'innata capacità musicale. Anche nella semplice esecuzione di canzoni popolari, spesso intonate in momenti ludici, essi esprimono il proprio istintivo approccio: non si limitano all'intonazione semplicemente melodica ma spontaneamente eseguono ogni sorta di controcanti; formano semplici elaborazioni nelle tradizionali armonie in terza o sesta che ancora oggi sentiamo contraddistinguere le melopee di queste Valli e persino nelle chiese, rimembranze liturgiche come riaffioranti dal passato. In famiglia non ci sono precedenti esempi di professionisti nell'arte musicale ed il solo rapporto con la musica deriva dall'attività del fratello di Raffaele, zio di Luigi appunto, che nel compito di campanaro si distingue. La sua "*allegrezza*" nel suono delle campane si diffonde dai campanili dell'alta Valle nel riverbero che, in forme diverse ma indelebili nella memoria per ogni abitante originario della provincia bergamasca, sono da tempo immemorabile familiare sottofondo al lavoro, alla veglia, al riposo.

2 Yolande Blanc-Chabaud, Louis Frosio, *Monte-Carlo Rhapsody Louis Frosio, les plus belles heures de 50 Ans de Musique à Monte-Carlo*, Monte-Carlo, Les Amis de Louis Frosio, 1999.

L'attività commerciale della famiglia Frosio Roncalli è sufficiente alle necessità familiari ma la passione di Raffaele è rappresentata dalla musica e soprattutto come vedremo dal *pianoforte*. La volontà e la predisposizione del nostro sono tali che, seppure in età avanzata (siamo intorno al 1903) egli si trasferisce a Bergamo per lo studio dello strumento, prendendo dapprima lezioni private dal maestro Edoardo Berlendis (Bergamo 1881 – ivi 1925). Questi, allievo dell'Istituto Musicale per pianoforte, organo, armonia e contrappunto come abbiamo visto nella classe di Alessandro Marinelli, e poi di Emilio Pizzi per la composizione, si era perfezionato a Milano con Giuseppe Gallignani³, Gaetano Coronaro⁴ e Michele Saladino⁵. Compositore fecondo, scrisse circa 150 brani tra romanze da camera, inni patriottici, melologhi, pezzi per pianoforte. Fra i suoi titoli menzionati all'epoca, oggi del tutto nell'oblio, figurano quelli de *L'Amico*, *Il Pastore*, *Cenerentola*, *Liacle*, *Violante*. La produzione operistica è tutta compresa nel decennio tra il 1915 e la metà degli Anni Venti. I libretti furono commissionati rispettivamente a Giuseppe Perico, Antonio Lega e Valentino Soldani. L'opera *Liacle*, messa in scena al Teatro Gaetano Donizetti nel 1917, ottenne un successo che i giornali cittadini definirono trionfale. Un critico dell'epoca dava questo giudizio:

*“[...] Il Berlendis idea chiaramente e nobilmente melodie, traccia e conduce con sapienti movenze i declamati, bellamente indipendenti e pur maestrevolmente innestati nella trama sinfonica che presenta per se stessa una continuità, una logica affatto difforme dal saltarellamento pazzereellone oggi in voga, ed una vivacità e delicatezza di coloriti non mendicati alla esteriorità di tecniche raffinatezze vellicatici (?), ma ispirati e suggeriti dall'intimo significato del dramma e graduati preziosamente secondo il suo successivo svolgimento ed i suoi contrasti [...]”*⁶.

- 3 Giuseppe Gallignani (Faenza 1851 – Milano 1923). Compositore. Dal 1884 al '91 fu maestro di cappella del Duomo di Milano. Diresse dal 1891 al '97 il conservatorio di Parma, dal 1897 alla morte quello di Milano, che intitolò a Giuseppe Verdi. Oltre a opere teatrali compose anche musica sacra secondo archetipi ispirati al modello palestriniano.
- 4 Gaetano Coronaro (Vicenza 1852 – Milano 1908). Compositore. Fu dal 1879, a Milano, maestro sostituto alla Scala e insegnante al conservatorio, ove nel 1893 succedette a Catalani nella cattedra di composizione. Compose cinque opere teatrali per lo più nello stile verista.
- 5 Michele Saladino (Palermo 1835 – Ornavasso, Novara, 1912). Compositore. Insegnante al conservatorio di Milano dal 1870 al 1906, scrisse un trattato di armonia, curò molte riduzioni per canto e pianoforte di partiture del repertorio operistico italiano (Verdi, Ponchielli ecc.) compose musica vocale, pianistica e sacra, un trio ed un quartetto.
- 6 Donati Petteni, *L'arte della musica*, pp. 153-154.

Per poter continuare gli studi musicali Raffaele Frosio Roncalli svolge diversi lavori quali ad esempio l'imbianchino; dopo due anni di lezioni private è ammesso ai corsi dell'Istituto Musicale Gaetano Donizetti. L'ammissione avviene il 10 gennaio 1905 per la classe di organo nella quale appunto ancora insegnava il Marinelli. La sua preparazione e capacità sono tali che già nel luglio 1911 consegue il diploma di licenza superiore di organo. Si trasferisce così a Milano dove completa gli studi ottenendo rispettivamente la licenza di canto corale e composizione, guidatovi da Giacomo Orefice⁷. Completata in così breve tempo la preparazione musicale, intraprende l'attività professionale, vincendo in successione due importanti concorsi d'organo, il primo a Milano ed il secondo quale organista del Duomo di Bergamo.

Giunto dunque da Sant'Omobono, Raffaele Frosio Roncalli si sposa con Caterina Cadei, dalla quale avrà tre figli: Gerolamo nel 1912, Emma nel 1913 e Luigi, nostro protagonista, il 10 aprile 1915. Dei tre solo appunto l'ultimogenito diverrà un ottimo musicista: infatti Gerolamo, primo dei fratelli, viene ammesso all'Istituto Musicale nel 1926 nella classe di violoncello ma presto lascia la scuola. In quanto a Emma, dopo il trasferimento in Francia, è ancora oggi residente in prossimità di Parigi. A Bergamo papà Raffaele compone prevalentemente musica sacra e mantiene la carica di organista del Duomo sino al 1915 quando, a seguito dell'inizio del conflitto mondiale, preferisce spostarsi a Gandino in qualità di organista e direttore del coro. Del periodo Gandinese abbiamo numerose testimonianze, non solo dirette - il figlio Luigi Frosio racconta di essere stato là riconosciuto quale figlio del maestro - ma anche tramite le opere conservate presso la Basilica del borgo della Val Gandino. La salute malferma non gli consente di proseguire l'attività didattica e quella di direzione del coro, ed il nostro si trasferisce perciò di nuovo a Bergamo nel 1922 dove, nonostante i numerosi riscontri positivi ricevuti in ambito musicale, decide di proseguire l'attività commerciale appresa in famiglia, aprendo un negozio di vini in via Camozzi al n. 28 ove l'insegna così dice:

7 Giacomo Orefice (Venezia 1865 - Milano 1922) compositore e pianista. Autore di numerose opere teatrali, scrisse anche musica sinfonica e da camera, liriche e numerosi pezzi pianistici. Nel 1909 trascrisse l'Orfeo di Monteverdi. Dallo stesso anno insegnante di Composizione al Conservatorio di Milano, fu anche critico e attivo organizzatore musicale.

La famiglia di Louis Frosio (da sinistra: la mamma Cadei Caterina, i fratelli Gerolamo e Emma, il papà Raffaele, organista e compositore), Bergamo, 1925.



“*Raffaele Frosio Roncalli - Vini da pasto e di lusso*”.

Dissesti commerciali e traversie politiche costringono ben presto il musico a vendere il negozio nel 1935 e a viaggiare alla volta di Nizza, proseguendo anche oltralpe con l'attività di vendita di vini. Nel 1942 avviene l'estremo spostamento a Mentone, dove lo troviamo nuovamente impegnato come maestro di musica. Ma il 16 giugno di quell'anno Raffaele prematuramente scompare all'età di 58 anni.

Luigi Frosio (o Louis, come in Montecarlo è ancora conosciuto e si usa chiamarlo) è dunque l'erede designato a raccogliere l'innata disposizione all'arte dei suoni, principiando dagli insegnamenti paterni raccolti in giovanissima età.

Nasce a Bergamo il 10 aprile 1915. L'omissione del secondo cognome è dovuta ad una dimenticanza dell'ufficio anagrafe che per un refuso omise quello di Roncalli. Gli anni della fanciullezza e della *formazione* trascorrono sino al 1925. Dell'infanzia musicale lo stesso Frosio racconta:

*“[...] Molto rapidamente, a orecchio, comincio a suonare il piano, e a cinque anni, con grande dispiacere di mia mamma Caterina preferisco stare davanti al mio strumento piuttosto che andare a divertirmi con i bambini della mia età. A sette anni opto per il violino e a dieci anni, con tre colleghi più grandi del Conservatorio di Bergamo dove sono stato iscritto, vado già a suonare nelle chiese. Il nostro compenso è di cinquanta lire, dieci lire per ogni musicista e venti per me, il che è naturale visto che io sono il capo! Dopo otto anni di studi musicali a Bergamo e un primo premio d'eccellenza in tasca, parto per Milano dove studio ancora un anno, nuovo diploma. [...]”*⁸.

Ammezzo presso l'Istituto Musicale Gaetano Donizetti nell'ottobre del 1927, vi rimane sino al 1934, anno della licenza in violino. Maestro di Luigi Frosio è il violinista Gustavo Prestini (Bergamo 1884 – ivi 1956). Egli, entrato quale studente all'Istituto Musicale di Bergamo nel 1892, era stato allievo di Giovanni Lucca⁹, sotto la cui guida era giunto al diploma

⁸ Yolande Blanc - Chabaud, Louis Frosio, *Monte-Carlo Rhapsody Louis Frosio...* op. cit.

⁹ Giovanni Lucca (Rovato 1863 - Bergamo 1919). Miglior allievo di Emanuele Rovelli rappresenta la transizione tra la famiglia Rovelli (di importanti virtuosi del violino che caratterizzano il secolo precedente) ed una successiva sequenza di ottimi violinisti quali Enrico Del Grosso (1882-1923) e appunto Gustavo Prestini (1884 -1955) che ne rappresenta un degno prosecutore.

nel 1902. Fu egli anche tra i primi a rendersi disponibile per le manifestazioni da affiancare ai concerti di esecutori chiamati a Bergamo dalla Società del Quartetto¹⁰, costituendo, come si racconta anche in altra parte di questo volume, la formazione del *Quintetto di Bergamo*. Nel 1919 collaborò dapprima con Arturo Toscanini per due anni, rifiutando però di seguirlo in America per non lasciare Bergamo ed i propri allievi. Dai nostri ricordi d'infanzia questo singolare personaggio della vita musicale orobica ritorna alla memoria quale “*maestro di violino*” per antonomasia, come tale celebrato dai nonni e dai genitori nelle famiglie della buona borghesia bergamasca del secolo ormai trascorso. Nel tempo numerose furono per lui anche le offerte di suonare in importanti orchestre sotto la direzione di molti altri illustri direttori, ma egli sempre declinò preferendo concentrarsi sull'attività didattica. Questa veniva talvolta sospesa per temporanee collaborazioni con orchestre e musicisti. Spesso ad esempio egli si recò a Montecarlo per collaborare con lo stesso Luigi Frosio, allievo e amico, e per moltissimi anni fu spalla a numerosi direttori che si succedettero in quel teatro d'opera per le stagioni liriche. Innumerevoli concerti lo videro poi protagonista nelle sale di Bergamo, in genere accompagnato da importanti pianisti. Nella schiera dei suoi alunni troviamo anche Arnaldo Zanetti primo violino della R.A.I di Torino, Gian Maria Berlendis figlio di Edoardo e impresario di spettacoli a Milano, Cesare Antonioli, Alberto Persico, Mario Ferrante, Margherita Diener.

