

GIACOMO FIRPO

IL TRICENTENARIO MONTEVERDIANO DEL 1943: FRA ANSIE NEOROMANTICHE E REVIVAL DELL'ANTICO

ABSTRACT

Sulla scia delle Onoranze ponchielliane (1934), delle Stradivariane (1937) e della benemerita rinascita vivaldiana suggellata dalla Settimana Musicale Senese del 1939, Cremona si apprestava ad ospitare, dal 6 al 9 giugno 1943, le Celebrazioni per il tricentenario della morte di Monteverdi. Fu un evento importante, una 'vetrina' per la Cremona del ras Farinacci, che per quattro giorni si sentì protagonista della cultura italiana – forte anche della collaborazione della Germania – sullo sfondo di una lenta agonia del regime. Il presente contributo, frutto di rigorose ricerche d'archivio, si concentra principalmente su carteggi finora inediti, con l'intento di indagare le modalità operative del Comitato organizzatore e il controverso connubio di estetica e ideologia che guida le scelte artistiche, con particolare riferimento alle problematiche relative ai diversi metodi di revisione e trascrizione delle opere monteverdiane, per le quali Malipiero – l'apostolo di Monteverdi per eccellenza – rifiutò di prender parte alle celebrazioni.

PAROLE CHIAVE Monteverdi, fascismo, Malipiero, Cremona, tricentenario

SUMMARY

In the wake of Ponchielli Celebrations (1934), Stradivari Celebrations (1937) and the Vivaldi Renaissance at the Musical Week of Siena in 1939, the city of Cremona, from the 6th to 9th of June 1943, hosted the Tercentenary Celebrations of Monteverdi's death. It was a very important event, for which Cremona played a leading role in the Italian cultural scene – thanks also to the support of Germany – with fascism decline as backdrop. This contribution focuses on until now unpublished papers, resulting from rigorous archive researches, and on the examination of the Committee's organisation activities with the controversial relationship between ideology and esthetic leading artistic choices, in connection with revision and transcription problems of Monteverdi's music, whom Malipiero was a pioneer and a maverick, and for which he refused to be involved in these Celebrations.

KEYWORDS Monteverdi, fascism, Malipiero, Cremona, Tercentenary



Le ombre della guerra e delle leggi razziali

Nel 1943, dal 6 al 9 giugno, la città di Cremona ospitò le celebrazioni per il Tricentenario della morte di Claudio Monteverdi. Si tratta, con tutta probabilità, del momento più controverso nella storia della ricezione novecentesca del compositore: eppure non se ne trova traccia nella bibliografia degli studiosi. In questo mio intervento intendo mostrare i primi risultati di una ricerca che ho condotto a partire da documenti inediti, ritrovati inaspettatamente durante un'esercitazione universitaria presso l'Archivio di Stato di Cremona. Quasi nascosti tra i faldoni dell'Ente Provinciale del Turismo, alcuni appunti battuti a macchina e una quarantina di lettere stanno a testimoniare gli sforzi organizzativi del podestà Roberto Farinacci per commemorare in grande stile l'illustre concittadino Monteverdi.

A tale scopo occorre innanzitutto costituire un Comitato nazionale, sul modello delle Onoranze Ponchielliane del '34 e delle fortunate Stradivariane del '37.¹ In molti risposero all'appello, dagli Accademici d'Italia Mascagni, Pizzetti, Cilea, a musicologi come Fausto Torrefranca o Andrea Della Corte. Per comprendere al meglio il contesto storico in cui l'evento culturale cremonese si colloca, conviene soffermarsi su due lettere di risposta emblematiche. Corrado Marchi, sovrintendente del Teatro Carlo Felice di Genova, si dice onorato di partecipare alla «nobilissima iniziativa» perché proprio mentre l'Italia è in guerra bisogna «tenere alti i valori dello spirito». Il *post scriptum* in fondo alla lettera è eloquente: «Non ho più casa, il mio teatro non ha più palcoscenico». Genova era stata appena bombardata dall'esercito britannico, nell'autunno del '42, ma Marchi, con motto dannunziano, esclama: «Chi se ne frega? Vinceremo. Viva il Duce! Viva l'Italia!». Da Firenze invece, il prof. Arnaldo Bonaventura risponde a Farinacci che, «con vivo rincrescimento, data la sconfinata ammirazione» per Monteverdi, si trova costretto a rifiutare la nomina a membro del Comitato in quanto «non ariano». Bonaventura, infatti, aveva già dovuto abbandonare la vicepresidenza dell'Accademia Cherubini nel 1938, dopo le leggi razziali.²

¹ Cfr. a tal proposito i volumi: *Monteverdi Tricentenario della morte; Ponchielli Centenario della nascita; Celebrazioni stradivariane*. Per un più ampio approfondimento sull'organizzazione musicale a Cremona nel XX secolo, rimando a BARBIERATO – TIBALDI, *MusiCremona*; per quanto riguarda invece gli eventi musicali organizzati all'inizio del Novecento e in particolare durante il ventennio fascista, si rimanda a NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio*; NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella*; LO PRESTI, *I concerti Mugellini*; più in generale, sui rapporti fra musica e ideologie e il loro riflesso sulla ricezione musicologica: SALVETTI, *Ideologie politiche*; BESUTTI, *Storia, Musica e Musicologia*; CAROCCIA, *L'aurora della musicologia italiana*.

² Lettera di risposta del sovrintendente del Teatro Carlo Felice di Genova Corrado Marchi a Roberto Farinacci, Genova, 1 dicembre 1942; Lettera di Arnaldo Bonaventura a Roberto Farinacci, Firenze, 8 gennaio 1943. Archivio di Stato di Cremona, «Comitato Nazionale per il Tricentenario Monteverdiano», Carteggio B 40, Sez. 4, Cremona, 1942-43. D'ora in avanti, per tutte le citazioni dirette dal carteggio si farà sempre riferimento a tale provenienza.

È questo lo sfondo che accompagna il nostro racconto del Tricentenario Monteverdiano del '43: le nefaste vicende del nazifascismo, la cultura usata come strumento di propaganda, di riscatto patriottico in tempo di guerra. E mentre il 'Divin Claudio' divenne 'ponte' fra Rinascimento e Romanticismo, Cremona a sua volta fu teatro, per pochi giorni, dell'ultimo, disperato tentativo di rinsaldare un asse italo-germanico che, già compromesso, di lì a poco (25 luglio-8 settembre 1943) si sarebbe sgretolato definitivamente.

Cremona vs Venezia

Una notevole dose di campanilismo di certo non mancò tra Cremona e Venezia per contendersi il primato delle celebrazioni. Dal carteggio che ho potuto visionare, emerge infatti un'accesa rivalità.

Le date, come sempre, vengono in aiuto. Il 28 agosto del '42, l'avvocato Zirona scrisse a Farinacci ponendo «una domanda per conto del Maestro Malipiero». Il compositore veneziano, protagonista indiscusso della *Monteverdi Renaissance*, si stava già muovendo per organizzare le manifestazioni per il Tricentenario a Venezia e a Firenze; vorrebbe quindi «sapere se a Cremona fanno qualcosa», per poter dare, eventualmente, un contributo;³ a Cremona, però, si stava lavorando già da mesi per estrometterlo dagli eventi; il 30 gennaio Farinacci scrisse al ministro della Cultura Popolare Pavolini: «Monteverdi è nato a Cremona ma è morto a Venezia. Prima che gli altri mi fregassero ho cercato di creare il fatto compiuto».⁴ È questa una preoccupazione che si ritrova sin dalle prime lettere. Nel settembre del '40, il notaio Pier Maria Trucco, che occuperà poi la carica di segretario della direzione artistica, inviò al *ras* di Cremona un accurato telegramma:

Si tratta di parare l'imminente e grave pericolo che Venezia assuma o pretenda di assumere un diritto alle Celebrazioni maggiore, o quanto meno pari, a quello di Cremona, e di fare in modo che alla nostra città sia riservato l'onore nazionale non soltanto di indire speciali celebrazioni nel tricentenario della morte ma anche di presiedere a una vasta e complessa opera di valorizzazione nazionale e internazionale della immortale produzione artistica del grande suo Figlio.⁵

Più avanti, si legge come Trucco ponga tre condizioni affinché la «vasta e complessa opera di valorizzazione nazionale e internazionale» di Monteverdi possa essere attuata efficacemente:

Potete permettermi, Eccellenza, la libertà di ricordarVi che tre condizioni base – (a – una Scuola di Musica – b – una Orchestra Stabile – c – una Sala

³ Lettera di Giovanni Zirona a Roberto Farinacci da Venezia datata 28 agosto 1942.

