

ANTONIO SMAREGLIA

E IL RINNOVAMENTO DELL'OPERA ITALIANA

Discusso frainteso, osteggiato vilipeso, poi sepolto coi suoi fantasmi, questo nostro Artista riecheggia nel decennale della sua miserrima morte coll'ansito dell'aspra fatica di «dinamitarlo», che nel terzultimo decennio dell'800 mise in subbuglio il quieto cenacolo musicale del Caffè delle Colonne, a S. Babila di Milano, dove in un clima serenamente romantico convenivano intorno ad Amilcare Ponchielli i suoi affezionati Gomes Podestà Marchetti Palminteri Auteri-Manzocchi Scontrino, ed altri infioratori del declinante romanticismo. Fin da quei lontani anni lo Smareglia, tenace scompigliatore, con la sua inconsapevole irruenza giovanile si era creato una notorietà che nel diligente dilemma «Verdi o Wagner» lo aveva definitivamente irreggimentato nella sparuta schiera degli Scapigliati, al seguito del demolito vessillifero Arrigo Boito, ma mentre quest'ultimo era poi riuscito a rompere il magico cerchio dell'ostilità consacrando a una «volontaria schiavitù verdiana», lo Smareglia, per sopportando l'irriducibile accusa di wagnerista antitaliano e la conseguenza di miserie denigrazioni infamie, era rimasto fermo e inflessibile sulla direttiva del primo programma boitiano, lanciato nel 1864 con le parole: «Al di sopra d'ogni sventura e d'ogni veneranda età e d'ogni splendida fama noi rispettiamo ed amiamo quello che a noi pare la Verità, quello che a noi pare l'Arte, dove misericordia e galanteria sono ciance disutili e vane.»

A farci ricredere dal wagnerismo smaregliano è molto opportunamente intervenuto il Dopolavoro Comunale di Dignano d'Istria con uno studio storico-artistico edito in occasione del decennale commemorativo dell'Artista e intonato — come il Dopolavorista espressamente avverte — al carattere rude e popolare, al gergo violento e sinceramente aperto dello Smareglia. Frutto di questo studio è il sovvertimento del nostro credo: il wagnerista antitaliano ci si rivela un italianissimo boitiano, il concluditore d'una trascurata scuola di rinnovamento dell'arte melodrammatica, sorta e sviluppata in Italia nel 1865, poi inchiodata per opera di congreghe utilitarie ebraico-massonico-borghesi e infine pretesamente sepolta nel nome di Verdi-Boito, senza avvertire che questo binomio conteneva, in essenza, un'irriducibile antitesi pietosamente ammantata con un compromesso.

Dobbiamo dunque chiederci se sia il caso di riesumare, per la grandezza del primato italiano, questo soffocato periodo del naturale sviluppo di quella forma d'arte che nacque con la Camerata fiorentina del '600, si sviluppò fino a Verdi e Puccini, ed ora si trova trascinata in una luce crepuscolare tra le più opposte profezie di teorici ed esteti e tra l'inquinamento

della nostra assuefazione con produzioni operistiche ispirate al subcosciente razziale di altri popoli, che la nostra anima non è disposta ad accogliere.

Poichè Smareglia ci appare oggi nella luce di un fervente e indemo-libile boitiano della prima maniera, è necessario salire alle fonti del suo credo, il quale non fu, come si potrebbe supporre, una concezione personale del Boito, ma bensì il frutto d'un impetuoso subcosciente razziale, messo in luce, per tutti e per nessuno, dalle profonde intuizioni di tre grandi pensatori italiani, Mazzini, Leopardi e Oriani, mossi dal desiderio di veder restaurata in Italia, nelle forme consone allo spirito più moderno, la grande tragedia greca e il mistero medio-evico. Boito, intercalatosi tra il secondo e il terzo dei pensatori, fu anch'egli mosso dallo stesso impeto razziale ed ebbe maggior fortuna nel solo senso di essere ascoltato da qualcuno, mentre le più grandi parole dei tre cadevano nel vuoto, ma gli mancò il coraggio di resistere all'ondata di vilipendio scatenatasi sul suo capo. Mancandogli l'impeto creativo inconsapevole, egli non ebbe la forza di aprire sufficiente breccia nel granitico muro dell'incomprensione presentando una completa produzione artistica coerente, e nel 1879 si appoggiò al glorioso genio di Verdi nella speranza che nel suo venerato nome la breccia s'allargasse. Verdi allora taceva disorientato, convinto dell'insufficienza delle vecchie forme melodrammatiche, ma il compromesso, svelatosi con l'Otello del 1887, non risultò decisivo per il rinnovamento dell'Arte. Fu un passo evolucionistico, non rivoluzionario, che rimise in valore ed amnistiò il vilipeso innovatore.

Boito teorico valeva più del musicista e per ciò gli daremo adeguato posto nella disamina del pensiero razziale che qui facciamo seguire.

Il pensiero di Mazzini

Nel 1836 usciva il piccolo volume «Filosofia della musica» di Giuseppe Mazzini, che apparve di nessun interesse sia per i musicisti allora privi di cultura generale e sia per il pubblico che concepiva l'Arte musicale un puro antidoto alla noia. Infatti in quegli anni si accettava l'arguzia del Principe di Ligne che nel suo diario aveva fatto cenno del valzeggiante Congresso di Vienna, e si riteneva assai conforme alla costumanza della migliore società il diritto di piroettare al suono delle violinate straussiane, ponendo in tutta evidenza la condizione e missione servile dei musicisti e della loro arte, destinata ad animare le ore di svago. Mazzini parlava al deserto in un gergo incomprensibile, ma, come in altri argomenti, egli profetizzava, e questa volta per quei pochi suoi confratelli «che nell'Arte sentono il ministero», proclamando la necessità d'una rigenerazione. Lo spirito aveva assolto il suo compito, l'Arte aveva compiuto un ciclo vitale ed ora si era avvilita al punto di avere ad unico scopo lo svago e la distrazione di una generazione corrotta e sensuale. Rinnovarsi o perire!

Mazzini constata che il melodramma è diventato un'accozzaglia informe dove domina l'enfasi la retorica l'artificio. Esso potrà rinnovarsi sotto la spinta d'un concetto accentratore unificatore quando sorgerà una fede, e allora la musica assolverà un'altissima funzione educativa.

Era di quei tempi il successo osannante del «Freischütz» di Weber che dischiudeva alla Germania i principi dell'opera nazionale, e quest'opera aveva, nel 1827, ottenuto le seguenti riprovazioni del nostro Pasquale Besenghi degli Ughi: «E' vero che la musica (che un antico definì un'imitazione della voce e dei gesti della persona) dev'essere l'espressione della poesia; ma non viene perciò che si debba pingere minutamente ogni parola come si fa nel

Freischütz. Le argute dissonanze, le modulazioni impensate, gli studiati passaggi, le sortite, i dotti accordi, che sono qualità delle note tedesche, non bastano a far bella una musica ove manchi la melodia: quella melodia per la quale a questi nostri di si sono resi sì lodati e cari i nomi di un Rossini, di un Generali, di un Pacini.»

Questo sentire, qui magistralmente rispecchiante il gusto dell'epoca, aveva condotto il Mazzini a riflessioni sul divario esistente tra l'anima italiana e quella tedesca, per concludere che i diversi stili discendono dalla diversità tra lo spirito individualistico italiano e quello collettivistico germanico rispecchiati nella musica dalla melodia e dall'armonia impersonata la prima nella scuola italiana, e la seconda nella tedesca, per cui l'una tende allo slancio lirico ispirato ma non religioso, l'altra alla fusione armonica, ch'egli dice sociale idealistica mistica, ma priva della scintilla energetica. Il concetto, sostenutosi per molti decenni, era indubbiamente errato, ma felice per le sue conseguenze, che il Mazzini preannunciava con l'avvento della fusione dei due elementi, quando la Musica si sarà spiritualizzata ed emancipata dal materialismo «peste di tutte le Arti».

Partendo dal postulato della demolizione dell'opera-mosaico, accozzo di elementi svariattissimi sostenuti dal tappeto scorrevole del recitativo, «tumulto, turbinio di motivi e frasi e concettini musicali che ti ricordano quei versi di Dante sulle parole di dolore, sugli accenti d'ira, sulle voci alte e fioche e sul batter di mani che si ode nei teatri come alle porte dell'inferno», Mazzini oltrepassa poi anche l'auspicata fusione di melodia italica con l'armonia pretesamente tedesca, ed arriva a questi interrogativi: «Perchè non adottare più generi di melodia dove sono più generi di personaggi? Perchè col ricorrere a tempo d'una frase musicale, d'alcune note fondamentali e piccanti, non tradire la tendenza che più spesso li domina, l'influenza dell'organo che più spesso li sprona?»

Siamo dunque all'intuizione di quelle colorazioni dei caratteri che più tardi saranno oggetto dell'artificioso leitmotiv wagneriano; e ciò in un'epoca quando Wagner era ancora in gestazione embrionale, un anno prima dell'innocuo Rienzi, e tredici anni prima dello scritto «Arte e rivoluzione». C'è da trasecolare!