Gli *anni itineranti* sono per Luigi Frosio quelli dell'intervallo fra il 1935 e il 1949. Completati gli studi di violino il nostro inizia la sua prodigiosa carriera di violinista che lo porterà sui più importanti palcoscenici internazionali. Egli stesso così ricorda:

“[...] Conseguo allora 1° premio di violino ad un concorso a Nizza e nuovo premio a Parigi. Comincio a viaggiare per tutto il mondo suonando in orchestre a New York, San Francisco, Berlino, Monaco, Ginevra,

10 Alla Società del Quartetto partecipò ai seguenti concerti nella formazione del *Quintetto di Bergamo*: 8 gennaio 1904 - Sala Piatti; 2 febbraio 1905 - Sala Piatti; 11 marzo 1905 - Sala Piatti; 28 aprile 1905 - Sala Piatti; 14 dicembre 1905 - Sala Piatti; 26 marzo 1906 - Sala Piatti; 16 aprile 1906 - Sala Piatti; 30 dicembre 1906 - Sala Piatti; 4 febbraio 1907 - Sala Piatti; 22 aprile 1907 - Sala Piatti; 29 aprile 1907 - Sala Piatti.



TRENTO E TRIESTE

INNO DELLA NUOVA ITALIA

PAROLE DI

MUSICA DI

LUCIA BRASI • RAFFAELE FROSIO RONCALLI

Proprietà dell'Autore

Prezzo L. 175

INNO DVCALE



VEDUTA AD ENIGMATO BENEDETTO DELLE
 ASSOCIAZIONI PROVINCIALI MUTILATI E ITALIANI DI GUERRA
 BERGAMO



MUSICA DI
RAFFAELE FRÓSIO RONCALLI
 PAROLE BERGAMASCHE DI
 GIACINTO GAMBINOSSO

VERBALE ITALIANO DI
 ANTONIO ARIENTI

PREZZO L. 3.50

Roma e in Argentina. Poi formo la mia prima orchestra: nove musicisti per degli ingaggi in Corsica, alle Isole Sanguinaires per esempio, o al Casinò di San Remo, o all'Alpe D'Huez. Nel 1935 abito a Nizza dove mi sposo con Alexandrine”.

Di questo periodo non abbiamo peraltro molte testimonianze dirette. Lo stesso Luigi Frosio nella documentazione che abbiamo a disposizione sorvola a proposito di tali aspetti cronologici. L'unico ricordo approfondito è nella citazione del periodo passato in Corsica. Crediamo di poter dire si tratti di un'ulteriore fase di formazione che consente a lui di costruire un repertorio internazionale e di acquisire quel grado di preparazione professionale che lo condurrà negli anni successivi ad essere considerato uno dei migliori violinisti - se non il migliore - nel genere di intrattenimento. Da questa peculiare abilità, acquisita in tale periodo, sarà colpito in modo entusiastico Henry Astric che ne rappresenta l'amico fidato e l'impresario speciale.

Il periodo di guerra è in verità ricco di vicende avventurose. Louis Frosio ricorda oggi di aver seriamente rischiato nel '43. Si avvia una rappresaglia operata dai tedeschi. Una soffiata denuncia il nostro quale “protettore di ebrei” allorché si sparge la voce che avrebbe dato ospitalità presso il proprio domicilio. Si salva sfuggendo alla deportazione presso la stazione di Nizza, grazie al riconoscimento da parte di un sottotenente ufficiale che in extremis lo sottrae alla verifica del colonnello superiore in grado, facendolo uscire dal numero dei pregiudicati. È ancora il nostro a contribuire a sua volta al fortunato destino del pianista ebreo Stern. Tutto accade durante una serata, quando il funzionario in capo della Gestapo in Francia ascolta e discute con il Prefetto. Nel momento in cui ci si rende conto della sua presenza, il bassista del gruppo implora Stern di non mettersi mai assolutamente di profilo per evitare il riconoscimento. Il pianista si adegua al brillante consiglio sfuggendo alla cattura...

L'arrivo a Montecarlo nel '49 coincide con la successione e l'affermazione di Sua Altezza il Principe Ranieri III. Il nostro Maestro a buon diritto possiamo dire sia stato un testimone privilegiato dei cinquanta anni di regno dello stesso Principe. Frosio ha assistito alla straordinaria rinascita di Monaco e di Montecarlo dopo la terribile distruzione della Seconda Guerra Mondiale. In quell'anno Henry Astric, formidabile uomo di spettacolo e direttore artistico del Casinò, desidera restituire al Principato il lustro di un tempo ed ingaggia il quintetto di Tony Rainaud. In

breve però ritiene che sia necessaria un'orchestra di maggiore esperienza internazionale e chiede a Luigi Frosio di animare gli appuntamenti eleganti e mondani delle terrazze del Casinò per almeno tre mesi. La formazione di Frosio è composta inizialmente oltre al suo violino, da un vibrafonista, da un bassista e da un pianista, Bernard Peiffer, che diventerà uno dei più grandi pianisti jazz al mondo. Il successo è eclatante ma gli anni a venire riserveranno maggiori sorprese non appena anche tale esperienza diverrà insufficiente alle necessità mondane.

Intanto però i componenti del gruppo conoscono già a memoria 1500 pezzi, la più parte degli *standards* francesi, americani, italiani, viennesi, ebrei, arabi, arie d'opera o di operette. I brani si susseguono quasi *à la carte*, e i clienti adorano questo modo di proporre l'intrattenimento musicale. Lo stesso Luigi Frosio racconta che all'arrivo degli ospiti, quando questi venivano riconosciuti da uno degli orchestrali, da lontano veniva suonata la loro aria preferita prima ancora che ne facessero richiesta. Tutte le personalità politiche e artistiche del tempo risultano nel tempo essere passate almeno una volta al Bar du Soleil, sulle terrazze del Casinò.

Si succedono anni pieni di successi e di importanti incontri musicali e non. Nel 1950 Monaco ospita il congresso della Croce Rossa e nel 1952 la Société des Bains de Mer decide di dare il proprio contributo all'organizzazione umanitaria, promuovendo un annuale al quale parteciperanno le più grandi celebrità. Il 15 agosto il Galá della Croce Rossa, presieduto da SAS il Principe Sovrano Ranieri III, presenta fra le celebrità Bob Hope, l'artista americano che ha elevato la comicità al rango di Belle Arti. Il suo spettacolo è sfavillante, come descrive Henry Astric nel suo libro *Mille Gala a Monaco*. A partire da quella sera il Galá della Croce Rossa accoglierà le più grandi celebrità del mondo: Harry Belafonte, Cyd Charisse, Frank Sinatra, Tony Bennet, Lena Horne, Gene Kelly, Danny Kay, Vic Damone, Nat King Cole, Shirley Bassey, Peggy Lee... L'arrivo della principessa Grace farà trascendere in qualche modo questa serata mondana, trasformandola in un appuntamento ineguagliabile per generosità ed eleganza. In particolare Frosio manterrà un intenso ricordo del Galá del 1963 per il Centenario della fondazione della stessa organizzazione internazionale, in cui quarantacinque paesi avrebbero partecipato ad un'esposizione di manifesti e di documenti, emozionante testimonianza dell'azione di fraternità di questa importante associazione universale.

Nel 1972 verrà accolta da Louis Frosio la principessa Anna d'Inghilterra con l'aria *Rose de Picardie*. Ella ringrazierà con un sorriso ed il grande violinista Henryk Szeryng¹¹, accompagnando la principessa, potrà congratularsi con il nostro maestro, non prima però di aver egli stesso incantato in veste di acclamato solista nel corso di un grande concerto di beneficenza tenutosi all'Opera di Montecarlo.

La manifestazione alla quale Luigi Frosio è più strettamente legato è però il *Ballo della Rosa*. È necessario risalire al 1954 per scoprirne le origini e dunque pure le premesse alla costituzione di un magnifico complesso orchestrale che segna in qualche modo ed inequivocabilmente la storia dell'intrattenimento a Montecarlo. La nuova iniziativa muove i suoi passi dopo la scomparsa del Tiro al Piccione.

Ogni anno a febbraio le gare di tiro al piccione riunivano l'élite di tiratori a livello mondiale, generando importanti entrate finanziarie per la Société de Bains de Mer. La direzione chiede dunque al suo talentuoso direttore artistico Henry Astric di creare un evento che possa rimpiazzare adeguatamente le competizioni. Jacques Lefèvre, uno dei direttori, gli lancia una battuta:

“Siamo ancora più snob del solito, in febbraio non ci sono rose, facciamo un Galá della rosa...”.

Henry Astric prende l'idea al volo e decide di fare esattamente il contrario di quello che si faceva allora. Non sarà un Galá ma un ballo, e dal punto di vista musicale si decide dunque di eliminare tutti i ritmi sudamericani, samba e mambo, per sostituirli con i valzer suonati al violino, formandosi l'idea di un nuovo forte approccio alla musica “da salone”, prodotta ora da un organismo sonoro di nuovissima concezione.

L'«Orchestra dei Cento Violini» nei ricordi del suo creatore

L'impresario chiama dunque Luigi Frosio all'inizio di quel memorabile 1954 sulla sua imbarcazione. In breve espone il pensiero che da non

11 Henryk Szeryng (Varsavia 1918 – 1988) violinista polacco naturalizzato messicano. Ha compiuto gli studi di violino a Berlino con Flesch e di composizione a Parigi (con Nadia Boulanger). È stato uno dei più grandi violinisti del Novecento; il suo repertorio spazia da Bach ai contemporanei.

L'«Orchestra dei Cento Violini» con il Maestro Louis Frosio, Montecarlo, 1994 (fotografia inferiore). Gala all'Opera di Parigi, 1985 (foto superiore).



molto è nato in lui ed una provocatoria richiesta contemporaneamente si fa strada.

“[...] Luigi, ecco la mia idea, un ballo, delle rose, dei valzer, dei violini. Riesci a procurarti da quindici a venti violini per una sera?

- Perchè non cento?

- Puoi trovarmeli?

- Se paghi posso far venire anche il Papa!

- Allora ci saranno cento violini, ma non li voglio in fila su una scena, con partitura e direttore d'orchestra [...]”.

