

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

RARI

M

D41.4

BIBLIOTECA DEL DIPARTIMENTO
DI MUSICA E SPETTACOLO

50
GRANDI MUSICISTI



M. Dezzutti

RICCARDO PRATI

GIUSEPPE MARCO

LA RIFORMA



M. Dezzutti

Lire 1,50

DEPARTMENT OF AGRICULTURE
RARI
M
D41
4
DEPARTMENT OF AGRICULTURE
DEPARTMENT OF AGRICULTURE

Giorgio F. Franchi

N. 4. I GRANDI MUSICISTI

RICCARDO PRATI



Giuseppe Martucci

DONO DI FAMIGLIA
PASCUCCI

« LA RIFORMA MUSICALE »
Torino 1914



PROPRIETA' LETTERARIA

Società Industriale Linotipografica Guido Sedotto & C.o - Torino - Corso Oporto, 5

A
DONNA CARLOTTA MARTINELLI TESTA
L'AUTORE



DIRE che Giuseppe Martucci fu un solitario può sembrare un paradosso. Il capo del Liceo Musicale di Bologna e del Conservatorio di Napoli aveva intorno una pleiade di allievi e di ammiratori che sembrano togliere alla mia affermazione ogni efficacia; non solo, ma il direttore d'orchestra, ma il virtuoso emergevano così brillantemente che la massa del pubblico era irresistibilmente trascinata all'ammirazione: e con questo insisto nella mia precedente affermazione.

Nulla più ci resta se non un ricordo glorioso sì, ma tristissimo del Martucci pianista o interprete: il compositore che rivestì una special importanza al di là forse di quella che avrebbe assunto in altre epoche non fu adeguatamente compreso, nè gustato: e ancor oggi, tolta qualche lodevole ma rara eccezione, si lascia sul

nome del grande meridionale stendere un denso velo di dimenticanza, e coloro stessi che ne scrivono ne hanno penetrato la singolare caratteristica? Perchè l'importanza estetica di Giuseppe Martucci supera di gran lunga quella che potrebbe logicamente derivare dalla sua complessa figura d'artista. Egli non si è descritto e commentato come altri autori, la sua opera non è singolare per mole nè per caratteristiche: pochissime delle sue pagine, e non le migliori, hanno raggiunto una certa popolarità. Con questo sarebbe puerile discuterne la importanza, non solo, ma negare che nella costellazione artistica italiana del secolo XIX egli brilli come un astro di prima grandezza. Riflettiamo un momento. La virtù essenziale della nostra musica è, teoricamente almeno, l'universalità. Noi la vediamo in tutti i secoli risplendere di luce magnifica e grandeggiare quando altre che ora vanno per la maggiore si perdevano in tentativi grotteschi o non esistevano affatto. Non solo, ma l'arte italiana ci appare dalla storia (nonostante i generosi tentativi di oltre alpe di deformarla, coadiuvati in questo dall'auto criticismo nazionale che andrà in solluchero magari di fronte alla sconcia e banale cabaletta, mentre ignora gli splendori autentici del genio del suo paese) matura di forme e perfetta negli atteggiamenti anche nelle tenebre universali artistiche di altre epoche. E ancora, mentre le letterature musicali

di paesi che si atteggiavano a sdegnosi oggi di fronte a noi e magari fabbricano la storia dell'arte a uso e consumo delle loro discutibili teorie personali, la musica italiana si evolve con una continuità ininterrotta dal Palestrina al Frescobaldi, al Boccherini, al Veracini, al Cherubini. E non solo fu grande per se stessa ma seppe intrecciarsi alla storia intellettuale di altre nazioni, magari ispirando, nonostante i tardivi dinieghi degli interessati, col suo contenuto come scrive uno dei nostri più brillanti letterati « insigni fantasie straniere ed elevando a gentilezza d'arte la rude materia attinta dagli altri popoli ».

Verso il principio del secolo XIX noi assistiamo a una crisi gravissima e come le moltitudini sono giacenti nelle tenebre intellettuali che le contraddittorie e incoerenti consuetudini dei governi favoriscono, così l'arte italiana sembra aver perduto tutta l'antica vastità di pensiero. Crisi di forme intendiamoci, non crisi d'arte. Potrebbe sembrare altrimenti il mio concetto in antitesi con le convinzioni estetiche espresse in ogni circostanza: che la musica non è suscettibile per se stessa nè di stasi, nè di decadenza. Anche in quel periodo infatti in cui sembravano posti in non cale i ricordi del passato e nel dilagare del convenzionalismo più sfacciato il genio del Rossini dal *Barbiere di Siviglia* ascendeva al secondo atto del *Giulio Tell*, in cui il Bellini dettava la *Casta*

Diva e i due finali della *Norma* e della *Sonnambula*, e il Verdi esprimeva in poche battute nel grido disperato di Violetta nel secondo atto un intero poema di spasimo e di dolore che altri dottissimi campioni di oltre alpe non hanno mai saputo nè concepire nè scrivere. Fu in questo momento curioso intellettuale, in cui le energie italiane sembravano assorbite esclusivamente non solo dal teatro, ma dall'arte teatrale anche più facile e volgare, che nasceva Giuseppe Martucci. E nasceva con lui l'antesignano di un risveglio artistico, l'importanza del quale non fu ancora, ripeto, adeguatamente compresa.



❖ Insisto nella parola *antesignano* senza per questo voler attribuire al vocabolo stesso un significato non dirò meno che riverente, per altro, ma neppur tale da riassumere nel Martucci solo il risveglio provvidenziale operatosi nel sinfonismo in Italia. Basterebbe Giovanni Sgambati e le pagine mirabili di musica che egli scrisse, per non parlare d'altri, per togliere al vocabolo stesso ogni stolta restrizione. Piuttosto nessuno forse per condizione speciale di cose alla quale contribuì l'epoca in cui visse — egli nacque il 6 gennaio 1856 a Capua — cooperò a diffondere con pari energia, o, per lo meno, con uguali risultati, il verbo novello;

verbo incompreso, ripeto. Ma l'importanza di una riforma o di un movimento intellettuale non può essere giudicato alla stregua della sua popolarità; in caso contrario, povera arte!

Quando il Martucci nacque da modesta famiglia, — il padre Don Gaetano era direttore o virtuoso di qualche strumento in banda musicale — il movimento di reazione ai metodi in voga nella prima metà del secolo decimonono non si era ancora delineato. Riccardo Wagner incompreso e deriso tentava inutilmente di farsi largo e Francesco Liszt, il grande mecenate, soprattutto il grande e geniale artista che in seguito doveva vedere tanta parte del mondo ai suoi piedi, era noto certo più per le sue barocche fantasie pianistiche che per i suoi meriti reali. Nel cuore medesimo di quell'età dalle trionfanti cabalette e dai metodi degli Ascher e dei Prudent si maturava tuttavia la reazione: e il Liszt stesso con la sua scuola doveva agire sia pure sul principio in modo lento e inavvertito sulle consuetudini degli studiosi, chiamandoli a metodi intellettuali adeguati ai formidabili problemi di tecnica e di vita che si andavano delineando.



❖ Il Martucci cominciò ad avere un merito grandissimo: quello di aver evitato o per lo meno superato lo scoglio contro il quale si in-

fransero gli sforzi di tanti altri che all'arte facile e superficiale e ai successi immediati sacrificarono l'intimo contenuto dei loro lavori. Ed è perciò tutto un indirizzo nuovo che appare dalle sue pagine, come appariva dalle sue esecuzioni, ed è appunto su questa caratteristica essenziale che io ho voluto richiamare fino dal principio l'attenzione di chi legge, perchè non sembrino in seguito le mie parole ispirate a un'esagerazione irriverente e insensata.

Io accennerò di volo alla biografia del Martucci, perchè nei brevi limiti che mi sono prefisso credo che sarà più utile stabilire la natura intima dello scrittore e per conseguenza quelle parti della sua opera che la rispecchiano più immediatamente e più vitalmente e le analogie che questa opera stessa ha presentato o presenta con altre sue o nostre contemporanee, piuttosto che diffondermi in curiosità storiche di un dubbio valore artistico.



❖ Il Martucci fu, dicesi, un pianista precoce: ebbe il padre per primo maestro, (il quale appunto dall'insegnamento privato traeva i suoi guadagni) e colla famiglia dopo l'annessione del Regno delle Due Sicilie passò da Capua a Pozzuoli. Da codesta scuola paterna lo vediamo ammesso al Conservatorio di Napoli, in seguito (secondo le affermazioni di Alessandro Longo)

agli incoraggiamenti di Beniamino Cesi che aveva intuito quale fibra gagliarda d'artista si celasse nel giovane virtuoso. E vediamo, sulla scorta delle notizie che con ammirazione di musicista e affetto di amico il Longo stesso dedica al grande scomparso, che i pochi anni passati al Conservatorio sotto la guida del Cesi e del Serrao dimostravano oltre che l'intelligenza elettissima del pianista, la volontà ferrea dello studioso. Nel 1873 dette un concerto con Beniamino Cesi e gli onori tributati al maestro sommo furono divisi dal discepolo; nello stesso anno concorse a una cattedra di pianoforte nel Conservatorio, che non gli fu accordata. Occorrono generalmente sotto il nostro bel cielo i capelli grigi per venire riconosciuti dal mondo ufficiale, e la giovinezza che accoppia all'intelligenza l'energia e la volontà sembra un elemento trascurabile. Questo nel mondo dell'arte, come in quello della politica, delle armi, della diplomazia: e i risultati brillanti ne appaiono evidenti anche ai ciechi.