Ma non basta ancora. Persino la necessità di educare il gusto artistico del pubblico è esaminata dal grande Pensatore che esclama: «So che educare un pubblico all'Artista è lavoro più lento e difficile da noi, che alla natura cacciare un Genio a iniziatore d'un'Epoca; ma so pure che appunto per questo giova incominciare il lavoro d'educazione prima ch'ei sorga a tentare una serie di esperimenti che darebbero in sulle prime argomento di derisione ai molti, poi di studio, poi di miglioramento reale, e così si prepararebbe il terreno.»

Pure è toccata, nello scritto, la ridicola funzione del coro statico, coreografico, elemento decorativo in funzione d'arresto della vicenda scenica, ed è tratteggiata l'altra funzione del personaggio collettivo, meglio lumeggiata nel pensiero di Leopardi, che tosto esporremo.

Mazzini si rivela dunque un profeta, la cui ispirata parola non ha perduto il senso d'attualità a oltre cent'anni di distanza. Le sue generiche profonde intuizioni lo portavano sempre a meravigliose conclusioni, e questa volta persino in un campo che non era il suo: quello estetico-musicale; ma Egli in quel lontano 1836 riconobbe tutta l'importanza che il linguaggio musicale

poteva avere per il risveglio degli spiriti italiani e perciò sfiorò anche questo argomento.

Il piccolo volume fu letto per molti anni nei Conservatori, ma fu come se si fosse parlato d'una quarta dimensione a esseri formati di tre dimensioni. Nessuno entrò nello spirito di Mazzini.

Non è lecito supporre che Wagner e Pizzetti abbiano costruito su questa trama, perchè ad onta di trovate su trovate il problema dell'opera, col grido di «rinnovarsi o perire», è purtroppo ancora aperto, ma certamente Egli ha posto nei secoli un fondamento estetico vitale troppo facilmente dimenticato dagli italiani, i quali scivolarono altrettanto facilmente su quel materialismo internazionale che Egli definiva la «peste di tutte le Arti».

Il pensiero di Leopardi

Intanto si maturava in piena solitudine e indipendenza il pensiero di Leopardi, che per varie vicende non fu divulgato fin sulla soglia del '900.

Una strana coincidenza pone anche questo pensatore su di un piano simile a quello finora esaminato: anche lui, spinta l'indagine all'essenza della musica e alle forme del melodramma, traccia una teoria di rinnovamento che, approfondita, precorre e supera le teorie di Wagner. C'è un solo divario col Mazzini nei riguardi del senso armonico, che, lungi dall'essere concepito come un elemento sociale idealistico dell'anima tedesca, è esplicito con la seguente frase: «Il senso armonico dipende unicamente dall'abitudine nostra generale intorno all'armonia, la quale ci fa considerare essere convenienti fra loro quei tali suoni o tuoni, quelle tali gradazioni, quelle tali cadenze». Il termine «armonia» ha però in Leopardi il significato di simmetria e ordine costruttivo, e comprende ambidue i nostri attuali concetti di armonia e melodia. «Armonia è il bello» in senso lato e melodia è una successione melodiosa di suoni, cioè «successivamente armonica».

Anche per Leopardi l'opera del suo tempo non era che un pretesto per lo sbizzarrimento della fantasia del compositore nel compito di dilettere le folle; la musica un superfluo adornamento dell'azione, nocivo a quella commozione che si presumeva far nascere e fluire dalla impulsività del dramma e che invece appariva ostacolata inchiodata immiserita dai quadretti di genere chiamati arie, cabalette, concertati ecc. Bisognava dunque romperla col tradizionale passato e costruire un tipo di dramma umano e vivo dove la musica trovasse la necessità di esistere nell'azione stessa come potenziamento dell'espressione.

Innamorato della tragedia greca, Leopardi ne analizzò i capisaldi estetici, tra i quali in prima linea il coro, ch'egli considerava elemento necessario a produrre quel senso di vago, d'indefinito «ch'è la principal cagione dello charme dell'antica poesia». Per lui l'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta o disprezzabile, mentre «il bello e grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si può introdurre sulla scena se non introducendovi la moltitudine», perchè «tutto quello che viene dalla moltitudine è rispettabile». La nazione intera il pubblico il popolo gli antenati la posterità comparivano sulla scena greca come esseri ideali di grandezza omerica e il suono di questa gran voce era «una musica, un'armonia». Si personificavano così le immaginazioni del poeta e i sentimenti, mentre l'azione scenica incantava col suo fascino la curiosità e l'interesse dell'uditorio, presentando il visibile corollario delle passioni illustrate e trasferite dal coro nel grande e solenne quadro della fatalità. La ieratica solennità di questo eccezionale

narratore conferiva alla tragedia quella grandezza che ancor oggi ci avvince e che ha sempre costituito il fattore educativo del teatro.

Viceversa nell'opera del suo tempo questo coro interessava solamente «gli occhi e gli orecchi, e niuna passione, ancorchè menoma, nè desta nè pur tocca». Questo difetto nasce «dal far totalmente servir le parole allo spettacolo e alla musica e dalla confessata nullità d'esse parole, dalla quale necessariamente deriva la nullità dei personaggi e così del coro, e quindi la mancanza d'effetto morale, ossia di passione».

Quanto alla musica, elemento di vivificazione scultoria che «non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona che ella trae da sè stessa, e non dalla natura», Leopardi, forse per non avere udito altra musica all'infuori della rossiniana, non istituisce confronti con espressioni artistiche di altri popoli. Ma quando egli ci parla dell'assuefazione «varia secondo i tempi, i luoghi e le nazioni», e della preferenza che il popolo dà a quelle melodie che sono «conformi particolarmente alle assuefazioni degli uditori» (melodie popolari), egli pensa a un linguaggio musicale «nazionale». Ora, per intuire il suo pensiero in questo tema, è necessario istituire un parallelo con la musicalità dei linguaggi, da lui profondamente esaminata.

«Le favelle degli uomini variano secondo i climi, onde una lingua di suono aspro ha un carattere e un genio austero, una lingua di suono dolce un carattere e un genio molle e delicato. Ond'egli è proprio carattere della pronunzia non meno che della lingua tedesca la forza, dell'italiana la dolcezza e delicatezza. Civilizzandosi le nazioni e divenendo delicate di corpo divenne altresì pregio negli individui la maggior delicatezza delle forme, non perchè la delicatezza sia pregio per sè, chè anzi è certamente biasimo e difetto, ma solo perchè la delicatezza fisica oggi, contro le leggi della natura, e contro il vero benessere e il destino dell'umana vita, è fatta propria e caratteristica delle nazioni e persone civili. Laonde ben s'ingannarono quei tedeschi che cercarono di raddolcire la loro lingua, credendo farsi tanto più pregevoli degli altri tedeschi quanto più dolcemente di loro la parlassero o scrivessero, e che la dolcezza, procurandola alla lingua tedesca, le avesse ad esser pregio, contro la natura e contro il carattere della lingua, il quale è la forza».

«Una lingua strettamente universale, qualunque ella mai fosse, dovrebbe certamente essere di necessità, e per la sua natura, la più schiava, povera, timida, monotona, arida e brutta lingua, la più incapace di qualsivoglia genere di bellezza, la più impropria all'immaginazione e la meno da lei dipendente, anzi la più da lei per ogni verso disgiunta, la più esangue ed inanimata e morta, che mai si possa concepire; uno scheletro, un'ombra di lingua piuttosto che lingua veramente».

Non v'è difficoltà per riportare queste idee al linguaggio musicale, in ispecie basandosi sui seguenti pensieri concomitanti: «Il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l'idea della convenienza. Ora l'idea della convenienza dipendendo da opinioni, caratteri, costumi e dal giudizio e discernimento di quali cose convengano insieme, ne deriva che le arti qualunque soggette a regole universali nella sostanza principale, tuttavia in molti particolari debbano cangiare infinitamente, secondo non solamente le diverse nature, ma anche le diverse qualità mutabili, vale a dire opinioni, gusti, costumi ecc. degli uomini, che danno loro diverse idee della convenienza relativa». «Nella musica la sensazione è unica norma a sè stessa; essa può dun-

que rivelare compiutamente ciò che nell'indole d'una civiltà o d'una razza è più intimo, originale, profondo».

Dunque il senso razziale ispirava anche al Leopardi l'intuizione della necessità d'una musica «nazionale».