⁴ Lettera di Roberto Farinacci a Corrado Pavolini datata 30 gennaio 1942; la lettera poi continua dicendo: «Ma era più logico che al momento opportuno te ne avrei parlato, per l'organizzazione celebrativa, che avrà luogo nella Primavera del 1943».

⁵ Lettera di Pier Maria Trucco a Farinacci, 16 settembre 1940.

da concerti) – dovrebbero da Voi essere realizzate – a pace vittoriosa – per assicurare un fecondo fiorire della attività musicale nella nostra città?⁶

La Sala da concerti a cui si riferisce il notaio Trucco è il Palazzo dell'Arte (odierna sede del Museo del Violino): fortemente voluto da Farinacci e iniziato nel 1941 su progetto dell'architetto Carlo Cocchia nel tipico stile razionalista del ventennio, esso avrebbe dovuto completarsi entro il 1943 in occasione delle Celebrazioni per il Tricentenario Monteverdiano; le tempistiche non vennero tuttavia rispettate a causa delle gravi difficoltà dovute al conflitto mondiale. Tale ritardo irritò non poco il gerarca: per vedere conclusi i lavori bisognerà attendere fino al 1946, quando i venti di guerra erano estinti ormai da un anno.⁷

Il rifiuto di Malipiero e l'*Orfeo* di Vito Frazzi

Cremona aveva quindi agito di nascosto, senza coinvolgere minimamente Malipiero e il conservatorio di Venezia. Non stupisce allora la reazione che si legge in una delle lettere più significative del carteggio. Invitato con notevole ritardo a prendere parte al Comitato, il compositore, rivolgendosi sia a Farinacci sia al segretario Trucco, rispose con un 'gran rifiuto', spiegando i motivi della sua scelta:

Purtroppo la mia posizione nelle questioni monteverdiane (cioè interpretazioni, realizzazioni ecc. ecc.) è un po' delicata. Mi sono troppo compromesso proclamando un indirizzo indiscutibile, perciò non mi è possibile far parte di un comitato monteverdiano per due ragioni: prima di tutto perché con la mia legittima intransigenza non voglio intralciare il lavoro degli altri, nemmeno degli incompetenti; secondo perché rimanendo passivo convaliderei ciò che probabilmente non corrisponde alle mie convinzioni.⁸

Passa quindi a vantare la sua benemerita attività di studioso ed editore dell'opera di Monteverdi:

Credo di aver onorato nel modo più efficace Claudio Monteverdi pubblicando tutte (veramente tutte) le sue opere. Sulla mia pubblicazione, che si trova nelle biblioteche di tutto il mondo, sono state fatte centinaia di esecuzioni, e dischi e persino contraffazioni, perciò spesso il nome di Cremona è apparso insieme a quello del suo grande figlio...⁹

Il riferimento è alla nota serie *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, edita in buona parte a Vienna dalla Universal Edition. Si tenga presente che nel 1942

⁶ Vedi nota 5.

⁷ E il ras non c'era più: Farinacci morì infatti fucilato dai partigiani il 28 aprile 1945.

⁸ Lettera di Gianfrancesco Malipiero al notaio Pier Maria Trucco, Venezia, 29 novembre 1942.

⁹ *Ibid.* Ricordiamo che Malipiero scrisse anche una delle più importanti biografie su Monteverdi, per anni considerata – almeno nel panorama musicologico coevo – un vero e proprio punto di riferimento: MALIPIERO, *Claudio Monteverdi*. Sul rapporto tra musica antica e moderna in Malipiero, cfr. GUARNIERI CORAZZOL, *Gianfrancesco Malipiero*.

Malipiero aveva appena dato alle stampe il sedicesimo e ultimo volume, contenente la *Messa a 4 voci et salmi*. Le allusioni polemiche della lettera fanno perciò sorgere immediatamente la domanda su chi siano questi «altri», questi «incompetenti» a cui Malipiero ritiene di non doversi affiancare, e sul perché il Monteverdi che si intendeva presentare a Cremona nel '43 contrasti con l'«indirizzo indiscutibile», con i criteri del revisore Malipiero.

Consideriamo innanzitutto il programma delle *Monteverdiane*. La serata inaugurale al Teatro Ponchielli prevedeva l'esecuzione di cinque madrigali: quattro tratti dal *Quinto libro* e due – *A quest'olmo* e la celebre *Lettera amorosa* (*Se languidi i miei sguardi*) – dal *Settimo libro*. Se si eccettua il Salmo *Laetatus sum*, trascritto da Alfredo Casella e collocato alla fine del concerto, proprio per dare al concerto un sigillo di sacralità – le cronache riferiscono che tale composizione piacque talmente tanto al pubblico da richiederne il bis¹⁰ – tutti i lavori monteverdiani furono proposti nella 'revisione' di un docente del Conservatorio di Firenze, Vito Frazzi. A lui si deve l'allestimento del basso continuo in forma di partitura orchestrale e la realizzazione delle parti corali; si pensi solo che i madrigali, nel giugno del '43, furono intonati da un coro di oltre settanta elementi, i coristi della Scala, diretti dal maestro Achille Consoli, che saranno protagonisti, due giorni dopo, anche dell'evento di punta del Tricentenario: la rappresentazione dell'*Orfeo*. Tale ampiezza di organico non passò inosservata tra le colonne de *Il Regime Fascista*, il cui critico sollevò l'importante questione della necessità di una prassi esecutiva storica adeguata allo stile monteverdiano.¹¹

Nomi importanti della lirica accorsero a Cremona per l'evento: Tito Gobbi, Giulietta Simionato, la soprano belga Suzanne Danco, che nella prima serata aveva interpretato la *Lettera amorosa*. Vito Frazzi fu, ancora una volta, il revisore del capolavoro monteverdiano. Il bersaglio della lettera di Malipiero pare dunque ormai evidente; solo analizzando gli scambi epistolari tra i membri del Comitato, tuttavia, è possibile avere un quadro più completo: fu infatti Antonio Guarnieri, importante direttore d'orchestra nonché responsabile artistico

¹⁰ «L'animazione ritmica e le fluide e colorite sonorità della bella composizione, tutta pervasa da una fresca aura di venustà formale che da ultimo si dilata nei grandiosi accordi conclusivi, hanno vivamente colpito il pubblico che ne volle la replica»: Antonio Capri, *Cremona esalta il suo più grande figlio. Il Genio di Monteverdi nell'orazione di Farinacci. La serata al Teatro Ponchielli con il concerto di madrigali*, «Il Regime Fascista», martedì 8 giugno 1943, XXIX, n. 136, p. 3.

