

# D'Annunzio e la musica antica

(parte I)

di Renato Meucci

Presidente F.I.M.A.

**N**on basta ancora – disse Antimo della Bella. – Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio: il divino Claudio Monteverde.

– Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! – assenti Daniele Glauco con reverenza.

– Egli compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede, con la sua passione e col suo genio – disse la Foscarina lentamente, come assorta nella visione di quella vita dolorosa e coraggiosa che aveva nutrito del più caldo suo sangue le creature della sua arte. – Parlateci di lui, Effrena.

Stelio vibrò come se ella lo avesse toccato all'improvviso. Ancora una volta la virtù espressiva di quella bocca divulgatrice evocò da una indefinita profondità una figura ideale che risorse come da un sepolcro dinanzi agli occhi dei poeti assumendo il colore e il soffio dell'esistenza. L'antico sonator di viola, vedovo ardente e triste come l'Orfeo della sua favola, apparve nel cenacolo.

Così d'Annunzio, dopo aver menzionato la camerata fiorentina e i suoi protagonisti, la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Cavaliere, la prefazione della *Dafne* di Marco da Gagliano, corona in una celebre pagina del *Fuoco* (1900) il dialogo di argomento musicale dei protagonisti, in un'abile intensificazione retorica che culmina con la citazione dell'*Arianna* di Monteverdi.

Ella si levò senza parlare, andò verso una porta, entrò nella stanza attigua. S'udì il fruscio della sua veste, il suono lieve del suo passo; e poi il rumore del cembalo che s'apriva. Tutti erano muti e attenti. Un silenzio musicale occupava il posto rimasto vuoto, nel cenacolo. Una sola volta il soffio del vento inclinò le fiammelle, commosse i fiori. Tutto poi sembrò immobile e ansioso nell'aspettazione.



Lasciatemi morire!

D'un tratto, le anime furono rapite da un potere che parve l'aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco. Esse ardevano insieme nella sempiterna verità, udivano la melodia del mondo passare a traverso la loro estasi luminosa.

Lasciatemi morire!

Arianna, ancora Arianna piangeva con un novo dolore? saliva saliva ancora nel martirio?

E che volete

«Che mi conforte

In così dura sorte,

In così gran martire?

Lasciatemi morire!

La voce tacque; la cantatrice non riapparve. L'aria di Claudio Monteverde si compose nel ricordo come un lineamento immutabile.

Sul rapporto di d'Annunzio con la musica, da lui continuamente vagheggiata come espres-

In basso: d'Annunzio quindicenne suona la chitarra

Nella pagina accanto: un'altra immagine di d'Annunzio

sione suprema dell'immaginario poetico, si è detto un po' di tutto: delle sue relazioni con alcune delle personalità musicali allora più in vista; delle collaborazioni con Franchetti, con Mascagni, con Pizzetti e, non da ultimo, con Debussy; della sua attenzione ai fenomeni musicali moderni, così come del suo vivo interesse per la tradizione musicale italiana dei secoli passati. Sono stati analizzati e ricostruiti in dettaglio perfino gli ingegnosi procedimenti che consentivano ai suoi personaggi di disquisire di musica in modo così pertinente, da lasciar presumere una specifica competenza in materia da parte dell'autore.

Ma così non era.

D'Annunzio, nonostante l'immagine fittizia che anche in questo campo volle più tardi lasciare di sé, era in definitiva piuttosto digiuno di musica. Scarsi i suoi studi musicali pratici, scarsa la sua conoscenza della teoria. Sbalorditiva, invece, anche in questo campo, la sua capacità di inglobare i più disparati contributi, con

un intuito e una sagacia davvero incomparabili. E ciò bastava a compiere il miracolo.

Il suo procedimento di documentazione si rifà direttamente alla pubblicistica specializzata e, per gli argomenti più antichi, soprattutto agli scritti musicologici di Romain Rolland, dai quali egli estrapola, parafrasandoli sapientemente, molti dei concetti e dei giudizi musicali che poi metterà in bocca ai propri personaggi. Ed è soprattutto l'*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, dello stesso Rolland, la fonte più abbondantemente utilizzata, che gli consente per l'appunto ardite citazioni e commenti sulla musica dei secoli passati davvero difficili da immaginare senza un tale supporto musicologico.

Al di là delle procedure di documentazione e delle sapienti tecniche adottate, ci sono tuttavia alcuni episodi nella biografia di d'Annunzio che gli riconoscono uno specifico contributo personale nel settore della 'musica antica' (che in Italia allora si preferiva chiamare 'classica').

Uno di questi episodi, e probabilmente il più significativo, è il suo ruolo come direttore responsabile della Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane. Si trattava di un'iniziativa promossa da Gian Francesco Malipiero insieme con Ildebrando Pizzetti, Francesco Balilla Pratella, Carlo Perinello e affidata all'editore Umberto Notari. Essi intendevano assegnare ad un nome altisonante la direzione della collana: dapprima avevano pensato a Boito, poi addirittura alla Regina Margherita (assai vicina alla musica, e a quella antica in particolare), poi infine a d'Annunzio, che non esitò ad accettare e ne divenne, anzi, vero e proprio paladino. Così, se riguardo alle scelte editoriali il ruolo del poeta fu in definitiva del tutto marginale (e non poteva essere altrimenti, viste le ben più qualificate competenze degli altri promotori della collana) nella veste di organizzatore la sua funzione fu invece incisiva e affatto determinante, dato che egli contribuì non poco a reperire fondi e adeguati sostegni all'iniziativa.

La collana, iniziata poco prima della fine del 1917, appare davvero imponente se si considera il ristretto arco di anni in cui vide la luce. Essa si apre con una prefazione dello stesso direttore (come prevedibile dai toni categorici e magniloquenti) e abbraccia musiche di de' Cavalieri, Cavazzoni, Monteverdi, Durante, Corelli, Rutini, Paradisi, Locatelli, Vivaldi, Scarlatti, Boccherini, Porpora, Pergolesi, così come di tanti altri compositori italiani allora quasi del tutto dimenticati. Tra i curatori delle trascrizioni (invariabilmente destinate al pianoforte qualora vi sia richiesto uno strumento a tastiera), oltre ai già citati promotori,

figurano Vatielli, Benvenuti, Toni, Paribeni, Casella, Ferranti, Cipollini, Pedron.

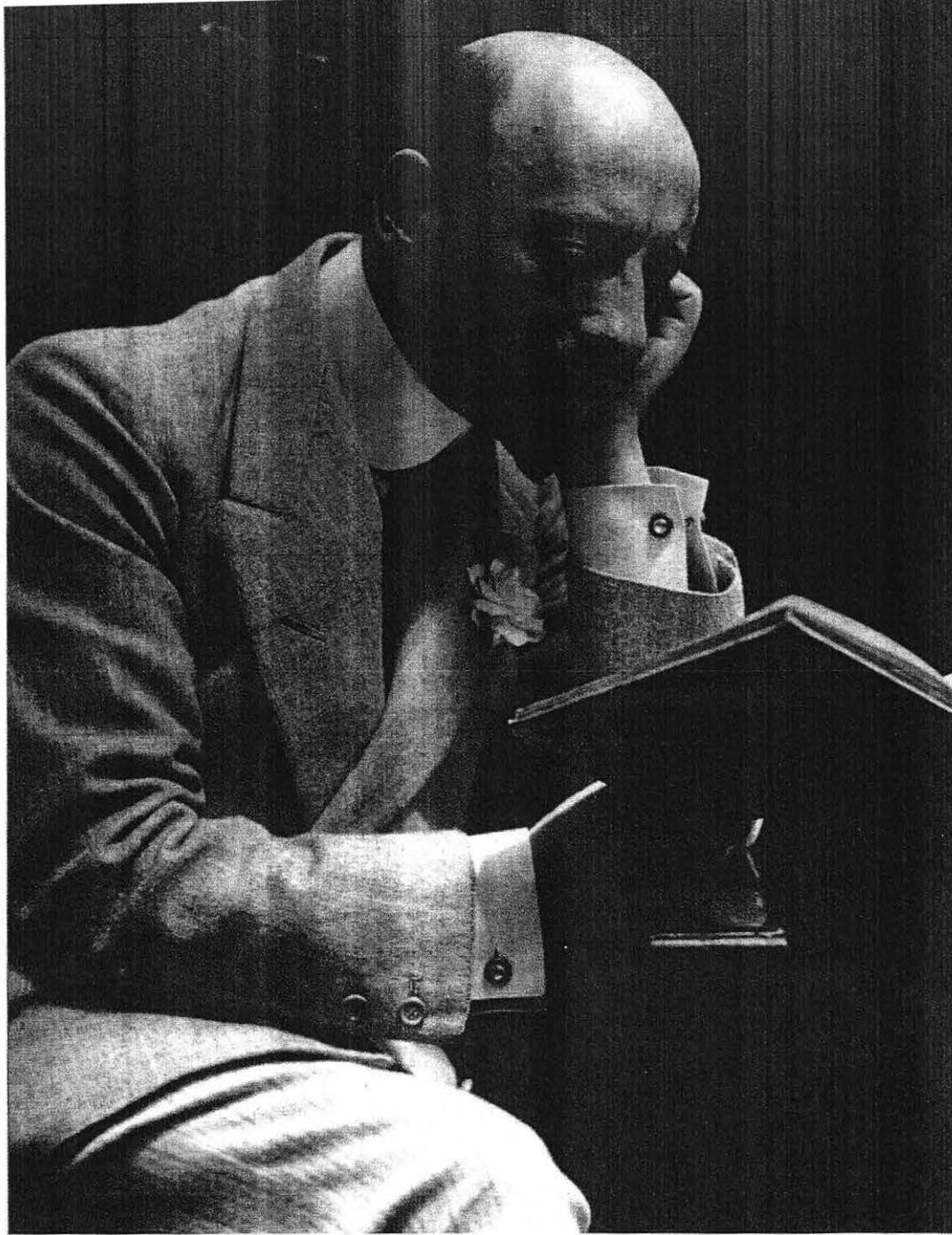
C'è poi almeno un altro episodio nella vita di d'Annunzio che conferma la sua attenzione non solo 'letteraria' per la musica antica: la decisione di richiedere ad Arnold Dolmetsch le musiche di scena per *La Pisanelle*. Si tratta di un evento poco approfondito dalla critica dannunziana, anche da quella che si è occupata specificamente dei rapporti dello scrittore con la musica.