Queste battute, scambiate nel corso dell'imprevedibile colloquio, tornano nel racconto che il Maestro ci ha poi regalato entusiasticamente come suo solito nei mesi scorsi, durante un incontro che ci ha riuniti nella nuovissima sede del Centro Studi Valle Imagna, nei luoghi natali di S.Omobono Terme, al centro della ormai nota vallata. Il suo vigore vitale anche in quest'ultima occasione ci ha quasi travolto come il debordante flusso dei ricordi che abbiamo deliberatamente deciso di non arginare, provandoci poi ad incasellare ogni cosa nella logica cronistoria degli eventi. È come se egli ci avesse fornito in questa occasione non la storia di un passato ormai comunque relegato nella memoria: ciò che solo ieri ci ha testimoniato pare piuttosto il frutto di un'attività in divenire, quasi che essa potesse ancora progredire, nel segno di prospettive future da condurre ancora in modo ineshausto. Risvegliando ancora una volta l'orgoglio mai sopito per i traguardi conseguiti, lo abbiamo provocato soprattutto a ricordare la “sua” propria creatura, conosciuta in Montecarlo e nel mondo per tanti anni come “*Orchestra dei Cento Violini*”, *ensemble* considerato ben presto, fra le leggende del Principato, forse la più accattivante per gli ospiti di fantastiche feste fuori dal tempo.

Il racconto muove dunque dalla originaria difficoltà; infatti prima di decidere come porli in scena, bisogna pur trovarli cento violini, e tutti liberi la stessa sera. Inizia allora l'attività di ricerca: da Sanremo a Tolone viene setacciata la costa alla ricerca di qualsiasi violinista. Il messaggio passa di bocca in bocca e, con sorpresa, tra le candidature sono presenti quelle dei violini dell'Orchestra di Monaco, dei teatri di Genova, dell'Opera di Marsiglia. Cinque strumentisti del Teatro alla Scala aderiscono all'impresa, ricevono anticipatamente le parti da eseguire e si spostano vol-

ta per volta, in tempo utile, affrontando la scomoda trasferta da Milano. Ci viene dunque fatto di domandargli come si potesse, in presenza di un tale organico, conciliare le necessità tecniche con le originali richieste dell'impresario. Difatti curiosa ed inusuale ci sembra, a partire dalle sue stesse parole, già l'impostazione del lavoro di prova e delle serate:

“L'orchestra deve provare un repertorio adeguato alle esigenze “di sala”. La richiesta sarà in seguito di avere un primo organico destinato a suonare durante le Cene di gala con brani su richiesta ed un altro «dopo il caffè», predisposto proprio ad eseguire le colonne sonore cinematografiche più amate...”

Il repertorio si affronta e collauda durante la prova pomeridiana dalle ore 14 alle 18. Gli strumentisti alle 22 sono pronti ad entrare in scena. Il movimento richiesto, una volta in azione spostandosi fra i tavoli della sala, non può compromettere in alcun modo la bontà dell'esecuzione. Si deve dunque conoscere ogni brano assolutamente e perfettamente a memoria; il ritmo e l'andamento espressivo sono seguiti dagli inesausti esecutori grazie ad un microfono che il Maestro porta su di sé; esso si collega con un impianto di amplificazione in grado di garantire un adeguato “ritorno” di suono e quindi la necessaria coesione dal primo al più lontano membro dell'orchestra.

Azzardiamo dunque ora qualcosa in più e con quasi affettata perplessità.

“Non pare assurdo fosse necessaria una base armonica all'impianto melodico dei violini...”

Il maestro sorride simpaticamente al nostro dubbio, ovviamente per lui banale, quasi sbottando nel darci la ovvia risposta, giustificata soprattutto alla luce della dislocazione assolutamente “antiaccademica” dell'organico. Di rimando ecco perciò quanto in qualche modo ci aspettavamo:

“Collaborava naturalmente una «seconda orchestra»; ne facevano parte 18 strumentisti, trombe, pianoforte, percussioni, seduti e ben fermi come nella tradizione, destinati al sostegno accompagnante. I violini, itineranti nella sala, avevano il ruolo che loro compete negli studiati arrangiamenti, i primi sovrapponendosi ai secondi nei classici intervalli di terza o di sesta, nell'espressione della melodia...”

Tutto è così chiarito nella inusuale tecnica operativa che doveva sembrare agli occhi degli ascoltatori fatto assolutamente naturale, nel fluire del tutto spontaneo delle predilette espressioni melodiche.

Il repertorio ci sembra connotare in particolare la nascita e la crescita di un ensemble che è autenticamente “in movimento”, non solo nella sua presenza operativa ma soprattutto nella sua crescita espressiva, nel suo ruolo di collante del fenomeno ricreativo, nella dimensione della festa. “*Maestro ricorda i brani più amati, quelli che in qualche modo sono rimasti in lei come simboli dell'intero corso, della vita dell'ensemble?*”. La richiesta non coglie di sorpresa Louis Frosio. Egli è cosciente di come la fortuna dell'impresa fosse legata alla possibilità di avvicinare titoli di sicuro effetto, appartenenti alla tradizione virtuosistica da salone, alle pagine “leggere” più richieste da quel tipo di pubblico. Dice dunque in proposito di come si iniziasse sempre “*da fermi*”, con due brani *di bravura* (offerti certo per forzare l'attenzione del pubblico) come la Danza Ungherese n. 5 di Brahms e la *Csardas* di Monti¹²; il susseguente Valzer dava il via al fluttuare dell'orchestra nel dinamico *andirivieni* all'interno della sala: era spesso il Valzer di Jules Louis Olivier Métra, strumentista e direttore d'orchestra parigino delle Folies-Bergères, cioè il brano che la Principessa Grace aveva voluto per il Galá del Centenario del Casinò, eseguito anche a Parigi all'inaugurazione dell'Operà. I Valzer viennesi della famiglia Strauss erano ovviamente i più gettonati. Non potevano naturalmente mancare i motivi in voga negli anni Cinquanta mentre la seconda Rapsodia di Liszt costituiva all'epilogo il più amato fuori programma. Faceva il resto per l'uditorio raffinato e disimpegnato al contempo nell'atteggiamento d'ascolto, la particolare predisposizione di strumentisti che, pur con solidi studi accademici alle spalle, erano assolutamente in grado anche di improvvisare alla stregua di consumati jazzisti. Manifestavano la loro proprietà nel “sincopare” ritmi, muovere andamenti della musica popolare al di là di ogni esigenza di lettura e di memorizzazione. Il maestro esprime ora su questo punto il suo sconforto, nel segno dei tempi che cambiano e delle consuetudini della preparazione scolastica: “*Ciò fa la differenza con gli attuali musicisti che non sono in grado di esprimersi con analoga disinvoltura su questo terreno. Essi ad esempio*

12 Vittorio Monti (Napoli 1868-1922) violinista e compositore italiano. Si stabilì nel 1886 a Parigi dove fu a lungo primo violino dell'Orchestra Lamoureux. Dopo aver esordito come compositore si dedicò alla direzione dell'Orchestra Paris-Concert.



sono senza la capacità di sentire e discernere la “sincope” ritmica, propria del suonare jazzistico, se non prima leggendola e dovendola confrontare con un’esperienza teoricamente astratta, non aderente all’istintivo slancio proprio di quegli arrangiamenti”.

Gli aneddoti ascrivibili al successo che arride ininterrotto all’*Orchestra dei Cento Violini* e a quello personale di Louis Frosio, sono qui di seguito sciorinati non senza condirne il ricordo con l’amabile ed autoironico compiacimento che è parte dello stile colloquiale del Maestro. Egli si esprime nel suo italiano alternato a francesismi, pensando in due lingue e di quando in quando tinteggiando con le espressioni del mai dimenticato idioma bergamasco. Si inizia con Sacha Guitry, indimenticabile commediografo, attore e regista, che esige di venire fotografato nella serata di brillante esordio dell’*Orchestra*, orgoglioso di avere Frosio al suo fianco. Le presenze “musicali” poi qui non si contano. Toscanini un giorno, nel proprio camerino, al termine di una *performance*, riconosce Frosio in compagnia di Prestini che era tra l’altro violinista prediletto del direttore parmense. L’apostrofare i due appartiene a quel suo temibile stile di approccio: *“Dunque voi lavorate qui e...chissà in una sola sera quanto riuscite a guadagnare!”*.

Leonard Bernstein, seduto ai tavoli ospite di una serata di gala, ascolta in incognito, e nell’apprezzare, allorché un *si bemol* viene accidentalmente fallito, redarguisce scherzosamente in francese da lontano e ad alta voce il nostro maestro. Frosio suona per Rostropovich nella serata del cinquantesimo compleanno del grande violoncellista: questi alla fine lo abbraccia come un figlio dopo averne ascoltato la virtù nel fraseggio nella sonata in mi minore di J. S. Bach.

La particolare e confidenziale amicizia con Maria Callas risale invece alle origine della relazione di lei con l’armatore greco Aristotele Onassis. Questi, durante un veglione, aveva un tempo presentato il nostro Frosio ad un personaggio politico americano in ascesa offrendogli così, a suo dire, il privilegio di conoscere il futuro presidente degli Stati Uniti. In quel momento al loro tavolo andava avvicinandosi per il brindisi il giovane John F. Kennedy.

In onore di Kennedy Frosio suonerà tre anni dopo ad un Galá al Waldorf Astoria, sfavillante Hotel newyorkese. Non riconosciuto in aeroporto all’arrivo oltreoceano, all’Ufficio Immigrazione verrà interpellato, come di prammatica, sulle ragioni della sua presenza e sulle eventuali inten-

zioni lavorative negli *States*. Il nostro aprirà imperturbabilmente la custodia del proprio violino replicando all'ufficiale di guardia di doversi recare a suonare per il Presidente. Così un'auto sarà precipitosamente messa a sua disposizione guidandolo verso le vie di Manhattan al prestigiosissimo appuntamento.

La Callas ascolta e incontra Frosio a più riprese. Alla Scala nel camerino prima di una recita ne richiede il conforto morale: *"Louis sai bene che ho cantato tante volte in questa sala, ma se stasera fallirò, sarò immancabilmente divorata!"*.

A Londra Frosio, alle soglie ormai degli anni Sessanta, è ancora fra gli invitati ad un memorabile *recital* della divina protagonista del palcoscenico lirico. Tanti anni dopo nella capitale britannica (quasi per un segno del destino) il nostro corona infine una incredibile sequenza di successi mondani ed artistici, ospite all'ultimo Galá offerto per Lady Diana Spencer: Christian Lacroix ed il balletto di Londra ad aprire la serata benefica e poi l'*Orchestra di Violini* che accompagnano anche l'uscita di Lady D. che poi, in un'affettuosa lettera, non mancherà di ringraziare lo stesso Louis Frosio.