Da Napoli il Martucci passò a Roma dove si produsse come virtuoso, e al secondo concerto ebbe la fortuna di annoverare fra i presenti Francesco Liszt, il gigante autentico dell'arte ungherese e cosmopolita. Nel 1875 da Napoli andò a Milano e il successo fu non meno brillante; il Filippi considerato allora come il nume onnipotente della critica ne riconobbe le qualità eccezionali, nè poteva essere diver-

samente. Giuseppe Martucci nella sua complessa figura di artista che seppe emergere come insegnante, come pianista, come direttore d'orchestra e come compositore brillava soprattutto, a mio credere, per le sue virtù d'interprete. Dire che egli era come pianista immenso, sbalorditivo e che a buon diritto gli compete uno dei primi posti nel secolo XIX a lato dei Rubinstein, dei Liszt, dei Bülow, e dei Tausig non è esagerazione rettorica. Chi scrive queste righe rammenta il *Concerto in mi bem.* per piano e orchestra eseguito a Bologna ed al Conservatorio di Milano: e per quanto la frase possa sembrare azzardata, è certo che il fulgore dell'interpretazione era tale che non si riusciva a distinguere nella festa d'arte miracolosa quale fosse più grande, il genio beethoveniano o la strabiliante virtù pianistica del Martucci. E ancora sullo stesso argomento, perchè esuli, se del caso, ogni ipotesi di esagerazione da parte mia, rinunciando ai giudizi che in codesta occasione avevano scritto il Colombani e altri critici, riferirò le seguenti righe tolte dal *Resto del Carlino*, che esprimono, nonostante ogni possibile apparenza in contrario, uno stato di fatto: « Quanto ha di più grande l'arte pianistica s'è rivelato ieri nella persona di Giuseppe Martucci. L'impressione nel pubblico vi è stata così forte che ha fatto diminuire l'interesse per le altre parti del concerto, benchè comprendessero opere sinfoniche

di grande valore... Quel pianoforte che troneggiava in un largo spazio fra le due sale, la platea e il palcoscenico, attirava a sè tutta l'attenzione e tutti gli sguardi delle due folle che si fronteggiavano. E quel pubblico imponente, non si distolse che distrattamente da quell'attrazione per seguire le perfezioni armoniche, il largo sviluppo della *Sinfonia del Don Giovanni* del Mozart e ne uscì come di scatto quando il Martucci si ripresentò e salì il gradino della piattaforma del piano. Allora scoppiò il grande saluto che tutti trattenevano nel petto: e tutti ripresero a contenere il respiro quando si assise... Non si possono definire in dettaglio le doti di un artista come il Martucci: la sua interpretazione, il suo modo di accentare e di colorire, il carattere che sa dare alla potenzialità dello strumento, si scostano tanto da ciò che comunemente s'intende per esecuzione pianistica, che l'esame rimane come interrotto da una rivelazione inattesa. Il meglio che si possa fare è raccogliersi nell'intensità del godimento intellettuale e nella visione dell'autore ch'egli risuscita con la magia dello stile... Giacchè il Martucci pone tutta la sua coscienza nell'assoggettare ciò che è pura materialità di esecuzione alla divinazione spirituale della opera d'arte: e sopra quella trina meravigliosa di agilità che sembravano ricamate da una fata, sopra quella distesa di tinte vaghissime e delicate, di luminosità invadenti e di tenere

penombre, sopra la sapienza di quest'arte fine, sobria, deliziosa, ci parve ieri che si elevasse in tutta la sua sovranità la grande figura del Beethoven, quale la storia e le opere ce l'hanno fatto sentire in noi... Non conosce bene il Martucci chi non lo conosce come pianista, poichè è qui che rivela tutta la sensibilità squisita, il gusto, l'equilibrio della sua mirabile natura. Trovò tesori d'espressione nell'*Allegro* e nell'*Adagio* sublime: nella prima esposizione del tema è quasi senza colore come se questo dovesse imprimersi per sola virtù d'esattezza e d'accento: poi la frase si trasforma, cresce, le tinte si accentuano.... una profusione di gemme scintillanti sembra discendere dalla tastiera, mentre con passaggi di una dolcezza ineffabile tiene desta l'ammirazione accanto alla meraviglia. Così in certe riprese del tema condotte dall'orchestra al piano sopra una frase trillata: un trillo che non si dimentica più quando si è inteso. E tutte le meraviglie di un'agilità prodigiosa egli rivelò nell'ultimo tempo, le cui variazioni sotto le sue dita si cangiavano in facili giuochi, in gioielli d'arte, tanto era squisito il gusto di lumeggiarne il disegno. Fu nel pubblico una vera emozione e un tripudio, e scoppiarono le acclamazioni numerose... ».



❖ Ho insistito sulle qualità strabilianti di virtuoso del Martucci perchè oltre alla loro auten-

tica indiscutibile grandezza, esse furono soprattutto negli ultimi anni della sua vita poste in non cale e quasi trascurate dal pianista. Non solo, ma con quell'acume critico che distingue tanta parte dei nostri scrittori d'arte mentre ci siamo affaticati a dimostrare la povertà reale di alcune manifestazioni della nostra musica, ci siamo ben guardati dall'opporre quale correttivo alle lagnanze, in parte giuste, la considerazione che insieme a molte scorie l'arte italiana vantava dei cultori di primo ordine; e non basta, chè se ne abbiamo parlato, ne abbiamo parlato in fretta quasi desiderosi di sfuggire la poderosa documentazione che si poteva opporre all'ostilità che ci diffama, non discuto a quanto ragione all'estero; e le conseguenze sono state lamentevoli.

Io non sono nazionalista in musica o per lo meno credo che le leggi del bello siano superiori a quelle del sentimento patrio: ma che si dimentichino artisti che possono vittoriosamente misurarsi coi più grandi musicisti di ogni paese e si lasci agli altri popoli la stolta persuasione che noi abbiamo il monopolio delle cavatine, delle languide serenate napoletane e magari delle opere «della giovane scuola moderna» e che non riusciamo a scrivere una nota e ad avere un artista che esca da un simile cerchio famigerato: questo non è più nazionalismo alla rovescia, è stoltezza, è violazione audace di ogni legge più elementare di verità

storica. E quante volte fu chiesto — e non a me solo — di fronte alle mie esplicite affermazioni da musicisti di fama indiscussa se realmente il Martucci era un grande pianista! Facciamo piazza pulita, d'accordo, della volgarità e della insincerità artistica attuale, riveliamo pure per i primi le miserie intellettuali che ci affliggono (gli altri popoli sono proprio esenti da simili mali o non ne sono afflitti come noi e forse più di noi?) ma in ogni modo non esageriamo allargando i confini del male e generalizzando dei fenomeni isolati e proprii a tutte le epoche. Certo il critico più acerbo e severo non potrà, se in buona fede, negare che nelle cosiddette nostre disastrose condizioni attuali Giuseppe Martucci non abbia rappresentato una personalità che molte altre nazioni dovrebbero a buon diritto invidiarci.



❖ Ho parlato, poichè l'occasione si presentava, del virtuoso; ma già fino dai primi concerti nuovi sogni di ben altra indole cominciavano a sorridere al pianista. E il Martucci diventò compositore e se non fu un miracolo di fecondità scrisse a sufficienza per imprimere anche in questo campo un'orma incancellabile. Il *Quintetto* per pianoforte e archi, lavoro di squisito interesse, fu dall'autore presentato contemporaneamente a due concorsi e vinse in

entrambi, a Milano e a Pietroburgo. Quest'ultimo concorso era internazionale e il Martucci vi si era affermato contro 96 competitori. La prima esecuzione del *Quintetto* in questione ebbe luogo a Milano, il 17 Marzo 1878: al piano l'autore, primo violino il Wilhelmy. Nell'aprile successivo egli si recava a Parigi ottenendo l'attenzione più profonda da parte della critica, e nel 1880, in seguito a concorso per titoli, era nominato professore al Conservatorio di Napoli. Accadde allora una felice serie di circostanze che permise al giovane maestro di mettere in vivida luce un nuovo lato del suo talento, quello di direttore d'orchestra. Fra i fondatori della Società di Musica da camera a Napoli era Federico Pfister, straniero d'origine ma napoletano d'elezione e soprattutto amatissimo di musica. Il Pfister organizzò un'orchestra di trenta esecutori e il Martucci fu chiamato a dirigerla. Il tentativo rappresentò il nucleo fondamentale della Società napoletana di Concerti sorta soprattutto per merito del Principe di Ardore il quale aveva intuito la genialità profonda e la mentalità versatile del maestro, e oltre a Pfister vi cooperarono fra gli altri col Principe, il Marchese Filiasi, don Benedetto Maglione, e don Carlo De Filippis. Il primo concerto coronato da esito trionfale ebbe luogo il 23 gennaio 1881. Riferisco, a titolo di curiosità, che il programma, oltre alla *Leonora N. 3* (del Beetho-

ven), comprendeva i pezzi del *Sogno di una notte d'estate* del Mendelssohn e la *Sinfonia in sol minore* del Mozart. Fu un ascendere vittorioso e nel 1884 l'orchestra napoletana riportava a Torino un successo magnifico ed era qualificata prima fra le consorelle italiane.

Quando due anni più tardi Bologna nominò Giuseppe Martucci direttore del Liceo musicale, ogni anno si assistè a concerti orchestrali sapientemente organizzati ed erano feste dell'arte autentiche. Ma sull'argomento mi permetto una osservazione.



♣ Da quanto sono venuto fino qui scrivendo, deve essere nitidamente apparsa la mia ammirazione profonda per il grande musicista napoletano. Ma appunto per la natura specialissima di questa ammirazione riverente io non mi sento di arrivare a conclusioni egualmente entusiastiche per tutti i rami della sua attività. Dissi che il Martucci fu un pianista sbalorditivo; ed aggiungo, interprete sommo. Io non ricordo o almeno non ho trovato traccia di alcun pezzo che figurasse nei suoi programmi per sfoggio di virtuosismo; virtù singolare e magari discutibile. Il Martucci direttore d'orchestra era alla sua volta interprete sommo, e se a Bologna restano di lui i ricordi del *Tristano*, del *Faust* di Roberto Schumann, delle Sinfonie beethoveniane concertate superba-

mente, a Napoli si dice affrettasse la sua morte prematura col dirigere già avariato nella salute il *Tristano* e soprattutto il *Crepuscolo degli Dei*.

Delle sue multiformi qualità quella di direttore mi è tuttavia sempre parsa inferiore alle altre: e affermo questa opinione in contrasto stridente con quella di tanti che trovarono sempre doti eminenti in lui anche in questo ramo, perchè esuli dalle mie parole anche ogni parvenza di ammirazione cieca e idolatra. Io non scrivo queste pagine per delle menti limitate o ristrette ed è facile comprendere il significato delle mie parole. Per chi fu pianista degno di misurarsi coi più valorosi, per chi, come vedremo, ebbe virtù somme di compositore, la critica non può avere colpevoli indulgenze e sarebbe un'offesa alla grandezza autentica del maestro il paragonarlo coi Bülow, coi Richter, coi Nikisch, quando egli era già tanto grande per altre doti, in parte anche per quella che gli era o gli sembrava almeno sommamente cara e che, comunque si giudichi, nulla altera o toglie alla fisionomia artistica del celebre musicista. Piuttosto riconosciamo largamente al Martucci la dote di una grande larghezza di concetti e di idealità nelle sue interpretazioni. Egli eseguì fra i primi la musica del Wagner in Italia quando un pazzo sentimentalismo, chiamato amor patrio, pretendeva escluderlo dal repertorio. E come a Napoli egli fu il primo nel 1883 a far eseguire un mese dopo la morte

del grande novatore nordico il *Preludio* del *Parsifal*, come fu il primo a far gustare ai bolognesi le sublimi bellezze del *Tristano*, così di rado aveva luogo un concerto senza che un frammento wagneriano palesasse tutta l'intensità dell'ammirazione del giovane maestro per il genio tedesco.