Il valore attribuito dal Leopardi al linguaggio musicale è di primissimo piano, tale da rafforzare l'esaminato compito educativo del coro, nella stessa guisa che l'impeto sovrano del suo concetto di «natura» può integrare (ma anche travolgere) l'altro suo concetto di «ragione», perchè la musica s'intesse di una sostanza «in sè preziosa», la sua luce è un fulgore d'innunerevoli scintille, vivide tutte. La poesia, organo melodrammatico necessario alla ragione (immaginazione), decade dall'altissimo seggio assegnatole nella tragedia greca, perchè «non ha la forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento, se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, e perchè la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, ha una significazione determinata e finita. L'architettura per questo lato si accosta a poco più alla musica, ma non può aver tanta subitanità ed immediatezza». La ragione profonda del decadimento melodrammatico sta soprattutto nella «separazione della musica dalla poesia e della persona di musicista da quella di poeta, attribuiti anticamente e secondo la primitiva natura di tali arti indivisi e indivisibili».

Ma la melodia è per lui sovrana; il «canto fermo è come la prosa della musica: il figurato la poesia». Melodia è «l'armonia successiva dei tuoni, o vogliamo dire l'armonia nella successione dei tuoni». Ma anche questa si valorizza attraverso un elemento principe: la voce umana. «La più grande scienza musicale è inutile per dilettere col canto senza una buona voce. Questa può supplire al difetto o scarsità di quella, ma non già viceversa». Tuttavia il «diletto del suono non è nè grande nè durevole se non è applicato all'armonia (melodia)». Nuova è la sua teoria delle «assuefazioni», per la quale è facile portare un popolo al senso del bello artistico sviluppando gradatamente il suo gusto tradizionale, mentre è difficile fargli comprendere e gustare «armonie» fondate su elementi razziali non assimilabili. Egli distingue gli intendenti dai non intendenti, e riconosce ai primi una facoltà di assimilazione che manca ai secondi (popolo), ma che però, non potendo dirsi conforme all'impetuosità della natura, stacca l'individuo dal fondo razziale per portarlo all'universale (internazionalismo). Queste «assuefazioni» sono dunque «la prima fonte e ragione della convenienza scambievole dei tuoni, la seconda natura», la quale è bensì suscettibile di ampliamento, modificazione ecc., ma sempre entro il limite del suo «mirare, come fondamento e ragione» dell'arte musicale. L'idea «del contrario del brutto, cioè del bello e della convenienza musicale, dipende ed è determinata dall'assuefazione, tanto che se questa è non solo non naturale, ma contraria alla natura, anche quel bello e quella convenienza, cioè l'idea che noi n'abbiamo, è non solo oltre natura, ma contro natura».

L'esperienza musicale del Leopardi comprendeva soltanto la polifonia contrappuntistica e il melodramma di tipo rossiniano degli anni 1816 al 1823, dove l'armonia e il colorito orchestrale si riducevano al cosiddetto «accompagnamento». C'era però l'intuizione d'un prossimo passo in avanti, perchè in una nota marginale egli osservava: «La musica non ha un'arte che risponda a quel ch'è la poetica alla poesia, la rettorica all'oratoria. Ben potrebbe averla, ma niuno ancora ha pensato a ridurre a principi e regole le cagioni degli

effetti morali della musica e del diletto che da lei deriva, e i mezzi di produrli ecc.». Egli intuiva però lo sviluppo infinito dell'arte musicale, allora stagnante nella formula rossiniana, perchè le attribuiva l'arcano potere di «trarre di meta in meta», con una perenne seduzione, con un'inesausta dozzina di forme, mercè gli allettamenti, gli artifici, i prestigi della melodia, del ritmo, dell'armonia, della strumentazione, del canto. Esisteva dunque in lui un senso estetico e un'intuizione dei maggiori mezzi che l'arte porgeva al creatore affinché egli potesse parlare una «lingua che la sua stessa ragione non comprende». Ma i tempi non erano ancora maturi (il «Freischütz» gli rimase ignoto) e il suo richiamo, alla necessità d'un'azione del genio, discendente da «una vera ispirazione, libera da ogni atto cosciente», immagina, creatrice del meraviglioso, rimase incompreso, anzi ignoto alla totalità degli italiani.

Su queste intuizioni di assoluta originalità, sorte in completa solitudine, non fu difficile a Leopardi prevedere l'avvento del melodramma totalitario, dove tutte le arti dovevano concorrere a quella massima espressione che derivava dalla musica, intesa come arte del sentimento, indipendente dalle imitazioni di modelli propostici dalla natura. Negazione della moderna musica programmatica, intesa a male imitare suoni che val meglio lasciare all'ugola dell'usignolo, allo scroscio delle cascate, agli echi di campane, la giovane arte doveva dare al dramma quell'espressione di tipo universale che nella tragedia greca era affidata al coro. La stessa assuefazione popolare già usciva dal particolare per accostarsi all'universale, e dunque occorreva suscitare l'emozione musicale accostandosi al linguaggio sentimentale del popolo stesso, allargandolo completandolo perfezionandolo. La civiltà italiana era diggià «tutta spiritualizzata» e perciò pronta ad accettare un linguaggio musicale capace di esaltare l'anima e di rendere il labile e il vago, la lievità e la tenuità, la volubilità delle fiamme, il tremolio delle luci, il mistero dei riflessi e delle ombre, il fascino dell'occulto.

Tutto ciò significava la sconfitta dell'arte rossiniana e la proclamazione di quell'avvenire della musica italiana che per indolenza o dimenticanza degli italiani stessi poco appresso si convertì nella wagneriana e pretesamente universale «Musica dell'Avvenire», croce e delizia del secolo. Ma Wagner, concependo indipendentemente quanto già intuito dal dimenticato solitario, mentre proclamava l'intenzione del dramma popolare, in realtà riuscì soltanto a produzioni aristocratiche, per soli «intendenti», mentre Leopardi additava una forma d'arte intimamente popolare, che sapesse esprimersi nel linguaggio accessibile all'assuefazione dello stesso suo popolo, e cioè nel linguaggio musicale-nazionale.

Leopardi, solitario dimenticato e deriso, dovette soffrire piuttosto che sistemare quest'argomento che avrebbe portato il primato italiano alla ribalta della storia dell'Arte ben 12 anni prima degli scritti rivoluzionari del Wagner. E il doloroso dilemma «Verdi o Wagner», mistificato per mezzo secolo da ignoranti presuntuosi, semplicemente non sarebbe nemmeno sorto.

Ma nessuno era all'altezza di capirne alcunchè.

Il pensiero di Boito

Boito sorge nella seconda metà dell'800 indipendentemente dal Leopardi (ancora sconosciuto), forse sorretto dalle idee del Mazzini. L'avvenirismo musicale vuole uscire dall'aspirazione e dalla dimenticata teoria dei precu-

sori per comparire in atto dinanzi al popolo, travolgendo i romantici fino a Verdi.

Nel 1863, ardente delle ribellioni degli Scapigliati contro l'arte vecchia convenzionale piatta moralizzatrice, egli scende rumorosamente in lizza tra il dilagare del dilemma Verdi o Wagner e dichiara tosto di non essere wagneriano, ma apostolo d'una moderna scuola italiana che con la tedesca ha disparatissime le forme e affatto opposti i mezzi.

Ma la sua dichiarazione non serve. Chi non è con Verdi è contro la musica italiana, e perciò wagneriano! E poi, non aveva egli preso parte, a Parigi, alle discussioni pro o contro l'innovatore lipsiense, che aveva offeso la tradizione musicale francese fino a dichiararsene nauseato? La moderna scuola italiana seguiva pertanto un indirizzo di ribellione che certamente s'ispirava a quell'innovatore, poichè altrimenti nessuno avrebbe pensato di intaccare le solide basi della gloriosa tradizione italiana, così bene rappresentata e sorretta dal Verdi. (Di Mazzini e Leopardi non si conosceva il pensiero). Il deleterio credo, basato su un fatale equivoco, perdura molto al di là di quanto necessario al suo chiarimento e arresta lo sviluppo coerente del melodramma italiano, soffocando anche la parola dei precursori.

Boito propugnava nei suoi scritti del 1863-1865 un rinnovamento del melodramma, allora pervenuto a una preoccupante stasi tra il disinteresse del popolo e l'idolatria delle platee per i cantanti. Egli bensì coincideva in questo «generalissimo intendimento» con le tendenze proclamate dal Wagner tra il 1849 e il 1860, ma il suo programma risultava prettamente italiano attraverso le esperienze, ormai secolari, di Peri Caccini Monteverdi e attraverso le intuizioni di Mazzini e Leopardi, i quali inutilmente avevano disteso e sofferto l'aspirazione estetica italiana. La nuova scuola voleva propugnare un Avvenirismo, anzi un «Avvenire della musica italiana» in contrasto con la universale «Musica dell'avvenire», propagandata dal Wagner.

Il concetto dell'Avvenirismo rimase fissato in quattro assiomi: *a)* la completa obliterazione della formula, *b)* la creazione della forma, *c)* la creazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico oggi possibile, *d)* la suprema incarnazione del dramma.

Questo programma che sembrava rivoluzionario non mirava in realtà che al naturale avvio dell'arte melodrammatica italiana sul glorioso cammino evolutivo intuito dai precursori, rivoluzionando soltanto il corrotto gusto del pubblico.