Viene fatto di chiederci se nelle esecuzioni e nelle altrettanto indimenticabili serate Monegasche tutto fosse sempre così inverosimilmente efficace. Scopriamo invece che talune tappe erano segnate da imprevedibili inconvenienti, lasciando inequivocabilmente traccia nella memoria del nostro interlocutore. Proviamo ad interrogarlo sull'argomento, ora che la gloria e le soddisfazioni di quei momenti non potranno ragionevolmente essere più messe in discussione da alcuno. Alla festa invernale dello Sporting Club monegasco uno sprovveduto impiegato è dunque colpevole del "via" comunicato fuori tempo per l'inopinata serie di fuochi d'artificio partiti in quell'occasione nel momento più sbagliato, con il cantante giunto a metà del suo programma. In un altro spettacolo la scena va a fuoco in seguito ad altro colossale imprevisto. Sammy Davis jr., molti certo ancor oggi ne ricordano le boutade comiche e canore, si prende un rovescio d'acqua sul capo (per via di una perdita dal soffitto) la sera del debutto a Montecarlo. Ed ancora, all'inaugurazione dello Sporting, lo stralunato artista di colore non viene invitato ufficialmente per una colossale gaffe. Si rifiuterà di cantare durante lo spettacolo...

La serie di questi assurdi imprevisti viene enumerata con divertita lucidità. Tutto questo lungi dal macchiare il ricordo di quelle stagioni, al

contrario lo rinvigorisce come si stesse scorrendo una collana di “perle” non destinata ad estinguersi. Intuiamo ora comunque di essere giunti ad una svolta nel cammino della memoria e avvertiamo dall’umore del Maestro come il futuro di una tale esperienza sia da tempo irrimediabilmente segnato.

“Da ormai otto anni la vicenda dell’Orchestra si è fermata...” - il timbro della voce di Louis Frosio vela ora il suo pensiero di una luce malinconica - *“...Oggi, anche in quelle feste si sentono per lo più musiche che spaccano le orecchie”*.

Vorremmo capire le ragioni della difficoltà a continuare che hanno fermato una esperienza brillante e apparentemente fuori dal tempo e che come tale ci piacerebbe immaginare “eterna”. In realtà le occasioni di una ripresa non mancherebbero, dato che il *jet set* internazionale spesso chiede un contributo in vista di feste e veglioni. A Cap Antibes un facoltoso russo voleva poco tempo fa i *“Cento Violini”* per il suo matrimonio.

Il 30 giugno scorso il nostro era ancora invitato a dirigere i due brani di esordio di un rinnovato ensemble, a dispetto dell’età che non lascia spazio a performances ormai più frequenti. La sua riflessione si traduce dunque nella risposta ai nostri interrogativi sul destino dell’Orchestra:

“Ormai solo tre violini dell’Orchestra Sinfonica di Montecarlo sono presenti. È difficile che gli strumentisti dell’organico sinfonico si prestino oggi ad imparare un simile repertorio per partecipare esclusivamente ad una serata o due all’anno”.

Alberto di Monaco decide di dimostrare la sua riconoscenza. Egli è memore della serata del Gran Prix automobilistico (occasione in cui Frosio per tradizione si esibiva) ove cinque anni prima si era festeggiato il proprio compleanno al suono del violino del vecchio ed amato artista di famiglia. Il Maestro ha dunque il suo posto d’onore anche nel 2006 in un’evento dell’Orchestra Sinfonica di Montecarlo, ove si può ascoltarlo quasi ne fosse divenuto solista privilegiato. Il Principe vuole però fare memoria dei genitori e qui risuona per un’ultima volta dunque, grazie a Frosio, *“Che sarà, sarà...”*, brano prediletto un tempo dalla madre Grace di Monaco. L’onorificenza più alta a Cavaliere del Principato e la camera riservata all’Hotel de Paris, a garanzia del soggiorno a vita in Montecarlo, sono i segni più tangibili della gratitudine, testimoniando così il senso dell’operato del grande personaggio anche a coloro che non volessero o potessero ricordarne le imprese.

L'incontro si esaurisce qui, il valore della testimonianza raccolta deve ora essere apprezzato e rivalutato. Sappiamo che in questi anni Louis Frosio alterna il riposo nel soggiorno monegasco con taluni rientri a Bergamo e nella sua Valle di origine, soprattutto nel corso dei mesi estivi.

Come è evidente la sua ancor lucida percezione dell'unicità e particolarità delle esperienze trascorse ne fa un testimone privilegiato di avvenimenti succedutisi sul palcoscenico politico, mondano e artistico internazionale nell'arco di più di metà del secolo andato. I ricordi che riemergono dalla memoria faranno a nostro avviso testo per lungo tempo per ricostruire molti particolari delle atmosfere e dei fatti di un mondo che trascolora. Tutto questo lascia spazio alla assai più prosaica attualità, così spesso priva del fascino di momenti intensamente dedicati a quel genere di arte, considerato spesso ed a torto "minore". Essa è piuttosto legata in modo insostituibile al costante contatto con il pubblico che in ultima analisi ne rimane l'unico vero testimone.

A LA SEÑORITA MARIA SOFIA TERRAN

LUIGI LORENZI.

op. 1. n.º 1.



QUIETE

para

Piano

LUGÓN "CASA BEETHOVEN" CALLAO 122 Bº Aº

FROM HISSEWITZ.

Catalogo delle composizioni di Luigi Lorenzi

Tutte le composizioni di seguito segnalate sono conservate dalla famiglia del compositore in Bergamo, fatta eccezione per quelle perdute che risultano dal programma del concerto di musiche di Luigi Lorenzi tenutosi presso il Teatro Alberdi in Tucumán nel 1921, o che risultano dalla documentazione esaminata nel corso delle ricerche.

Legenda: pf. (pianoforte), vl. (violino), v.la. (viola), vc. (violoncello), S (soprano), C (contralto), T (tenore), B (basso), ms. (manoscritto).

composizione	organico	data composizione - edizione - annotazioni
<i>strumentali da camera</i>		
Andantino in sol maggiore	trio, vl., vc., pf.	
Preludio	trio, vl., vc., pf.	
Trio in mi minore - Adagio	trio, vl., vc., pf.	rimane solo l'Adagio - non si sa se sia stato composto il resto del lavoro.
Idillio	trio, vl., vc., pf.	
Serenata	trio, vl., vc., pf.	
Sogni: a) Triste sogno	duo, vl., (vc.), pf.	1921 (?)
Sogni: b) Dolce sogno	duo, vl., (vc.), pf.	1921 (?)
Melodia	duo, vl., (vc.), pf.	
Serenata di primavera	duo, vl., pf.	
Chanson romantique	duo, vc., pf.	
Soliloquio di un bambino	duo, vc., pf.	

Copertina a stampa della partitura del Minuetto op.1 n.1 per pianoforte di Luigi Lorenzi.

Quartetto per archi in la bemolle	2 vl., v.la, vc.	perduto - assente fra i ms.
Suite per Quintetto d'archi e pianof.	2 vl., v.la, vc., pf.	in 4 tempi: Gagliarda, Sarabanda, Minuetto, Rigaudon
<i>per pianoforte</i>		
Suite	pf.	in 5 tempi: Toccata, Siciliana, Gavotta, Branle, Giga
Sonata-Fantasia	pf.	
Minuetto-Scherzo	pf.	
Gavotta	pf.	
Minuetto op. 1 n. 1	pf.	ed. Establ. Musical Beethoven-Buenos Aires
Corrente	pf.	
Pavana	pf.	
<i>per due pianoforti</i>		
Sarabanda	2 pf.	riduzione dalla Suite per Quintetto d'archi
Minuetto/Scherzo	2 pf.	riduzione dalla Suite per Quintetto d'archi
Rigaudon	2 pf.	riduzione dalla Suite per Quintetto d'archi
<i>per organo</i>		
Canzonetta**	organo	** n.d.r.: riduz. per organo dall'Oratorio "L'Immacolata" di Guglielmo Mattioli
Scherzo - Intermezzo**	organo	** n.d.r.: riduz. per organo dall'Oratorio "L'Immacolata" di Guglielmo Mattioli
Corale	organo	perduto-assente fra i ms.
Elevazione	organo	perduto-assente fra i ms.
<i>sacre vocali e strumenti con piccola orchestra</i>		
Cantata (Inno alla Divinità)***	S solo, coro femm., vl., armonio pf., arpa	*** n.d.r.: esistono 2 copie ms. incomplete: a) con strumentazione; b) con coro completo + strumentazione incompleta. Esiste una copia ms. della parte della solista e delle parti strumentali
Salve Regina****	sopr. solo, vl., vc., armon., pf., arpa	Tucumán 1918 **** n.d.r.: esiste copia ms. della partitura completa oltre a una copia ms. delle parti
<i>per piccola orchestra</i>		
Meditazione	vl., vc., armonium, pf., arpa	1910

sacre per voce sola e strumento

Oracion a San Francesco Solano	voce e organo	Tucumán 9 giugno 1910
Ave Maria	S e pf.	
Ave Maria	S e pf.	dedicata a Luisita R. (?) composta il 7 sett. 1922

varie per voce e pianoforte

Fogli d'album op. 2 n. 1/2:		Ediz. Establecimiento Musical Beethoven-Buenos Aires
"Fiori d'Arancio e Grisantemi"	S e pf.	testo: versi Principessa Dora - dedica a Dora Vallejo
"Fiori"	S e pf.	testo: versi R. Barbiera - dedica a Dora Vallejo
Tre melodie per canto e pianoforte:		
"Canto della sera"	voce e pf.	
"Barcarola"	voce e pf.	
"Saluto alla Rondine"	voce e pf.	
"Sera d'inverno" - Romanza	voce e pf.	
"Solitudine" - Romanza per soprano	S e pf.	testo: versi Rocco Pagliara
"Canto di fiume" Romanza a due voci	S-C, pf.	
"Ora mistica" Lied	S e pf.	testo: versi F. Ferrari
Triste tramonto - Romanza (??)	voce e pf.	testo: versi Carmen Sylva

profane per complesso vocale (a cappella)

"La Bellezza" - Madrigale a 4 voci	S-C-T-B	testo: versi di G. Prati
"La Primavera" - Madrigale a 4 voci	S-C-T-B	testo: versi (?)
"Nevicata" - Madrigale a 4 voci	S-C-T-B	testo: versi (?)
"Nova Augelletta" - Madrigale a 4 voci	S-C-T-B	testo: versi di P. Gandolfi
"Amore e Fede" - Madrigale a 4 voci	S-C-T-B	

Among others the following
prominent artists have been engaged
to appear in the regular

Sunday Night Concerts

at the
Metropolitan Opera House
during the Season.