Questa constatazione acquista un carattere speciale se si riallaccia a quanto sono venuto scrivendo sul Martucci nelle prime pagine del presente profilo. Oggi che Riccardo Wagner è un superato, per lo meno nei metodi, e che noi lo vediamo entrato nel cielo immutabile della storia, non possiamo comprendere in maniera adeguata la guerra accanita che gli veniva mossa e l'ostilità di avversari ciechi quanto risoluti. E' di supremo interesse perciò vedere come il valoroso maestro napoletano usasse di tutte le sue energie per espellere queste scorie intellettuali dal mondo artistico italiano e come mercè sua Bologna diventasse il centro di una intellettualità wagneriana insperata.

Si può da parte di taluno trovare di secondario interesse questo episodio tipico della vita di Giuseppe Martucci. Io penso al contrario che esso debba venir rilevato per due motivi essenziali: primo perchè rivela come e quanto egli abbia cooperato a purificare l'ambiente corrotto da mezzo secolo di esilaranti melodiette, in secondo luogo perchè a Bologna, come alcuni anni più tardi a Napoli, la sua nobile

restaurazione di un'arte sanamente intesa non poteva essere svolta con più elevati criteri. Quando infatti — leggo in alcune bellissime pagine dedicate alla sua memoria da Carlo Clausetti — egli tornò in patria i suoi programmi parvero rivelare e rivelarono infatti a un pubblico in principio quasi sorpreso poi affascinato la realtà delle cose. In altre parole rivelarono che dietro i *barbari* nomi di Beethoven, di Wagner, di Brahms non si celava la confusione caotica, l'incomprensibile arruffio di note, ma tutta una gamma di sensazioni nuove, discutibili forse per chi era stato allevato con metodi diversi, ma non meno pregevoli e complesse.



❁ Parlai di audacia da parte del Martucci nell'imporre o per lo meno nel presentare in momenti tipici al pubblico la musica wagneriana. Ricorderò a proposito di questo sentimento del maestro come nel 1884 ai concerti dell'Esposizione di Torino, un illustre e acclamato direttore, che non aveva osato presentare se non un solo frammento della *Nona Sinfonia* del Beethoven, facesse notare al Martucci il quale annunciava l'esecuzione della *Quinta* il pericolo di esporsi a un'accoglienza poco benevola da parte dell'uditorio; e il Martucci con la consueta larghezza divinatoria della sua mente non teneva conto dei timori, del resto

tutt'altro che infondati, e il successo gli arri-
 deva trionfale. Così col Wagner, con quasi tutta
 l'opera beethoveniana il pubblico bolognese
 potè gustare le pagine più interessanti del
 mondo artistico dallo Händel allo Schumann,
 dal Bach al Brahms. E il Martucci era, già lo
 dissi, un grandissimo artista e la sua anima
 essenzialmente, profondamente musicale non
 ricercava mai le origini del bello, ma lo acco-
 glieva con una larghezza invidiabile di vedute.
 E ben a ragione scrive il già citato Clausetti
 che l'autore da lui eseguito, a qualunque scuola
 o epoca appartenesse, era studiato o appropo-
 ndito con ugual cura. In tal modo il Martucci
 singolare interprete delle pagine beethoveniane
 e wagneriane era riuscito a far vibrare di un
 fremito nuovo alcune pagine popolarissime ita-
 liane eseguite nei centenari del Verdi e del Do-
 nizetti a Bologna e a Napoli. Ricordo infatti
 nel 1901 che con vera sorpresa doveti rinunziar
 a ogni diffidenza verso il gusto classicissimo
 del Martucci e riconoscere che le creazioni del
 maestro di Busseto erano curate con finezza
 inusitata di dettaglio come assai di rado mi fu
 dato sentire anche dai sommi fra quelli che
 dedicano al teatro cure speciali. E aggiungerò
 che una fra le più interessanti interpretazioni
 fu quella di una danza del *Macbeth* riuscita un
 capolavoro di buon gusto e di accuratezza. As-
 sai esattamente si riconobbe infatti che un si-
 mile ecclletismo era da ascrivere oltre che alla

sensibilità profonda del Martucci, al suo ri-
 spetto per ogni opera d'arte, al profondo equi-
 librio delle sue facoltà ingenite alle quali si
 accoppiava uno studio coscienzioso, profondo,
 una preparazione sempre scrupolosa.



❖ E ora, vediamo Giuseppe Martucci quale
 compositore, dote essenziale del grande napol-
 etano, trascurata dalla maggioranza che mag-
 gari si affanna a urlare per la scarsa produ-
 zione sinfonica italiana. Io parlavo un giorno
 con uno degli allievi prediletti del Martucci,
 mio maestro, e lamentavo la relativa povertà
 del sinfonismo nazionale moderno. «A che
 scopo scrivere, mi rispose il maestro, se del-
 l'arte nostra nessuno si cura?». Questa rispo-
 sta suggerita a Bruno Mugellini credo da una
 amara esperienza personale, mi ritorna alla
 memoria leggendo alcune righe che vorrebbero
 essere forse logiche, pubblicate sul *Giornale
 d'Italia* nel maggio 1914: «Durante la lunga
 stagione all'*Augusteo*, ho sentito il pubblico
 lagnarsi più volte dei programmi. Lagnarsi
 cioè in questo senso che i programmi o erano
 fatti di musica bella ma troppo conosciuta o
 di musica nuova, ma non bella... Disgraziata-
 mente, concludeva l'articolista, le novità della
 musica sinfonica moderna sono da poche e
 splendide eccezioni in fuori poco gradite a

orecchi italiani». Il rimedio a questa condizione di cose, s'intende, era presto trovato: bastava, almeno secondo lo scrittore in questione, esumare i tesori di musica antica italiana dimenticata e ignorata da tutti i contemporanei. Il rimedio, forse perchè io non sono, per usare i nomi di moda, nè futurista nè passatista, mi sembra unilaterale e ingiusto non solo, ma manchevole e se si vuole ridicolo. Quali saggi di musica sinfonica ebbe l'Italia nel passato che possa comparire all'onore della vita? O musica vocale e non era il caso dell'*Augusteo* che fondava i suoi concerti sulla base di esecuzioni orchestrali, o musica da camera: altro non mi risulta. Comunque, mi permetto un'osservazione. L'esumare le cose vecchie sarà una magnifica cosa, e dirò anzi che è un obbligo di giustizia sempre che non si cada nell'esagerazione consueta di trovare bellissime delle pagine mediocri, insignificanti e magari brutte semplicemente perchè hanno qualche secolo sugli omeri: ma poichè siamo italiani e per giunta in un periodo in cui si grida a squarciagola alla necessità di elevare la nostra dignità nazionale non sarebbe il caso di vedere se eventualmente insieme coi vecchissimi non vi siano dei moderni sconosciuti, o, quel che è peggio, noti solo in parte con una deformazione evidente delle loro qualità essenziali, degni di vita?

Ora vedo nei programmi dell'*Augusteo*

molti nomi, alcuni grandissimi ma noti fino alla sazietà, altri o nuovi od assai onorevolmente affermatosi come il Pizzetti, il Respighi, il Tommasini, senza che del Marucci sia comparsa una nota. Io non entro nè tanto nè poco nei criteri che presiedono alla formazione dei programmi dell'*Augusteo* e di altre istituzioni del genere; constato una condizione di fatto, e solo per incidenza ho nominato la Società romana di concerti: lo scrittore del *Giornale d'Italia* che veniva ad una conclusione di forma così patetica e così eroica, quella di dar di frego ai moderni per tornare agli antichi, (sia pure se non erro riferendo il parere di un maestro) conosce le due sinfonie del Martucci? E quanti le conoscono all'estero e, ahimè, in Italia?



❧ Il Martucci scrisse molto: solo dal *Ricordi* sono pubblicati sei volumi di composizioni pianistiche di tutti i generi. Già lo dissi, io non voglio tessere un panegirico che sarebbe il colmo dell'irriverenza dato il merito grandissimo dell'autore: confesso dunque che assai poche di quelle pagine mi pare abbiano il contenuto delle opere vitali e imperiture. Ma quelle scorie reali, dalle quali non si salvano neppure alcune pagine, come lo *Studio da Concerto*, che hanno ottenuto una considerevole po-

polarità, nulla tolgono al merito del compositore. E nulla tolgono perchè se l'opera onesta di ricercatori del bello ci può indurre a respingere molte delle pagine del Martucci, e se ci può tenere sospesi e incerti di fronte ad altre nelle quali ai pregi della fattura non si accoppia un adeguato merito intrinseco, resta, a edificazione dello scrittore del grande giornale romano e dei molti che la pensano come lui, una tal mole di creazioni superbamente concepite da far apparire ancora più amaro l'abbandono in cui sono lasciate. Non ricordo esattamente (e in tutti i modi la cosa è nel dettaglio di secondaria importanza) dove abbia letto la curiosa affermazione, scritta da un italiano s'intende, che nel nostro paese in fatto di romanze siamo ancora allo stile e ai metodi del Tosti e del Tirindelli. Io non discuto le composizioni di questi autori, ma devo pur riconoscere che occorre una bella forza a pronunziare certe frasi. Chi di costoro ha sfogliato le pagine d'album che il Martucci ha scritto su versi tedeschi tradotti da Corrado Ricci? Sono sobrie, squisite, delicatissime: di una purezza di forma ammirevole e alcune, la quinta a esempio, di una finezza incantevole? E ancora, se si eccettuano le due commemorazioni di Napoli e di Capua, quando comparve in qualche programma il *Poema dei Ricordi*, scritto per canto e orchestra su poesia di Rocco Pagliara? Non voglio stabilire alcun confronto con gli

autori di romanze di oltr'alpe che vanno per la maggiore, ma francamente se si eccettuano i lieder di Hugo Wolf che fu un genio — e di fronte al quale è doverosa ogni riserva — che molte pagine che hanno raggiunto una celebrità notevole, non hanno nulla di superiore a quelle del Martucci. Con una differenza; che gli altri popoli hanno dei musicisti sommi, li conoscono, li onorano, li coltivano in tutti i modi cercando di celare le scorie che deturpano anche le loro produzioni: noi ci limitiamo a gridare ai quattro venti o le glorie del passato o le miserie del presente. E, tornando alle romanze del Martucci, ricorderò nel *Poema dei Ricordi* quella pagina vaghissima, come una trina, in cui sembra di sentire il mormorio di un ruscello e che commenta le parole del poeta che rimembra le falene d'argento: la patetica e squisita serenata triste così efficace nella sua bizzarria di atteggiamenti: l'amaro rimpianto delle strofe *in re minore* in cui è tutto uno spasimo di passione e di sofferenza.