¹¹ «Qui però sorge una questione di convenienza stilistica e di fedeltà storica, giacché il madrigale, genere cameristico e non teatrale, richiede piccoli complessi esecutivi anziché grandi masse corali. Nel discorso polifonico la perspicuità ed afferrabilità del gioco delle parti [...] esigono una duttilità di movimenti e una trasparenza di tessuto che i volumi sonori troppo densi inevitabilmente appesantiscono ed offuscano. Una trentina di elementi costituiscono l'organismo esecutivo più adatto al madrigale». È interessante vedere questa particolare idea di 'fedeltà storica': se da un lato si esorta a ridimensionare l'organico, dall'altro una trentina di elementi, per i criteri di oggi, apparirebbero decisamente troppi ai fini di una prassi esecutiva 'in stile'. Cfr. Antonio Capri, *Cremona esalta il suo più grande figlio. Il Genio di Monteverdi nell'orazione di Farinacci. La serata al Teatro Ponchielli con il concerto di madrigali*, «Il Regime Fascista», martedì 8 giugno 1943, XXIX, n. 136, p. 3.

delle Monteverdiane, a scegliere Frazzi, con l'intento (così sembra) di ripristinare un *Orfeo* 'autentico', fedele all'originale.

Come è noto, esistevano diverse versioni novecentesche della favola in musica di Monteverdi. È un tema molto vasto che è impossibile approfondire in questa sede.¹² Un dato che certamente emerge dal carteggio è la concorrenza tra i trascrittori in vista del prestigioso evento del Tricentenario. Il cremonese Eugenio Bravi, finanziatore di una casa editrice specializzata nella musica italiana del Sei e Settecento, scrisse a Farinacci molto preoccupato:

Eccellenza, consentitemi di ricordarvi l'assicurazione che Vi compiaceste di darmi nel marzo scorso in merito alla inclusione nel cartellone delle manifestazioni monteverdiane organizzate per la primavera prossima a Cremona de l'*Orfeo* nella edizione dei "Classici musicali italiani" riveduta dal Maestro Giacomo Benvenuti. Vengo ora informato che il maestro Guarnieri, ignorando tale Vostra assicurazione, ha affidato al maestro Vito Frazzi il compito di una nuova revisione dell'opera, da farsi secondo un criterio artistico di assoluta fedeltà al testo originale, criterio al quale già risponde pienamente l'edizione dei Classici Musicali.¹³

In realtà, Giacomo Benvenuti aveva realizzato nel 1934 una delle elaborazioni più libere e azzardate dell'*Orfeo*, creando una sorta di *pastiche*: in partitura venivano aggiunti estratti da altre opere di Monteverdi – per la scena della morte di Euridice si servì del *Lamento della ninfa* – e persino da altri autori (una canzone di Giovanni Gabrieli dalle *Sacrae Symphoniae*). A ridosso del Tricentenario, nel '42, aveva in effetti pubblicato una versione più sobria nella serie dei *Classici Musicali Italiani*, sperando che potesse essere accolta, ma Guarnieri commissionò a Frazzi un nuovo lavoro di trascrizione per la cifra di 20.000 lire. Fu un'operazione ad alto rischio: a fine aprile del '43, a un mese dalle manifestazioni cremonesi, la partitura di Frazzi non era ancora pronta. L'editore Carisch inviò una lettera al Comitato spiegando come il ritardo fosse dovuto alle condizioni del momento: a causa degli sfollamenti e dei richiami al fronte, i copisti scarseggiavano ed era quasi impossibile poter consegnare per tempo il lavoro. Il problema, secondo Carisch, avrebbe tuttavia potuto trovare una facile risoluzione: «ci permettiamo di consigliarvi – si legge in un passo dalla medesima lettera – la rappresentazione della stessa opera nella elaborazione di Ottorino Respighi, la quale potrebbe essere benissimo fornita da noi». Il suggerimento veniva da soprintendente della Scala, Carlo Gatti; la fantasiosa rilettura respighiana dell'*Orfeo* (1935), d'altra parte, non era evidentemente gradita alla direzione artistica del Tricentenario.¹⁴ Antonio Guarnieri

¹² Sulla ricezione novecentesca dell'*Orfeo* con le relative rielaborazioni e/o trascrizioni si rimanda a: LAZZARO, *I meccanismi ricettivi*; FENLON, *Monteverdi's Mantuan "Orfeo"*; GLOVER, *The Metamorphoses of "Orfeo"*; BULLER, *Looking backwards*; FORTUNE, *The Rediscovery of 'Orfeo'*.

¹³ Lettera di Eugenio Bravi a Roberto Farinacci, Milano, 28 settembre 1942.

¹⁴ Lettera dell'editore Carisch al Comitato per le Celebrazioni del Tricentenario; Brignano (BG), 23 aprile 1943.

sognava di replicare a Cremona l'esperienza senese delle *Vivaldiane*: nel settembre del '39, nel corso della celebre settimana di riscoperta di Vivaldi organizzata da Alfredo Casella, egli aveva infatti diretto l'oratorio *Juditha Triumphans* nella trascrizione, guarda caso, del solito Vito Frazzi. I due, insomma, erano in buoni e stretti rapporti: entrambi tenevano regolarmente corsi di perfezionamento all'Accademia Chigiana, l'uno in direzione d'orchestra, l'altro in composizione. Quale tipo di *Orfeo*, quindi, avevano in mente? In cosa consisteva quella 'fedeltà all'originale' che non si trovava in altre versioni?

Frazzi non si accontentò di aggiungere uno spolvero di suggestivo arcaismo all'arrangiamento orchestrale. Per l'*Orfeo* cremonese volle gli strumenti antichi. A poche settimane dalla commissione del lavoro, inviò una lettera a Bindo Missiroli, segretario generale del Comitato delle *Monteverdiane*, specificando che per l'esecuzione occorrono degli «strumenti speciali»: due clavicembali, due liuti, due organi di legno, un regale e un oboe basso.¹⁵

Il tema della prassi esecutiva ritorna con insistenza nei carteggi. Ai primi di novembre del '42, Frazzi scrisse a Guarnieri:

Sono sulle tracce di un esperto suonatore di liuto che è anche un bravo trascrittore e traduttore di intavolature di questo strumento. Ha fatto, or non è molto, una pubblicazione magnifica di tutte le musiche di Simone Molinaro con una perizia veramente rara.¹⁶

Vi è poi un'altra testimonianza del maestro scaligero Emidio Tieri, a cui era stato assegnato il compito di reperire i rari strumenti:

Il maestro Guarnieri insiste sulla necessità dell'organo di legno; io, per preciso incarico avuto dal Sign. Missiroli, mi recai a Parma dove potei vedere un organo di Claudio Merulo che secondo me potrebbe andare ma che occorrerebbe far rimettere in stato di funzionare.¹⁷

Ripristinare tuttavia un organo autentico tardorinascimentale come quello di Merulo – vero e proprio pezzo da museo – era impresa assai ardua. I progetti antiquari di Frazzi e Guarnieri si scontrarono inoltre con le difficoltà e le lentezze di un paese in guerra. Il 16 maggio del '43, a sole tre settimane dagli spettacoli al Ponchielli, non v'era ancora traccia dei liuti. Tullio Bellomi, il vice di Farinacci nel coordinamento delle Celebrazioni, scrisse direttamente al Ministero dell'Educazione Nazionale e, rivolgendosi a Lazzari, direttore generale delle Arti, chiese di adoperarsi affinché potessero arrivare nel più breve tempo possibile all'orchestra della Scala «tre liuti, di cui uno basso, arciliuto» che si trovavano al Conservatorio di Firenze, ma che al momento (dice sempre Bellomi) erano «sfollati». Senza quegli strumenti sarebbe venuto meno il senso stesso dell'iniziativa:

¹⁵ Lettera di Vito Frazzi a Bindo Missiroli, Firenze, 30 novembre 1942.

¹⁶ Lettera di Vito Frazzi ad Antonio Guarnieri datata 7 novembre 1942. Si tratta sicuramente del liutista Giuseppe Gullino, che nel 1940, a Firenze, aveva pubblicato le sue trascrizioni del libro primo di Molinaro.

¹⁷ Lettera di Emidio Tieri al Comitato per le Manifestazioni Monteverdiane, 13 febbraio 1943.