PROCESSION

MISCHA HYMAN
JASCHA HREBEKY
FRITZ HINKELER
TOSCHA SEIDEL
ALBERT SPALDING

CHORUS:

PABLO CASALS
HENRY WALKER

FRANKS:

RUDOLPH BARE
HENNING MOISEWITZ
SIEGHE RACHMANSKY
ARTHUR BUNDESTEN

SOLOISTS:

ANNA CAHNE

REFRAINS:

JOSEF ROSENBLATT
CHORUS:

WEDNESDAY EVENING, JANUARY 27th
AT 8:00 O'CLOCK

ORATORIO CONCERT

OPINION
GALLIA

PROCESSION

HEINZ KESTELHOE
CHORUS:

REFRAINS

STABAT MATER

PROCESSION

ROSE FOMELLE

CHORUS

CHARLES HACKETT

REFRAINS

GABRIELLA BERANECH

CHORUS

JOHN MARDONES

REFRAINS

Together with the
Royal Metropolitan Opera House
CHORUS and ORCHESTRA

Under the Direction of
GIULIO RATTI

Here and There

Miss Fiddling (as the saying is)—"Oh, Mr. Fiddle, I had as much as my eye out and now the string is through!"

John Weller: "I've had sleep to keep it for a while now."—John Weller.

One of Italy's greatest explorers like the hero of a romance by the grace of such accident. He went to a little galaxy to make a picture, and the dark-colored up his pencil in a sheet of white paper, which proved later to be a false sign.—Globe.

THURSDAY EVENING, JANUARY 28th
AT 8 O'CLOCK

AT THE

BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC

MASTERS' WORK

MASTERS

OF MUSIC

Miss. Gervais, Peral, Pugh, Pugh,
Morgan, Tuck.

Mr. Gervais, Mr. Lora, Mollins,
Laurie.

Conductor: Mr. Mollins

Discografia relativa a Giulio Setti

La presente Discografia è intesa quale strumento per gli appassionati in vista del reperimento del materiale audio fruibile. I Compact Discs in essa segnalati rappresentano quanto abbiamo potuto ritrovare nel corso della ns. ricerca nei cataloghi delle Case disc. attualmente in commercio¹. Parte del materiale inciso originariamente dal Maestro G. Setti sfortunatamente non è stato recuperato nei moderni CD audio o era presente in CD attualmente non più distribuiti; tali incisioni non vengono qui considerate in quanto reperibili con difficoltà o ascoltabili esclusivamente nelle fonoteche che conservano gli originali 78 giri in vinile. I brani ove qui non compare indicazione relativa al nome del direttore d'orchestra si intendono concertati direttamente dal M° Setti. I brani ove compare il nome di altro direttore d'orchestra prevedono l'intervento del M° Setti in veste di Maestro del Coro del Teatro Metropolitan di New York. Le incisioni realizzate con tecnica "acustica" sono quelle datate sino al 1925. Le incisioni realizzate con la tecnica "elettrica" sono successive a tale anno. Sull'argomento si vedano le precisazioni contenute nel capitolo "I protagonisti delle prime incisioni discografiche 'elettriche' in New York".

V. Bellini, Norma: *Ite sul colle*, basso E. Pinza, Metropolitan Chorus and Orchestra, 3/12/1927, n. matr. CVE 41097-2, d. Victor 8158 (CD Pearl GEM 0061, CD Lebendige Vergangenheit 89990, CD Naxos Historical è in in "Norma [Callas, Filippeschi etc.]", N. 8.110325-27).

V. Bellini, Norma: *Ah! Del Tebro...*, basso E. Pinza - Metropolitan Chorus and Orchestra, 8/4/1929, n. matr. BVE 51134-1, d. Victor 1753 (CD Pearl - Ezio Pinza - GEM 0061, CD Naxos Historical [idem vedi sopra], N. 8.110325-27).

¹ *Legenda* riferita alla discografia contenuta in questo capitolo: n. matr. (numero matrice originale), d. (num. disco vinile prima edizione orig.), CD (ogni singola edizione reperibile). I Compact Disc audio attualmente reperibili sono indicati nelle parentesi tonde.

Programma di sala "Oratorio Concert" del 4-1-1920. Giulio Setti dirige lo Stabat Mater di Rossini.

V. Bellini, Norma: *Sediziose voci - Casta Diva*, soprano R. Ponselle, Metropolitan, Opera Chorus, 31/12/1928-30/1/29, n. matr. CVE 49031-3/49032-2, d. Victor 8125 A-B (CD Rosa Ponselle The Victor recordings Romophone 81007- 2, CD Nimbus Records - Great Singers 1909-1938 - Prima Voce - NI7801, CD Naxos Historical [idem vedi sopra], N. 8.110325-27).

V. Bellini, Norma: *Mira o Norma*, soprano Rosa Ponselle - contralto M. Telva, 30/1/1929, n. matr. 49703-2/49704-1, d. Victor 8110 A-B (CD Rosa Ponselle The Victor recordings Romophone 81007- 2, CD Naxos Historical [idem vedi sopra], N. 8.110325-27).

G. Bizet, Carmen: *Votre toast...*, tenore L. Tibbett, Metropolitan Opera House Orchestra, 8/4/1929, n. matr. CVE 51117-5, d. Victor 8124 (CD Lebendige Vergangenheit 89576).

G. Donizetti, Lucia di Lammermoor: *Tombe degli avi miei* (1 versione), tenore Beniamino Gigli, 12/12/1927, n. matr. CVE 41227-1, d. Victor 6876B (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Pearl GEM 9367, CD Gigli The complete Victor recordings Romophone 82004-2, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226).

Lucia di Lammermoor: *Tombe degli avi miei* (2 versione), tenore Beniamino Gigli 12/12/1927, n. matr. CVE 41227-2, Victor (versione originariamente non pubblicata) (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Gigli The complete Victor recordings Romophone 82004-2, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226)

G. Donizetti, Lucia di Lammermoor: *Giusto cielo rispondete* (1), tenore B. Gigli, basso E. Pinza, 12/12/1927, n. matr. CVE 41225-1, d. Victor 8096A (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Pearl GEM 9367, CD Gigli The complete Victor recordings Romophone 82004-2 (CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226).

Lucia di Lammermoor: *Giusto cielo rispondete* (2), tenore B. Gigli, basso E. Pinza, 12/12/1927, n. matr. CVE 41225-2, d. Victor 8096A (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Gigli The complete Victor recordings Romophone 82004-2, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226).

G. Donizetti, Lucia di Lammermoor: *Tu che a Dio* (1 versione), tenore B. Gigli, basso E. Pinza, 12/12/1927, n. matr. CVE 41226-1, d. Victor 8096B (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Pearl GEM 9367, CD Gigli The complete Victor recordings Romophone 82004-2, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226).

Lucia di Lammermoor: *Tu che a Dio* (2 versione), tenore B. Gigli, basso E. Pinza, 12/12/1927, n. matr. CVE 41226-2, d. Victor 8096B (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Gigli The complete Victor

recordings Romophone 82004-2, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226).

G. Donizetti, Lucia di Lammermoor: *Chi mi frena in tal momento?*, Quartetto Atto II, soprano A. Galli Curci, contralto L. Homer, tenore B. Gigli e A. Bada, baritono G. De Luca, basso E. Pinza, 16/12/1927, n. matr. CVE 41232-3, d. Victor 10012A (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Pearl GEM 9367, CD Gigli The complete Victor recordings Romophone 82004-2, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226).

G. Donizetti, La Favorita: *Splendon più belle...*, basso E. Pinza - Met Chorus and Orchestra, 9/4/1930, n. matr. CVE 59745-1, d. Victor 7552 (CD Pearl GEM 0061).

C. A. Gomes, Il Guarany: *Sento una forza indomita* Atto I, soprano E. Destin, tenore E. Caruso - Metropolitan Chorus and Orchestra, 20/4/1914, n. matr. B14729-2, d. Victor 89078 (CD Naxos Historical - Great Singers Caruso The Complete Recordings, vol. 9 - N. 8.110750).

C. Gounod, Faust: *Le veau d'Or*, basso E. Pinza - Metropolitan Chorus and Orchestra, 8/4/1929, n. matr. BVE 51133-3, d. Victor 1753 (CD Pearl GEM 0061, CD Nimbus Records - Prima Voce: Pinza, NI 7875).

R. Leoncavallo, Pagliacci: *Per la morte...No pagliaccio non son*, tenore G. Martinelli, soprano G. Anthony, 17/11/1927, n. matr. CVE 41045, d. Victor 8754B (CD Nimbus Records - Prima Voce: Martinelli - NI 7804).

P. Mascagni, Cavalleria Rusticana: *Viva il vino spumeggiante - Brindisi*, tenore B. Gigli, 5/1/1928, n. matr. CVE 41298-2, d. Victor 8222A (CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Gigli The complete Victor recordings Romophone 82004-2, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110226).

J. Offenbach, Les Contes d'Hoffmann: *Il était*, tenore G. Lauri Volpi - Met Chorus and Orchestra, 1929, n. matr. BVE 51149-2, d. Victor 1416 (CD Lebendige Vergangenheit 89012).

A. Ponchielli, La Gioconda: *Assassini!*, Tenore G. Lauri Volpi - Met Chorus and Orchestra, 1929, n. matr. BVE 51148-2, d. Victor 1416 (CD Lebendige Vergangenheit 89012).

G. Puccini, Tosca: *Tre sbirri, una carrozza*, tenore L. Tibbett, 3/4/1929, n. matr. CVE 51116-2, d. Victor 8124 (CD Lebendige Vergangenheit 89576).

N. Rimsky-Korsakov, 4 Songs, Op. 2: No. 2 - *The Nightingale and the Rose*, (Vostochniy romans; Plenivshis' rozoy, solovey), Clement Barone, flauto - Rosa Ponselle, soprano - Studio Orchestra diretta da G. Setti, 2/6/1927, n. matr. BVE 38857-2, d. Victor 1456B (CD Naxos Historical - Ponselle, American Recordings vol. 3 N. 8.111140).

F. Schubert, *Schwanengesang*, D. 957: No. 4. *Standchen* (Serenade), soprano R. Ponselle, mezzosoprano C. Ponselle - Studio Orchestra diretta da G. Setti, 19/5/1926, n. matr. CVE 35471 1-2, incisione originariamente non pubblicata (CD Naxos Historical - Ponselle, American Recordings vol. 3 N. 8.111140).

F. P. Tosti, Goodbye, oprano R. Ponselle - Studio Orchestra diretta da G. Setti, 13/5/1927, n. matr. CVE 29876-6, d. Victor 6711B (CD Naxos Historical - Ponselle, American Recordings vol. 3 n. 8.111140).

G. Verdi, Aida: *La fatal pietra-O terra addio!*, soprano R. Ponselle, direttore d'orch. R. Bourdon - Met Opera Chorus diretto da G. Setti, 8/2/1924, n. matr. B 29451-2/29450-1, d. Victor 1744A/B - d. HMV ABHB 3 (CD Naxos Historical - Great Singer Ponselle: Verdi - n. 8.110728, CD Naxos Historical - Ponselle, American Recordings vol. 1 n. 8.111138).

G. Verdi, Aida: *La fatal pietra-O terra addio!*, soprano R. Ponselle, direttore d'orch. R. Bourdon - Met Opera Chorus diretto da G. Setti, 17/5/1926, n. matr. BVE 35459-3-1/35460-3, d. Victor 1744A/B, n. matr. BVE 35461-1 34562-2, d. Victor 1745A/B (CD Rosa Ponselle The Victor recordings Romophone 81007- 2 (CD Nimbus Records - Prima Voce, Ponselle volume 2 - NI 7846, CD Naxos Historical - Ponselle, American Recordings vol. 3 n. 8.111140).