In rapporto alla formula si voleva l'abolizione della cabaletta, artificio basato sulla ginnastica delle note, che faceva scomparire il senso del momento drammatico per far luogo al plauso del virtuosismo; una parentesi del dramma istituita in omaggio alle esigenze degli artisti e all'idolatria delle platee.

La creazione della forma tendeva a ripristinare il senso e l'ordine costruttivo belliniano della melodia (canto) che non si doveva scardinare dal senso razziale italiano a scanso di incorrere a perversamenti sempre possibili sulla base di tenaci assuefazioni, sebbene accettabili dai soli «intendenti», non mai dal popolo.

Sostenuta la necessità di liberare la struttura melodica dagli infioramenti barocchi che la rendevano inverosimile, e constatato che il gusto del popolo richiedeva la semplicità, Boito si rivelava un apostolo del melodismo italiano lineare, spontaneo, e perciò respingeva nettamente la formula wagne-

riana, curando fisionomia membratura e sviluppo della melodia cantata, fino a porgerci gli esempi del suo Mefistofele.

Il più vasto sviluppo tonale e ritmico era riferito all'abolizione della orchestra chitarristica e delle usate ed abusate figurazioni armoniche. Si voleva che l'espressione orchestrale si emancipasse dal basso ruolo di accompagnamento stereotipo per assurgere a potenze di colorito che assecondassero il dramma e ponessero in piena evidenza il disegno melodico del canto. Non dunque la discussa melodia continua di tipo wagneriano che, affidata alla orchestra, soffocava ogni interesse del pubblico per il cantante il quale si vedeva costretto a emettere suoni disordinati in contrasto coll'armonia successiva» proclamata dal Leopardi, e a rendere incomprensibile la parola; ma bensì la melodia organicamente costruita sulla stessa parola, con precisa coincidenza d'accenti di riposi di cadenze. Abolito l'unisono orchestrale, doveva risorgere lo stile polifonico, gloria di Palestrina e Marcello, e doveva nascere il gusto alle diversità di timbri e di fusioni, di cui l'orchestra era in grado di porgere infiniti sviluppi.

Ma il postulato più importante era quello della suprema incarnazione del dramma. Boito reclamava un alto poema tragico ed epico, dove l'ispirazione non risultasse divisa tra librettista e operista, ma fosse unica, impersonata cioè in un solo artista, e dove si rivelasse la grande restaurazione della tragedia greca e del mistero medio-evico. Permeato di latinità classica e di italianità romantica, Boito non poteva seguire altra direzione di sviluppo all'infuori di quella già intuita da Mazzini e Leopardi, e la coincidenza, in questo tema, delle sue idee con quelle proclamate dal Wagner per conto dell'anima tedesca non poteva creare l'accusa d'un Boito wagnerista se non nelle menti di critici inadeguati al compito loro commesso. Il fenomeno wagneriano non era accettabile per l'anima e la classicità di Boito.

Allo scopo di eliminare ogni equivoco sull'originalità puramente italiana di questo principale postulato di sviluppo, Boito liberava la strada dalle pretese influenze wagneriane proclamando quanto segue: «E' comparso un falso apostolo, un falso precursore, uno di quei pericolosi propagatori di verità mal dette, mal pensate, male ascoltate, uno di quei farnetici i quali avendo pure in pensiero la luce, diffondono il buio, composti sparpagliatori di clamorose confusioni, guastatori di teorie colla pratica, di pratica colle teorie, ingegni enfiati di vanità più che nudriti di scienza: Riccardo Wagner. Le prime parole di Wagner, confessiamolo, ci avevano commosso; noi tutti avevamo compreso, più che non ce lo permettesse un'oscura esplicazione (quella dei suoi scritti rivoluzionari), il suo coraggioso pensiero. Wagner distruggeva la formula melodrammatica, Wagner prometteva d'ampliare i limiti del ritmo e della melodia, Wagner poeta-maestro-estetico nella sua triplice faccia ci pareva l'uomo nato e predestinato a compiere la missione innovatrice. Menzogna! Pure sarebbe poca clemenza in noi disconoscere nella sua musica qualche istinto prepotente, qualche vigorosa muscolazione, ma i suoi drammi sono inetti, bassi, ridicoli a fronte del supremo compito che erano chiamati a fare. Il grande problema è rimasto tuttora insoluto».

Egli chiudeva questa critica col voto augurale che l'artista totalitario nascesse in suolo italiano, pur ammettendo che «in fatto di poesia più assai che in fatto di musica la fede ne manca a pronunciarlo».

Ma l'opinione pubblica restava indurita nella convinzione d'un wagnerismo boitiano e quando egli si proclamò artista totalitario col suo Mefisto-

fele (1868) l'opera cadde tra un crescendo di fischi, divenuto in tre sere baccano e indecente putiferio, finchè l'impresa si vide costretta a toglierla dal cartellone. La feroce stampa parlava d'un libretto che non è poesia... ma fango, di un prodotto di mente inferma, di un barbaro accozzamento di suoni senza alcun significato, di negazione dell'arte e del criterio. E Giulio Ricordi esclamava: «sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali».

Bollato in modo così feroce per indirizzo di partito e per la sola colpa di non essersi accodato a Verdi, Boito rimase imperturbabile nella sua convinzione, finchè nel 1875, in grazia ad assestamenti di carattere diplomatico e interventi o cortesi o pietosi, l'opera ottenne successo tanto più sorprendente quanto inattendibile, e poi vinse con circa 5000 rappresentazioni fino al 1918. Ma egli si proclamò antiwagneriano fino a un'ultima lettera, del 1894, al Bellaigue, ch'è tutta una blasfemia contro il genio lipsiense.

Poi venne il postumo Nerone, travaglio sibrante dell'artista, che rivelò l'essenza d'un mito: Boito non era un genio operante sotto la ferula dell'ispirazione, non era un inconsapevole della creazione, era invece un esteta, un ricercatore del Bello, un affannoso costruttore che al continuo riesame della tela si riduceva all'improbabile fatica di Penelope. La divina fiamma gli era stata per sempre spenta dai sonori fischi milanesi che avevano ingenerato il pernicioso tarlo della titubanza. Quando Boito si decise di far conoscere il suo ultimo tormentato lavoro allo Smareglia, dopo tre audizioni al pianoforte si determinò l'impressione d'uno stile diverso da Wagner, ma anche da Verdi, portante dunque il pregio dell'originalità e tuttavia rivelante l'ingente fatica del musicista in danno della spontaneità. Il lirismo italico ne usciva soddisfatto, non però il colorito orchestrale, ostacolato dalla preoccupazione di non apparire ancora una volta wagneriano. Toscanini, pure chiamato ad audizioni amichevoli, comprese la titubanza e volle che nel postumo lavoro di orchestrazione fosse rispettata la tendenza antiwagneriana del defunto nel senso di una limitazione delle ponderosità. Affidato in un primo tempo il lavoro allo Smareglia, egli riconobbe ben presto che questo grande orchestratore non poteva diminuire il suo senso di pienezza senza rinnegare se stesso, mentre d'altro lato il Nerone minacciava di cambiar faccia nell'impossibile connubio di due personalità artistiche divenute diverse per forza di eventi, sebbene sorte sullo stesso piano e programma. Boito era proceduto a rilento, subendo anche il fascino di Verdi; Smareglia era invece arrivato tanto avanti da non vedere più, dietro le sue spalle, il vecchio maestro. Perciò, egli tolse l'incarico allo Smareglia, per passarlo al maestro Tommasini, ma cadde d'uno in altro errore. L'opera non corrispose alle aspettative e creò un irrimediabile dissidio tra Toscanini e Smareglia, inasprito dalle violente e rudi espressioni di quest'ultimo, il cui carattere «salvatico» doveva piuttosto venir compatito.

Tutti questi eventi sviarono l'orientamento del pubblico sul significato storico della personalità di Boito e fu perduta di vista la sua prima missione di realizzatore di quell'evoluzione dell'arte melodrammatica italiana, ch'egli aveva chiamato «Avvenirismo» e che stava radicata nell'intimo razziale italiano, il quale da mezzo secolo urgeva alle porte di pensatori e artisti dai grandi nomi di Mazzini, Leopardi, Boito.

Il tentativo sembrava dunque destinato a rimanere privo d'ogni sviluppo ascensionale, circoscritto in sè stesso, sterilito, quand'ecco che l'in-

tima voce razziale, passata inutilmente attraverso il pensiero di due romantici doloranti e di un soldato debilitato, urge ancora una volta alla porta d'un grande pensatore solitario: Alfredo Oriani.

Il pensiero d'Oriani

Questi non è più un dolorante, è uno spirito tetragono, dalle idee massicce nette taglianti, che ascolta soltanto se stesso. Come Mazzini e Leopardi parla a tutti e a nessuno, ma la sua parola non è dettata da ragionamenti o da analisi minuziose, interiori od esteriori, bensì sembra scendere dall'alto, noncurante delle opinioni altrui.