❖ Per pianoforte il Martucci scrisse troppo, se si considera la vita breve ed effimera e non immeritata di molte sue pagine. Ma questo fatto non è comune ad altri autori anche famosi di oltre alpe? Così si può a esempio fra gli altri pezzi trovare banale, anche nel suo

irresistibile effetto pianistico, lo *Studio di Concerto op. 9*, volgare la *Tarantella*, e assolutamente brutta la *Sonata*, illogica, senza originalità, senza vigor di vita. Ma come la grandezza autentica del compositore sa riflettere anche in mezzo alle deficienze! Se la *Tarantella in sol minore op. 44* non mi sembra, a differenza di altri scrittori che la giudicarono un capolavoro, molto riuscita, quale ammirevole purezza di forma emerge dallo *Scherzo in mi maggiore*, dalla stessa *Fantasia in sol minore*, nonostante l'aridità di molte parti, dalla *Giga* di un purissimo sapore scarlattiano e anche dal *Moto perpetuo* così indegnamente massacrato da molti che non ne hanno saputo intuire l'importanza estetica.

Certo il Martucci compositore per pianoforte non è, a mio credere, a suo agio come quando la fantasia spazia libera ed egli ha a sua disposizione il canto o la gamma ricchissima di colori orchestrali, ma è tal gigante sempre che la riserva doverosa ha tutta la riverenza che l'atleta dell'arte suscita.

Adagio adagio il suo stile va purificandosi, si libera dalle volgarità e dalle esuberanze giovanili e assume un'elevatezza di atteggiamenti di cui si cercherebbe inutilmente il simile nella nostra arte. La *Toccata in re bemolle*, di una difficoltà tecnica trascendentale, la bellissima *Serenata*, lo squisito *Notturmo in sol bemolle*, ne sono una prova evidente: arte non fatta per

tutti, anzi riservata a coloro che sdegnano gli effetti plateali e immediati: ma arte appunto tanto più pregevole in quanto concepita in un paese e in un'epoca in cui sembra a taluno che imperversi soltanto il più volgare commercialismo, inteso anche nel suo significato più odioso.



❧ Che il Martucci scrivendo per pianoforte non fosse pari allo scrittore di musica d'insieme — sempre s'intende relativamente al merito eccezionale del compositore — mi pare emerga anche dal suo *Concerto in si bemolle minore* che il Longo chiama «superbo» e qualifica, credo a torto, come l'opera più geniale del Maestro nella quale vi sarebbero tutte le sue qualità di virtuoso, di sinfonista e di poeta.

La prima esecuzione fatta a Napoli il 31 gennaio 1886 — essendo direttore d'orchestra Paolo Serrao e solista l'autore — fu un duplice trionfo, per l'esecutore impeccabile e pel compositore geniale e sapiente. E rammento alla Scala, direttore il Toscanini, un tal trionfo per il Martucci, che, caso rarissimo negli annali del massimo teatro d'Italia, egli fu costretto a ripetere l'ultimo tempo. Ma mi permetto di osservare: come e quanto nel successo entrava la virtù strabiliante dell'interprete e del pianista?

La letteratura moderna, a prescindere dai lavori non riuscitissimi certo del Brahms o del Tschaikowsky per non parlare d'altri, ci presenta due *Concerti* per piano e orchestra di mirabile fattura, quello *in mi maggiore* di Eugenio D'Albert, l'altro *in la minore* di Ignazio Paderewski. In quello del Martucci esiste una linea, una condotta logica o non lo vediamo procedere frammentario e inorganico, in antitesi al metodo che l'autore stesso doveva usare più tardi nelle sue sinfonie? Negare il merito a una simile composizione, sarebbe ridicolo: ma noi parliamo di un uomo che fu una mentalità di primo ordine e che come tale ha diritto di venir giudicato. Ora, a me sembra che il lavoro nel suo complesso sia pesante e greve: sprovvisto di quella genialità irresistibile che trascina all'entusiasmo. Potrei obiettare anche che eseguito da altri pianisti il *Concerto* s'ebbe un successo freddo: questo significa molto poco dati gli umori mutevoli del pubblico, significa qualche cosa se si pensa che gli interpreti erano di primo ordine e non riuscirono tuttavia a galvanizzare una composizione in cui solo l'autore per le sue doti specialissime era capace di trasfondere una vitalità irresistibile. Non ho bisogno di aggiungere che parlo del Martucci e che giudico perciò le sue composizioni alla stregua del suo genio: per questo la riserva che il *Concerto in si bemolle minore* mi suggerisce assume anche un carattere dove-

roso in quanto esprime la libertà di pensiero e la schiettezza di ammirazione scevra di feticismi di chi scrive. Negli ultimi anni della sua vita il Martucci trascrisse per due pianoforti il *Tema con variazioni op. 58* e l'esegui a Bologna e altrove col compianto Pollini: si vedeva in questa trascrizione tutto il progresso dell'artefice perchè un nuovo soffio inusitato di vita animava tutto il lavoro e anche coloro che di fronte alla composizione originale non avevano saputo celare un senso di freddezza erano costretti all'ammirazione più intensa. La *Fantasia in re minore* per due pianoforti appartiene alla prima epoca, al primo ciclo dirò così dell'attività martucciana, e di questo periodo ha l'esuberanza e la mancanza di finezza nei particolari che caratterizza in modo specialissimo la terza maniera del maestro.



❖ «Ogni artista — scrive Fausto Torrefranca nella sua *Vita Musicale dello spirito* — ha tre stili quando la morte precoce non li riduce a due». Io non sono, per esperienza, e non per convinzione personale che avrebbe un valore assai relativo, molto entusiasta di queste suddivisioni: lo stesso Torrefranca aggiunge a confortare la mia tesi che «il De Lenz che ne propose la considerazione circa il Beethoven in un libro che è uno fra i più belli che la lette-

ratura critica abbia prodotti, li stabili intuitivamente sulla scorta delle impressioni musicali: ma per questo li stabili senza sicuri fondamenti psicologici e con qualche inesattezza di divisioni». Io non condivido queste affermazioni molto generiche e credo che si debba parlare di una maturità artistica più accentuata che dà magari alla fisionomia del compositore un aspetto tutto diverso, ma indipendentemente dalle formule fisse. Così il Martucci si evolve di continuo, purifica il suo stile, abbandona le esuberanze, le incongruenze della gioventù con un moto progressivo continuo che dimostra tutta l'elasticità del suo pensiero, mantenendosi lontano da ogni possibile ed eventuale classificazione stilistica. Per lo meno io non mi sento di farla, non la faccio e da ammiratore sincero del grande ingegno napoletano mi parrebbe irriverenza anche il distinguere o il catalogare in periodi determinati i suoi lavori discutibili molti, nella mole ingente che costituiscono, assolutamente infelici altri ma costituenti nel loro complesso tal monumento che i concetti critici devono abbandonare le restrizioni, se si vuole la miseria d'intendimenti consueta, per vedere solo le linee generali del lavoro. E col compositore per piano-forte e canto quasi sistematicamente obliato, se si eccettuano alcune pochissime creazioni, fra le meno felici per giunta, vi è l'autore di musica da camera che dorme un sonno pro-

fondo mentre schieriamo in prima linea le opere di autori dalle quali esula ogni concetto di serietà e di rispetto alla vera arte.



❖ Giuseppe Martucci era intanto direttore del Conservatorio di Bologna, la nobile e colta città che nel 1886 dovendo provvedere alla sostituzione del vecchio direttore lo aveva scelto in seguito allo strepitoso successo là ottenuto dal musicista capuano.

Il Martucci lusingatissimo dell'offerta era stato a lungo incerto prima di accettare, ma la sua dimora nella capitale dell'Emilia oltre che feconda di attività artistica per l'operosità ininterrotta del compositore fruttò all'arte dei nomi bellissimi, che alla scuola del Martucci stesso si affinarono e si completarono. Ricordo fra gli altri e senza voler fare una lista completa Bruno Mugellini, il didatta eminente, Guido Alberto Fano, oggi direttore del Conservatorio di Napoli, Alberto Gentili, il compositore elegantissimo, Ottorino Respighi professore al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, e ancora il Gandino, lo Sturani, il Minguzzi, l'Ivaldi e tanti altri. Io non fui suo allievo, l'ebbi esaminatore, ma potei in varie circostanze apprezzare la sua parola saggia e serena che dimostra nell'uomo generalmente tacito e guardingo un animo caldo di fede e di

entusiasmo. Dalla opinione personale del mio maestro Bruno Mugellini, uno fra i suoi allievi prediletti, appresi le virtù eminenti dell'insegnante; perchè al compito di Direttore del Liceo Musicale di Bologna il Martucci univa quello di professore di alta composizione: e il linguaggio misurato del Mugellini sembrava risplendere di nuova e inusitata fiamma parlando del Maestro, che era maestro vero in tutto il significato della parola, nella coltura immensa, nella coscienza che ispirava i suoi criteri, nell'abilità strabiliante dell'artefice. Si potevano discutere le creazioni dei suoi allievi, dal punto di vista ideale, come si possono eventualmente discutere le creazioni anche dei più grandi, perchè la perfezione non è umana, ma si riscontrava la mano gagliarda dell'istruttore che fu grande maestro come fu grande musicista, grande interprete e pianista insuperabile.