L'«apostolo della musica antica» e d'Annunzio si erano conosciuti a Roma nel 1897, poco prima che quest'ultimo incominciasse a stendere il testo del *Fuoco*. Dopo di allora non si sa con certezza quante altre occasioni d'incontro vi siano state tra i due (le loro permanenze a Parigi potrebbero averne permesso più d'uno), ma è evidente che si instaurò un rapporto di sincera cordialità, ravvivato in varie circostanze successive. La più significativa delle quali sem-

bra costituita appunto dalla richiesta rivolta a Dolmetsch nel 1912 di comporre le musiche per la commedia francese *La Pisanelle*, nella quale uno dei personaggi suona la viola da gamba. La sontuosità della prosa dannunziana e il taglio stesso del testo letterario dovettero risultare inevitabilmente lontani dalla sensibilità di Dolmetsch, e fu questa con tutta probabilità la ragione del suo diniego finale. Ciononostante tra i due rimase sempre viva l'affabilità di cui si è parlato, testimoniata anche dal rinnovarsi della corrispondenza a metà degli anni '20, quando il poeta si era ormai ritirato definitivamente al Vittoriale.

Ad ogni modo, dopo aver contattato inutilmente Puccini, d'Annunzio si rivolse da ultimo a Pizzetti per far musicare il suo lavoro, andato in scena a Parigi nel giugno del 1913. E fu allora, come era inevitabile, tutta un'altra musica. ■

(1. Continua)



# D'Annunzio e la musica antica (parte II)

di Renato Meucci  
Presidente F.I.M.A.

**L**a sera del dì tredici d'agosto, dieci giorni dopo l'arringa improvvisa agli 'uomini milanesi', io giungevo da Asolo al Vittoriale degli Italiani: ed ero subito introdotto nell'Officina di Gabriele d'Annunzio, in grazia di Gian Francesco Malipiero a lui diletto sopra tutti i trovatori di nuove musiche.

Gli recavo, eseguita per lui solo, manoscritta per lui solo, la prima riduzione del terzo Libro de' Madrigali di Claudio Monteverde - quattro viole e un violoncello.

La stupenda edizione di Tutte le Opere del divino Claudio - onore perpetuo del giovine maestro veneziano - non era ancor venuta in luce, ma io recavo la primizia in offerta al poeta che solo, contro tanta ignoranza e tanto oblio, fin dall'anno 1900 nel suo libro 'Il fuoco' aveva scritto: 'Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio; il divino Claudio Monteverde: anima eroica di pura essenza italiana'.

Non v'è spirito bennato che possa dimenticare le pagine di quel libro sul Lamento d'Arianna stampato da Bartolomeo Magni a Venezia nel 1623. Gabriele d'Annunzio possedeva la stampa del Gardano, l'unico esemplare rimasto oltre quello custodito nella Biblioteca dell'Università di Gand.

Mi parve ch'egli si turbasse in un modo singolare tenendo in mano i fogli ed osservandoli a bassa voce scandiva gli inizi di alcuni Madrigali: 'Se per estremo ardore...' e poi 'Rimanti in pace...'

Se vi state chiedendo a chi si debba un così vivido ritratto di d'Annunzio appassionato cultore di Monteverdi, oltretutto fervido ammiratore dell'edizione del corpus monteverdiano curata da Gian Francesco Malipiero, bene, non spingetevi oltre: ne è autore - naturalmente - d'Annunzio stesso.

Dico «naturalmente» perché in quegli anni (siamo nel 1935, ma l'azione narrata risale all'epoca dei fatidici eventi del 1922) ben pochi, anche tra i musicisti più accorti e lungimiranti, avrebbero sostenuto con altrettanta enfasi la

necessità di riportare alla luce l'antica musica italiana e il suo più autorevole rappresentante (a proposito: le menzioni dell'edizione di Magni e Gardano sono assolutamente esatte). Il passo appare però ancor più eloquente se si considera che esso costituisce l'esordio del *Libro segreto*, ossia di quella sorta di diario intimo che d'Annunzio si decise a dare alle stampe quasi alla fine della sua esistenza, forse per dimostrare ancora una volta che il suo ideale estetico viveva anche nelle più riposte pieghe della sfera privata.

E il fatto stesso che il più riservato e personale dei suoi scritti si apra con un'apologia della musica costituisce un'ennesima e significativa riprova della sua incondizionata ammirazione per quest'arte (verrebbe da fare un paragone con l'antitetica «sordità» dimostrata invece in quegli stessi anni da Benedetto Croce: una sciagura per la cultura musicale italiana di cui ci occuperemo magari in un'altra occasione).

L'interesse di d'Annunzio per la musica antica, in particolare, esisteva di certo fin dalle sue prime prove letterarie (basterebbe pensare ai brani musicali citati nel *Piacere*, del 1889) ma di sicuro l'incontro con una figura come quella di Arnold Dolmetsch dovette cementare tale entusiastica adesione.



Sotto: l'attrice Eleonora Duse, Antonio e Cleopatra e Arnold Dolmetsch.  
Nella pagina accanto un'immagine di d'Annunzio e la riproduzione della lettera da lui inviata a Dolmetsch.



I due si conobbero in occasione di un applaudito concerto tenuto da Dolmetsch a Roma nel 1897 in cui erano in programma antiche musiche italiane e al quale assistette, tra l'altro, anche la regina Margherita (altra personalità da annoverare tra i fautori della riscoperta della musica antica). Fra gli altri personaggi di spicco presenti al concerto vi erano due figure altrettanto vicine a d'Annunzio (allora appena eletto deputato), il diplomatico e musicofilo conte Primoli e una Eleonora Duse allora all'apice della sua carriera. La Duse e d'Annunzio vollero incontrare privatamente il musicista e la sua principale collaboratrice dell'epoca, la seconda moglie Elodie. Le due donne divennero subito amiche, forse anche per numerose caratteristiche personali in comune, e lo stesso avvenne per d'Annunzio e Dolmetsch. Quest'ultimo - stando al suo stesso racconto - nel corso di una lunga passeggiata comune ebbe l'impressione, quasi trasognato, di ammirare l'ambiente circostante attraverso gli occhi del poeta, il quale gli decantava le bellezze nascoste in ogni particolare del paesaggio, degli alberi, dei fiori. E tale affiatamento dovette essere del tutto reciproco, giacché ogni-



Cher Maître,

avec le plus profond  
regret j'ai dû renoncer  
à la grande et rare  
joie que vous m'aviez  
promise. Je ne pense  
pas venir à Florence;  
je suis obligé de vous  
attendre à Rome.

J'espère que vous voudrez  
bien jouer pour moi et  
pour mon ami Primoli (et  
aussi pour Madame Luce  
qui vous attend avec  
impatience) un peu de  
cette suave musique an-  
cienne - en une chambre  
secrète et tiède - sur  
vos instruments presti-

gieuse.  
Croyez, cher Maître,  
à la haute et sincère adu-  
ration que m'inspire  
votre ardeur intellectuelle  
Ave.

Gabriel d'Annunzio

Rome: ce 2 janvier 1898.



malvolta i due ebbero occasione di incontrarsi - il che avvenne ripetutamente negli anni seguenti - tale intesa veniva immediatamente a riaccedersi.

Ben qui si tratta di fatti tutto sommato noti, almeno al ristretto manipolo di lettori delle memorie di Mabel Johnson Dolmetsch (*Personal recollections of Arnold Dolmetsch*, 1957). La novità assoluta è costituita invece da una lettera di d'Annunzio (qui pubblicata per la prima volta grazie alla cortesia della Fondazione Dolmetsch di Haslemere, Inghilterra), in cui egli esprime al musicista, subito dopo quel primo incontro, un'ammirazione davvero incondizionata i cui toni appaiono tanto ispirati quanto sinceri, e non privi di un pizzico di ammiccamento esoterico.

Ma bastino le parole del poeta:

Caro Maestro,  
con il più profondo rammarico ho dovuto rinunciare alla grande e rara gioia che mi avevate promesso. Non penso di poter venire a Firenze; sono obbligato ad attendervi a Roma.