G. Verdi, Aida: *Ritorna vincitor/ O patria mia*, soprano Rosa Ponselle, attribuzione della direzione d'orch.? (libretto CD a R. Bourdon, sito Int. Naxos a G. Setti) 20/5/1926, n. matr. CVE 29063-6/29061-6, incisione originariamente non pubblicata (CD Naxos Historical - Ponselle, American Recordings vol. 3 n. 8.111140).

G. Verdi, Aida: *Temple scene*, soprano G. Anthony, tenore G. Martinelli, basso E. Pinza - Metropolitan Chorus and Orchestra, 5/1/28-29/11/27, n. matr. CVE 41600-1/41076-2, d. Victor 8111 (CD Nimbus Records - Prima Voce Pinza - NI 7875, CD Pearl - Ezio Pinza - GEM 0061).

G. Verdi, Il Trovatore: *Miserere*, tenore E. Caruso, soprano F. Alda, direttore d'orchestra Rogers, Metropolitan Chorus and Orchestra diretto da G. Setti, 6/1/1910, n. matr. C8506-3, d. Victor 89030 (CD Nimbus Records - Prima Voce Caruso In Ensemble - NI 7834) idem + versione del 27/12/1909, n. matr. C8506-3 89030 (versione originariamente inedita) (CD Naxos Historical - Great Singers, Caruso - The Complete Recordings, vol. 4 - N. 8.110719).

G. Verdi, Il Trovatore: *Miserere (Ahi che...)*, tenore G. Martinelli, soprano R. Ponselle, 23/1/1928, n. matr. CVE 41637-1, d. Victor 8097A (CD Nimbus Records - Prima Voce Martinelli - NI 7804, CD Naxos Historical - Great Singers, Ponselle: Verdi - No. 8.110728)

idem + altra versione n. matr. CVE 41637-2 (CD Rosa Ponselle The Victor recordings Romophone 81007-2).

G. Verdi, Il Trovatore: *Abbietta Zingara*, 4/9/30, basso E. Pinza, direttore orchestra? (G. Setti?) - Metropolitan Chorus diretto da G. Setti, 4/9/1930, n. matr. CVE 59746-2, d. Victor 8231, disco originariamente non pubblicato (CD Pearl - The Unpublished Treasury, GEM 0215).

G. Verdi, La Forza del Destino: *La Vergine degli Angeli*, soprano R. Ponselle, basso E. Pinza, 23/1/1928, n. matr. CVE 41636-1, d. Victor 8097B (CD Rosa Ponselle The Victor recording Romophone 81007-2).

Pur senza il nome del dir. d'orchestra (CD Naxos Historical - Great Singers, Ponselle: Verdi - N. 8.110728).

G. Verdi, La Forza del Destino: *Il santo nome*, basso E. Pinz - Met Chorus and Orchestra, 3/12/1927, n. matr. CVE 41096-2, d. Victor 8158 (CD Pearl Pinza - GEM 0061).

G. Verdi, La Traviata: *Libiamo, Libiamo - Brindisi*, tenore E. Caruso, soprano A. Gluck, 20/4/1914, n. matr. B 14729-2, d. Victor 87511 (CD Marston Alma Gluck - 52001-2, CD Naxos Historical - Great Singers Caruso - The Complete Recordings, vol. 9 - N. 8.110750).

G. Verdi, Messa da Requiem: *Confutatis*, basso E. Pinza, direttore d'orchestra? (G. Setti?) - Metropolitan Opera Chorus diretto da G. Setti 7/5/1929, n. matr. CVE 51979-2, d. Victor 8231 disco originariamente non pubblicato (CD Pearl-The Unpublished Treasur, GEM 0215, CD Pearl Pinza - GEM 0061).

G. Verdi, Rigoletto: *Bella figlia dell'amore*, quartetto, soprano A. Galli Curci, contralto L. Homer, tenore B. Gigli, baritono G. De Luca, 16/12/1927, n. matr. CVE 41233-1/CVE 41233-3, d. Victor 10012B. Nel libretto di questa raccolta erronea attribuzione della direzione d'orch. a R. Bourdon (CD A. Galli Curci - The Victor recordings Romophone 81020-2).

Nelle seguenti raccolte corretta attribuzione della direzione d'orchestra a G. Setti (CD Gigli The complete Victor Recordings, vol. 2 - Romophone 82004-2, CD Gigli - Collez. Compl. Incisioni vol. 2, Ist. Discografico Italiano IDIS 286-287, CD Naxos Historical - The Gigli Edition, vol. 5 - N. 8.110266).

G. Verdi, Un Ballo in Maschera: *La rivedrà*, tenore E. Caruso, direttore d'orch. G. Scognamiglio, soprano F. Hempel, bassi L. Rothier, A. De Segurola, Met Opera Chorus diretto da G. Setti, 3/4/1914, n. matr. C14659-2, d. Victor 89077 + versione del 27/12/1909, n. matr. C8506-3 89030 (versione originariamente inedita) (CD Nimbus Records - Prima Voce Caruso In Ensemble - NI 7834, CD Naxos Historical - Great Singers Caruso - The Complete Recordings, vol. 8 - N. 8.110726).

G. Verdi, Un Ballo in Maschera: *È scherzo...*, tenore E. Caruso, direttore d'orch. G. Scognamiglio, soprano F. Hempel, mezzosoprano M. Duchene, bassi L. Rothier, A. De Segurola, Met Opera Chorus diretto da G. Setti, 3/4/1914, n. matr. C14660-1,

A la Señorita
Dora Vallejo

Fogli d' Album

FIORI D'ARANCIO •
• • E GRISANTEME

Versi della Principessa DORA

FIORI • • • • •

Versi di R. BARBIERA

Musica di LUIGI LORENZI

ESTABLECIMIENTO MUSICAL

DEETHOVEN

de José Bonfiglioli

129 - CALLAO - 129

Bibliografia

Sono qui elencate le opere a stampa e le raccolte di carte, programmi, manoscritti ed immagini individuate e consultate nel corso della ricerca ed in vista della stesura del presente volume.

Alborghetti Federico e Galli Michelangelo, *Gaetano Donizetti e Giovanni Simone Mayr. Notizie e Documenti*. Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875.

Allit John Stewart, *Johann Simone Mayr Father of 19th Century Italian Music*, Dorset, Element Books, 1989.

Allit John Stewart, *Giovanni Simone Mayr: vita, musica, pensiero*, Villa di Serio, Edizioni Villadiseriane, 1995.

American Symphony Orchestra League, *Journal of the Conductor's Guild*, The League, 1980.

Angelini Alessandro, *Bergamo d'altri tempi*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1964

Angelini Luigi, *Il volto di Bergamo nei secoli*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1951.

Annals of the Metropolitan Opera, Chronology 1883-1985, Boston, The Metropolitan Opera Guild, Inc. G. K. Hall and Co. 1985.

Appolonia Giorgio, *Giovanni Simone Mayr e le Lezioni Caritatevoli di Musica in Bollettino dell'archivio storico bergamasco*, n. 1, 1987, pp. 77-86.

Antecedentes e Historia del Conservatorio Provincial de Musica en sus Bodas de Oro realizadas del 18-28 de octubre de 1959, Tucumán, Cooperadora del Conservatorio Provincial de Musica, 1959.

Copertina a stampa delle Romanze, op.2, per canto e pianoforte di Luigi Lorenzi.

Arata De Erize Jeannette, *Mozarteum Argentino. 50 Aniversario*, Buenos Aires, Edizioni Mozarteum Argentino, 2003.

Arizaga Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo nacional de las Artes, 1971.

Ashbrook William, Nota critica introduttiva contenuta nel Cd della casa Naxos appartenente a *The Gigli Edition, Vol. 4, Camden and New York Recordings 1926-27*.

Astruc Gabriel, *Papers of Gabriel Astruc*, Coll. number ZBD-161, Dance Collection. The New York Public Library for Performing Arts.

Azzaroni Loris, *La tradizione scolastica del contrappunto severo*, in *Enciclopedia della musica, vol. IV, Storia della musica europea*, pagg. da 470 a 474, Giulio Einaudi Editore, 2004.

Ballini Marcello, *Cento anni di musica a Bergamo: 1859-1959*, in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, Bergamo, XXVI, 1972, pp. 7-24.

Banfi Giovanni, *Un venticinquennio di Musica da Concerto, a cura della Società del Quartetto di Bergamo nel XXV di Fondazione*, Arti Grafiche Bergamo, 1929. Riedito da Edizioni Centro Studi Valle Imagna nella collana *Memorie della Valle Imagna*, n. 17, marzo 2004.

Barblan Guglielmo, *Il grande Ottocento in Storia dell'Opera*, a cura di Guglielmo Barblan, Giovanni Carli-Ballola, Carlo Mosso, Carlo Parmentola, Giorgio Pestelli, Guido Salvetti, vol. 1, Torino, Utet, 1977, pp. 169-388.

Barcella Alessandra, *Teatro Sociale "ombra e luci di un teatro"*, tesi di laurea, Accademia di belle arti di Brera, Milano, relatore Prof. Gastone Mariani a.a. 2001-02.

Barzanò Annalisa, *Alfredo Piatti, Studio documentario sulla vita e catalogo tematico delle opere*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, relatore Prof. Albert Dunning, a.a. 1994/95.

Barzanò Annalisa, *Il musicista Carlo Alfredo Piatti, un violoncellista nell'Europa dell'800*, Bergamo, Circolo Lirico Mayr-Donizetti, 1996.

Basso Alberto, *Il Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Torino*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971.

Basso Alberto, *Storia del Teatro Regio di Torino, vol. II: Il Teatro della Città dal 1788 al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976.

Basso Alberto, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Milano, Garzanti, 1995.