❖ La personalità di Giuseppe Martucci e alcuni suoi lavori mi ricordano un'altra questione: quella delle trascrizioni. I puristi strillano quando un maestro crede di poter cooperare alla popolarizzazione di un lavoro, trascrivendolo con fine senso d'arte per un altro strumento: tutti coloro che giudicano la vita e ogni sua manifestazione, e per conseguenza anche l'arte, dal puro punto di vista, gridano

allo scandalo. Sembra che il trascrittore sia per commettere una profanazione e che nessuno di coloro che rispetti veramente la produzione del genio possa accingersi a un simile lavoro. Con buona pace di tutti costoro, io penso che sia da preferirsi in ogni caso, e perciò anche in questo, il meno peggio, e che la trascrizione operata coi metodi di Francesco Liszt, coi metodi cioè ispirati al rispetto profondo verso le volontà dell'autore, siano di gran lunga preferibili alla rigidità puristica, che lascia ammuflire per l'impossibilità di eseguirle nella veste originale anche i lavori di sommi maestri. La opinione delle singole persone di fronte alla realtà dei fatti ha un valore assai relativo, ma mi piace riportare due giudizi: l'uno di Francesco Liszt, l'altro di Riccardo Wagner. Il primo a proposito della sua trascrizione della *Sinfonia Fantastica* del Berlioz, trascrizione che non è a mio parere fra le più perfette scriveva: « Il pianoforte, a mio credere, nel limite delle sue sette ottave può saper riprodurre, salvo poche eccezioni, tutti i tratti, tutte le combinazioni più sapienti e non lasciare all'orchestra altra superiorità (immensa, a dir vero) di quella della diversità dei metalli e degli effetti delle masse; e questo per lo sviluppo indefinito della sua potenza armonica che lo fa tardare ad assimilarsi sempre più tutte le composizioni orchestrali ». E col Liszt il Wagner si augurava di sentire eseguite al pianoforte

(come risulta dal loro celebre epistolario) dal grande ungherese le sue composizioni. E ancora, se fra i moderni il Busoni, il D'Albert, lo Stradal ed altri non esitarono a far uso di questo genere d'arte, neppure esitarono lo Schumann e il classicissimo Bach, le testimonianze dei quali ci mostrano se non altro la purità dell'intenzione. D'accordo coi puristi che sarebbe di gran lunga preferibile l'esecuzione originale, ma se questa per la difficoltà del frammento in questione o per un complesso variato di circostanze è pressochè impossibile o per lo meno difficilissima, mi pare che al mantenimento di un principio teorico sia preferibile uno strappo alle teorie stesse, non fosse altro per l'incremento della coltura che può derivarne. Distinguiamo però fra trascrizione e trascrizione, ma quando l'adattamento di un pezzo scritto originariamente per organo, per orchestra, o per qualsiasi strumento, permette che le risorse pianistiche emergano avvicinandosi il più possibile alle intenzioni primitive dell'autore, mi pare che la riserva e la ostilità non abbiano più ragione d'essere. Comunque si giudichino queste opinioni corroborate del resto dall'esperienza, è certo che nel ristretto ambito per pianoforte il Martucci seppe anche emergere come trascrittore e per sua opera molti frammenti del Padre Martini, del Boccherini, del Corelli, del Rameau, del Piccinni, di molti autori insomma quasi del

tutto ignoti alla nostra generazione, sono apparsi in una veste di incomparabile purezza, che mentre lasciava loro tutto lo squisito profumo arcaico, dava agli studiosi che non hanno nè i mezzi, nè la possibilità di sfogliare intiere biblioteche, quello di arricchire la loro coltura.

Ricordo fra gli altri un delizioso *Andantino* del Corelli, una *Gavotta* del Piccinni di cui non saprei immaginare la più fine e deliziosa, un *Adagio* malinconico *in sol minore* del Padre Martini, noto fino ad ora come forte teorico, e un *Larghetto in mi minore* incantevole di purezza stilistica e di espressione idilliaca del Boccherini. Con questo, per amore alla teoria, gridiamo contro i trascrittori senza riflettere a tutta intera l'opera di Sebastiano Bach scritta per clavicembalo, strumento non meno lontano dal nostro grande pianoforte moderno di quello che non siano ad esempio l'organo e il quartetto d'archi. Ma il mondo della musica è il mondo delle contraddizioni stridenti e non si discute tanto per amore della logica quanto per sostenere i più strani e paradossali argomenti!



♣ Gli anni passati a Bologna dal Martucci, sedici in tutto, furono i più fecondi, e se il direttore contò al suo attivo oltre al *Tristano*,

la *Nona Sinfonia* e l'*Agape Sacra* del *Parsifal*, il compositore iniziò il ciclo delle sinfonie pur troppo interrotto dalla morte prematura, ciclo che svolgeva le qualità già accennate ed elaborate nei due *Trio*, nel *Quintetto* per pianoforte ed archi e nel *Concerto* per pianoforte e orchestra del quale già ho parlato.

Queste composizioni erano come il perno di un'attività inesausta; attività infeconda aggrungerò, perchè le esecuzioni di quelle pagine bellissime si contano sulle dita, e io stesso, cresciuto e allevato all'ombra della scuola del Grande, ricordo con quanta scarsità di entusiasmo gli esecutori si accingessero a darci la riproduzione dei lavori in questione. E si noti che se a proposito del *Concerto* credetti doverose alcune riserve che nulla tolgono del resto al valore intimo della composizione, queste riserve cessano di fronte ai *Trio*, al *Quintetto*, alla *Sonata* per piano e violoncello, e ai tre pezzi per piano e violino: perchè il loro interesse per il pubblico è immediato anche senza l'arte fascinatrice dell'autore.

Scrivono il Calvocoressi a proposito di Francesco Liszt: « considéré comme virtuose, pour l'influence qu'il exerça sur l'art du piano, voire pour son dévouement à la cause de l'art musical, tout le monde est à peu près d'accord; il n'en est plus de même en ce qui concerne ses oeuvres. Au contraire de tous les compositeurs du XIX siècle, il n'en est pas un

seul dont la musique ait suscité d'aussi violentes critiques, et une si longue opposition ».

Le opere del Martucci non erano tali da suscitare le opposizioni violente che provocavano le creazioni del Liszt, perchè con la loro impronta assolutamente personale non solo non urtavano le tradizioni come quelle del grande abate ungherese, ma venivano in un'epoca in cui la coltura più evoluta rendeva più accessibile la loro assimilabilità da parte della massa. Ho già fatto alcune riserve circa il Martucci compositore per pianoforte: ora, è doveroso riconoscere che questo è l'unico campo in cui egli abbia ottenuta una relativa popolarità. Le sue magnifiche pagine per canto sono altrettanto incognite per la enorme maggioranza e la musica d'assieme, a prescindere dalle sinfonie, non ebbe maggior fortuna.

Io ho un pallido ricordo di un'esecuzione di musica martucciana fatta dall'autore poco prima di partire da Bologna per sempre, allorchè i concittadini lo richiamavano, quella di un *Trio* che alcuni volonterosi bolognesi tolsero dall'oblio non rammento in quale circostanza (non saprei dire esattamente neppure quale *Trio* fosse) e quella di due pezzi per violino miracolosamente tolti dall'oblio, se la memoria non mi tradisce, per opera dell'Ivaldi nel 1901 al Liceo Musicale di Bologna. Altre esecuzioni, probabilmente sfuggite alle mie indagini o che ometto per brevità, avranno avuto

luogo; ad ogni modo chi giudica imparzialmente il destino della musica da camera di Giuseppe Martucci deve riconoscere che essa non è sfuggita al più desolante oblio e alla preferenza concessa ad autori di oltr'alpe che se non l'erano inferiori certo non la superavano.

Tanto i *Trio*, quanto la *Sonata* per piano e violoncello, come in genere tutte le composizioni del nostro grande maestro, sono apparse quando le forme tradizionali erano esaurite e la musica cercava nuovi orizzonti: nuovi orizzonti di bellezza e non di stravaganza, inversione che si pratica di frequente soprattutto da coloro che tentano di celare in tal modo la miseria delle loro facoltà inventive. In apparenza il Martucci mantenne le forme tradizionali, ma in sostanza non mancò di fondere audacemente la sua musica con le esigenze nuove e un fremito di vita che appare da tutte le pagine di quelle composizioni, dimostra che il Martucci era un genio, cioè un antesignano di nuove forme. Certo noi, occupati a riesumare con tanto risultato il passato o a muovere lagni contro il presente e l'avvenire, non abbiamo avuto modo di curarcene e i giudizi che la fantasia critica ha suggerito sul temperamento artistico del Martucci e del suo grande contemporaneo, lo Sgambati, fanno ridere. Essi mi ricordano per analogia quel critico che si atteggiava a grande uomo e a cui il Carducci suggeriva con carità sapientemente

intesa di studiare la grammatica. Per molti infatti la forma dà la caratteristica ai lavori, non la sostanza, e si attribuisce un gusto e una coltura tedesca al Martucci o allo Sgambati (per non parlare del Floridia, di cui ricordo una *Sinfonia* moltissimi anni sono eseguita a Montecarlo e ancora ignota in Italia!) perchè hanno calcato esteriormente vie consuete agli scrittori di oltr'alpe. Il *Preludio e la Fuga in mi bem.* dello Sgambati per pianoforte nella robustezza della sua costruzione degna dei più grandi musicisti di ogni paese fu giudicata di gusto esotico! O beato auto-criticismo italiano che ci conduce a risultati così brillanti!... Chi scrive queste righe non riusciva infatti a persuadere alcuni anni or sono a Monaco di Baviera quegli ottimi tedeschi, che in Italia si sapesse scrivere qualche cosa di diverso dalle famigerate cabalette che hanno per tanto tempo infestato la nostra arte. «Di un italiano — si chiedevano stupefatti — i pezzi per violino e pianoforte del Martucci, e il *Preludio e Fuga* dello Sgambati? Ma anche fra voi si scrive dunque della musica seria?». A Dio piacendo, anche fra noi si scrive, si opera, si crea, e fra le scorie che vengono alla luce resta a sufficienza anche oggi materiale da togliere ogni velleità di critica velenosa ai nostri avversari, in buona fede. Degli altri non ci curiamo.