Spero che vogliate suonare per me e per il mio amico Primoli (oltretutto per la signora Duse, che vi attende con impazienza) un po' di quella soave musica antica - in un ambiente segreto e tiepido - coi vostri rari strumenti.

Crediate, caro maestro, alla alta e sincera ammirazione che m'ispira il vostro ardore intellettuale

Ave.

Gabriel d'Annunzio  
Roma, il 2 gennaio 1898

C'è ben poco da aggiungere ad un giudizio così appassionato ed eloquente, se non che esso rappresenta, oltre che una professione di stima profonda e incondizionata, una sorta di riconoscimento profetico per un musicista allora in definitiva quasi sconosciuto: quanti, infatti, anche tra i più avveduti musicisti dell'epoca, avrebbero saputo scorgere in quella singolare figura di menestrello, l'apostolo di «un ritorno all'antico» di segno del tutto diverso da quello invocato da Verdi in una frase forse fin troppo celebrata? ■

# D'Annunzio e la musica antica

## parte III: Arnold Dolmetsch (intermezzo)

Sotto: Arnold Dolmetsch all'età di 44 anni  
Nella pagina accanto: clavicordo libero di Arnold Dolmetsch (Londra 1894)

di Renato Meucci

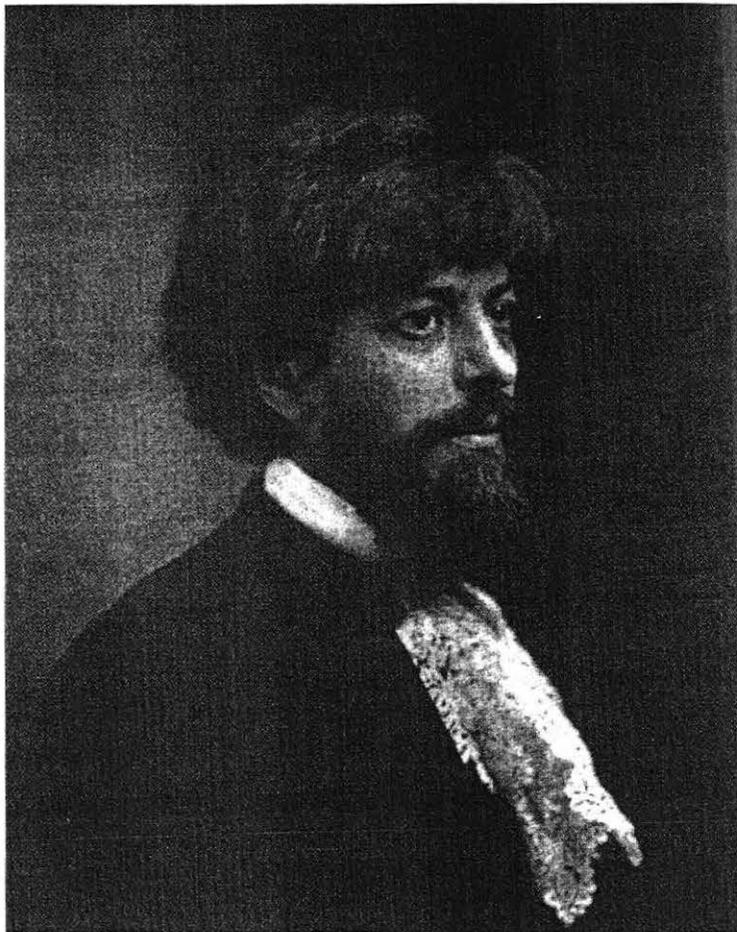
Presidente F.I.M.A.

L'esecuzione musicale minuziosamente descritta negli appunti presi da d'Annunzio durante il viaggio effettuato in compagnia della Duse nel 1899 (cfr. riquadro a p. 94) rievoca l'inaspettato incontro a Zurigo tra il poeta e Dolmetsch che, dopo il concerto 'storico' tenuto a Roma quasi due anni prima, consolidò un'amicizia tra i due personaggi destinata a protrarsi ancora almeno per trent'anni (come si è venuto appurando solo durante la preparazione del presente lavoro). Tale intesa è documentata, oltre che dalle numerose citazioni presenti nella prosa dannunziana, anche dalle testimonianze epistolari conservate sia a Haslemere sia al Vittoriale degli Italiani (fondazioni che ringrazio entrambe per aver messo a mia disposizione i materiali inediti in loro possesso).

Ma proprio l'attenzione al rapporto tra i due personaggi mi ha portato ad accertare l'esistenza di un'ulteriore e del tutto sconosciuta documentazione riguardante non solo i rapporti tra Dolmetsch e d'Annunzio (dei quali ci occuperemo ancora) ma anche una serie di episodi e di incontri avvenuti durante la permanenza di Dolmetsch in Italia, che mi spingono a dedicare a tali testimonianze lo spazio di questo 'intermezzo' nella mia serie dannunziana (che - lo dico per tranquillizzare i lettori - non durerà in tutto più di cinque puntate: promesso!).

Tralascio di dare particolari biografici su Dolmetsch (1858-1940), in quanto la sua attività di «profeta della musica antica», musicista, musicologo, costruttore di strumenti e organizzatore musicale, è ampiamente riportata nei principali dizionari musicali e soprattutto nelle due principali monografie a lui dedicate: quella citata nella puntata precedente e dovuta alla terza (e ultima) moglie Mabel Dolmetsch, e quella un poco successiva di Margaret Campbell (*Dolmetsch. The man and his work*, Seattle, University of Washington Press, 1975).

Tra i personaggi che Dolmetsch incontrò e frequentò più assiduamente durante la sua permanenza in Italia vorrei ricordare per primo Herbert Horne (1864-1916), che fu anzi il vero



promotore delle due visite del musicista nel 1897 e all'inizio dell'anno successivo. Forse meglio noto al pubblico italiano per il museo fiorentino che da lui prende nome e che costituì a lungo la sua abitazione, Horne era nato a Londra e, dopo aver studiato da geometra, era venuto in contatto con il disegnatore e architetto A.H. Mackmurdo, uno dei creatori dell'*art nouveau* inglese, entrando a far parte del suo studio di architettura e divenendone socio a vent'anni. Si dedicò quindi principalmente alla grafica come disegnatore di tessuti, parati e attraenti copertine di libri, ma fu anche poeta e critico animatore dei circoli letterari londinesi, dove incontrò per la prima volta il celebre storico dell'arte Ber-

nard Berenson, con il quale fu poi a lungo in contatto anche in Italia: a seguito della rottura del sodalizio con Mackmurdo (1890) e del progressivo disagio nei confronti della sua città natale, Horne decise difatti, nel 1900, di trasferirsi stabilmente a Firenze.

Fu qui che preparò la sua celebre monografia su Botticelli, pubblicata nel 1908 e recentemente ristampata dalla SPES di Firenze (1986) sia nella versione inglese sia in traduzione italiana. Nella città toscana intensificò e moltiplicò le sue attività, dedicandosi assiduamente anche all'antiquariato. Nel 1911 comperò il palazzo Corsi nei pressi di Santa Croce dove radunò le proprie collezioni di pittura, di mobili e di arti ap-



licite che alla sua morte avrebbe donato allo Stato italiano e che costituiscono appunto il Museo Horne.

Herbert Horne aveva conosciuto Dolmetsch a Londra nei primi anni '90 divenendone immediatamente un fervente ammiratore e ricordando tra l'altro uno dei quattro clavicordi che quest'ultimo aveva allora realizzando dopo aver restaurato alcuni esemplari originali. Poiché tale strumento venne acquistato dallo stesso Horne (M. Dolmetsch, *Personal recollections*, cit., p. 11) mi è dunque possibile identificarlo con l'esemplare costruito nel 1894 oggi conservato nel Museo del Castello Sforzesco di Milano, il quale reca sulla tavola armonica la seguente scritta, riportata anche nel recente catalogo scientifico (Milano, Electa, 1997, pp. 371-2): *Me fecit Arnoldus Dolmetsch / Musicae peritus, perito / Architecturae Herberto P. Horne. / Qui me pictura adornavit.* Lo

strumento fu intercettato sul mercato antiquario da Natale Gallini per ampliare la sua collezione e divenuta proprietà del Comune di Milano tra il 1958 (data del primo catalogo della collezione, nella quale lo strumento non è ancora menzionato) e il 1963 (data del secondo catalogo, che testimonia invece l'avvenuta acquisizione).

Durante la permanenza di Dolmetsch in Italia Horne svolse il ruolo di suo cicerone e di accompagnatore, facendogli visitare chiese, biblioteche e ristoranti, oltreché ovviamente presentandogli numerose personalità di sua conoscenza. Il musicista, di solito ammirato di tutto quanto vedeva attorno, rimase invece completamente deluso dagli organisti che aveva ascoltato, ai quali rimproverava la perdita totale dell'arte dei loro grandi predecessori italiani del passato, primo fra tutti l'amato Frescobaldi.