È il primo che allarga l'esperienza del melodramma da Rossini fino a Verdi Bizet Puccini, ma egli non ne esce soddisfatto, pur lodando, qua e là, qualche opera. Demolisce Wagner e conclude scontento per la palese inattività d'ogni tentativo di rievocare la commozione melodrammatica, che definitivamente gli parve aver fatto il suo tempo.

Di Wagner egli scriveva nel 1900, quando il filoneismo italo, dimentico del dovere di combattere per il proprio primato artistico, ormai si genufletteva dinanti a quest'idolo, le cui strane musiche inutilmente pretendevano di suscitare in Italia una commozione. In verità Wagner non ha mai commosso, ha soltanto rievocato, col mito, la voce di quel personaggio superiore che Leopardi vedeva nel coro greco, la voce del fato, lasciandoci attoniti, sbigottiti, affascinati dal perdurante mistero dell'infinito. «Egli critico, ebbe subito più devoti che lui artista, e la sua intransigenza teutonica provocò in Italia ogni più ingiusta negazione del genio nazionale».

«Mancava in lui la prima caratteristica del genio, quella inconsapevolezza della creazione, senza la quale l'arte non può davvero rinnovare i miracoli della natura. Temperamento gladiatorio, ingegno polemico, pensatore, critico, Wagner non aveva d'ingenuo che il proprio gran cuore: la povertà gli acui la superbia e un'ambizione imperiale gli scoprì nei rivali un' inferiorità di condottieri soggetti al pubblico e venduti alla sua finanza. Tutti gli parvero falsi; il teatro solo poteva, come il tempio antico, annunciare una nuova religione, la musica soltanto compiere un'altra rivelazione; e poichè la vita non arriva a significare se stessa nel dramma, la musica doveva dirne il segreto impossibile alla parola. Ed ecco l'errore del pensatore, che moltiplicherà poi i sofismi del polemista fra le violenze del critico e i colpi del gladiatore».

Da tale errore di principio e dalla pretesa che nel dramma la musica avesse facoltà di tradurre in se stessa il valore di ogni fede e di ogni parola coll'artificio dell'associazione d'idee promossa dal leitmotiv, Wagner sboccò in «un canto dialogato, lungo, fitto di spunti melodici, con intenzioni troppo brevi e frammentarie per essere sempre intelligibili. E anche quando nell'ascendere della passione il canto doveva librarsi lieve lucente abbacinante come una fiamma, egli lo mantenne sottomesso alla parola e pretese che significasse tutta la logica dell'azione ed avesse il valore dichiarativo d'una immagine». Sfuggì al Wagner l'impossibilità per la musica di discendere al livello delle arti figurative e soprattutto di evocare quelle immagini che spettano al solo poeta e trascurò l'assioma che «la musica fu e sarà sempre lirica e non esprimerà mai né caratteri, né situazioni, né epoche, né figure, né la coscienza, né la intelligenza, né la religione di Dio, né una qualunque altra».

«Sul fondamento di questi errori egli precipitò il melodramma dalla scena nell'orchestra, riducendo il cantante a non esservi più che un istrui-

mento umano fra i tanti strumenti meccanici: così la musica, che con Wagner si era vantata di spingere il dramma alla rivelazione dell'ultima verità, ne smarrì le persone dentro un poema sinfonico ed il solo vero trionfale personaggio del teatro nuovo fu l'orchestra». Quest'elemento ebbe allora la pretesa di sostituirsi alle funzioni del coro greco: non vi riuscì per la sua impotenza di evocare immagini e, per di più, travolse la lucidità dell'azione subordinando a sé stessa anche le figure operanti nel dramma, costrette a gutturare parole inintelligibili.

Il nostro senso razziale italiano e il concordante pensiero di Boito ci avvertono che Oriani diceva il vero, perchè ancor oggi, dopo che l'astro wagneriano ha da tempo compiuto il suo chiuso ciclo, sentiamo la nostra preferenza per le commozioni... belliniane. Ma Oriani ammoniva: «Ricordate il finale della Norma, paragonatelo a quello del Tristano e Isotta, e sentirete la tragica superiorità melodica di quello su tutta la prodigiosa fattura di questo: la frase della Norma nel proprio sviluppo sale inesaurevole, è onda fiamma parola anima: è limpida afferrabile indimenticabile: il mondo la saprà sempre. Wagner capovolge la progressione di Bellini, ne fa un fiume, un torrente che straripa strugge soffoca s'interrompe. Calata la tela, acquetata l'orchestra, io pensavo ancora con orgoglio italiano a Bellini».

Oriani, l'ultimo dei grandi pensatori solitari che del Bello musicale ebbero l'intuizione razziale e non furono esteti scolastici, affrontava così da solo tutto il pubblico italiano affetto da inesaurevole straniomania wagneriana con tendenza a cronicità per assuefazione.

Ma nemmeno sono lusinghiere le sue parole sul conto di Verdi in quanto nel grande vegliardo egli vedeva un concluditore del passato, incapace di fissare lo sguardo in quell'avvenire italiano che pur doveva sorgere giusta le antiche profezie del Mazzini. «Verdi, il superstita dell'immortale quadriglia, ricorregge colla mano tremula le opere della giovinezza (Simon Boccanegra), come un vecchio capitano ama riforbire egli stesso la spada che non può più cingere».

Una critica mordace contro l'insufficienza della Traviata finisce così: «Perchè Verdi, obliando tutto il proprio ingegno, ha scritto il dialogo finale dei due amanti con quella volgare stampiglia di frasi, sciupando una scena che sarebbe stata sublime in mano di qualunque altro, e, stretto dalla necessità di una bella romanza, è andato a cercarla nell'ultimo atto del Trovatore? Perchè Verdi è così spesso un altro che scrive della musica da capobanda senza testa e senza cuore? Perchè questo fatale convenzionalismo che deforma la bellezza e mutila l'arte; perchè essendo grandi non si osa di essere liberi, e Verdi viene anch'egli con la turba dei minori e degli eguali a curvare la fronte incoronata sotto certe forche caudine? Perchè mai, quando Wagner le ha comunque rovesciate con un cozzo superbo, i critici le rialzano e artisti come Verdi vi ripassano?»

E la conclusione per la sua complessa produzione artistica è questa: «Verdi è stato un genio dopo l'Otello e il Falstaff, così meno belli del Rigoletto, solamente perchè egli seguitava a scrivere quando i pochi che lo avevano sempre superato erano già morti. Tutte le aristocrazie d'Europa sorsero ad applaudire l'ultima opera del vecchio grande maestro, mentre il popolo, più sincero, non ne imparò invece alcun motivo e seguita a cantare le proprie canzoni anonime».

Demolito Wagner, Oriani demoliva anche Verdi, il cantore esaurito, il rappresentante d'un periodo storico sorpassato.

Ma anche Puccini e Leoncavallo sono per lui insufficienti, Boito riposa sugli allori guadagnati col Mefistofele contro Gounod. Ma di fronte a tante demolizioni quale sarà dunque la via della ricostruzione?

Anzitutto i mezzi: un teatro enorme, un'orchestra immensa, perchè il teatro deve servire per il popolo e la musica non può continuare ad essere una predilezione aristocratica degli spiriti vuoti, un segno di riconoscimento fra eleganti che vogliono distinguersi dalla folla.

Oriani, tra tante feroci demolizioni, era divenuto scettico sull'avvenire del melodramma, forse perchè al suo tempo lo spirito italico vagava ancora senza fede in straniomanie e perchè non poteva produrre il genio innovatore, e forse perchè il tentativo boitiano di una scuola del rinnovamento, proclamata ma non attuata e apparentemente conclusasi con un inerme e stereotipo Mefistofele, era ormai dimenticato, anzi soffocato. Infatti nel 1900 Boito aveva già da tempo accettato la «volontaria schiavitù verdiana» allentando lo sviluppo autonomo del suo genio.

Pertanto l'Oriani proclamava: «La sinfonia è l'ultimo monumento della civiltà, l'ultima cattedrale della religione». E poi la musica già conteneva tutto: «Berlioz non aveva forse scritto la Dannazione di Faust, Beethoven la Tragedia di Cristo e Haydn il Poema della Creazione? E in tutte queste opere le parole avevano appena un valore di spunto per la frase musicale». Riguardando ai grandi modelli del passato egli aveva osservato che il dramma in prosa era superiore alla forma melodrammatica perchè «l'Otello e l'Amleto di Shakespeare, messi in musica, non sono che due manichini dal ventre dei quali alcuno cantà. Che cosa è diventato di Faust di Goethe in quello di Gounod o nel Mefistofele di Boito, o nella Cantata di Berlioz, pur superiore ad entrambi nell'impeto della passione e nella originalità dell'ingegno?»

Nel melodramma c'è dunque sempre il cozzo tra parola e musica e il problema è insolubile.

Tuttavia nel «teatro enorme» potrà eseguirsi «la musica del nuovo genio, forse già nato, perchè quando una rivoluzione è iniziata, poco sta ad arrivarne il conduttore». E tuttavia l'unica soluzione del melodramma non può essere che quella della limitazione della poesia a valori di spunto per la frase musicale, o altrimenti questa forma d'arte è condannata.