♣ Il 29 novembre 1895 Giuseppe Martucci presentava al pubblico milanese la sua *Prima Sinfonia*. La critica non fu ostile, anzi dedicò all'importantissimo avvenimento alcune righe assai lusinghiere per l'autore: ma in realtà essa non comprese nulla, per quali ragioni dirò in seguito. In altre città lo stesso lavoro otteneva un plauso schietto e unanime, e anche la Germania non senza riserve, dimenticando quanto bagaglio avariato è riuscita a smerciare in Italia, le concedeva buone accoglienze. Ma oramai la carriera del grande artista volgeva alla fine: il maestro Pietro Platania che per tanti anni aveva diretto il Conservatorio di Napoli si era ritirato e la grande metropoli reclamava il suo figlio glorioso come capo dell'istituto di S. Pietro a Maiella. Il Martucci alla morte del Bazzini nel 1897 aveva rifiutato la lusinghiera offerta di diventare direttore del Conservatorio di Milano, posto offertogli da Emanuele Gianturco: ma adesso non rifiutò l'offerta di Napoli che per il tramite del Duca del Balzo e di Rocco Pagliara valse a farlo decidere come nessuno avrebbe supposto. Il congedo del Martucci da Bologna fu amarissimo: io ricordo che le sue parole erano sature di pianto e sembravano intuire nella loro stessa misura una prescienza della catastrofe non lontana. Così il 27 marzo 1902 egli tornava alla città natale dove mercè sua rifiorivano gli studi artistici, i concerti orchestrali, le esecuzioni di

lavori ignoti o quasi ai napoletani, e dove completò la seconda e pur troppo ultima *Sinfonia* che il 13 dicembre 1904 raccoglieva l'ammirazione di tutti i musicisti che considerano l'arte qualche cosa di più elevato del motivo carezzevole all'orecchio, e dell'eterno ciclo di maestri e di lavori in cui va da anni aggirandosi *con tanta gloria* la nostra musica. Dico questo perchè se la critica fra noi non assunse mai il contegno impudente che nella dotta Germania potè manifestare nei riguardi dei Wolf, e dei Bruckner, per non parlare del Wagner, tuttavia gli articoli scritti in quell'epoca fanno pena tanto sono meschini e gretti nella forma e nella concezione.



♣ Ippolito Valetta scriveva sulla *Nuova Antologia* del 15 dicembre 1895 un lungo e discutibile articolo su direttori dei Licei musicali e faceva queste osservazioni: « L'anno artistico che muore, anzi che è già morto (perchè le fasi del calendario musicale non corrispondono a quelle del calendario comune avendosi più specialmente il *raccolto* (il corsivo è del Valetta) d'autunno e d'inverno e capitando la morta di primavera e d'estate) ci lascia così poche memorie allegre che non possiamo veramente piangerne la dipartita. Per ciò che riguarda la produzione esso se non per numero (gli il-

lusi non mancano mai) per importanza è stato molto inferiore al precedente in ogni ramo dell'arte... anche senza fare della statistica poco simpatica si può ben affermare che i successi veri furono pochissimi e i duraturi tali che a conti fatti non appare arricchito il patrimonio musicale». Il critico in questione non dimentica che quello stesso anno il Martucci presentava la sua *Sinfonia*: la prima, dopo quelle dello Sgambati, che dormono, s'intende, un sonno profondo, ma se la toglieva con poche righe lagnandosi «che nel novantacinque si fossero dovuti attendere undici mesi per avere due forti affermazioni come quelle che Giuseppe Martucci e Marco Enrico Bossi avevano presentato alla Società del Quartetto di Milano?». A parte gli undici mesi e i meriti reali di M. Enrico Bossi, un altro da mettere in ischiera con coloro che rappresentano veramente la nostra arte, senza sviolate, acuti di tenori ecc., sta di fatto che il mondo musicale, e per esso la critica, non capì nulla delle Sinfonie del Martucci o per lo meno non ne capì l'importanza, ed esse raggiunsero nel sonno profondo altri lavori in attesa di una ipotetica risurrezione. Non ho trovato sulle Sinfonie del Martucci, se si eccettuano alcuni articoli di giornale di un valore assai dubbio, che alcune righe del Caputo scritte nella *Gazzetta Musicale* di Milano del 1898 e due studi assai lunghi del Torchi stampati nel I° Fasci-

colo del III° anno e nel I° Fascicolo del XII° anno della *Rivista musicale*. Lo scritto del Caputo di pura cronaca non può avere interesse critico, mentre le pagine del Torchi arrivano a conclusioni che non mi sento completamente di condividere, ma che nel silenzio che ha accolto i due importantissimi lavori meritano un elogio incondizionato.



❁ Anzitutto è preferibile il Martucci della *Seconda Sinfonia* per la maggior personalità dello stile: ma è paradossale affermazione quella di voler derivare dal Bruckner, dal Beethoven, o dal Brahms le sinfonie in questione.

Anzitutto un artista è grande in quanto non ricava le sue aspirazioni da nessuno, ed in quanto afferma la sua personalità solidamente e chiaramente; ma poi, se si volesse tentare un raffronto coi predecessori noi ci troviamo a urtare subito contro l'assurdità dell'ipotesi.

Il Beethoven è non solo troppo lontano da noi, ma ha alcune stigmati caratteristiche che stanno alla musica del Martucci come il giorno alla notte, nè può meglio attagliarsi alla chiarezza del grande napoletano il Brahms, tormentoso nei suoi temi fino all'esagerazione e dotato di una mentalità inferiore, a mio credere, a quella che il fanatismo dei seguaci volle immaginare, e, oltre a ciò, anch'esso antitetico

negli svolgimenti, nei metodi, nella condotta a quelli cari al Martucci.

Quanto al Bruckner dirò col Torrefranca che la sua musica è di una semplicità ingenua e di una elementarità complessa: comunque, non fosse altro nello stile prolisso e negli svolgimenti interminabili è in assoluto contrasto col metodo serrato e sintetico del nostro grande. La ricomparsa del tema del primo tempo nell'ultimo è troppo povera cosa da sola perchè si possa cavarne la conclusione che il Martucci ha ricalcato le orme beethoveniane e in modo speciale quelle della Nona sinfonia: in realtà egli ricalca sempre le orme di se stesso, e ciò come pianista, come direttore e come creatore. Il suo *strumentale* è in realtà semplicissimo, ma osserverò col Torchi che un maestro il quale abbia come il Martucci passata metà della sua esistenza dirigendo l'esecuzione di capolavori della musica sinfonica ha non dirò il dovere ma il diritto di essere un abile e profondo strumentatore.



❖ Nella prima sinfonia il Torchi predilige il primo tempo per la importanza dei temi; io in linea discendente preferisco lo *Scherzo*, poi il primo tempo; sarei incerto fra l'*Adagio* e l'ultimo, un po' enfatico questo, un po' arido quello, senza tuttavia che l'interesse di en-

trambi i tempi subisca notevoli alterazioni. La sinfonia comincia col tema principale deciso e solenne: a me pare, nella sapienza degli sviluppi che lo caratterizzano, preferibile il secondo soprattutto nella sua comparsa *in re maggiore* affidato ai violini ed ai violoncelli, di un effetto e di una delicatezza squisita. I singoli particolari sono pure ammirevoli: l'entrata del corno che all'improvviso si alterna con il tema principale, le varie alterazioni e vicende che il tema stesso subisce rivelano subito di colpo l'artefice espertissimo che conclude in un'onda di serenità inattesa, tutta la ricca e poderosa composizione. Ricordo di aver letto che un magno organo tedesco chiamava questo tempo una vera aberrazione sinfonica: se c'è aberrazione questa è da parte del critico. L'*Adagio* è un po' arido: l'idea principale affidata ai violoncelli nonostante la varietà del trattamento non mi pare si elevi all'altezza nè del primo tempo nè dello *Scherzo*. Il rilievo stesso dato nel trattamento sapientissimo al motivo iniziale si afferma più per virtù di dettagli che per virtù propria, e l'alternarsi di varie idee mentre costituisce un nuovo saggio dell'abilità dell'autore non riesce mai a infondere alla composizione un soffio di questa vita irresistibile che basta da sola a dimostrare la grandezza del genio. Ed eccoci allo *Scherzo*.

Per me francamente, questa parte sia della *Sonata* sia della *Sinfonia* è la pietra di para-

gone del valore del maestro: dopo i saggi mirabili che ci sono stati lasciati il trovare della novità è impresa più che difficile, disperata: da taluni si disse che questa pagina, *Allegretto*, ha delle rimembranze del Brahms, ma in realtà non ha rimembranze che del suo autore. Si inizia con un curioso movimento ritmico pizzicato delle viole alle quali fa eco un disegno melodico di squisito effetto dei legni, per arrivare, attraverso un'elaborazione di fattura elevatissima, a un secondo tema pieno di rara e finissima attrattiva armonica; e questi due motivi vivono una esistenza caratteristica nella quale non si sa se apprezzare più l'eleganza e la purezza della forma, la varietà dello strumentale e l'equilibrio perfettissimo del ritmo così che senza una materia tematica ricchissima ci troviamo di fronte a una fra le pagine più indovinate della musica moderna. Meno felice è l'inizio dell'ultimo tempo che acquista un interesse artistico solo quando, lasciate le divagazioni strumentali, la sonorità scoppia brillantemente nel vero tema della parte finale. Anche qui alla tavolozza varia e multiforme dello strumentatore si aggiunge la gagliardia del compositore che sa concludere la sua grande composizione con una perorazione efficacissima degno epilogo del lavoro così altamente e nobilmente concepito. La sinfonia non è facilmente accessibile e solo dopo parecchie audizioni si può intuirne il vero e profondo interesse. Io

la rammento diretta dall'autore: ma anche sotto la guida sapiente del creatore molti dettagli, troppi nell'insieme, restavano nell'ombra: tuttavia approfondite le sue qualità essenziali, non credo si possa esitare a collocare questa obliata sinfonia fra le più smaglianti degli ultimi tempi.