Detti liuti, a detta degli organizzatori artistici, sono indispensabili in quanto la nuova trasposizione del Maestro Frazzi, sia dei Madrigali che dell'Orfeo, si è basata sulla presenza di detti liuti nella compagine orchestrale ai fini di una corrispondenza alle sonorità dell'epoca.¹⁸

Da questo breve resoconto emerge chiaramente l'estetica delle Celebrazioni Monteverdiane: un'estetica che presenta al suo interno una rilevante contraddizione; ci si accanisce nella ricerca di un approccio 'filologico' tramite gli strumenti antichi, ma si affida l'esecuzione dei madrigali a un coro di immani proporzioni, quasi da opera ottocentesca – particolare che, come già ricordato, non sfuggì nemmeno al critico de *Il Regime Fascista*, Antonio Capri. Lo stesso Guarnieri che insisteva sull'assoluta necessità dell'organo di legno, aveva proposto, per la serata d'apertura del Tricentenario, l'esecuzione dei madrigali con una moltitudine formata da tre cori: il coro della Scala, del Teatro Reale e del Teatro Comunale di Firenze. Fu Bindo Missiroli a frenare il direttore d'orchestra, dopo un colloquio con Farinacci: «per imprescindibili ragioni di carattere economico», lo invitava in una lettera, a «considerare l'opportunità di un coro di proporzioni normali, sopperendo alla quantità con la qualità».¹⁹

Così parlò Malipiero (*alias* Monteverdi)

Quanto sopra consente di comprendere il rifiuto di Malipiero a comparire tra i nomi del Comitato per il Tricentenario, a cui egli evidentemente imputava uno stravolgimento inaccettabile dell'arte del divino Claudio. Lo scriverà nel 1967, in un piccolo volume uscito in occasione di un'altra ricorrenza monteverdiana – il quarto centenario della nascita – che reca il significativo titolo *Così parlò Claudio Monteverdi*. Con ironia, Malipiero dice quasi di pentirsi della sua opera di divulgazione editoriale: «dalla mia edizione hanno avuto origine tutti i massacri di Claudio Monteverdi, che lo fecero riapparire sulla terra, ma sotto mentite spoglie». Nelle pagine del libro, Malipiero fa parlare il compositore dell'*Orfeo* in prima persona, scrivendo di aver captato «un messaggio per vie medianiche» in cui Monteverdi si lamentava dei riadattamenti novecenteschi delle sue opere che vorrebbero sembrare 'filologici' ma che in realtà tradiscono il senso della sua musica.²⁰ La critica alle scelte di Frazzi e Guarnieri, seppur implicita, è trasparente:

All'orchestra non si può rinunciare come, per rivivere, alla reincarnazione. Io qualche volta ho nominato gli strumenti da utilizzare, ma elencando quelli che per caso mi erano capitati sotto mano alle prime esecuzioni. A malincuore abbandonai le voci per gli strumenti, e quelli caduti in disuso non si devono rimpiangere né rimettere in orchestra.

¹⁸ Lettera di Tullio Bellomi a Marino Lazzari, 16 maggio 1943.

¹⁹ Lettera di Bindo Missiroli al maestro Antonio Guarnieri, Bergamo, 9 gennaio 1943.

²⁰ MALIPIERO, *Così parlò Claudio Monteverdi*, pp. 10-12.

Nell'Orfeo c'è un solo strumento necessario, l'arpa doppia che imita la lira per accompagnare il canto dell'infelice amante di Euridice.²¹

È importante l'enfasi sulla casualità: l'edizione dell'*Orfeo* del 1609, con l'elenco degli strumenti da utilizzare, non va quindi presa alla lettera; sarebbe solo il resoconto, la testimonianza di quello che accadde due anni prima alla corte di Mantova. La prassi esecutiva si evolve nel tempo: gli strumenti antichi insomma vanno abbandonati.²²

Il secondo grande tema trattato invece riguarda il ruolo del revisore. La trascrizione moderna deve 'completare' l'originale? Come interpretare la parte del basso continuo? La risposta che Monteverdi offre dall'aldilà per bocca di Malipiero è molto netta:

La realizzazione del basso continuo fu l'origine di tutti i guai: sulla terra anime pietose, oggi mi completano, credono cioè di aiutarmi, mentre mettendomi alla berlina fanno di me un cadavere impagliato.²³

Vito Frazzi aveva fatto proprio questo. Nel volume sulle *Monteverdiane* edito da Cremona Nuova nel giugno del 1943, si può infatti leggere un suo breve testo dal titolo *Riflessioni di un trascrittore*. Frazzi spiega di aver realizzato il basso «secondo un concetto contrappuntistico, cercando, per quanto possibile, di dare vita a delle imitazioni».²⁴ Non quindi il semplice sostegno armonico, ma nuove linee melodiche, nuove idee: lo svolgimento del basso, che doveva avvenire in modo libero nell'improvvisazione degli strumentisti, viene fissato sulla carta dal revisore. Più avanti, Frazzi confessa:

è impresa impossibile realizzare con i nostri istrumenti moderni qualsiasi sonorità del '600 [...] si tratta dunque di avvicinarci, e poiché molto dipende dallo stile io ho cercato di essere fedele allo stile quando mi veniva meno la possibilità di curare il colore strumentale.²⁵

Malipiero, nel 1967, afferma invece: «Non volevo che il clavicembalo e l'organo diventassero parti reali, per questo non le ho sviluppate».²⁶

Appare dunque evidente la grande divergenza di posizioni dei due trascrittori: nella citata lettera a Farinacci, Malipiero parla di personaggi «incompetenti» che non vuole disturbare nella loro attività di trascrittori; Frazzi, dal canto suo, nel testo pubblicato a ridosso delle celebrazioni sembra rispondere a tali critiche, affermando di non aver motivo di «raccolgere insinuazioni non prive di malignità» e dicendosi pronto a discutere e a confrontarsi sui diversi

²¹ MALIPIERO, *Così parlò Claudio Monteverdi*, p. 13. Qui, con il termine «orchestra», Malipiero intende l'orchestra moderna.

²² Non a caso, nell'edizione dell'Orfeo di Malipiero pubblicata nel 1930, la strumentazione viene indicata in modo molto approssimativo, come se il compositore volesse confermare il suo voluto disinteresse per questo tipo di problematica.

²³ MALIPIERO, *Così parlò Claudio Monteverdi*, p. 15.

²⁴ FRAZZI, *Riflessioni di un trascrittore*.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ MALIPIERO *Così parlò Claudio Monteverdi*, p. 15.

criteri di trascrizione (riconoscendo anche la possibilità di aver commesso alcuni errori durante la propria revisione).²⁷

Le critiche di Malipiero, tuttavia, potrebbero essere state dirette non solo a Frazzi, ma essere intese anche a un musicologo del calibro di Gaetano Cesari, che nei primi del Novecento aveva dedicato molti dei suoi studi all'opera di Monteverdi. Nel 1912 Cesari aveva infatti trascritto l'*Incoronazione di Poppea* inserendo in partitura gli strumenti antichi, gli stessi che Guarnieri e Frazzi vorranno trent'anni dopo per il loro *Orfeo*: liuti e arciliuti, organo di legno e clavicembali. Il musicologo cremonese aveva anche elaborato contrappuntisticamente il basso continuo, poiché a suo dire era fondamentale rispettare le cosiddette «esigenze archeologico-musicali».²⁸ Vi è quindi una continuità tra le sue scelte e alcuni criteri adottati nella trascrizione di Frazzi. Sfolgiando il volume sul Tricentenario, del resto, si trova tra l'altro un lungo saggio di Franco Abbiati dal titolo *Amore di Monteverdi in Gaetano Cesari* che sottolinea il valore delle ricerche pionieristiche dello studioso cremonese. Afferma Abbiati:

...i grandiosi monumenti monteverdiani sarebbero forse rimasti lettera morta se la fede perseverante dello storico e la indiscussa serietà del musicologo non avessero ottenuto ciò che ad altri, se ne escludi il Malipiero, non fu dato di ottenere.²⁹

Ciononostante, nella Cremona del 1943, non sarà tanto la questione di una presunta 'fedeltà archeologica' a prevalere, quanto piuttosto la retorica dell'esaltazione patriottica e del riscatto in senso nazionalistico.