Uno degli incontri significativi durante la permanenza di Dolmetsch a Firenze fu la sua visita al marchese Filippo Torrigiani, allora presidente dell'Istituto musicale che più tardi sarebbe divenuto l'attuale conservatorio, in casa del quale si recò per acquistare un importante violino Amati, e che diventò invece occasione dell'acquisto di un prezioso manoscritto di intavolatura per liuto, con musiche del XV e XVI secolo, recante lo stemma dei Medici e risalente quindi alla celebre libreria musicale medicea: esso costituisce così una delle pochissime testimonianze finora rintracciate di uno dei più importanti archivi musicali dell'epoca, oggi, a quanto mi risulta, completamente irrecuperabile.

Ad ogni modo, dopo il suo rientro a Londra e grazie all'intermediazione dello stesso Horne, Dolmetsch riuscì a venire in possesso anche del violino Amati che era stato all'origine della sua visita al marchese Torrigiani (le cui condizioni economiche non dovevano dunque essere delle più floride), sebbene lo strumento non si rivelò poi un 'affare' come Dolmetsch aveva inizialmente ritenuto.

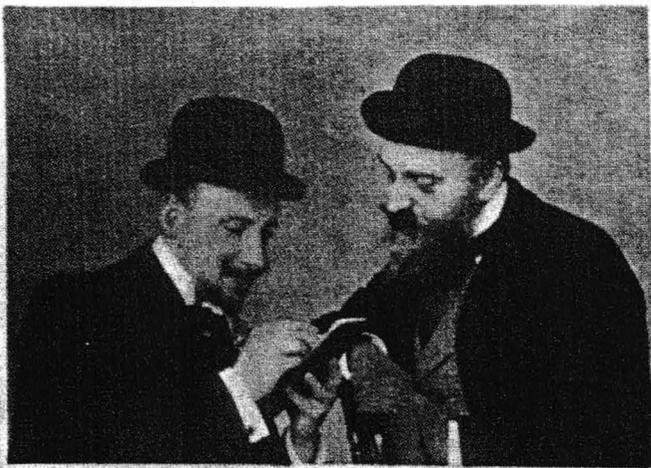
Un altro personaggio sul quale mi pare utile richiamare l'attenzione è il conte Giuseppe Primoli, citato insieme con la Duse nella lettera di d'Annunzio a Dolmetsch che abbiamo pubblicato nella puntata precedente. Primoli (1851-1922), nato a Roma ma di educazione parigina, era per parte di padre di modesta nobiltà pontificia; la madre, invece, una principessa di Canino, era pronipote di Napoleone. Ebbe ambizioni letterarie, ma i suoi scritti sembrano aver più che altro valore di arguto documento su ambienti e persone del *milieu* aristocratico e delle corti d'Italia e di Francia. Primoli, che pur frequentando l'aristocrazia aveva un'indole democratica (tanto che si era dichiarato «dreyfusard»), fu amico di molti artisti e letterati del tempo, tra cui, oltre ovviamente a d'Annunzio e alla Duse, Catulle Mendès, Edmond Goncourt, Ferdinando Martini, Boito, la Serao e Debussy, che egli ospitò per un certo periodo nella sua villa di Fiumicino (con grande sollievo di quest'ultimo, vincitore del Prix de Rome e insofferente – come è noto – della residenza forzata nella città eterna).

Ma forse di tutti gli incontri italiani di Dolmetsch quello più bizzarro e stimolante per la nostra curiosità avvenne, sempre a Firenze, con un antiquario fiorentino del quale nemmeno Mabel Dolmetsch ricorda il nome, ma che sulla base di ricerche 'incrociate' non può che essere il ben noto commerciante fiorentino Leopoldo Franciolini (1844-1920). Costui gode – si fa per dire – di una pessima reputazione negli ambienti del collezionismo strumentario per il fatto di aver rifilato, soprattutto ad antiquari e musei americani, un numero consistente di strumenti antichi contraffatti, oggetto di manomissioni e falsificazioni che sono state smascherate soprattutto dopo la pubblicazione di un volume interamente dedicato alla sua attività (Edwin Ripin, *The instrument catalogs of Leopoldo Franciolini*, Hackensack, N.J., Boonin, 1974).

Ad onor del vero, tuttavia, egli fu anche un prolifico venditore di strumenti genuini, solo che una sua incauta incursione nel mondo degli strumenti ad arco gli costò un processo e una condanna (1910) dalla quale il suo nome è uscito irreversibilmente inficiato, mentre numerosi altri falsari, anche più attivi di lui nel rifilare 'patacche' agli incauti acquirenti, hanno evitato tale ignominia per il semplice fatto di essere restati nell'anonimato. Ma questo è un altro discorso.

Ad ogni modo, durante le due visite di Dolmetsch in Italia nel 1897 e nel 1898 egli ebbe modo di incontrare Franciolini probabilmente nella sua bottega di via de' Benci 14, e qui aveva notato uno strumento solo in parte autentico, che recava la firma di Alessandro Trasuntino e la data 1537, nonché lo stesso motto da Dolmetsch adottato su alcuni clavicordi di sua costruzione, tra cui proprio quello appartenuto a Horne: *UT ROSA FLOS FLORVM / ITA HOC CLAVILE CLAVILIVM*. Dolmetsch descrisse tale antico strumento, a suo tempo appartenuto alla famiglia Gattola di Gaeta, in un suo scritto apparso in *Week-end review*, Londra, 12 luglio 1930, p. 57, dove si fa preciso riferimento all'incauto acquisto effettuato dal Metropolitan Museum di New York (che, peraltro, se ne è recentemente disfatto in un'asta tenutasi nel 1987). Egli contribuisce però anche a ridimensionare l'operato di Franciolini – il quale, come si è detto, viene oggi considerato da molti il falsario di strumenti per antonomasia – ricordando che lo stesso antiquario ammetteva apertamente di apportare talvolta pesanti modifiche agli strumenti che passavano tra le sue mani (cfr. M. Dolmetsch, op. cit., pp. 28-9) e soprattutto che non era sua intenzione in tal caso piazzare sul mercato un originale, bensì un oggetto d'arredamento.

Resta da aggiungere che durante le sue pur brevi permanenze a Firenze Dolmetsch ebbe evidentemente modo di dare lezioni sui suoi strumenti



Gabriele d'Annunzio

Zurigo - settembre 99. - Inaspettatamente, fra le piccole grazie artificiali e abominevoli della città svizzera, in mezzo a questa moltitudine di uomini falsi e di donne dipinte, incontro Arnold Dolmetsch e la sua piccola compagna *Melodia*. Egli ha portato seco un liuto meraviglioso. La cassa è costruita come la carena dei navigli, a liste di legno alternate, d'un color chiaro e scuro. La leggerezza è straordinaria. La rosa è traforata delicatamente. Un raggio di sole passandovi a traverso mostra nel fondo il nome del costruttore Magno Steger in Venetia - (verso il 1560) e il nome del restauratore *Arnold Dolmetsch*. Le prime cinque corde (gravi) sono semplici, le altre cinque sono doppie, l'ultima è semplice, sottilissima. Il suono è puro.

Arnold accompagna *Melodie* che canta le vecchie canzoni dei trovadori, quelle di Thibaut de Champagne, quelle della vecchia Inghilterra, accompagnandole con gesti ingenui e puerili.

La custodia dello strumento sta dinnanzi a lui, in guisa di un leggio.

Un libro di musica, scritto a mano, da una mano leggera e volante. Rilegato in carta (simile a pastiglia) impressa, giallastra.

Sul rovescio della legatura è scritta a mano questa sentenza: «*Ignavia est iacere ubi possis surgere*»

È una raccolta di arie per liuto, una intavolatura di liuto.

Courante

Pavana

Pavana *alterius toni*.

Passomezo

Saltarello

Sarabanda

Allemanna

Volte de Galilei (bella!)

Galliarde

Passomezo di Galilei

Courante de la Grotte

Intrada anglicana -

Volta Ursina

Volte du sieur Mesangean

Fantasia

Volte de la Complainte.

La Marinière

Un jour de la Semaine

Branle

Pavana Ursina

Pavana lacrymée - (lacrymae?)

Courante de Gothier -

Phillis

Canaries

Capriccio

(Courante) -

Autre du mesme ton de Mesangean

Les grands ballets de Rois

Galliarde Diomedes

La carta è dolce, molle, fine, simile a una foglia che cominci a consumarsi per le estremità. Vi sono quattro ordini di righe. Forma rettangolare

*Melodia* canta nel bosco, appoggiata a un albero (Rosalinda!), dondolandosi un poco - Canta la canzone antica di Desdemona, la canzone del Salce:

The poore sool sate sighing by a sickamore thre, Sing willo, willo willow

O willo, o willo, shall be my garland -  
Sing all a greene willo, willo -  
the greene willo must be my garland

Altra canzone from the First booke of Songes or Ayres of four partes with tableture for the Lute -  
by John Dowland - 1597

«Deare if you change, I'll never chuse a gaine -  
Sweet, if you shrinke I'll never thinke of love -  
Faire, if you faile I'll judge all beautie vaine etc.»

Altra canzone inglese del 1652 di William Lawes - con accompagnamento d'arpicordo -

«O my Clarissa! thou cruell fair, bright as the morning, and soft as the Ayre etc.»

Altra canzone «I Love love thuth then women do not love etc.»

= Canzoni antiche di Thibaut de Champagne Roy de Navarre

«Amors me fait commencier Une chanson novelle...»