♣ Fra l'esecuzione della prima e della seconda corsero nove anni e in questo frattempo in Germania ai Mendelssohn e agli Schumann, ai Bruckner e ai Brahms si univano, fra gli altri, i Mahler e gli Strauss. Per non parlare di quest'ultimo, che ha caratteristiche sue speciali, dirò che per quanto riguarda le sinfonie del Mahler non è enfatica iperbole di orgoglio nazionale l'affermare l'immensa superiorità del Martucci. Io non discuto, perchè abborro le formule, se egli si prefigga o meno un programma, constato un fatto e in conformità a quanto scrive Romain Rolland, credo il giudizio suo in poche righe sia la sintesi della più spassionata verità. Esse più che sinfonie rappresentano opere mastodontiche ((la *Quinta* dura un'ora e un quarto): ma sono colossali quanto vuote, cioè sature di motivi noti fino alle sazieta in cui l'esecutore si trova di un colpo sbalzato da un frammento di puro Beethoven a un altro che sembra dettato dal Tosti

o dall'Arditi, in una miscela di rigorismo e di pedantismo che soffoca tutte le più belle ispirazioni e che lo fa apparire come un'ombra incerta che vaghi in cerca di formule e che manchi soprattutto della qualità sostanziale del Martucci: l'equilibrio. Forse se la morte prematura non avesse impedito altre produzioni l'arte poteva attendersi da lui un capolavoro reale, ma non è lecito fidarsi delle ipotesi mentre il critico deve tenere esclusivamente conto dei fatti reali, del tutto deficienti e manchevoli. Nell'intervallo fra l'una e l'altra sinfonia il Martucci strumentò quattro pezzi per pianoforte di cui due soprattutto acquistarono nella nuova veste un sapore specialissimo: la *Giga* e il *Notturmo in sol bemolle*. Essi mi ricordano per analogia i quattro *Bozzetti* pianistici di Bruno Mugellini trascritti con ammirabile intelligenza d'artefice dall'autore per l'orchestra e lasciati anche questi s'intende nella più completa dimenticanza dai direttori. Senza voler fare paragoni irriverenti è certo che in entrambi si vede la perizia degli strumentatori che sapevano ricavare dalla tavolozza orchestrale più smagliante degli effetti che i più celebrati fra i maestri potrebbero invidiare.



♣ La seconda sinfonia del Martucci è assai superiore alla prima e lascia intuire che anche

in questo campo disertato per forza di cose dai nostri compositori egli sarebbe affermato grandemente perchè ne possedeva tutti i requisiti. È inutile e ozioso ricercare se e quanto le vecchie formule siano mantenute (dati i limiti ristretti di analisi che mi sono prefisso) dal compositore: so che ci troviamo di fronte a quattro tempi solidi e gagliardi in cui alla purezza della forma si accoppia la genialità dell'idea e fra gli autori sinfonici moderni il nostro sguardo poteva posarsi sul Martucci come su una delle speranze più solide dell'avvenire bruscamente troncata dalla morte. Non formulo paragoni con l'opera antecedente e nel rapido sguardo all'opera d'arte vedo uscire magnifica e sicura l'arte per tanti anni ammirata e pur troppo interrotta per sempre. Come nella prima il tema iniziale esce improvvisamente e nelle sue vicende multiformi, vive una esistenza così serena e nello stesso tempo profonda che mi ricorda il detto di un critico anch'esso fulminato prematuramente: «Sembra scritto da un tedesco e ispirato da un italiano». Osserva giustamente il Torchi che lo sviluppo tematico, o in altri termini la parte che si riferisce agli episodi, è la pietra di paragone di un musicista di valore. Dobbiamo riconoscere in codesta *Sinfonia in fa maggiore* che il rincorrersi delle idee tematiche, sia esso effetto spontaneo di un'ispirazione o sudata fatica di molti studi, non potrebbe essere più

indovinata. Tanto più che mentre nella *Sinfonia in re minore* io accennavo, come alle pagine più smaglianti, a quelle dello *Scherzo* indovinatissimo, in questa seconda sinfonia l'*Allegro* iniziale e l'*Adagio* ispiratissimo mi sembrano le più indovinate. Il Martucci si conserva anche in questa forma classica ed esotica per eccellenza eminentemente italiano e le orme calcate dai Beethoven, dagli Haydn, dagli Schumann, dai Brahms, si rammorbidiscono in una compostezza ammirevole di atteggiamento e di melodia anche quando, come nello *Scherzo*, la spezzatura quasi continua tematica dovrebbe far risultare una illogicità di vedute irrimediabile in paragone ai metodi antecedenti: ma il Martucci è un grande artista sempre e dopo le più multiformi vicende: lo *Scherzo* muore in un soffio delicatissimo visuto, come osserva il Torchi, curiosamente, quasi sempre negli strumenti a fiato: scintillante di brio, non per questo meno caldo di sentimento.



❖ Dissi che l'*Adagio* è con l'*Allegro* iniziale la pagina che mi pare la più riuscita della sinfonia: in esso infatti a differenza dell'*Andante* della *Sinfonia in re minore* è un soffio caldo di umanità che lo pervade e dimostra a quali altezze il nostro compositore sapesse

innalzarsi. Non ricerchiamo le vicende della bellissima frase iniziale affidata agli archi o per lo meno le ragioni delle vicende che essa subisce, nelle intenzioni primitive del compositore. Quale potesse essere il soffio ardente di poesia che lo ha guidato, è certo che gli ha concesso di innalzarsi ben in alto e qui direi, con una frase dannunziana, che mi sembra un volo verso l'infinito, che i molteplici episodi dal tema *in la bemolle* al *do diesis minore* non rallentano e non rimpiccioliscono. È un linguaggio che senza aver nulla di enfatico e di magniloquente parla al nostro cuore di lontano. Il pezzo ha il torto di perdersi in troppi dettagli e questo nuoce all'impressione immediata, ma quando i temi principali dopo aver vissuto una vita assai varia nei vari strumenti svaniscono sull'esile eco di un accordo dei flutti e delle viole noi sentiamo di aver assistito a un grande lavoro anche se la nostra impressione è più sintetica che analitica e molti dettagli si disperdono nella mole ingente del lavoro.

L'ultimo tempo è violento ed energico: le ripercussioni tematiche e le modulazioni si alternano anche qui con una profonda superiorità sul lavoro antecedente. Si vede in esso l'uomo che ha trovato la sua via e la percorre imprimendole un carattere irresistibile suo proprio superiore oltre che alla media a molti che vanno per la maggiore e mascherano sotto il turbine delle modulazioni o delle frammen-

tarietà tematiche, l'inconsistenza dei loro procedimenti. Non sono d'accordo col Torchi che chiama questo ultimo *Allegro* vero tipo della musica assoluta e sotto certi rapporti, il tempo più solido della sinfonia. Ma la perorazione del tutto efficacissima è degna chiusa del monumentale lavoro che solo l'insipienza e il preconetto ha tenuto fin qui celato alla più gran parte degli italiani mentre la critica si affannava a gridare che il sinfonismo italiano era già tramontato da un pezzo.

E come si comportò la critica stessa nei riguardi del Martucci?



❖ Il pianista ebbe sempre, come tale, articoli osannanti e quello del *Resto del Carlino* che ho riferito ne è un saggio. Il compositore subì critiche aspre e ingiuste, naturalmente fatta astrazione da Bologna e Napoli dove la cerchia degli amici soverchiava gli avversari nè pochi, nè trascurabili. Certo non troviamo nelle critiche la virulenza aspra che rese famosa quelle dirette a Hugo Wolf, o le altre non meno grottesche anche recentemente scritte sul conto di Antonio Bruckner, ma l'importanza del sinfonismo quale si delineava nel grande napoletano non fu affatto compresa. Tolgo per saggio da uno dei nostri principali giornali del 16 maggio 1903: « Il *Concerto in si bem. minore*

del Martucci fa parte ormai del repertorio classico e ha uno dei posti migliori nella magra sezione che si è formata in quel repertorio della musica italiana moderna. Ed invero in esso l'illustre autore ha tentato con autorità e ardimiento grandi di diffondere l'elemento appassionato dell'ispirazione nostrale coi metodi di elaborazione sottili e diffusi proprii della scolastica Germania. Ma il tentativo non è riuscito che in parte: in alcuni punti la fusione delle due caratteristiche, la tedesca e l'italiana, è riuscita scorretta, ma in altri modi, e specialmente nell'ultimo, l'ispirazione si frammenta, la ricerca del dettaglio soverchia, il senso della tensione e del vuoto prevale. E tali difetti furono ancora più accentuati dal paragone schiacciante per fluidità di frase e di fraseggiare, per limpidezza di idee e di concetti, che, ispirazione a parte, fanno del *Concerto in la minore* dello Schumann un capolavoro». Su questo giudizio e sugli altri non espongo commenti poichè le mie convinzioni sono note.

A proposito della *Sinfonia in fa maggiore* eseguita a Milano, lo stesso giornale osserva: « Ieri (11 dicembre 1904), nella sala del Conservatorio ebbe luogo l'ultimo concerto dell'annata sociale. Esecutori erano l'orchestra del Teatro Comunale di Bologna, direttore il maestro Martucci. L'attrazione maggiore del programma era costituita dalla prima esecuzione della *Sinfonia in fa maggiore* del Mar-

tucci stesso. L'aspettativa era intensa. Essa non fu soddisfatta che in parte e per conseguenza il successo non fu nè caldo nè caloroso. E si capisce. Da qualche tempo l'arte del Martucci si è allontanata dalle vie battute dove pure si era mossa per lunghi anni: accompagnata dal successo universale senza che alcuno potesse rimproverarle nè l'assenza d'individualità, nè la ricerca dell'effetto volgare. Sotto questo aspetto la sua prima sinfonia aveva rappresentato nel campo della musica strumentale un successo tanto alto, quanto fortunato. Ma più tardi il talento del maestro andò svolgendosi sempre più nella direzione di una individualità originalissima e quasi solitaria: gli attacchi alla tradizione diventarono sempre più lassi, la ricerca di un ideale se non immaturo nell'essenza certo indeciso nell'apparenza, si fece sempre più assorbente e grave. Delle opere appartenenti a questo periodo dell'arte musicale del Martucci, il pubblico milanese già aveva avuto occasione di conoscere il *Trio in mi bemolle*, il quale aveva fatto una impressione più che altro disorientante. La *Sinfonia in fa* concepita nella stessa vena d'ispirazione e svolta secondo la stessa formula d'arte non poteva suscitare impressioni sensibilmente diverse.

In questi disaccordi fra la fede di un artista e il giudizio del suo pubblico vi è un solo arbitro, il tempo. Il tempo solo vaglia l'opera

d'arte e ne trae ciò che è destinato a vivere e a fruttificare, mentre ciò che ha rappresentato l'illusione d'un estro o di un'idea, scende nel mare dell'oblio, per quanto geniale sia stata l'estro, per quanto nobile sia stata l'idea. Che se fosse lecito da una giornata come quella di ieri portare un giudizio immediato e prevenire la sentenza dell'inappellabile io direi che il pubblico non ha avuto torto contro il maestro: veramente colla rivelazione di una personalità matura oramai a tutte le lotte e a tutte le innovazioni la musica della *Sinfonia in fa* porta le tracce di un'ispirazione troppo inquieta e quella di una fattura troppo complicata. Troppo spesso la fiamma vacilla, troppo spesso l'aureo freno dell'arte si rilascia. E la ricchezza di rivestimenti, l'originalità delle armonizzazioni, la sapienza dei contrappunti non ripara a sufficienza il senso d'inquietudine che l'uditore prova di fronte al continuo spezzarsi delle linee, alla continua frammentarietà dell'idea.