²⁷ FRAZZI, *Riflessioni di un trascrittore*, p. 22. È interessante notare come Antonio Capri, *L'Orfeo di Monteverdi al Teatro Ponchielli di Cremona*, «Il Regime Fascista», mercoledì 9 giugno 1943, anno XXI, p. 3. Recensendo l'*Orfeo* di Frazzi, si esprime con parole assolutamente entusiastiche ed elogiative: la sua revisione possiede infatti una «fedeltà archeologica» ed egli compie una «rievocazione dell'antico che è tutta una vibrante ed intensa reviviscenza poetica [...] Valendosi di sobri mezzi orchestrali (gli archi, i legni, pochi ottoni, l'arpa: l'organo e il clavicembalo) il revisore ha saputo suscitare atmosfere sonore d'indelicata verginità timbrica [...] il Frazzi non si limita ad armonizzare e strumentare, ma delinea figurezioni contrappuntistiche tali [...] da conferire al discorso orchestrale elementi d'interesse sinfonico [...] in tutta la partitura non si riscontra una ridondanza, una compiacenza effettistica, un colore anacronistico».

²⁸ Per un più ampio approfondimento sull'*Incoronazione di Poppea* nella versione di Gaetano Cesari e sulle problematiche a esso collegate, si rimanda al documentatissimo saggio GIORGI, *L'Incoronazione di Poppea*. Per quanto riguarda invece la trascrizione dell'opera da parte di compositori tout-court, rimando all'interessante e dettagliato studio SCHWOBS, *Ernst Krenek*, che prende in esame una delle elaborazioni più interessanti e meno eseguite del capolavoro monteverdiano.

²⁹ ABBIATI, *Amore di Monteverdi*.

Romanticismo di ieri, romanticismo di domani

Così si espresse, riferendosi a Monteverdi, un critico sulle colonne del quotidiano *Il Regime Fascista*: «Anch'egli seppe portare il soffio di un'eterna umanità, con una musica che al cuore parla perché dal cuore proviene». ³⁰ L'autore dell'*Orfeo* viene celebrato come il genio che ha inventato quella musica tipicamente italiana, caratterizzata da una forte connotazione melodrammatica delle passioni. Basti solo leggere alcune righe scritte da Franco Alfano e pubblicate nel volume per il Tricentenario del 1943 (dal titolo *Il pensiero di un Maestro su Monteverdi*): «Precursore, perciò, di tutti i modernismi: armonistici, strumentali, scenici e secondo me (si badi!) il primo dei grandissimi romantici!». ³¹ Tuttavia, tale idea di un Monteverdi 'romantico' non era affatto nuova. Per capirlo è necessario fare un piccolo passo indietro nel tempo.

Nel 1932, un gruppo di compositori tra cui Respighi, Pizzetti e Zandonai firmarono il cosiddetto *Manifesto per la tradizione dell'arte romantica dell'800*. Il loro bersaglio era la moderna «musica oggettiva» che, secondo loro, «non ha nessun contenuto umano, è priva del soffio animatore». Si sentivano invece «diretta progenie» di quella gloriosa 'scuola romantica' che «dai Gabrielli e i Monteverde» conduce «ai Verdi e ai Puccini». È noto che la critica alla «moderna musica oggettiva» si riferisse all'ala più 'modernista' della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta', cioè Casella e Malipiero; ci soffermiamo perciò su affermazioni più significative ai nostri scopi: «Il romanticismo di ieri, che fu del resto di tutti i grandi nostri, ed è vita in atto, in gioia e in dolore, sarà anche il romanticismo di domani». ³² In queste enfatiche parole si coglie il senso di una missione, di una lotta culturale da compiere. E, difatti, le Monteverdiane del '43 si inseriscono proprio in questo clima. Con una sostanziale differenza, però: l'Italia non è più sola, ha a fianco a sé un potente alleato che di lì a poco non sarà più tale.

Lo stesso giorno in cui iniziarono le manifestazioni musicali per il 'divino Claudio', il 6 giugno, venne inaugurata a Palazzo Affaitati la mostra «Uomini e paesaggi della Bassa Sassonia». Centottantasei quadri realizzati da pittori tedeschi contemporanei, nei quali si raffigura la natura misteriosa di boschi e ruscelli. Enzo Orlandi, su *Il regime fascista*, scrisse che da essi si sprigiona una «orchestrazione romantica», e invita ad «ascoltarli con l'orecchio teso, perché è appunto qui che la voce nazionale canta, con timbro inconfondibile. Qui dove si fanno vive di nuovo, come le vecchie romanze, le antiche aspirazioni romantiche dell'anima tedesca, il "Volksgeist", la "Sehnsucht"». ³³ Per l'evento,

³⁰ La serata inaugurale al Teatro Ponchielli, «Il Regime Fascista», Domenica 8 giugno 1943, Anno XXI, p. 2.

³¹ ALFANO, *Il pensiero di un maestro*. Sottolineatura presente nel testo.

³² Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai et al., *Travagli spirituali del nostro tempo. Un manifesto per la tradizione dell'arte romantica dell'800*, «La Stampa», «Il Corriere della Sera», «Il Popolo d'Italia», 17 dicembre 1932.

³³ Enzo Orlandi, *La mostra d'arte tedesca "Uomini e paesaggi della Bassa Sassonia"*, «Il Regime Fascista», domenica 6 giugno 1943, anno XXI, p. 3.

giunse a Cremona una delegazione tedesca, guidata dal governatore (*Gauleiter*) di Hannover. Subito dopo la presentazione dei dipinti, tutti si recarono al Ponchielli per il concerto di madrigali di Monteverdi. Da Roma, l'ambasciatore del Reich von Mackesen inviò un telegramma a Farinacci:

Con alto intelletto voi avete voluto adunare la musica italiana e la pittura germanica nella vostra vetusta Cremona e presentare così le due più elette espressioni del genio, dell'arte dei nostri due Paesi alla squisita sensibilità dei vostri concittadini.³⁴

Sempre su *Il regime fascista*, si legge una breve cronaca sull'arrivo della delegazione tedesca:

L'Ecc. Farinacci ha salutato con schiette e nobili parole i rappresentanti del Partito nazionalsocialista dicendosi lieto che Cremona ospiti, in occasione delle celebrazioni monteverdiane, una rappresentanza tedesca la cui presenza riaffermerà i vincoli indissolubili che uniscono i popoli dell'Asse sia nelle opere di pace come in quelle di guerra.³⁵

Anche la critica musicale locale, per enfatizzare l'importanza dell'asse italo-germanico, aveva ripreso l'antico concetto di Monteverdi come precursore di certo dramma wagneriano; né mancarono accostamenti fra il mito di Faust e il mito di Orfeo: un mito che, secondo il regista dell'allestimento cremonese Alessandro Sanine, diviene «mistero della morte di Euridice».³⁶ Farinacci perseguiva invece il mito dello splendore antico della 'Rinascenza' italiana, che poteva coniugarsi benissimo con il Romanticismo tedesco; un 'mistero' che solo Cremona, nell'ambizioso disegno del gerarca, avrebbe dovuto concretizzare.

³⁴ L'odierna apertura della mostra "Uomini e paesaggi della Bassa Sassonia" – L'arrivo della delegazione germanica – La visita all'Ecc. Farinacci – L'omaggio al Sacratio dei Caduti per la Rivoluzione – Gli ospiti ricevuti dal Prefetto e dal Segretario Federale, «Il Regime Fascista», domenica 6 giugno 1943, anno XXI, p. 2.