J'aloie l'autrier errant sans compaignon (Chansons du XV<sup>e</sup> siècle - Gaston Paris.)

«L'amour de moy sy est enclose

Dedans ung joly jardinet

Ou croit la rose et le muguet

Et aussy fait la passerose.»

«Puis que Robin j'ai a nom»

Le Roy de Navarre: «L'autrier par la matinée, Entre un bois et un vergier...»

«Nous étions trois jeunes fillettes...»

\* Un libro per liuto - inglese - The Straloch Lute Book

«The Canaries» danza -

A Lilt (Lady Laudian's lilt.)

«I long for thy virginite...»

Canzoni inglesi del XVI e XVII secolo -

«My Lytell prety one...»

Una canzone deliziosa su parole del tragico ben Jonson -

«Have you seen but a whyte Lillie grow before rude hands had touch'd it? -

Finale: O so whyte, o so soft, o so sweet, so sweet, so sweet is she!»

Altra:

«Amidst the mirtles as I walke...»

Altra:

«Gather your Rosebuds while you may, Old Time is still a flying; And that same Flower that smiles to day, to morrow will be dying»

(Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 125-9)

antichi. Certo due musiciste furono sue assidue frequentatrici in quei giorni: Beatrice Horne, la sorella di Herbert, e la sua giovane amica americana Janet Dodge, entrambe suonatrici di viola da gamba poi scritturate come componenti stabili del *consort* di Dolmetsch (almeno fin quando i rapporti tra le due donne non si deteriorarono al punto di portarle ad una completa rottura). Ci doveva comunque essere anche un'altra coppia femminile di allieve fiorentine, due sorelle che non è dato identificare dalla lapidaria quanto piccante menzione che ne fa lo stesso d'Annunzio nel *Libro segreto* (1935): *Per la via vecchia fiesolana andavo ai Robbia di Sant'Ansano? scendevo al cancello d'una villa chiusa in bossoli esatti dove m'attendevano le due sorelle sonatrici di virginele e di liuto alunne di Arnold Dolmetsch, esperte in giochi perversi. 'on fait toujours beaucoup de progrès en enseignant.*

Ma sulla veridicità di un simile passaggio, appartemente peraltro ad uno degli scritti più ambigualmente autobiografici di d'Annunzio, resta ovviamente il beneficio del dubbio.

Sicura è invece l'attendibilità del *Notturmo* (1916) che riprende quasi alla lettera, purgandoli di qualche lungaggine e dandogli un'impronta narrativa, gli appunti presi durante il viaggio con la Duse a Zurigo e a Vienna, nel corso del quale, come si è visto, essi incontrarono Elodie e Arnold, allora appena sposatisi proprio a Zurigo. Eccone la rievocazione:

*Mi riapparisce Arnold Dolmetsch, e quella sua piccola compagna, olandese di origine spagnuola, giacinto di Harlem bruno come il rosario di Filippo II dipinto da Juan Pantoja, chiamata Melodia.*

*A Zurigo, andavamo in un'abetina solitaria rischiarata dalla luce delle navate gotiche. Arnold portava seco un suo liuto costruito in Venezia da Magno Stegher, simile alla carena della galèa, fasciata di doghe alterne, chiare e scure, straordinariamente leggero. Col liuto accompagnava il canto della sua compagna graziosa, dopo aver detto: «Non sa cantare. È il suo più gran merito.»*

*Egli teneva davanti a sé la custodia dello strumento in guisa di leggio, con l'intavolatura sopra. Appoggiata al tronco di un abete vestito di muschi, Melodia cantava dondolandosi un poco, disegnando nell'aria qualche vago gesto di sogno, talvolta interrompendosi per cercare le parole dimenticate della vecchia canzone.*

*Cantava le vecchie canzoni dei trovadori, come quella di Tibaldo di Sciampana re di Navarra che dice «Amors me fait commencier», come quell'altra che incomincia «L'autrier par la matinée», e come quella che s'intona «J'aloie l'autrier errant sans compaignons».*

*Cantava le vecchie canzoni inglesi del tempo dei Tragici, come quella di Desdemona «O willo, o willo, shall be my garland», e come quella bellissima su parole di Ben Jonson «Have you seen but a whyte Lillie».*

*I piccoli gesti ingenui filavano fra tronco e tronco, entro quel chiarore d'alabastro, i ragnateli degli amori morti. ■*

# D'Annunzio e la musica antica

## parte IV: La Pisanella

di Renato Meucci

Presidente F.I.M.A.

**C**i raccontò del suo ultimissimo lavoro, che è scritto «sul corpo» (alla lettera) di Mlle Rubinstein e che, per la molta parte mimica e danzata, ha bisogno di tanta musica, quanto una pantomima. E raccontando ciò, sviluppò una tale pompa di immagini e di colori, che si restò incantati...

Ferruccio Busoni (11 agosto 1912)

Con queste parole Busoni riferisce un incontro avuto con d'Annunzio a Parigi e la descrizione da parte di quest'ultimo della sua nuova opera, *La Pisanella, ou la mort parfumée*, «commedia» rappresentata per la prima volta quasi un anno dopo, l'11 giugno 1913 al Théâtre Châtelet e considerata (a torto o a ragione) tra le opere più enigmatiche e macchinose di d'Annunzio. Al di là di ogni giudizio di valore, comunque, la genesi di questo dramma ci offre l'occasione per mettere in luce altri aspetti dell'interesse del poeta per la musica antica, spingendoci ancora una volta a rivedere (almeno dalla nostra particolare prospettiva) il verdetto di *inettitudine* musicale più volte assegnato a d'Annunzio dalla critica moderna (e spesso sulla base di qualche prevenzione ideologica di troppo).

Durante il suo dorato esilio francese, iniziato nel 1910, d'Annunzio aveva preparato il libretto per *Le Martyre de Saint Sébastien*, messo in musica da Debussy e rappresentato non senza scandalo nel 1912, con l'attrice e ballerina Ida Rubinstein quale interprete del ruolo principale. Aveva inoltre adattato in libretto la sua *Fedra* (1909), affidandone la composizione musicale a Pizzetti, al quale si era rivolto infine anche per il nuovo progetto della *Pisanella*, non senza aver prima inutilmente tentato la stessa carta con Puccini e quindi con Busoni. È proprio quest'ultimo a menzionare il tentativo in tal senso effettuato da d'Annunzio nella lettera già citata in epigrafe, che così prosegue: «Fece capire che avrebbe gradito che io gli scrivessi la musica... Ma Vollmoeller [Karl Gustav, 1878-1948, scrittore e sceneggiatore] mi disse in seguito che sarebbe una fatica senza risultato. Non crede a D'Annunzio come drammaturgo. (Egli dipende molto dal-

l'idea del successo, da ciò il suo smisurato rispetto per Wagner e... persino per Puccini!). D'Annunzio e io ci separammo molto cordialmente e con più di un progetto in germe, e sono stato molto contento di questo incontro».

Dunque non se ne fece nulla, e toccò appunto a Pizzetti rivestire di note la tragica vicenda dell'avvenente meretrice pisana, deportata nell'isola di Cipro e protagonista di una danza mozzafiato (la cui sensualità ricorda quella della ben più celebre Salomè), al termine della quale verrà fatta assassinare per stroncare in tal modo l'insana passione del giovane re nei suoi riguardi.

Questo elaborato dramma pantomimico (la protagonista per buona parte dello spettacolo non parla, ma 'partecipa' solamente del proprio destino) fu ispirato a d'Annunzio dalla lettura di un'antica cronaca cipriota e da una canzone locale dedicata ad Arodafnousa («lauro di rosa»), lo stesso nome assunto a Cipro dalla Pisanella, la cui vicenda, infarcita di erotismo e mistero, si conclude appunto con la morte della protagonista, «profumata» da ghirlande di rose in mezzo alle quali ella viene soffocata.

La *première* ebbe luogo – non dimentichiamolo – appena qualche giorno dopo la memorabile prima parigina della *Sagra della primavera* di Stravinskij (alla quale aveva presenziato, tra i tanti altri, anche lo stesso d'Annunzio). Alle repliche del dramma dannunziano intervenne anche Busoni, che tuttavia non apprezzò lo spettacolo, come testimonia il suo prececo abbandono della sala, riferito in tutta franchezza l'indomani in una lettera alla moglie (vedi riquadro). Abbandono prematuro tuttavia che, come egli stesso altrettanto sinceramente ammette nella stessa missiva, gli impedì verosimilmente di cogliere il valore simbolico dell'opera e di godere del coinvolgente finale.

Come molte altre opere dannunziane, anche *La Pisanella* contiene vari riferimenti alla musica antica, ma particolarmente elaborata e dotta è in questo caso l'elencazione di un nutrito e



variegato complesso di strumenti antichi, che accompagnano la danza della misteriosa schiava pisana:

LA REGINA.

*Tutta una compagnia. Quanti strumenti!*

LA PISANELLA.