Oriani ci si presenta dunque, all'inizio del secolo ventesimo, affiancato ai grandi precursori invocanti la comparsa del genio liberatore, capace di seppellire l'espressione dello spirito apatico egoista internazionale, che da un secolo irretisce la nazione, e di infiammare i cuori con un'inconsapevole creazione che in nome della fede travolga trasporti fonda. E' scettico, perchè sa di parlare al deserto, ma parla, nuovo Ezechiele, in attesa dell'immancabile giorno della redenzione.

La scuola dell'Avvenirismo

Quale redenzione?

Se Verdi, e sia pure nel connubio con Boito, ha superato sè stesso, se sono comparsi Mascagni, Leoncavallo, Puccini con travolgenti successi di musiche profondamente sentite attraverso vere e proprie commozioni popolari, tutto ciò non basta a soddisfare l'ansito dei precursori e a farli acquistare oltre tomba?

Evidentemente no. Il popolo italiano sente che questi decadenti del romanticismo non hanno parlato il linguaggio intuito dai precursori, ma che hanno alternativamente ripetuto, in vari modi, sempre la stessa parola di dolcezza e delicatezza che Leopardi trovava bensì appropriata alle nazioni civilizzate e perciò delicate, ma nello stesso tempo stigmatizzava con le parole: «anzi la delicatezza è certamente biasimo e difetto».

Giannotto Bastianelli, nel 1912, riassume le posizioni e dichiarava decadenti tutti i romantici fino all'insigne colorista Riccardo Strauss, concludendo così un secolo di storia melodrammatica con una espressione di noia per le soddisfazioni sempre eguali e stereotipe dateci dallo stesso tipo di quadro visto, rivisto, e ripresentatoci sotto luci e aspetti diversi. Le trovate variative destavano l'interesse momentaneo della novità e tutt'al più facevano ristare qualche sbadiglio. Ed ora ad onta della rinascita spirituale fascista, dell'unificazione delle coscienze, dell'educazione virile e spartana della nostra gioventù, siamo arrivati al 1939 senza che il melodramma usualmente presentato al popolo con usati e abusati cartelloni sia capace di astrarre dal deleterio dolceume delle sorpassate romantiche. Esso ormai contrasta apertamente con l'educazione fascista e pone la gioventù nell'incertezza sui valori morali.

Dinanzi a questo inconcepibile quadro educativo siamo costretti a chiederci come mai i musicisti melodrammatici abbiano potuto condurci a tale punto critico senza alcun tentativo di ribellione.

Il tentativo vi fu, ma interessi pecuniari e mene ebraico-massonico-borghesi lo soffocarono. Il libro commemorativo all'inizio accennato ce ne dà contezza, anzi ci rivela un periodo che non appare illustrato da alcuna Storia della Musica e pertanto è rimasto ignoto agli italiani.

La scuola dell'Avvenirismo boitiano, vecchia di oltre 70 anni, non fu, come si è tentati a credere, un episodio della Scapigliatura milanese fatta di ribellioni al decadente romanticismo e risoltasi, nell'altro estremo d'un inno ai sette peccati capitali, ma fu invece una semente caduta tra le spine che la soffocarono.

Boito, il seminatore, profondamente e vastamente nutrito di classicismo, ma meno dotato di forza creativa inconsapevole, suppliva coll'ingegno alla vena poetica che fluiva invece spontanea da Emilio Praga, Iginio Tarchetti, Camerana, Uberti, Pinchetti, e sentiva il bisogno di avvicinare la poesia alla musica, salvandola dall'indegno trattamento dei cabalettisti che la smembravano costruendo la completazione della frase musicale anche su moncherini. Apportò nel suo verso ritmi e sonorità, rime e allitterazioni, lasciandolo fluire tra giochi di parole e sinfonismi di consonanze e ritmi. Nel 1865 esce il Re Orso, vera sinfonia in versi agitante un impressionismo burberamente rivoluzionario inquadrato da un tema ricorrente alla guisa dei leitmotiv, una voce del fato, un'ironia. Mentre si profila la riuscita del poeta, egli si volge entusiasta all'opera, elaborando il Mefistofele, che dev'essere appunto la prima semente. L'insuccesso offese ed accorò il Boito, schernito e vilipeso da quelli che si proclamavano i difensori delle gloriose tradizioni dell'arte italiana, e lo indusse a ritirarsi dall'azione, sebbene egli fosse convinto di perseguire «un ideale che forse non vedremo raggiunto giammai e che ci accompagnerà per tutta la vita come tarlo nell'animo». Vi rimase infatti fedele per sé stesso, entro sé stesso, fino alla «volontaria schiavitù verdiana» che portò ai più grandi allori il glorioso genio.

Ma il programma di rinnovamento era ormai lanciato e fu raccolto ed elaborato dai romantici Gaetano Coronaro e Alfredo Catalani, morti troppo giovani, e da Antonio Smareglia, vissuto così a lungo da poter finalmente donare all'Italia «l'unica opera patriottica di riconosciuto valore artistico che essa possiede». Queste sue parole sono del 18 gennaio 1923, ma hanno pieno valore a tutt'oggi.

Smareglia è l'ultimo virgulto della pianticella nata dalla semente boitiana caduta tra le spine dell'utilitarismo ebraico-massonico-borghese. Per vari anni egli accompagnò la produzione romantica dei suoi coetanei, migliorata da alcune massime dell'avvenirismo (sviluppo tonale e ritmico), ma improvvisamente, nel 1897, si liberò da ogni vincolo dettato dall'opportunismo per seguire in pieno il campo estetico prima d'allora non tentato, quello dell'idealismo in senso puro, o almeno della prevalenza degli elementi ideali sui materiali non già come allontanamento o alterazione della verità, ma come tendenza a un dramma psicologico simbolico; e, nello stesso tempo proclamando la completa obliterazione della «formula» e la creazione della forma musicale attuata dal più vasto sviluppo dei mezzi.

Il romanticismo finiva allora per senilità e il verismo per aridità, essendo incapaci di sviluppi. Tutta la gamma degli stimolanti aveva ormai tentato la scena melodrammatica per vincere l'apatia. Sulle ribalte si eran viste Salomè, Basiliola, Francesca, Fedra, Elettra, Melisenda, donne isteriche, degne compagne di uomini bruciati dalla lussuria fin nelle ossa e illusi dal miserabile ottimismo edonistico che il piacere sia ragione di vita. Vi eran passati uomini per sola contrapposizione di sesso. E il gusto borghese, pigro e angusto, proteso alla ricerca egoistica del benessere e del piacere, si era lasciato ulteriormente corrompere infradiciandosi di sensualità. La migliore arte moderna, rivolta ai guadagni, non poteva del resto allontanarsi dallo specchio di vita borghese.

Ma il glorioso melodramma doveva ormai decidersi ad accettare in pieno il programma di rinnovamento boitiano o perire, doveva soprattutto educare e rivestirsi d'un substrato essenziale sinfonico (Oriani) così da raggiungere la massima potenzialità espressiva ed emotiva integrando la voce umana, chiamata a spaziare italicamente sovrana. Questo canone estetico fu espresso dallo Smareglia, con un opportuno crescendo, nelle sue tre ultime opere, Falena (1897) Oceana (1903) e Abisso (1914), rispecchianti l'originalità e la forza inventiva del suo stimolo interno, libero da qualsiasi pedestre imitazione. A giudizio di Smareglia (e Catalani) «nessuna parola, per quanto efficacemente adoperata ed espressa, può sostituire la naturale e ben più potente impressione emotiva che può dare la musica, e ciò oltrechè per la fisica superiorità del suono sulla parola, anche per quella particolare virtù della musica che dà modo all'emozione di spaziare senza limitazioni per le ragioni altissime dello spirito, alle quali la sola parola non può arrivare». Egli propugnava ed attuava la sinfonia musicale adattata all'opera lirica, la «dolce prospettiva» dello sfondo, sul quale dovevano campeggiare e illuminarsi di divina luce le figure operanti nel dramma.

All'opposto della tendenza wagneriana di abbassare ogni elemento all'espressività dell'orchestra, fino a elevare quest'ultima al ruolo di primo attore emotivo, Smareglia, che si sentiva chiamato a dettare la nuova forma totalitaria secondo il pensiero di Boito, non si lasciò sopraffare da metodologie e non tradì il suo subcosciente italico che insisteva potentemente sulla

purezza dell'ispirazione melodica; annunciò al pubblico italiano la nuova ideazione fin dalle primissime pagine della Falena, con un duetto tra Stello e Albina, che da per sé solo è un capolavoro di sensibilità italiana.