Dei quattro tempi della sinfonia il più *quadrato* (il corsivo è del giornale) è il secondo lo *Scherzo*, ed è anche di quelli in cui sono più numerose le trovate dello strumentale e più insistenti le lusinghe del ritmo. Ma forse perchè messo in diffidenza dalla sincerità di così semplici grazie venute dopo le austerità del primo tempo, neppure allo scherzo il pubblico volle fare uno di quei successi di scatto che pur così di spesso tributa a questa specie di

pezzi. L'adagio fu giudicato più magniloquente che espressivo. Quanto al primo e all'ultimo tempo (*allegro moderato* e *allegro finale*) così l'intensità patetica dell'uno come la vivacità robusta dell'altro mancarono il loro effetto in colpa... o in grazia di quel tanto d'inafferrabile o d'inafferrato che presentò la fattura ».

Due giorni dopo lo stesso giornale ribadiva dopo la seconda esecuzione il giudizio primitivo: « *La Sinfonia* del Martucci non pare destinata a prendere posto fra quelle opere sulle cui tracce la folla si getta convinta, affascinata e assetata dal nuovo ideale ».



❖ E basterà: i criteri che ispirano anche i più dotti fra i nostri scrittori d'arte sono di tal natura — così miopi e ciechi nelle loro conclusioni — che il cenno fuggevole che ne ho dato fra le reali assurdità storiche e le discutibili asserzioni artistiche, basta a completare il quadro. D'altronde, critica a parte, è positivo che il mondo artistico non si curò delle composizioni del Martucci, neppure della *Sinfonia in re minore* che meritava, a nove anni di distanza, le patetiche asserzioni del critico milanese.

E con questa seconda sinfonia ripetuta poscia a Bologna con successo più personale che persuasivo l'attività artistica del Martucci

venne alla fine. Fu perdita amarissima per l'arte, tanto più amara che silenzioso ormai lo Sgambati, esule il Floridia, il sinfonismo italiano posava sui suoi omeri d'atleta.

Di Lui scrive Rocco Pagliara: « Il Martucci ha avuto dalla musica gioie ineffabili, momenti di vera ebbrezza d'arte che ne illuminavano l'occhio nero e profondo sì da farlo parere un eroe: ma se in una sintesi sincera si deve fare un'affermazione di verità, bisognerebbe pure dire che egli sia vissuto di musica e per la musica abbia sopra tutto sofferto ».

A lui furono risparmiate le sofferenze dei Wolf, degli Schumann e dei Beethoven ma non per questo meno indegno fu che nella sua miseria reale l'Italia non riconoscesse adeguatamente il figlio glorioso e lo schierasse in prima linea, anche se egli studiosamente evitava le impudenze ciarlatanesche dei divi a buon mercato che solo con metodi discutibili riescono a smerciare la loro arte avariata. Egli non era certo di alta statura, bruno, dall'espressione simpaticissima, dal volto olivastro: presentava una impressione indimenticabile tanto più amara per chi non ha ora che da rifugiarsi nella mesta poesia dei ricordi.



❖ A Napoli aveva diretto, e trionfalmente, il *Tristano*: non so se fosse la sua opera predi-

letta, ma ricordo d'aver sentito interpretare da lui dei frammenti in modo sublime. Nell'estate 1908 aveva cercato ristoro sui laghi bavaresi: ma il male oramai incalzava, ed il ritorno non fu lieto, perchè il soggiorno sui laghi non aveva dato i benefici sperati. Scrive il Pagliara che tornato a Napoli fu lunga la discussione se si dovesse scegliere *L'oro del Reno*, meno faticoso del *Crepuscolo degli Dei* per il teatro S. Carlo: e così s'iniziavano nuove e gravissime fatiche intellettuali, che dovevano essere le ultime. Parve a molti che le cure amorose della moglie, signora Maria Colella, ed il riposo sarebbero riusciti a restituirgli la primitiva salute, ma fu una illusione: e anche una dimora alla villa di Capodimonte non gli portò alcun vantaggio. Il male proseguiva veloce nella sua opera di distruzione alla quale nulla poteva l'opera assidua della fida consorte, degli amici amorosi, dei medici più illustri. Il ciclo delle sinfonie di cui aveva cominciato a ideare la terza, le interpretazioni somme, gli sprazzi di una mente superiore, tutto finiva veloce: e ad intervalli il malato apriva gli occhi, li levava, li girava faticosamente come implorando un soccorso che nessuna forza umana poteva più dargli. Il prof. Castellino lo assistè con affetto d'amico e con coscienza di scienziato, poi venne il Murri, poi il Cardarelli, poi altri ancora. Più nulla restava da fare: S. E. il cardinal Prisco recò all'infelice i conforti della fede e si attese l'ora

funesta che si appressava anche troppo celere-mente. Il Pagliara che gli fu amico devotissimo così descrive gli ultimi suoi momenti: « Il Martucci si levò d'improvviso a mezzo il letto: gli ero d'accanto: mi prese le mani sogguardando la signora Maria che era dall'altra parte del letto. Ah, quali tenere parole seppe trovare per l'amico! Ero tormentato dal pensiero di averlo troppo incitato al lavoro per il *Tristano*, di aver contribuito a sottoporlo a una fatica che lo aveva innalzato a una luce fulgidissima ma che forse avrebbe dovuto essergli risparmiata e che fu soprattutto l'incentivo funesto a quella del *Crepuscolo*. Egli confortò l'amico esacerbato. Egli mi disse un grazie indimenticabile. « Grazie... tu lo hai voluto per me, per i miei figliuoli. *Tristano* è bello, è bello ». E qui la fantasia del moribondo sciolse l'estremo altissimo volo... « *Tristano*, il vascello viene, ecco, sul mare e le colonne, il cavallo, l'incendio. Tutto divampa... tutto crolla nella rovina.... Bruhilde... ». E cadde in un letargo profondo. La signora Maria pareva Niobe. « Dorme? » chiesi sommessamente, chinandomi su quell'esile corpo... « E non si sveglierà più » aggiunse il medico ».

Al figlio, unico maschio, Paolo giunto da Londra, era stato vietato di presenziare a quell'agonia. Era il 1° giugno 1909.



♣ Così si spegneva a 53 anni il più grande pianista che l'Italia avesse avuto nel secolo XIX, e uno fra i sinfonisti più gagliardi non solo del nostro paese. La notizia della sua morte fu accolta con lutto generale da tutti i buoni, e il *Corriere della Sera* scriveva fra gli altri: « Si può dire che la sua vita fu diretta a una sola meta: l'elevazione del sentimento musicale entro di sé e attorno a sé, e per questo scopo spese una somma di energie instancabili, per intensità, meravigliose per multiformità e coronate da un successo che fu tanto più bello, e confortante quanto più remoto dalle forme volgari della celebrità piazzaiuola. Se l'Italia si è avvicinata alle fonti dell'arte pura molto lo deve all'influenza che il Martucci ha esercitato immediatamente sul pubblico nelle sale dei teatri e dei concerti come direttore d'orchestra, concertista e compositore, o immediatamente sui singoli come insegnante ».

I funerali furono imponenti. Fino dalle 15 una folla enorme, mesta e silenziosa, si accalcava nei pressi di piazza Amedeo e nelle vie adiacenti per dare l'ultimo saluto al maestro che del Conservatorio fu vanto. Parlarono con affetto intenso d'amici, nella camera ardente formata, Corrado Ricci per il Ministero della Pubblica Istruzione, Nicola d'Arienzo per il Conservatorio, il cav. Martina per l'Accademia Reale.

La bara fu trasportata a braccia nella via :

alle 16,40 il corteo accompagnava il grande maestro all'ultima dimora. Precedeva un plotone di guardie municipali, seguiva il carro. Tenevano i cordoni oltre a Corrado Ricci, al D'Arienzo e al cav. Martina, Rocco Pagliara per la famiglia e il cav. Bosdari per il comune di Bologna, poi venivano confusi e mescolati amici, ammiratori, allievi, maestri, ricoverati dell'Istituto Ravaschieri e di altre istituzioni cittadine che piangevano la perdita irreparabile per l'arte italiana. A mano erano portate le corone del Municipio, del Conservatorio, dell'Orchestra del S. Carlo, del Municipio di Capua e seguivano tre carri pieni di corone. Il corteo percorse Via dei Mille e Via Chiaia stando in piazza S. Ferdinando dove presso il teatro S. Carlo fu eseguita la Marcia funebre del *Crepuscolo degli Dei* fra la commozione generale: poi in piazza Borsa il corteo si sciolse. Così con le note di quel Wagner di cui fra i primi egli aveva intuito il genio, Giuseppe Martucci fu accompagnato all'estremo riposo, quando la sua ancor giovane età prometteva grandi cose alla patria: fatalità triste e amarissima che lascia pensosi !



♣ Con illuminato intelletto la Regina Margherita ripeté l'atto già compiuto per Giosuè Carducci e per opera sua i manoscritti preziosi del

Maestro vennero raccolti nel Conservatorio di Napoli.

Alla vedova desolata che dopo trent'anni di affettuosa compagnia restava nella solitudine più amara, non rimaneva altro conforto che i figli e la memoria gloriosa e imperitura del consorte.

Gloriosa e imperitura scrissi, e ripeto senza sfoggio di romanticismi esaltati. L'arte del Martucci fu talvolta manierata e anche volgare? Molta parte non resisterà al cozzo del tempo ed è anzi già scomparsa? La fama non fu adeguata al contenuto? Che importa! Inchiniamoci e ammiriamo. In mezzo alle scorie vi è a sufficienza per creare senza idoli insensati un monumento autentico di grandezza al pianista immenso, all'interprete dottissimo e al forte compositore che Capua proprio in questi giorni spezzando un indegno oblio ha onorato in modo speciale elevandogli un ricordo. L'arte del Martucci fu arte di risveglio e quando l'Italia sembrava aver dimenticate le sue glorie passate cooperò a rammentarne i fulgori. Arte discutibile per i gusti della maggioranza ancora avariati dalle consuetudini di secoli, ma arte anelante alle cime supreme dell'idealità.

~~~~~

DIPARTIMENTO DI  
MUSICA E SPETTACOLO  
INVENTARIO N. ....

40644

L. 01362851