*Tutti, Dama: alti e bassi, la viola, la cetera e la giga, la ribeca, il liuto, la chitarra, la cennamella, la sampogna, il piffero, la morraccia e il salterio, rota e musetta, nacchere e tamburino e piva, e questo ch'è chiamato la dolzaina nelle mie contrade, dolce a le labbra come claretto ben melato: la dolzaina. È vero? Il mio signore volle in suo linguaggio chiamarlo la dolciana, che non è senza dolcezza. Dama, e vi porto una piccola arpa dorata, chiusa entro un astuccio di cordovano a ópera con frutti e augelli, perchè possiate accompagnarvi da voi stesse quando cantate ritornelli e pastorelle.*

Ma di singolare concezione in quest'opera – e di speciale interesse per il nostro discorso – è il personaggio di una suonatrice di viola da gamba, Spinella. E qui dobbiamo chiamare in causa ancora una volta Arnold Dolmetsch, o meglio sua moglie Mabel Johnston, il cui contributo alla gestazione di questo lavoro si rivela davvero fondamentale, essendo ella stata ispiratrice diretta del personaggio dannunziano.

A lei, incontrata tante volte insieme al marito, d'Annunzio amava dare l'appellativo di «Santa Cecilia» in evidente omaggio alla somiglianza dello strumento da lei suonato con quello raffigurato nelle mani della santa in un

celebre quadro del Domenichino che si trova al Louvre.

È singolare poter disporre al riguardo della testimonianza diretta dell'interessata, autrice – lo ricorderemo – di un già citato volume di memorie biografiche (*Personal recollections of Arnold Dolmetsch*, 1957). Ecco cosa ella ricorda al proposito:

*D'Annunzio ci disse che era impegnato nella stesura di un dramma destinato ad una certa famosa ballerina, e che ora gli sarebbe piaciuto ampliare la trama per includervi Arnold e me stessa. Il mio ruolo avrebbe dovuto essere quello di una violista da gamba cieca, di nome Spinola [in realtà «Spinella»]. Egli ci lasciò infine ad un'ora antelucana. Il giorno seguente Clémence ci informò che l'autista era rimasto sbalordito dall'inconsueto comportamento del suo datore di lavoro, ammettendo che: «Egli deve essere davvero appassionato di costoro! Non mi capisco; giacché aveva preso un impegno a Parigi per ieri sera a cena con gente molto più importante!»*

Da allora in avanti d'Annunzio manifestò i suoi progetti con una serie di plichi voluminosi indirizzati ad Arnold, inviati per telegramma. Spiegò inoltre che questa imponente produzione doveva essere finanziata dalla stessa ballerina, amante di un granduca russo e di conseguenza molto agiata. Infine portò Arnold a visitare la signora; e qui avvenne l'incidente! Arnold, stando al suo stesso racconto, era spiritoso più del dovuto; e quando fu accompagnato nel suo studio e notò all'estremità opposta del sontuoso appartamento una gabbia piena di scimmie, le domandò se fossero queste le sue modelle. Ella si mostrò offesa. Se fosse questa la ragione, ovvero il fatto che ella non voleva un'altra protagonista femminile oltre a lei (come invece d'Annunzio sembrava intenzionato a fare), sta di fatto che l'impegno pian piano svanì nel nulla. Il dramma fu comunque rappresentato, ma con strumenti di proprietà del teatro imbracciati da comparse, mentre un'orchestra suonava dietro le quinte. Sul momento l'impegno sfumato sembrò sconcertante, ma in realtà l'incidente risultò provvidenziale in quanto consentì ad Arnold di dedicarsi ad impegni di più lunga prospettiva.

A complemento di questa significativa testimonianza di Mabel Johnston Dolmetsch, sono in grado di pubblicare il testo di due lettere (a quanto mi risulta entrambe inedite) la cui acquisizione debbo alla cortesia delle due fondazioni, Dolmetsch di Haslemere e Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera, che ringrazio ancora sentitamente.

La prima è indirizzata da d'Annunzio a Dolmetsch il 28 marzo 1913 e spedita da Arcachon a Fontenay-sous-Bois, la residenza di quest'ultimo nei pressi di Parigi.

*Mio carissimo amico,  
io sarò a Parigi verso il 10 di aprile e verrò al più presto nella piccola dimora di Fontenay, che troverò fiorita di rose e di begli occhi fanciulleschi. Ho terminato la mia commedia La Pisanella, ou la mort parfumée e non solo vi ho*

*pensato frequentemente, durante il mio lavoro, ma ho perfino creato un personaggio – una suonatrice di viola, una giovanetta di Pisa chiamata Spinella – ispirandomi alla vostra affascinante compagna.*

*Ma dato il carattere singolare della mia visione mi è stato impossibile servirvi di qualche brano noto o meno noto di musica antica. Un compositore italiano, che si rifà direttamente a Claudio Monteverde (rallegratevi, amico mio!), ha composto la musica delle danze e anche una «estampie» per suonatori di alta e di bassa musica. Sarà possibile eseguire questi brani con i vostri strumenti? Nella bassadanza dello Sparviero il primo tema (una sarabanda) è esposto da una viola sola (Spinella). Le viole da gamba lo ripetono e poi le altre viole e, quindi, i violini. Infine un violino solo chiude con un «svolazzo» discendente... Il secondo tema ha uno sviluppo più complesso, ma sempre per strumenti ad arco. È difficile darvene un'idea con le semplici parole. Vedrete. Per mettere ben in luce la bellezza della vostra arte bisogna comporre – come già vi dissi – un brano apposito e farlo eseguire in un piccolo teatro. Ho già tutto preparato al riguardo. Ne discuteremo.*

*Vogliate ricordarmi alla memoria di Santa Cecilia [Mabel]. Vi stringo la mano molto affettuosamente,*

Vostro  
Gabriele d'Annunzio  
Arcachon, il 28 marzo 1912+1.

Altrettanto illuminante dei rapporti fra i due, è la replica di Dolmetsch, inviata su carta intestata «3, Rue de l'Audience / Fontenay-sous-Bois».

31 marzo 1913

*Mio caro amico  
noi saremo lieti di vedervi. La vostra descrizione m'interessa moltissimo. Sono impaziente di discutere tutto ciò con voi. Ma bisognerà attendere fino a sabato 12 aprile, e fors'anche a domenica 13. Noi partiamo per Tolosa domenica prossima. Terrò colà un interessante concerto giovedì 10. Vi prenderanno parte un'orchestra e un quartetto, e bisogna che io li faccia provare lunedì, martedì e mercoledì. In programma, oltre a brani inglesi molto belli del 16° secolo, vi è un Concerto di Corelli e il Concerto in re minore di Bach per clavicembalo e quartetto con Violone (S. Cecilia!). Dovreste ascoltarlo. Tolosa non è molto lontana da Arcachon. Infine, noi pensiamo di rientrare a Fontenay il venerdì 11 sera, ma è possibile che non si giunga se non sabato 12. Ad ogni modo, sono a vostra completa disposizione la domenica 13.*

Nell'attesa  
sempre Vostro  
Arnold Dolmetsch

C'è infine, nell'archivio della Fondazione Dolmetsch di Haslemere, una lettera non data di d'Annunzio, che si riferisce – con parole davvero toccanti e ben poco 'di circostanza' – ad un'esecuzione privata di Arnold e Mabel avvenuta in presenza del poeta, probabilmente quella dell'incontro qui sopra progettato, ov-

vero in qualche momento di poco posteriore (è come sempre in francese, ma con poche espressioni inglesi che ho lasciato in originale).

*La gioia che ci avete donato, voi e la vostra così dolce compagna – so sweet, so sweet, come nella vecchia canzone – è una gioia per sempre, is a joy for ever.*

*Avete evocato davanti al nostro stupore l'immagine schietta e solida degli antichi maestri liutisti che esercitavano in maniera così libera e appassionata la loro arte divina.*

*God bless you. Siate benedetto, voi e la vostra fedele compagna. Ci avete donato lo stesso piacere semplice e naturale che provaste stamattina nel rimirare gli uccelli bagnarsi nell'acqua limpida. Anche voi siete una benedizione del mondo.*

Grazie. Ave.  
Gabriele d'Annunzio

Ieri sera, Théâtre du Chatelet. Sala piena, soprattutto signore.. Sipari con grandi disegni à la Reinhardt. Dietro il sipario, un altro sipario ancora. Segnale di tamtam. – La prima scena mostra una sala del Cremlino. Come è capitata a Cipro? – Gospodin Bakst (del Balletto russo) l'ha dipinta. Anche la signorina Rubinstein è russa. La metà del pubblico – me ne accorgo ora – è composto di donne russe. Una bellezza sfiorita che viene a sedere vicino a me mi rivolge la parola chiamandomi Mr. Scialiapin! Le dico che mi rincresco. – «Mais quelle ressemblence! Je le connais personnellement!» Si può dedurre come vede la gente. Il primo atto è noioso e non ha presa. Una mendicante invisibile canta dietro le scene e parla anche dietro le scene. Si sente che quella che canta e quella che parla sono due persone diverse. La scena del secondo atto raffigura un porto. È tutto rosso, muri rossi, molo rosso, navi rosse: frammezzo un po' d'acqua azzurra. La schiava Rubinstein è messa all'asta; poi viene il giovane re che le dà il suo cavallo bianco e il suo mantello bianco e la signorina Rubinstein esce a cavallo in trionfo. Non ha danzato e non ha parlato, è solo stata ritta sulla scena strettamente fasciata in una stoffa a disegni quadrangolari. Terzo atto: scena incomprensibile. Entrano parecchie suore, e allora si capisce che siamo in un convento – chiostro del convento? – Sono così stanco e così irritato che esco sotto la pioggia. Non c'è più anima viva per la strada, sebbene siano appena le dieci e mezzo. La rue de Rivoli con la sua lunga fila di lampioni (uno per ogni arcata) ha quasi un aspetto crudele. – So che la «Pisanella» viene soffocata tra le rose, nell'ultimo atto. Da ciò il nome: la mort parfumée. In D'Annunzio i colori hanno molta importanza. Arabe brune con rose rosse; cavallo bianco, mantello bianco. Riserva anche molto posto a oggetti di fattura artigiana. –

La lingua francese è spaventosa sulla scena. La declamazione di parole come: blasphème innocente, con il lungo nitrito sulla sillaba accentata e l'esagerato e-muet, dà l'impressione, a lungo andare, di ascoltare gente che canta male.