Verdi, dopo lungo silenzio, era arrivato coll'ausilio di Boito alla perfetta comprensione di ambienti e di tempi ed aveva cessato di adoperare l'orchestra-chitarra, salendo ad alti fastigi di gloria col suo Otello, dove appariva impressa la sua potente personalità romantica sull'Arte rinnovata; Smareglia, negatore del decadente romanticismo, sentiva in sé la forza di porre l'idea musicale a sicuro fondamento di costruzioni bachiane e di illuminarla d'un colorismo orchestrale ignoto al Verdi, tratto dalle ultime conquiste tecniche sulla tavolozza orchestrale, che Wagner e Strauss avevano resa ricchissima smagliante iridescente, capace di ulteriori infiniti sviluppi. Per questo sviluppo tecnico, che Boito riconobbe con le parole: «la tua orchestra è più ricca e più varia di quella di Wagner», lo Smareglia non avrebbe dovuto venir allineato tra i vacui epigoni del Wagner. Vi fu invece allineato da una sordida critica, la quale a sua volta fu abbattuta nel 1912 da Francesco Malipiero con le parole: «Anche se si potesse troncare ogni rapporto con la musica straniera e si volesse partire dalle fonti della sola musica italiana, non si potrebbe cancellare l'influenza di Beethoven e di Wagner, perchè questi due titani della sinfonia esistono ormai nell'atmosfera musicale di tutto il mondo e le nuove generazioni posseggono una facoltà mancante ai nostri padri: quella di poter capirli».

Ma l'allineamento tra i predetti epigoni fu una trovata delle solite congregate utilitarie allo scopo di non far deviare il gusto dell'osannante e pagante pubblico da quelle cave d'oro che portavano i bei nomi di Aida, Otello, Cavalleria, Bohème ecc. Perchè mai rinnovare un gusto musicale che dava le più ampie prove di soddisfazione al contatto di questi schemi romantico-veristi? Perchè seppellire un passato che ancora... rendeva?

Dalla Falena Smareglia passò all'Oceana, confermando in pieno il suo programma d'Arte. Egli giudicò quest'opera il suo capolavoro benchè il più grande critico dell'epoca, Luigi Torchi, torturato dalla confessione che in fatto d'opera «la nostra predilezione è vuota: anche la musica ostica e piccante non è più nulla per un palato così guasto», avesse definito il libretto un ospedale di paranoici. Torchi fu personalità compassata, di misurato giudizio, e anche in questa critica egli ci appare ancora ammirabile per coerenza con quel vuoto che non gli lasciava luogo a predilezioni e che gli faceva esclamare: «Barnum ha ormai sfruttato ogni genere, nessuno artista più di lui!» Terribile ironia in uno dei maggiori giudici del melodramma italiano, terribile confessione della mancanza d'ogni fede animatrice, e terribile specchio dell'epoca (1903)! Oggi non si innalzerebbe al posto di giudice un uomo apatico che preponesse Barnum all'Opera.

All'audizione dell'Oceana a Milano assisteva invece un artista di grande fede, Gabriele d'Annunzio, e quando il meraviglioso lavoro toccò la fine, Egli esclamò: «è un tessuto musicale di tal continua e morbida dolcezza che vi avvolge in un sogno e si vorrebbe non fosse mai finito».

Smareglia aveva dunque vinto.

Ma ancora una vittoria, la suprema, lo attendeva a 11 anni di distanza.

Era apparso a Parigi Claudio Debussy col Pelleas et Melisande e la gazzarra del 30 aprile 1902 lo rivelava chiaro sintomo d'un nuovo verbo.

Che tutto il passato fosse travolto? Che l'idea del rinnovamento italico fosse destinata a passare alla storia senza glorie e senza rimpianti?

Bisognava concentrarsi, esaminare il fondo di questa nuova musicalità, ma bisognava riesaminare anche il nostro patrimonio musicale per conoscere se per caso non ci fossimo inoltrati su una via falsa, o irretiti in un vicolo cieco.

Contro Strauss, che proseguendo su Wagner arrivava a un'irridente volontà di godimento violento, a un paradosso materialistico, Debussy, Ravel, Ducas abbattevano un preteso panwagnerismo che aveva fatto dell'Italia una colonia musicale tedesca. Erano eversori della grande rocca costruita dalla sensibilità medio-europea, ma, di contro, che cosa costruivano?

Debussy si rivelava una filiazione francese di Franck, Chabrier, Bruneau con striature di primitivismo russo e tzigano. Affannoso nella ricerca del nuovo, della scure necessaria ad abbattere la tirannide romantica, egli s'era impigliato nel cenacolo parigino dei simbolisti, dove la salvezza dello spirito dall'eterno dramma del dolore umano consisteva in una specie di nirvana fatalistico. L'uomo doveva passivamente subire, per convenienza ragionevole, la violenza della natura manifestantesi in impressioni momentanee, in atteggiamenti indefiniti indelneati, senza reagire nemmeno con lo stupore, anzi preferendo il misterioso, lo smorzato, l'accennato. L'amore, anima dell'arte, non è altro che «le grand frisson». Lo spirito non è il dio plasmatore della materia: esso non esiste se non come fenomeno discendente dal presupposto della materia stessa, quindi non ha superfici sempre palpitanti come quelle del mare, ma specchi stagnanti, immoti nell'afa meridiana. L'arte musicale non può dunque rivelarsi animatrice di questo spirito che si volle fiamma divina e deve limitarsi a colorire situazioni impressionistiche, stupori di sogno, fantasmi di dormiveglia, morbosità di febbricitanti, languori di sensi sfiibrati, abbandoni malinconie tristezze magie incanti, oppure a programmare suoni della natura. L'ispirazione non esiste. La musicalità debussyana nasceva da un morboso apatismo esaltato a nevrastenica volontà di sensazioni complesse, ma incomplete, perchè il suo creatore credeva sinceramente che l'arte dovesse essere un oblio, un'atmosfera armoniosa di dimenticanza e non sapeva più concepire l'arte educatrice nè la sua austera implacabile miracolosa forza scultoria.

Diceva Debussy: «La musica possiede un ritmo proprio, i sentimenti dell'animo ne hanno un altro più istintivo e sottoposto agli avvenimenti. Da ciò non può risultare che un perenne conflitto». Ma questo assioma invertiva il pensiero di Leopardi e di Oriani, per i quali la musica era l'effigie del sentimento stesso. Non dunque un assioma accettabile dagli italiani.

A parte questa pregiudiziale, nel volgere di un decennio la musica debussyana, portata alle ultime conseguenze, si rivelava deleteria anche sul senso ritmico e armonico-tonale della civiltà mediterranea perchè apriva il passo all'aritmia in contrasto con la proclamata prosa musicale, e all'atonalismo in contrasto con la ferrea subordinazione dei suoni armonici debussyani a una base tonale, e pertanto minacciava di sconvolgere le granitiche basi razziali, sulle quali avevano costruito Bach, Palestrina, Frescobaldi, Marcello, Beethoven, Wagner. Come quest'ultimo, anche Debussy s'esauriva in sè stesso sbocando troppo presto in un satellitismo foriero di morte.

Italia e Germania non offrivano del resto terreno favorevole all'impressionismo se non nei ristretti circoli sedicenti aristocratici, i soliti negatori

del genio della stirpe, invano bollati dai precursori. Il gioioso canto italico reclamava ancora una volta il suo diritto di uscire dal pantano in cui lo si voleva sommergere e non si lasciava più oltre sopraffare da infioramenti orchestrali fine a sè stessi.

Infatti l'estetismo italico nel 1912 si rivelava digià orientato nel senso d'un ripudio. Giannotto Bastianelli dichiarava: «Intellettualità. La musica francese moderna è tanto più figlia del nostro tempo in quanto è nata immersa in un'atmosfera di crisi raffinata e sottile. I nuovi compositori hanno cercato più con la riflessione che con l'istinto, o meglio hanno corroborato l'istinto con un appoggio più o meno solido d'idee. Noi non ci sdegniamo, come subito si suol far oggi, non gridiamo alla sterilità, alla povertà creativa, allo inganno, alla disonestà. Riconosciamo invece in ciò un vero e proprio eroismo, una grande e severa onestà nazionale. Il panwagnerismo, che per mezzo di questa crisi veniva per la prima volta a riconoscersi come una maggiore vitalità di volontà nel popolo germanico è stato prima che in altro luogo vinto in Francia».

Ma poi l'esteta continuava coi seguenti vocativi, riflessi d'uno stato di animo ormai generalizzato:

«O vecchia nazione latina, fraterna alla mia. Dio mi guardi dal volerti far prendere a modello dalla mia nazione in ciò che hai fatto. Ciò che hai fatto è tuo, non nostro; sarebbe, col far ciò, passare dalla dominazione d'una volontà alla dominazione d'un'altra volontà sia pure più giovane e più a noi fraterna. (Il lettore sa compatire queste espressioni di fraternità dell'anno 1912). Ma è il tuo esempio che deve valere per il mio paese a ciò che si liberi e canti da sè e sia sè: è il valore dell'atto che deve contare per noi, l'eroismo dell'atto, non il contenuto personale, nazionale dell'atto. Non propongo un plagio, ma un esempio».