- Belotti Bortolo, *Eccellenti Bergamaschi* in *Bergomum*, XII, luglio-dicembre 1947, pp. 12-29.
- Belotti Bortolo, *Gli Eccellenti Bergamaschi*, Bergamo, La Stamperia di Gorle, 1982.
- Belotti Bortolo, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bergamo, Bolis, 1959.
- Bergamo e la Bergamasca. Disegni di Luigi Angelini*, a cura del figlio Sandro con una lettera di Vittorio Polli, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1967.
- Bergamo ossia Notizie Patrie*, Bergamo, Mazzoleni-Pagnoncelli, 1815-1892.
- Bianchi Michele, *La poetica di Giacomo Puccini. Sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, "Studi Musicali Toscani", Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- Blanc-Chabaud Yolande, Frosio Louis, *Monte-Carlo Rhapsody Louis Frosio, les plus belles heures de 50 Ans de Musique à Monte-Carlo*, Monte-Carlo, Les Amis de Louis Frosio, 1999.
- Bonazzi Annalisa, *Il carteggio inedito di Johann Simone Mayr della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo: corrispondenza con Marco Bonesi* in *Bergomum*, LXVI, 1992, pp. 7-155.
- Bonazzi Annalisa, *Indice del carteggio di Giovanni Simone Mayr*, in *Ex Filtia*, II 1990, pp. 65-94.
- Bosch Mariano G., *Historia de la Opera en Buenos Aires. Origen del canto i la musica. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1905.
- Braun Edith Evans, *The Edith Evans Braun Collection*, coll. number JPB 91-96, Music Division, The New York Public Library for Performing Arts.
- Buonincontri Francesca, *Il sistema teatrale a Bergamo tra il XVIII e il XIX secolo*, è in *Storia della Città*, n. 22, Electa Periodici, 1982, pp. 65-80.
- Burrows Edwin G., Wallace Mike, *Gotham. A History of New York City to 1898*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Busetti Heidi, *Luigi Frosio, il violinista dei vip che Bergamo non sa di avere. 50 anni di violino per i grandi di Montecarlo*, in *EcoOnLine/Storie* - sito Internet de L'Eco di Bergamo, 2006.
- Cantù Alberto, *Respighi Compositore*, Torino, Edizioni Eda, 1985.
- Cappelli Adriano, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1963.

Caramel Luciano, Poli Francesco, *L'arte bella. La questione delle accademie di belle arti in Italia*. Milano, Feltrinelli, 1979.

Carlini Antonio, *Le culture musicali dell'Ottocento*, in *Musica e Società nella storia trentina*, a cura di Rossana Dalmonte, Trento, Edizioni Uct, 1994, pp. 467-494.

Celletti Rodolfo, Vegeto Raffaele, Richards John B., *Le Grandi Voci*, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964.

Celletti Rodolfo, *La vocalità in Storia dell'Opera*, a cura di Rodolfo Celletti, Gustavo Marchesi, Carlo Parmentola, vol. 3, Torino, Utet, 1977, pp. 105-260.

Celli Teodoro, *Tullio Serafin, il patriarca del melodramma*, Corbo e Fiore, 1985.

Chiari Francesco, *Il maestro Giulio Setti nei documenti biografici (in occasione del 60° anniversario della morte)*, sta in *Quaderni della Geradadda n. 5*, del Centro Studi Storici della Geradadda, Ediz. Cassa Rurale Artigiana Banca Credito Cooperativo di Treviglio, aprile 1999.

Comuzio Ermanno, *Il Teatro Donizetti. Cronologia degli spettacoli 1786-1989*, Bergamo, Lucchetti, 1990.

Comuzio Ermanno, *Il Teatro Donizetti. Due secoli di storia*, Bergamo, Lucchetti editore 1990.

Cowden Robert H, *Concert and opera conductors: a bibliography materials*, New York, Greenwood Press, 1987.

Della Corte Andrea, *Toscanini visto da un critico*, Torino, Ilte, 1958.

Della Corte Andrea, *Toscanini*, Pordenone, Studio Tesi, 1981.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti: Le biografie, a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 1985-1988.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti: Il Lessico, a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 1983-1984.

Dolci Elia, *Spettacoli lirici nei teatri di Bergamo: Riccardi, Cerri, Società, Rossi, Givoli 1784-1894*, edizione fuori commercio, copie 10, a spese dell'autore, Bergamo, 1894.

Donati Petteni Giuliano, *L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti, la Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore, il Museo donizettiano*. In appendice: *elenco generale degli allievi e cenni sulla loro carriera* a cura di Guido Zavadini, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1928.

Donati Petteni Giuliano, *L'arte della musica in Bergamo, con dizionario biografico dei musicisti, cantanti, impresari, scrittori di cose musicali, bergama-*

schi ed oriundi, note bibliografiche donizettiane e l'elenco generale delle opere musicate da Donizetti coi nomi dei primi esecutori, a cura della Banca Mutua Popolare di Bergamo, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1930.

Donati Petteni Giuliano, *Bergamaschi all'estero - Giulio Setti*, in *Scritti vari di Letteratura e di Storia riguardanti Bergamo*, 1935, pag.150.

Donella Valentino, “*Dal pruno al melarancio*”. *Musica sacra nel secolo XX - vicende e protagonisti*, in *Bergamo e il Novecento - Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo - Studi a cura di E. Gennaro e M. Mencaroni Zappetti, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo 2001.

Drake James, *Rosa Ponselle, a Centenary Biography/James A. Drake; chronology of performances by Thomas G. Kaufman; bibliography by Andrew Farkas; discography by Bill Park; photographic editor James M. Alfonte*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1997.

El Teatro Colón, Buenos Aires, Maizal Ediciones, 2000.

Esposizione di manoscritti e cimelii di Donizetti e di Mayr e di autografi, codici, edizioni rare, ecc., catalogo a cura di Antonio Alessandri, Biblioteca Civica di Bergamo, Gaffuri e Gatti, [s.d.].

Eynard Marcello, *La Genesi e il ruolo dell'Unione Filarmonica di Bergamo nell'ottocento* in *Archivio Storico Bergamasco*, n. 18-19, Bergamo, 1990, pp. 285-292.

Fétis François Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Meline, 1841.

Fiedler Johanna, *Molto Agitato, The Mayhem behind the Music at the Metropolitan Opera*, New York, Nan A. Talese Doubleday, 2001.

Forcella Pierluigi, *Musica e musicisti a Bergamo dalle origini ai contemporanei*, Villa di Serio, Edizioni Villadiseriane, 1992.

Forcella Pierluigi, *Opere e operisti bergamaschi del '900*, in *Bergamo e il Novecento - Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*. Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo - Studi a cura di E. Gennaro e M. Mencaroni Zappetti, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo 2001.

Forlani Mimma, *Il Teatro nel Novecento a Bergamo: iniziative e sistematiche distruzioni*, in *Bergamo e il Novecento - Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo - Studi a cura di E. Gennaro e M. Mencaroni Zappetti. Bergamo, Edizioni dell'Ateneo 2001.

- Freeman John, Toscanini Walfredo, *Toscanini*, New York, Treves Pub. Co., 1987.
- Gallizioli Elisabetta, *Gli scritti di Giovanni Simone Mayr nella cultura musicale italiana del primo Ottocento* in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, XLIII (1982-83), pp. 487-516.
- Gatti Casazza Giulio, *Memories of the Opera*, with new introduction by Howard Taubman, New York, Vienna House, 1973.
- Gazzaniga Arrigo, *Il fondo musicale Mayr della Biblioteca Civica di Bergamo nel secondo Centenario della nascita di Giovanni Simone Mayr (1763-1963)*, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1963.
- Gazzaniga Arrigo, *Il 'Trattatello sopra agli stromenti ed istromentazione nello Zibaldone di Giovanni Simone Mayr'* in *Bergomum*, 1971, pp. 87-102.
- Geddo Angelo, *Bergamo e la musica (sintesi storica biografica e critica)*, prefazione di Franco Abbiati, Bergamo, Conti, 1958.
- Gesualdo Vicente, *Teatros del Buenos Aires antiguo*, Buenos Aires, Libreria Platero, 1983.
- Gibbons Huneker James, *The Philharmonic Society of New York and its Seventy-fifth Anniversary. A retrospect*, New York, 1917.
- Giorgi Angelo, *Un artista tra due mondi e due epoche*, in *Francesco Dominighini (1860-1950), l'arte della decorazione, la passione del dipingere e l'impegno nell'insegnamento*, Catalogo mostra Breno (Brescia), Chiesa di S. Antonio 10 agosto - 28 settembre 2002, Bergamo, Bolis Edizioni, 2002.
- "*Giornale d'indizj giudiziarij della provincia di Bergamo*", Bergamo (I, 3 settembre 1818 segg.).
- Guarneri Corazzol Adriana, *Romanza e lirica da camera* in *Musica e Letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Saggi Sansoni, 2000.
- Holden Raymond, *The virtuoso conductors: the central European tradition from Wagner to Karajan*, Yale University Press, 2005.
- Holmes John L., *Conductors on record*, Westport, Connecticut, 1982.
- Homberger, Eric. *The Historical Atlas of New York City. A visual celebration of 400 years of New York City's History*, New York, An Owl Book, Henry Holt and Company, 1998. Prima edizione 1994.
- Homer Anne, *Louise Homer*, New York, William Morrow, 1974.
- Horowitz Joseph, *Understanding Toscanini: how he became an American cul-*

ture-god and helped create a new audience for old music, A. A. Knopf, distributed by Random House, 1987. Edizione italiana: Milano, Mondadori, 1988.

Horowitz Joseph, *Understanding Toscanini: a social history of American concert life*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Internationaler biografischer index der Musik: Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger = World biographical index of music: composers, conductors, instrumentalists and singers, vol 1. A-L, vol. 2. M-Z, *Namenregister nach Archiven = Name index according to archives*, K. G. Saur, 1995.

Istituti e Società Musicali, in *Italia Statistica*, Roma, Regia Tipografia, [s.d.].

Jackson Paul, *Saturday afternoons at the old Met. The Metropolitan Opera Broadcasts, 1931-1950*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1992. II edizione 1998.

Kirk Elise K., *American Opera*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2001.

Kolodin, Irving, *The Metropolitan Opera*, New York, Oxford Univ. Press, 1940.

L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo Teatro, a cura di Enrico Paganuzzi, Nelly Zanolli Gelmi, Lanfranco Franzoni, Gian Paolo Marchi, Paolo Rigoli, Carlo Bologna, Verona, 1982.

Locatelli Pasino, *Illustri Bergamaschi. Cenni critico-biografici*, Bergamo, Pagnoncelli, 1879.

Lashanska Hulda, *The Hulda Lashanska Papers*, Coll. number JPB 93-2, Music Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundation.

Luigi Lorenzi, note in necrologio da *L'Eco di Bergamo*, 19 febbraio 1966.

Mahler Alma, *Gustav Mahler*, introduz. L. Rognoni, traduz. Laura Dallapiccola, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Maisano Marco, *Il Canto dei Fiori*, in *Il suono del Liberty*, Quaderno dell'Associazione Ghirlanda Musicale, pagg. 13-22, Bergamo, 2004.

Mandelli Alfredo, *Toscanini: appunti per un bilancio critico*, Milano, Nuove edizioni, 1972.

Marco Guy, *Enciclopedia of recorded sound in USA*, New York, Garland, 1993.

Marinelli Alessandro, *Il Pio Istituto Musicale S.Mayr*, Bergamo, Stabilimento Cromo-Tipografico L. Quadri, 1932.

Matthews Denis, *Arturo Toscanini*, Tunbridge Wells, Midas Books - New York, Hippocrene Books, 1982.

Mattioli Guglielmo, *Raccolta di Manoscritti. "Fuga" - Dal Metodo Mattioli*, appunti in copia manoscritta; *Temi per fughe di Guglielmo Mattioli*, Pesaro, giugno 1897, copia manoscritta; *Esempio di Fuga a 2 parti*, autografo di G. Mattioli firmato in calce e datato 22 dicembre (1)905. Il materiale manoscritto cui si fa qui riferimento, in possesso del maestro Luigi Lorenzi, è ora conservato dalla famiglia di quest'ultimo in Bergamo.