³⁵ *Ibid.* Ai fini di una più ampia comprensione di questo legame così forte fra la città di Cremona e la Germania, è necessario dare qualche coordinata storica più precisa: Cremona in realtà era città gemellata (Partnerstadt) con Hannover sin dal 1938. Farinacci, il più filotedesco del regime mussoliniano – era infatti soprannominato proprio 'il tedesco' – aveva ideato una fitta rete di interscambi: oltre seicento cremonesi andarono in Sassonia a lavorare; a Cremona si tenevano corsi di tedesco mentre alla Bismarckschule di Hannover venivano istituiti corsi di cultura italiana (progetto di Deutsch-Italienische Kulturelle Vereinigung). Gli orfani di guerra tedeschi venivano in vacanza a Cremona. Nel 1939 inoltre venne istituito il 'Premio Cremona', un concorso di pittura: i quadri vincenti venivano poi esposti ad Hannover. Per il 1943, come evento eccezionale, in coincidenza con le Monteverdiane, Farinacci aveva concordato con Goebbels una versione del Premio Cremona allargata anche ad artisti tedeschi, che si sarebbe dovuta svolgere al Palazzo dell'Arte. Per un più ampio approfondimento della questione cfr. BONA, *Il Premio Cremona 1939-41* liberamente consultabile on line; BONA, *Il Premio Cremona*; BONA – SGARBI, cur., *Il regime dell'arte*.

³⁶ Livio Guidotti, *A colloquio con Sanine regista dell'«Orfeo»*, «Il Regime Fascista», mercoledì 2 giugno 1943, anno XXI, p. 3. Per un approfondimento sulla ricezione del mito di Orfeo in musica, cfr. MARCARINI, *I cento volti di Orfeo*.

L'orazione di Roberto Farinacci

Per comprendere come questo greve contesto ideologico si rifletta in modo diretto sulla ricezione di Monteverdi, vorrei, per concludere, soffermarmi su alcuni stralci dell'orazione commemorativa che il *ras* Farinacci pronunciò durante la serata inaugurale del 6 giugno. Questa inizia con una domanda retorica: perché fermarsi a celebrare il Tricentenario della morte del cremonese più illustre mentre si è in guerra? Non sarebbe più opportuno andare a combattere? La risposta è che l'Italia non è l'impero inglese né la Repubblica stellata (USA), che sono «società di natura prevalentemente economica e imprese di sfruttamento capitalistico», perché «l'Italia è civiltà»; anzi, per Farinacci, malgrado quelle che lui definisce «le beffe degli Anglosassoni, che in questa guerra si dimostrano più odiosi degli stessi comunisti russi», Gran Bretagna e Stati Uniti non hanno «un solo grande musicista di fama mondiale da onorare», e cercano per di più di distruggere la nazione italiana.³⁷ Le Monteverdiane diventano quindi una forma di resistenza, in uno scontro tra civiltà:

Fermandoci ad onorare il grandissimo italiano, non facciamo deviare di un millesimo l'anima nostra del problema politico e militare che c'incombe. [...] Una civiltà così necessaria al genere umano non può perire per i bombardamenti terroristici.³⁸

Si tratta infatti di una civiltà prestigiosa, secolare, che affonda le sue radici nel Rinascimento. Monteverdi ne è l'espressione più nobile, assieme a Leonardo, Michelangelo e Galilei. Egli, sostiene il gerarca, «è figlio del nostro Rinascimento che distrusse in tutta l'Europa il Medio Evo creando una nuova concezione del mondo, una nuova scienza, un'arte nuova, una nuova poesia».³⁹ Medio Evo vuol dire per l'anticlericale Farinacci dogmatismo, oscurantismo e assenza di libertà; Monteverdi invece è colui che si ribella alle regole dei teorici, dei pedanti come l'Artusi, che fa solo ciò che il suo animo creatore gli suggerisce: nella sua arte non trova spazio l'arida tecnica, è il genio che plasma ogni cosa. Tanto è vero che

Da un punto di vista tecnico, è certo che fra i modi del canto gregoriano, cioè tra la forma e il contenuto della musica medievale da una parte, e i modi e la

³⁷ FARINACCI, *Il genio di Monteverdi*, pp. 6-7 L'orazione viene anche riportata nella sua integralità sul numero de «Il Regime Fascista» di martedì 8 giugno 1943, anno XXI, p. 3. Con sprezzante ironia e ignobile razzismo, nella sua critica al 'sistema' angloamericano il gerarca non risparmia nemmeno il jazz, affermando: «e che gli Statunitensi, che menano vanto di aver instaurata una civiltà nuova di fronte all'Europa tanto disprezzata, hanno dato prove grandi del loro spirito creatore vestendo col frack e con lo smoking i suonatori negri di musica negra».

³⁸ *Ibid.* A tal proposito, va ricordato che Cremona venne bombardata dagli alleati il 10 luglio 1944.

³⁹ FARINACCI, *Il genio di Monteverdi*, p. 8.

sostanza della musica moderna dall'altra, è impossibile intendere il passaggio e lo sviluppo senza l'opera del colosso di Cremona.⁴⁰

La novità e la genialità di Monteverdi sono quindi funzionali al passaggio successivo, ovvero il salto verso l'Ottocento:

Veemenza di passioni, esperienza ed intuizione della realtà infinita, libertà dello spirito [...] fecero di lui il fondatore della nuova età romantica che s'annunciava in ogni campo dello spirito.⁴¹

Ma Farinacci elogia anche la maestria di Monteverdi nel saper valorizzare sapientemente i timbri delle varie combinazioni strumentali, avanzando anche ardite e fantasiose ipotesi:

E a noi pare di compiere un atto di giustizia [...] ricordare che se egli seppe raggiungere la potenza armonica anche con le varie colorazioni e combinazioni di timbri, questo poté riuscirgli per la collaborazione preziosa dei liutai di Cremona sui quali egli esercitò certissimamente la sua influenza illuminata.⁴²

Ci avviciniamo così verso l'esplicitazione del teorema politico di Farinacci. I fari di civiltà, spiega, sono solo due: il Rinascimento, che è italiano, e il Romanticismo, che è tedesco. In quanto rinascimentale protoromantico, Monteverdi diventa la profezia dell'incontro vincente dei due popoli, diventa simbolo del Patto d'acciaio. Così si conclude l'arringa del gerarca, davanti alle delegazioni naziste della Bassa Sassonia:

È tempo che i due popoli fratelli, che i due più grandi popoli dell'Europa, non siano più le Cenerentole della civiltà europea che a loro deve la sua stessa esistenza.

È bello, in mezzo alle battaglie, pensare alla nostra storia gloriosa, e ricordando Claudio Monteverdi, che concluse il Rinascimento e preparò il Romanticismo, trarre da lui gli auspici della vittoria che darà all'Europa la pace, la giustizia e l'indipendenza.⁴³

Già al principio della sua orazione, il *ras* sembra racchiudere in *nuce* il senso di queste celebrazioni per il Tricentenario della morte di Monteverdi:

Certo, noi non siamo senza colpa, che per due secoli lasciammo cadere nell'oblio e nell'indifferenza la memoria e il valore di questo grande uomo; ma la gloria che oggi gli vien data dall'Italia in guerra, come è un atto di giustizia per lui, così è un documento della nostra coscienza nazionale, fatta più profonda e vigilante da quel senso del valore e della missione italiana che è la più alta conquista della nostra storia di popolo.⁴⁴

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

⁴² *Ibid.* Furono proprio i fascisti a riportare in auge la grande tradizione della liuteria cremonese a fini nazionalistici; ricordiamo le già citate *Celebrazioni stradivariane*.