Dunque finalmente si domandava all'Italia un suo linguaggio musicale.

Smareglia aveva pazientemente atteso questa respiscenza che non poteva mancare in danno delle «profumerie» francesi. Egli sentì urgere l'impetuosità del genio della razza, reclamante una nuova poderosa affermazione e si tuffò ancora più pienamente in sè stesso, nella sublimità dell'abbandono e della cecità, per divenire finalmente il puro e libero artista, ebbro di sensibilità primordiale, di volontà di sentire senza più arrivare a valutare, a concludere e percepire coscientemente. Allontanatosi anche dal suo vagheggiato idealismo in senso puro, dalla prevalenza degli elementi ideali sui materiali, concepì l'opera patriottica. La fusione di tutti gli elementi, la solida costruzione sulle granitiche basi tonali dovevano essere l'ultima sua parola e dovevano ancora lanciare l'allarme contro la rinnovata moda dell'influenza francese, estremamente perniciosa per lo sviluppo della musica italiana. L'impenitente dinamitaro affrontava dunque ancora una volta, vecchio e cieco, la dominante corrente del gusto travaiato, per affermare la necessità di ritornare al programma boitiano, meta della sua missione incompresa, e di far riesaminare un passato invano deriso in omaggio alle ultime straniomanie wagneriane e debussyane.

Soltanto ai pochi fortunati che poterono conoscere ed ammirare il granitico e pertinace carattere di questo soldato della buona causa è dato comprendere che egli non poteva operare diversamente. In contrasto con gli infioratori della vacuità, con gli smidollati sbadiglianti sulle evanescenti sonorità debussyane, Smareglia sentì l'imperiosità dell'ora, che voleva contrap-

porre un'affermazione italica alle fantastiche e dissolvitrici efflorescenze diffuse dalla moda; senti di dover concludere la sua travagliata esistenza con un capolavoro prettamente italico.

L'ora volgeva propizia per un risveglio patriottico e venne l'ultimo verbo del Cieco veggente, l'Abisso, rappresentato alla Scala nel 1914 assieme alla prima del Parsifal. Non fu soltanto un successo, ma un'ovazione. Il pubblico scattò, trascinato dalla foga del finale del II.o atto, e decretò al Maestro gli onori del trionfo. Se fossero stati ancor vivi i vecchi del 1848 avrebbero potuto ricordare una simile ovazione avutasi per il Nabucco di Verdi quando il pubblico, stanco dell'arte brillante e fascinatrice di Rossini e di quella nostalgica e soave di Bellini, era nell'attesa di un'altra arte che lo affascinasse e lo infiammasse e rispondesse a uno stato d'animo concitato e già vicino alla ribellione.

Arrigo Boito, che per carità di patria aveva deflesso dalla rigidità del suo originario programma per influire sul grande genio di Verdi, dovette esclamare: «Ora gli italiani possono vantarsi di possedere in quest'opera la loro epopea in musica», e Gabriele d'Annunzio dichiarava al Cieco: «Il poeta è sempre inferiore al musicista».

Quest'opera fu la conclusione dell'Avvenirismo italiano presentato da Mazzini e Leopardi, tentato da Faccio e Boito, ritenuto ormai inattuabile da Oriani e invece attuato da Coronaro Catalani e Smareglia. Si parla qui di morti, di parole al vento, di linguaggi musicali afferrati alla sola superficie e subito dimenticati da un pubblico intento all'egocentrismo utilitario, all'internazionalismo «peste di tutte le Arti», ma oggi si può tenerne parola, perchè lo spirito razziale è ritornato in seno al popolo, rendendolo capace di udire e sentire l'ultima parola dello Smareglia.

I postulati dei precursori si riassumono nei seguenti cardini: a) rinnovamento del melodramma sotto la spinta di una fede, perchè possa assolvere l'altissima funzione educativa (Mazzini, Oriani); creazione di un dramma umano e vivo dove la musica trovi la necessità di esistere nell'azione stessa come potenziamento dell'espressione (Leopardi); suprema incarnazione del dramma (Boito); b) emancipazione dal materialismo (internazionalismo) «peste di tutte le Arti» (Mazzini) e risurrezione della musica «nazionale» (Mazzini, Leopardi, Boito, Oriani) con un genio totalitario poeta-musicista (Leopardi, Boito); c) asseffazione del gusto musicale sul fondamento razziale (Mazzini, Leopardi, Boito) e sviluppo dei mezzi tecnici (Boito) fino al sinfonismo musicale (Oriani).

Si potrebbe qui fare un bilancio dell'Opera ottocentesca partendo da Cherubini e Spontini per mettere in luce l'aberrazione melodrammatica dei romantici, svelatisi privi di fede razziale ed elogianti la dolcezza e la delicatezza condannata dal grande Leopardi e da noi fascisti, per arrivare infine all'elogio dell'Abisso, unica opera di fede italiana. Ma non lo faremo noi, lasciando invece la parola a Giannotto Bastianelli, autorità riconosciuta e indiscutibile: «Col grande Spontini (napoleonico canoviano romantico-settecentesco) abbinabile se non per genio almeno per posizione musicale e sentimentale al Beethoven (il quale Spontini, fra parentesi, quasi non è stato visto in Italia), col grande Spontini, e col più grande Cherubini si è chiusa in Italia la serie dei nostri musicisti autentici aedi d'una coscienza nazionale che aveva una ragion d'esistere rispecchiando, essa coscienza, una volontà nazionale. Se ne eccettuiamo alcuni fulgori balenanti nell'opera di Rossini e

le gemme purissime della melodia del casto Bellini, ultimo figlio degli Elleni, l'opera, ossia l'unica espressione della musicalità italiana, non fu che l'indice d'un doloroso fenomeno di viltà di coscienza, che accettò gusti ed espressioni esotiche per la semplice ragione che non aveva più gusto proprio ossia atteggiamenti di proprie aspirazioni tendenze e desideri. L'impeto di liberazione dallo straniero, generante il gran moto del risorgimento nazionale, fu da principio più che altro un impulso dell'istinto cieco, un volere oscuro. La coscienza nazionale lo rappresentò quindi allo stato oscuro e popolare del l'improvvisazione e della cieca ebbra forza d'una ritmica d'improvvisazione. I musicisti di quel tempo sono tutti e soltanto ritmo come impulso cieco, violento della volontà passionale. Che altro significa l'enorme passionalità brutta di Donizetti e di Verdi e il loro amore per Hugo Schiller e Dumas e per quell'alfierismo crudo dei loro libretti? Nessun paese, come l'Italia, doveva esser vittima del romanticismo confuso e sentimentale e rompere e obliare in tanta penombra, fumida di passioni, le più sacre tradizioni. L'opera di Verdi è sacrosanta e venerabile, ma è arte inferiore. L'Italia si è bensì resa padrona della propria libertà di vita, ma ha ancora la coscienza schiava degli stranieri. Siamo ancora ben lontani dall'aver una musica nostra, e se l'arte melodrammatica continua a cantare non più epicamente, ma più familiarmente la passionalità e perciò continua ad essere ancora viva (Mascagni, Puccini ecc.), la musica pura porta legna ai boschi tedeschi. Le nostre foreste delle Alpi e degli Appennini, i boschi di Palestrina restano intatti e la divina anima di Frescobaldi è obliata dagli italiani, come per tanto tempo fu obliata l'anima immensa di Dante».

Nel 1914, due anni dopo questo acre bilancio che conserva ancora la sua attualità, Smareglia cantò epicamente, sollevò ondate di entusiasmo, fece scattare in piedi una folla plaudente e osannante, ma tutto finì alla superficie: l'Abisso passò in scaffali e cassette perchè non si voleva che la redditizia espressione del declinante romanticismo venisse travolta e recasse danno all'industrialismo artistico. Questa verità non è una trovata d'oggi, ma fu intravista da Agostino Cameroni nel 1914 stesso, quando egli allo Smareglia opponeva la fortuna dei «soliti geni, o quasi, consacrati dalla moda e acquisiti da tempo alla speculazione commerciale di editori e di impresari».

L'Abisso riassume e attuava il pensiero dei precursori italici, coronava il programma boitiano, ma tuttavia l'opera non viene rappresentata perchè «fuori repertorio», priva cioè di artisti preparati e richiedente il maggior costo della preparazione. Il popolo italiano deve dunque limitare le sue esigenze di fronte alle imperiose leggi della cassetta utilitaria, la quale non s'arrende nemmeno alla constatazione di Adriano Lualdi, affermando la rara virtù dell'opera stessa di chiudere con bilanci attivi.

Ma Smareglia risorgerà tuttavia perchè il suo testamento artistico dice: «La voce della mia coscienza mi ripete e mi assicura che l'opera che io lascio ha un tal valore artistico, almeno paragonato alla produzione dei miei contemporanei, che per forza di sua natura tardi o tosto verrà riconosciuta, riconoscimento che sarà la condanna di tante persecuzioni».

Ce lo auguriamo.