Tutto l'insieme mi ha fatto l'effetto di qualche cosa di antiquato, declamatorio, patetico, variopinto, con gesti agitati, lunghe tirate e incomprensibili colpi di spada, morti e grida di ribellione; – senza humour, bilioso; un dramma alla Wildenbruch estetizzante e affettato. Forse questa volta mi sono trovato di fronte a una cosa grande senza capirla. È possibile. Ho avuto anche, negli ultimi giorni, una sequela troppo fitta di emozioni artistiche e, in parte ne sono confuso, in parte reso insensibile. ....

Ferruccio Busoni  
(lettera alla moglie Gerda, 24 giugno 1913)

## D'Annunzio e la musica antica parte V: L'esperto di liuteria

di Renato Meucci *Presidente F.I.M.A.*



C'è un testo di d'Annunzio, tra i molti suoi che trattano di musica, e di quella antica in particolare, che presenta caratteristiche di tale originalità da poter essere addirittura considerato un *unicum* letterario. Si tratta di un lungo passo del *Notturmo* (dato alle stampe nel 1921, ma risalente in gran parte al 1916) nel quale il poeta si traveste imprevedibilmente da esperto conoscitore di liuteria. Una circostanza questa la cui portata per la conoscenza del suo atteggiamento nei confronti della musica è sfuggita, a quanto mi risulta, a tutti coloro che si sono occupati del rapporto tra d'Annunzio e l'arte dei suoni.

Se difatti non è troppo arduo rintracciare le fonti musicologiche che hanno contribuito in tutto o in parte alla genesi di tante sue pagine dedicate alla musica moderna (quella di Wagner s'intende) e a quella italiana antica (di Monteverdi in particolare), molto meno agevole è spiegare quali influssi egli possa aver subito nella sua adesione (del tutto originale per l'epoca) ai canoni esecutivi di un musicista 'purista' come Arnold Dolmetsch, adesione che diede il via al loro lungo, e a tratti intenso, sodalizio (cfr. le puntate precedenti).<sup>1</sup>

Ancor più vano risulta però il tentativo di attribuire a qualche fonte esterna il suo esplicito interesse nei confronti della liuteria. Da dove e da quali informatori egli abbia derivato una tale competenza e la capacità di redigere quel piccolo capolavoro di dissertazione liutaria che si trova appunto nel *Notturmo*, non ci è dato sapere (di certo c'è solo che non poteva ovviamente trattarsi di farina del suo sacco). Ma è il fatto stesso di essersi voluto impegnare in un simile soggetto a rivelare un ulteriore aspetto della sua eccentrica 'preparazione' musicale che mi pare sfuggito appunto alla discussione sui rapporti tra d'Annunzio e la musica.

Indipendentemente da chi possa esser stato il suo consulente in questo settore, ciò che mi preme sottolineare è che egli non sembra aver beneficiato in questo campo di una vera e propria fonte musicologica (ho controllato i principali testi di liuteria allora disponibili senza riuscire a rintracciare l'ispirazione diretta della trattazione dannunziana), il che mi fa pensare ad una fonte orale decisamente attendibile e ad una competenza formatasi sull'onda dell'intuito e della curiosità onnivora dello stesso poeta.

Certo potrebbe essere stato il violoncellista e commilitone Alberghini, protagonista dell'episodio narrato nel *Notturmo*, a ragguagliare d'Annunzio in maniera così minuziosa sulle biografie di alcuni celebri liutai e sulle caratteristiche dei loro manufatti (vd. riquadro nella pagina a fianco). Tuttavia più di un indizio mi spinge a credere che non si tratti di un unico informatore al riguardo, anche perché citazioni e descrizioni di violini e di altri strumenti ad arco antichi si trovano ripetutamente anche altrove nelle opere di d'Annunzio.<sup>2</sup>

Ma vediamo quali sono i liutai menzionati in un lungo passo che riporta il colloquio del poeta con l'Alberghini: Andrea Guarneri (scritto correttamente «Guarneri», e non «Guarnieri»), Gagliano (probabilmente Gennaro, menzionato anche poco più avanti), l'immane «Stradivario», Testore, Guarneri del Gesù, e due eccelsi archettai, Tourte e Dodd.

Vi è poi un'articolata sentenza sulla qualità del legno in cui è descritta la mazzatura tipica dell'acero dei fondi degli strumenti ad arco. Si parla ancora di un «Gagliano piccolo», cioè di un violoncello di taglia inferiore all'usuale, così che anche questo aspetto tecnicissimo dell'adeguatezza o meno di uno strumento alla «mano corta» di uno strumentista conferma la completezza delle informazioni in suo possesso. Questa competenza riemerge poco dopo nell'episodio del crollo della cantoria in cui fu coinvolto il violoncello divenuto poi di Alberghini, rotti «nel fondo ma non nell'anima», accezione assai specialistica di quest'ultimo termine, come d'altronde è il caso delle «effe» e della «gocciola» («occhio» della effe) menzionata poco più avanti.

Non poteva mancare inoltre un richiamo alla qualità della vernice – uno degli argomenti più controversi della tecnica costruttiva liutaria – per poi passare ad un soggetto di fisiologia per il quale è ancor più difficile immaginare la verosimile fonte: sempre a proposito dello stesso violoncello si osserva che un tempo, quando non si usava il puntale, «il gioco delle gambe moderava quella vibrazione» e che «la tibia e il femore hanno un'influenza continua sul suono. Ogni nota può esser corretta dalla pressione sapiente. Per esempio, il mi bemolle nella quarta posizione trilla. Il sonatore accorto può con la gamba sopperire». Da chi gli venne un tale genere di informazioni?

Ma passiamo all'archetto. I due nomi di costruttori menzionati, quelli di Tourte e di Dodd, sono fatti a colpo sicuro, come a ricordare le due colonne su cui si basa l'architettura della moderna tecnica costruttiva dell'arco. Ciononostante, per bocca di Alberghini, si osserva che solo un disadorno e spartano archetto anonimo «conviene al mio violoncello; e solo questo».

Interviene ancora d'Annunzio, ricordando alcuni strumenti musicali del passato, la «viola bordona» e la «viola d'amore», mentre subito dopo si giunge al pezzo di bravura che lascia trapelare l'intelligenza delle caratteristiche vibratorie del legno, laddove si ricordano le capacità divinatorie di Testore nella scelta dei materiali, a fronte dell'abilità di Guarneri del Gesù nel far suonare bene anche un legno di scadente qualità e nel realizzare delle «effe» uniche e irripetibili. Da ultimo viene il riferimento ad uno strumento «sordino» (talvolta frainteso nelle edizioni moderne), ossia un violoncello dotato di una ridottissima cassa armonica, così da limitarne la sonorità e favorirne quindi l'impiego nello studio. Il cerchio si chiude con l'*inventio* dannunziana più

ardita: egli battezza questo strumento dandogli il nome del suo ideatore, l'*alberghina* appunto, sulla quale il proprietario e inventore eseguirà per lui una giga, una corrente, una gagliarda.

E il grande narratore emerge qui con un'ultima frase d'effetto (l'episodio si svolge in piena Grande Guerra):

«A mezzo della gagliarda udiamo l'ululo lugubre della sirena seguito dal colpo di cannone».

È dunque d'obbligo, a questo punto e a conclusione dell'intero ciclo su d'Annunzio e la musica antica, avanzare un'opinione un po' divergente – lo ammetto apertamente – da quella che presentai nel primo degli interventi, circa un anno e mezzo fa. Allora, subendo non poco l'influenza di alcuni lavori precedenti sull'argomento, fui molto cauto nell'accogliere una posizione che oggi mi sento invece di sottoscrivere decisamente: quel che conta nel rapporto tra d'Annunzio e la musica non è certo la sua competenza tecnica (una competenza che egli non possedette e probabilmente non desiderò mai davvero di possedere), quanto piuttosto uno straordinario intuito estetico-musicale grazie al quale (e so bene di andar controcorrente con questa affermazione) egli superò di molto i limiti della critica musicale dell'epoca. Innanzitutto per aver imposto al pubblico, più e meglio di qualsiasi direttore d'orchestra, l'accettazione della musica e degli ideali wagneriani (e questo sarebbe argomento per una serie intera di ulteriori interventi); poi per aver apprezzato incondizionatamente buona parte della migliore musica antica (più o meno nell'epoca in cui Verdi giungeva ad affermare che Monteverdi «conduceva male le parti»); inoltre per aver degnato della massima attenzione un menestrello (Dolmetsch, ovviamente) al quale nessun musicista o critico musicale italiano coevo riservò il benché minimo interesse; infine per aver dedicato, in pieno clima di estetismo idealistico, un'attenzione specifica alla manifattura e alla tecnica costruttiva degli strumenti musicali e ai loro artefici, inclinazione quest'ultima che fino a pochi anni addietro non aveva paralleli neppure nella musicologia più agguerrita.