⁴³ FARINACCI, *Il genio di Monteverdi*, p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

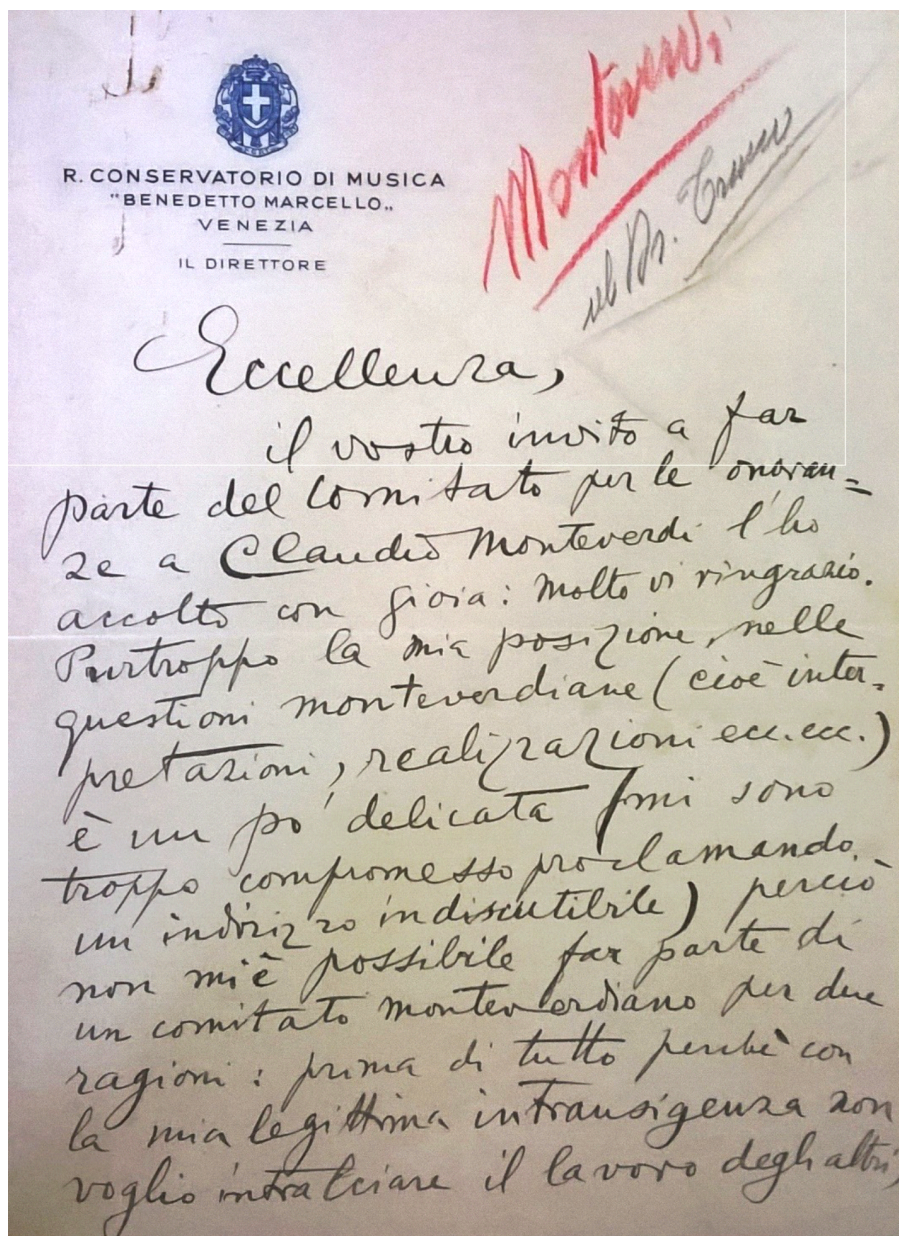
Una coscienza nazionale che doveva assolutamente rinnovarsi attraverso l'alleanza delle due «cenerentole d'Europa», quell'Italia fascista e quella Germania nazista ormai in crisi, la prima patria del «padre dell'opera», la seconda invece culla della *Monteverdi Renaissance*.

Come noto, l'implacabile e obiettivo incedere della storia prese un altro corso: a poco più di un mese dalle celebrazioni cremonesi, il 25 luglio del '43, Mussolini fu destituito. Farinacci, profondamente scosso, uscì dalla sala del consiglio rifiutandosi di votare l'ordine del giorno Grandi. I miraggi di un'egemonia italo-tedesca crollarono per sempre: a settembre la città di Hannover dichiarò di non voler più attuare gemellaggi con l'Italia «traditrice».

Ma se gli equilibri di potere e le vuote ideologie finiscono per disintegrarsi nel giro di poche settimane, possiamo affermare al contrario che la musica di Monteverdi resiste nel tempo, anche a fronte di sterili strumentalizzazioni, e non smette ancora oggi di interrogarci.

APPENDICE

Si presentano qui alcune delle lettere citate dal carteggio conservato presso l'Archivio di Stato di Cremona, che si ringrazia per la gentile concessione alla riproduzione.



Lettera di Gianfrancesco Malipiero al notaio Pier Maria Trucco, Venezia, 29 novembre 1942 (p. 1).

nemmeno degli incompetenti; secondo
 perché rimanendo passivo convaliderei
 ciò che probabilmente non corrisponde
 alle mie convinzioni.
 Credo di aver onorato nel modo più
 efficace Claudio Monteverdi pubblicando
tutte (veramente tutte) le sue opere.
 Sulla mia pubblicazione, che si trova
 nelle biblioteche di tutto il mondo, son
 state fatte centinaia di esecuzioni,
 e dischi e persino contraffazioni, per-
 ciò il nome di Cremona spesso è apparso
 insieme a quello del suo grande figlio,
 spero dunque che il mio rifiuto non ven-
 ga male interpretato.
 Ancora franche e cordali saluti.
 G. Francesco Malipiero.
 Venezia, 29 XI 1942 XXI
 Santo Stefano 2809

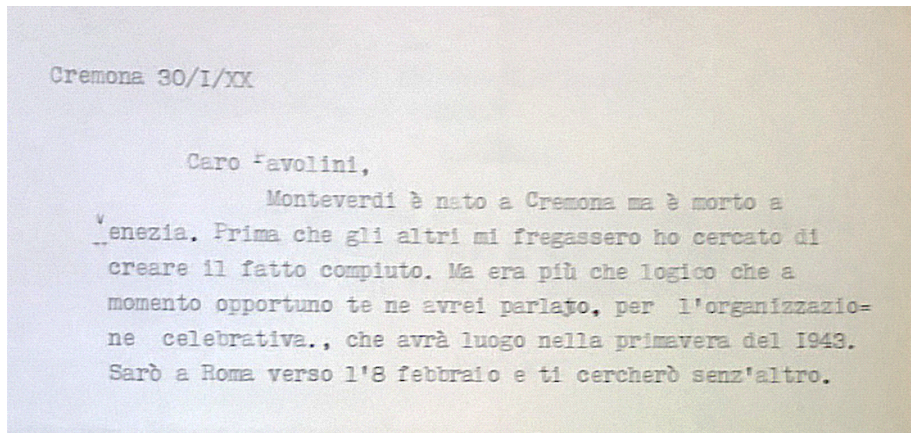
Lettera di Gianfrancesco Malipiero al notaio Pier Maria Trucco, Venezia, 29 novembre 1942 (p. 2).

Ora detto dire, ritiene con vivo interesse
l'evento, data la mia tempestiva assun-
zione per il grande artista cremonese,
che, con estremo lo aringo, non intendo
accettare la nomina a membro del
Comitato d'Opera per le celebrazioni
Monteverdiane.
Con massimo ossequio
des
Bonaventura

Lettera di Arnaldo Bonaventura a Roberto Farinacci, Firenze, 8 gennaio 1943.

Cara Eccellenza,
Grazie. La Tua iniziativa è nobilissima; ricor-
dare il grande Cremonese Claudio Monteverdi signi-
fica tenere alti, come è più che mai necessario,
pur nell' Italia in guerra, i valori dello spirito.
Accetto di far parte del " Comitato Nazionale
per le Celebrazioni," da Te costituito con l' Alto
Patronato della Augusta Principessa.
Affettuosamente.
(Corrado Marchi)
P.S. Non ho più casa, il mio teatro non
ha più palcoscenico. Chi se ne frega ?
Vinceremo. Viva il Duce !. Viva l' Italia !.