May Robin, *Behind the baton: a who's who of conductors*, London, F. Muller, 1981.

Meister Barbara, *Music Musique, French and American Piano Composition in the Jazz Age*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2006.

Melba Nellie, *Melodies and Reflections*, London, Butterworth, 1925.

Melograni Piero, *Toscanini. La vita, le passioni, la musica*, Milano, Le Scie Mondadori, 2007.

Merelli Bartolomeo, *Cenni biografici di Donizetti e Mayr raccolti dalle memorie di un vecchio ottuagenario dilettante di musica*, Bergamo, Colombo, 1875.

Merisio Maurizio, *Il Teatro di San Cassiano e l'Unione Filarmonica Simon Mayr*, Studio per il Concorso Associazione Mayr Donizetti, Il classificato. Bergamo, 2003.

Merisio Maurizio, *Luigi Lorenzi, Un ricordo in musica*, in *Il suono del Liberty*, Quaderno dell'Associazione Ghirlanda Musicale, pagg. 4-11, Bergamo, 2004.

Mortimer H. Frank, *Arturo Toscanini. The NBC Years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2002.

Mosca Pietro, *Arte e costume a Bergamo ottocento-novecento*, Bergamo, Grafica e Arte, 1990.

Null Gary, Stone Carl, *The Italian Americans*, Harrisburg, Stackpole Books, 1976.

Paez De La Torre Carlos, *Caruso en Tucumán*, in «*La Gaceta de Tucumán*», 23 luglio 1978.

Parsons Charles, *Opera premieres: an index of casts/performers*, Edwin Mellen Press, 1993.

Pelandi Luigi, *Teatri provvisori e teatri stabili nella antica piazza della Fiera di Bergamo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1926.

Phillips Matz, Mary Jane, *Rosa Ponselle: American diva*, Northeastern University Press, 1997.

Pilon Luigi, *Teatri di Città Alta nell'Ottocento* in *L'Eco di Bergamo* 13 giugno 1971, p. 3.

Pilon Luigi, *Il Teatro della Società di Bergamo Alta* in *Bergamo Arte* n.14 anno IV, Circolo Artistico Bergamasco, 1973, pp. 5-20.

Pinetti Gian Battista, *Teatro Donizetti (già Riccardi). La stagione d'opera alla fiera di Agosto, Cronistoria illustrata dal 1784 al 1936 (84 illustrazioni)*, Bergamo, S.E.S.A., 1937.

Pinza Ezio, *Ezio Pinza, an autobiography, with Robert Magidoff*, New York, Rinehart, 1958.

Pollini Margarita, *Palco, cazuela y paraíso: las historias más insólitas del Teatro Colón*, Editorial Sudamericana, 2002.

Ponselle Rosa, *The Rosa Ponselle Papers*, coll. number JPB 90-30, Music Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundation. Contiene tra l'altro la corrispondenza della celebre soprano con colleghi ed esponenti dell'ambiente artistico musicale nel XX secolo.

Recording the classics: maestros, music and technology, Kent State University Press, 1996.

Regli Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860.

Regolamento delle lezioni caritatevoli di musica addette alla Cappella di S. Maria Maggiore sotto la direzione della Congregazione della Carità di Bergamo, Bergamo, Crescini, 1812.

Ribboli Daniele, *Tullio Serafin: vita, carriera, scritti inediti*, Cavarzere, Edizioni Tiengo, 1979.

Rich Maria, *Who's who in opera: an international biographical directory of singers, conductors, directors, designers and administrators, also including profiles of 101 opera companies*, Arno Press, 1976.

Rivero Pedro Eduardo, *Caruso en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Estudios Avanzados, 1994.

Roncalli Emanuele, *I grandi di Bergamo*, Bergamo, Burgo Editore, 1933.

Sachs Harvey, *Toscanini*, New York, Da Capo Press, (1978) 1981. Nuova ediz. 1995. Traduzione italiana: Ediz. Est, Torino 1998.

Sachs Harvey, *Reflections on Toscanini*, New York, Grove Weidenfeld, 1991.

Sachs Harvey, *The Letters of Arturo Toscanini*, Ed. Alfred A. Knopf, New York, 2002. Edizione italiana: *Nel mio cuore troppo d'assoluto*, Garzanti, Milano, 2002.

Sanguinetti Horacio, *La Opera y la sociedad argentina*, Buenos Aires, MZ Ediciones, 2001.

Schindler Kurt, *The Kurt Schindler Papers*, coll. number JPB 93-1, Music Division, The New York Public Library. Contiene le copie degli articoli dei vari organi di stampa di New York citati in nota nel testo dei capitoli del presente volume inerenti al Teatro Metropolitan e al M° G. Setti. Contiene anche copie del materiale pubblicitario (locandine, programmi di sala) relativo all'attività del teatro stesso.

Schmidl Carlo, *Dizionario universale dei musicisti*. Milano, Sonzogno, 1929.

Scott Michael, *The Record of Singing, volume 1 to 1914*, with illustrations from the Stuart Liff Collection, Boston, Northeastern University Press, 1993. Prima edizione: Londra, Gerald Duckworth, 1977.

Scott Michael, *The Record of Singing, volume 2 1914 to 1925*, with illustrations from the Stuart Liff Collection, Boston, Northeastern University Press, 1993. Prima edizione: Londra, Gerald Duckworth, 1979.

Scotti Cristoforo, *Circa il riordinamento della biblioteca dell'Istituto Musicale G. Donizetti e dell'Archivio della Cappella Musicale della Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo*. Bergamo, Mariani, 1903.

Scotti Cristoforo, *Il Pio Istituto Musicale Donizetti in Bergamo*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1901.

Shecan Vincent, *Oscar Hammerstein: the life and Exploits of an Impresario*, New York, Simon and Schuster, 1936.

Sherman Michael, *The collector's guide to Victor's Record*, Dallas, Texas, Monarch records Enterprises.

Shilkret Nathaniel, Shell Niel, Shilkret Barbara, *Nathaniel Shilkret: sixty years in the music business*, Scarecrow Press, 2005.

Speranza Francesco, *Cenni storici sul civico Istituto Musicale G. Donizetti*, Bergamo, [s.n.t.].

Steiner Christian, *Opera people*, Weidenfeld and Nicholson, 1982.

Suarez Urtubei Pola, *Alberto Ginastera, Collana Argentinos en las artes*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

Tarozzi Giuseppe, *Non muore la musica. La vita e l'opera di Arturo Toscanini*, Milano, Sugarco, 1977.

Taubman Hyman Howard, *The maestro, the life of Arturo Toscanini*, New York, Simon and Schuster, 1951.

Teatro Colón, Buenos Aires, Editorial Tres, 2001.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 1980. Nuova edizione 1986.

Tintori Giampiero, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979.

Torri Tancredi, 'Lo scomparso teatro di S. Cassiano in Bergamo alta' in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, XXIX (1955-56), pp. 113- 128.

Valenti Ferro Enzo, *Los directores: Teatro Colón, 1908-1984*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

Valenti Ferro Enzo, *100 años de musica in Buenos Aires. De 1890 a nuestros dias*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.

Valenti Ferro Enzo, *Historia de la Opera Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.

Volpi Luigi, *Tre secoli di cultura Bergamasca*, Bergamo, Edizioni orobiche, 1952.

Zanetti Umberto, *Buonumore bergamasco*, Bergamo, Il Conventino, 1970.

Zavadini Guido, *Donizetti. Vita, musiche, epistolari*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti Grafiche, 1948.

Zavadini Guido, *Il museo donizettiano di Bergamo*, Centro di Studi Donizettiani, Bergamo, Bolis, 1970.

Zerbini Elia, *Giovanni Simone Mayr*, Bergamo, Gaffuri e Gatti Editori, 1875.

Nota sulle fonti iconografiche

Le principali illustrazioni sono state desunte dalle fonti qui di seguito riportate:

Angelini Luigi, *Il volto di Bergamo nei secoli*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1951, pag. 12-31.

Homberger Eric, *The Historical Atlas of New York City. A visual celebration of 400 years of New York City's History*, New York, An Owl Book, Henry Holt and Company, 1998, pag. 16.

El Teatro Colón, Buenos Aires, Maizal Ediciones, 2000, pag. 21.

Angelini Alessandro, *Bergamo d'altri tempi*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1964, pag. 26.

Comuzio Ermanno, *Il Teatro Donizetti. Due secoli di storia*, Bergamo, Lucchetti editore 1990, pag. 37.

Biblioteca dello Spettacolo del Comune di Bergamo, pag. 41.

Banfi Giovanni, *Un venticinquennio di Musica da Concerto, a cura della Società del Quartetto di Bergamo nel XXV di Fondazione*, Arti Grafiche Bergamo, 1929.

Riedito da Edizioni Centro Studi Valle Imagna, pag. 47-51.

Sanguinetti Horacio, *La Opera y la sociedad argentina*, Buenos Aires, MZ Ediciones, 2001, pag. 60.

Francesco Domenighini, *l'arte della decorazione...etc.*, catalogo mostra realizzata presso Breno (Brescia) agosto-settembre 2002, pag. 65.

Teatro Colón, Buenos Aires, Editorial Tres, 2001, pag. 73.

Valenti Ferro Enzo, *100 años de musica in Buenos Aires. De 1890 a nuestros dias*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992, pag. 89.

Valenti Ferro Enzo, *Historia de la Opera Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997, pag. 93.

Jackson Paul, *Saturday afternoons at the old Met. The Metropolitan Opera Broadcasts, 1931-1950, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1992, II edizione 1998*, pag. 98-109-175-179.

Fiedler Johanna, *Molto Agitato, The Mayhem behind the Music at the Metropolitan Opera*, New York, Nan A. Talese Doubleday, 2001, pag. 105-113.

Schindler Kurt, *The Kurt Schindler Papers*, coll. number JPB 93-1, Music Division, The New York Public Library, pag. 119-125-148-152-153-210.

Il suono del Liberty, Quaderno dell'Associazione Ghirlanda Musicale, Bergamo, 2004, pag. 130.

Programmi di sala, partiture, immagini conservate dalla Famiglia di Luigi Lorenzi, pag. 55-81-134-135-139-143-206-216.

Annals of the Metropolitan Opera, Chronology 1883-1985, Boston, The Metropolitan Opera Guild, Inc. G. K. Hall and Co. 1985.

Reperibile anche in *Quaderni della Geradadda n. 5*, del Centro Studi Storici della Geradadda, Ediz. Cassa Rurale Artigiana Banca Credito Cooperativo di Treviglio, aprile 1999, pag. 157-169.

Scott Michael, *The Record of Singing, volume 1 to 1914*, with illustrations from the Stuart Liff Collection, Boston, Northeastern University Press, 1993, pag. 163.

Immagini e partiture conservate dalla Famiglia Frosio-Roncalli, pag. 184-189-192-193-197-201.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2007
dalla Grafica Monti di Bergamo
su carta Arcoprint avorio da grammi centoventi