Insomma, una posizione che, se non può considerarsi musicalmente 'competente' nel senso della formazione tecnica, di fatto rivela un istinto estetico decisamente avveniristico e quindi contrario alle più diffuse convinzioni della critica a lui contemporanea nonché, in buona misura, anche di quella successiva. ■

### NOTE

<sup>1</sup> Colgo l'occasione per emendare un refuso che, sempre a proposito dei rapporti d'Annunzio e Dolmetsch, nel numero precedente ha fatto saltare la citazione dello scritto di Carlo Vitali, *Il vate strizza l'occhio al musico. Gabriele D'Annunzio e il revival novecentesco della musica antica in Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1999/3, pp. 397-429 (vd. anche Stefano Toffolo, *Antichi strumenti veneziani*, Venezia, Arsenal, 1987, p. 87).

<sup>2</sup> Ad esempio nel *Trionfo della morte*, in *Forse che si forse che no*, nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*.

Prego uno dei sonatori che mi lasci vedere il suo violoncello. Egli me lo porta delicatamente, con un sorriso modesto.

Questo Alberghini è un sagacissimo cacciatore di strumenti, per monti e per valli. Quando ha notizia di un violino o di una viola che si nasconde in qualche parte, come altri d'un segnale o d'una lepre, si parte e non lascia di cercare se non abbia trovato.

Questo suo violoncello è di Andrea Guarneri. Egli ebbe la ventura di trovarlo in Egitto, al Cairo. Sorrido pensando che ho sotto la mano un purosangue come El-Nar e che somiglia al mio sauro anche nel mantello.

La vernice è intatta e ricca, d'un bel colore rosso-bruno che lascia trasparire l'oro del fondo. Più traspare nel dosso l'oro, a strisce, a chiazze, e qua e là su le fasce che sentono dell'ambra. Di dietro, il manico è pallido, levigato dalla mano che scorre. Ma nel mezzo del dosso è il portento di grazia: una paradisa ha spechiato là il tesoro breve della sua gola e l'immagine v'è rimasta presa nella vernice perenne.

Il sonatore mi racconta che al Cairo fece il cambio con un suo compagno dalla mano corta, dandogli un Gagliano piccolo.

Costui l'aveva comperato nel Cremonese. Un violoncellista rustico lo sonava nella cantoria d'una chiesa di campagna. Durante una funzione solenne, la cantoria crollò con l'organo col violoncello con i sonatori e con i cantori. Il violoncellista si ruppe una gamba. Lo strumento fu danneggiato nel fondo ma non nell'anima. Dopo alcuni giorni, fu sottratto al restauro d'un riparatore inesperto.

«Con il suo ponticello e con le sue effe dalle goccioline grosse non sembra una bella faccia dalla bella voce? È vivo. Non c'è bisogno dell'arco. Suona da sé, canta da sé. Nella Città del Messico le donne si avvicinavano affascinate dal timbro angelico e venivano a toccargli questa pelle più preziosa e più sensibile della loro.»

Così parla l'artigliere emiliano vestito di grigioverde. «La pelle della donna mangia la vernice. Ho veduto a Nizza uno Stradivario spoglio in gran parte dal braccio nudo e dalla scollatura della violinista. Invece a Ferrara ho veduto un altro Stradivario dentro una campana di cristallo. È uno dei primi, amazzato. Quasi tutto il suo legno è in polvere, ma la sola forza della vernice lo tiene insieme. E mi ri-

cordo che avevo paura di respirare, davanti alla reliquia.

Chi può dir qualcosa di sicuro in materia di vernici? la rossa? la gialla? Per essere tanto invitta, quella deve avere in sé polvere di diamante.»

Io ho la mano su la spalla del violoncello mentre l'artigliere lo regge per la tastatura seduto. E quel ch'egli dice sembra che, per giungermi all'orecchio, passi attraverso la sensibilità delle corde e del legno. «C'è una comunanza misteriosa fra la struttura dell'uomo e quella dello strumento. C'è una relazione certa fra la sanità del sonatore e la qualità del suono.

Prima si sonava senza il puntale, tenendo il violoncello su le caviglie congiunte. Il gioco delle gambe moderava quella vibrazione che fosse per giungere troppo forte al piano armonico.

L'osso è musicale. Sembra che l'osso d'un buon sonatore debba essere riempito d'aria piuttosto che di midolla. La tibia e il femore hanno un'influenza continua sul suono. Ogni nota può esser corretta dalla pressione sapiente. Per esempio, il mi bemolle nella quarta posizione trilla. Il sonatore accorto può con la gamba sopperire.

Molta importanza ha anche l'arco. Secondo la specie dell'arco il suono è più nutrito o men nutrito. Tra il legno dell'arco e quello dello strumento non ci può non essere una rispondenza vitale. La fibra del legno, non piegato a fuoco, trasmette immediatamente l'intenzione della mano. Ecco un 'Tourte' nervoso, con la bacchetta ottagonale, col tallone d'ebano, con l'occhio di madreperla. Eccone un altro con la bacchetta tonda fasciata di cuoio nero impresso a piccoli ferri, col tallone di tartaruga scura, con l'occhio d'oro.

Ecco un 'Dodd', inglese, che ha un'altra grazia o forse non ne ha, con la sua fasciatura di balena, col suo tallone d'avorio, col suo pometto ottagono d'avorio e argento.

Ed eccone uno senza nome e disadorno, anzi poverello, un vero arco francescano da Cantico delle Creature, che di buono non ha se non il colore rosso-bruno del suo legno intonato col mio Guarneri. E solo questo, non si sa perché, conviene al mio violoncello; e solo questo, non si sa perché, riesce a cavargli dall'anima tutta la voce.

S'intendono. A ben considerare i due legni, c'è da credere che quest'arco gli sia stato tratto fuori dalla fascia come Eva dalla costola di Adamo.»

L'artigliere si mette a ridere d'un buon riso infantile e pizzica il cantino.

Io gli dico: «Può essere. Gli strumenti sono di natura demoniaca. I maestri vecchi nell'alto del manico, invece del riccio, mettevano qualche volta la figura del bellissimo Nemico. Ho visto una viola bordona con un manico che finisce in testa cornuta. Nel mio paese d'Abruzzi ho visto una viola d'amore con nel manico una specie di strige dal lungo collo che si ripiega verso il sonatore a tentarlo e gli insinua nel cuore il suo fascino perfido.»

L'artigliere non celia più. «Non c'è dubbio» soggiunge. «Il grande liutaio è mago. Nella scelta dei legni non può illuminarlo se non la magia. Perché un Testore ti sceglie l'alberaccio soffice che s'imbeve subito di suono, e il suono gli circola dentro continuo come una linfa arida? E perché invece un Guarneri del Gesù non dà grande importanza alla scelta, sentendosi capace di mutare qualunque legno con la sua influenza misteriosa? Ecco un vero poeta occulto. Non lavora se non per ispirazione. Ti taglia nella faccia del violino due effe imperiose, due effe prepotenti; e la faccia vive, esprime, favella, è impaziente di cantare.

Quale è dunque l'influenza delle effe sul piano armonico? Le effe del Gesù non somigliano né a quelle dell'Amati, né a quelle dello Stradivario, né ad altre. Come fece a trovarle?

E non è mago quel Gennaro Gagliano il Traspirente, che scaglia alla gola della Musica le sue piccole tigri striate?»

Mi piace la passione di questo squisito violoncellista addetto all'artiglieria pesante, che sente ed esprime con questa intensità quasi lirica la vita delle cose viventi.

Dice: «Non c'era un violoncello sordino, da studio. M'è venuto in mente di costruirne uno, con una strettissima cassa armonica adatta all'estensione della cordiera. Per caso n'è nato uno strumento nuovo, che ha un suono delizioso di corno inglese, ottimo per le arie di danza.»

«Chiamiamolo l'alberghina.»

Egli va a prendere la sua alberghina. Torna. E mi suona una giga, una corrente, una gagliarda. A mezzo della gagliarda udiamo l'ululo lugubre della sirena seguito dal colpo di cannone.

(G. d'Annunzio, *Notturmo*, a cura di Guido Turchetta, A. Mondadori, Milano 1995, pp. 191-4)

**AURA**

**Hans Coolsma**

**La nuova generazione di flauti dolci**

massima affidabilità e facilità d'impiego  
anello per il portavoce in tutti i flauti Coolsma e Conservatorium  
i modelli Coolsma sono garantiti 4 anni

**Chiedete al vostro negozio specializzato**

**AAFAB BV**

Jeremiestraat 4-6  
3511 TW Utrecht NL  
tel +31-30-231 63 93  
fax +31-30-231 23 50