Lettera di risposta del sovrintendente del Teatro Carlo Felice di Genova Corrado Marchi a Roberto Farinacci, Genova, 1° dicembre 1942.



Cremona 30/1/XX

Caro Favolini,

Monteverdi è nato a Cremona ma è morto a Venezia. Prima che gli altri mi fregassero ho cercato di creare il fatto compiuto. Ma era più che logico che a momento opportuno te ne avrei parlato, per l'organizzazione celebrativa., che avrà luogo nella primavera del 1943. Sarò a Roma verso l'8 febbraio e ti cercherò senz'altro.

Lettera di Roberto Farinacci a Corrado Pavolini, Cremona, 30 gennaio 1942.

FONTI D'EPOCA

Da: «Il Regime Fascista», Cremona, 1943-XXI

La celebrazione di Claudio Monteverdi. I prossimi spettacoli al teatro Ponchielli, XXIX, n. 131, mercoledì 2 giugno 1943, p. 2; Livio Guidotti, *Le celebrazioni monteverdiane a Cremona. A colloquio con Sanine regista dell'“Orfeo”*, *ibid.*, p. 3.

Le celebrazioni monteverdiane. L'artistica medaglia commemorativa. Il complesso scaligero a Cremona per le prossime rappresentazioni al Ponchielli, XXIX, n. 132, giovedì 3 giugno 1943, p. 2.

La celebrazione di Claudio Monteverdi. Il complesso scaligero è giunto a Cremona. Le rappresentazioni al Teatro Ponchielli, XXIX, n. 133, venerdì 4 giugno 1943, p. 2.

Celebrazione di un genio. La grandezza di Claudio Monteverdi rivivrà immortalata domani al Ponchielli, XXIX, n. 133, sabato 5 giugno 1943, p. 2.

Le celebrazioni monteverdiane. La serata inaugurale al Teatro Ponchielli. L'Ecc. Farinacci commemorerà l'immortale Cremonese – Il concerto dei “Madrigali” con i complessi scaligeri diretti dal maestro Guarnieri – La viva attesa del mondo artistico italiano, XXIX, n. 134, domenica 6 giugno 1943, p. 2.

Antonio Capri, *Cremona esalta il suo più grande figlio. Il genio di Monteverdi nell'orazione di Roberto Farinacci. La serata al Teatro Ponchielli con il concerto dei Madrigali*, martedì 8 giugno 1943, XXIX, n. 136, p. 3.

Antonio Capri, *L'“Orfeo” di Monteverdi al Teatro Ponchielli di Cremona*, mercoledì 9 giugno 1943, mercoledì 9 giugno 1943, XXIX, n. 137, p. 3.

BIBLIOGRAFIA

- Celebrazioni stradivariane*, Cremona 6-7 Giugno 1937, Tipografia A. Staderini, Roma 1937.
- Claudio Monteverdi: Tricentenario della morte*, edizione sotto gli Auspici del Comitato Cremonese, Cremona Nuova, Cremona 1943.
- Amilcare Ponchielli nel I. Centenario della nascita*, edito a cura del Comitato per le onoranze ad Amilcare Ponchielli, Cremona 1934.
- ABBIATI, F., *Amore di Monteverdi in Gaetano Cesari*, in *Monteverdi Tricentenario della morte*, p. 63.
- ALFANO, F., *Il pensiero di un Maestro su Monteverdi*, in *Monteverdi Tricentenario della morte*, p. 62.
- BARBIERATO, R. – TIBALDI, R., a cura di, *MusiCremona. Itinerari nella storia della musica di Cremona*, ETS Edizioni, Pisa 2013.
- BESUTTI, P., *Storia, Musica e Musicologia in Italia nell'età della 'Rivoluzione' Storiografica*, «Rivista italiana di Musicologia», 35/1-2 (2000), pp. 21-66.
- BONA, R., *Il Premio Cremona. Opere e Protagonisti*, Edizioni Scritture Piacenza, 2016.
- BONA, R., *Il Premio Cremona. 1939-1941*, <www.welfarenetwork.it>.
- BONA, R. – SGARBI, V., a cura di, *Il regime dell'arte. Premio Cremona 1939-1941*, , Contemplazioni, Milano 2018.
- BULLER, J.L., *Looking backwards: Baroque Opera and the ending of Orpheus Myth*, «International Journal of the Classical Tradition», 1/3 (1995), pp. 57-79.
- CAROCCIA A., *L'aurora della musicologia italiana: 'La Rinascita Musicale'*, «Rivista italiana di Musicologia», 43/45 (2008/2010), pp. 337-379.
- FARINACCI, R., *Il genio di Monteverdi nell'orazione dell'Eccellenza Farinacci*, in *Monteverdi Tricentenario della morte*, pp. 6-11.
- FENLON, I., *Monteverdi's Mantuan "Orfeo": Some New Documentation*, «Early Music», 12/2 (1984), pp. 163-172.
- FORTUNE, N., *The Rediscovery of 'Orfeo'*, in *Claudio Monteverdi. Orfeo*, ed. by J. Whenham, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 78-118.
- FRAZZI, V., *Riflessioni di un trascrittore*, in *Monteverdi Tricentenario della morte*, pp. 20-21.
- GIORGI, P., *L'Incoronazione di Poppea di Gaetano Cesari: Monteverdi in un'inedita versione novecentesca*, «Philomusica online», 9/2, sezione II, pp. 308-352.
- GLOVER, J., *The Metamorphoses of "Orfeo"*, «The Musical Times», 116, n. 1584 (feb. 1975), pp. 135 + 137-139.

- GUARNIERI CORAZZOL, A., *Gianfrancesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, «Il Saggiatore Musicale», 5/2 (1998), pp. 309-326.
- LAZZARO, F., *I meccanismi ricettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell'«Orfeo» di Monteverdi*, «Il Saggiatore Musicale», 17/2 (2010), pp. 197-236.
- LO PRESTI, C., *I concerti Mugellini e la vita musicale all'inizio del Novecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 40 (2014), pp. 85-154.
- MARCARINI, M., *I cento volti di Orfeo. Il mito nel melodramma europeo dal Seicento ai nostri giorni*, in *Claudio Monteverdi: L'Orfeo – Rinaldo Alessandrini*, Teatro alla Scala, Mondadori-Electa 2010, Milano, pp. 130-143.
- MALIPIERO, G., *Così parlò Claudio Monteverdi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1967.
- MALIPIERO, G., *Claudio Monteverdi*, F.lli Treves, Milano 1929.
- NICOLODI, F., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto Edizioni, Fiesole 1984.
- NICOLODI, F., *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Olschki, Firenze 1980 (Quaderni Vivaldiani, I).
- SALVETTI, G., *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, «Rivista Italiana di Musicologia», 35/1-2 (2000), pp. 107-133.
- SCHWOBS, R.J., *Ernst Kreneks bearbeitung von Claudio Monteverdis „L'incoronazione di Poppea“*, «Studien zur Musikwissenschaft», 53 (2007), pp. 219-270.



NOTA BIOGRAFICA Giacomo Firpo è nato a Genova nel 1988; ha conseguito la laurea magistrale in Musicologia col massimo con lode presso l'Università degli Studi di Pavia, con una tesi dal titolo *Re Ruggero: la sofferta conquista di un'identità*. In seguito si è concentrato principalmente sulla ricezione novecentesca della musica di Monteverdi.

BIOGRAPHICAL NOTE Giacomo Firpo was born in Genoa in 1988. He has a Master Degree in Musicology with distinction from University of Pavia. His thesis focuses on Szymanowski's *King Roger* (title: *King Roger: the agonizing conquest of an identity*). Subsequently, his researches led him to explore the reception of Monteverdi's music in the 20th century.