

Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale.

«La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»

L'Incoronazione di Poppea di Gaetano Cesari: Monteverdi in un'inedita versione novecentesca

Paolo Giorgi

Università degli Studi di Pavia

paologorgi84@gmail.com

§ L'indagine di prima mano sulle attività del musicologo Gaetano Cesari (1870-1934) ha fatto emergere nuovi dati significativi per lo studio del recupero della musica monteverdiana nel primo Novecento: esaminando il Fondo Cesari, conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona, è emersa un'inedita revisione manoscritta de *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, redatta intorno al 1910 in vista di alcune esecuzioni sotto la direzione di Giovanni Tebaldini (1864-1952). Lo studio approfondito dei documenti ha fatto inoltre emergere peculiari caratteristiche che permettono la ricostruzione di una tappa specificamente italiana del recupero dell'antico. Le scelte attuate da Cesari per quanto riguarda il trattamento del materiale drammatico e l'organico vocale/strumentale si pongono infatti in netto contrasto rispetto alle coeve esperienze europee di recupero di opere seicentesche (ad esempio, quella di Vincent D'Indy e la *Schola Cantorum* di Parigi). Analizzare l'evento Cesari permette dunque di scrivere un importante capitolo di storia della ricezione del melodramma seicentesco nel XX secolo.

§ During new researches about the musicological activity of Gaetano Cesari (1870-1934), brand new meaningful details came to light in order to study Monteverdi's reception in the first half of the 20th century. During the study of Cesari's archives (now owned by the State Library in Cremona), an unpublished edition of *L'incoronazione di Poppea* by Claudio Monteverdi has been (re)discovered; this score was prepared by Cesari around 1910 for some performances of the opera in Rome, under the musical direction of Giovanni Tebaldini (1864-1952). A more exhaustive analysis shows some features which illustrate to define an 'Italian method' for early music restoration: Cesari's way of manipulating the opera's structure and his solutions for instrumental and vocal ensemble are really different from other contemporaneous examples of the seventeenth century opera performances (for instance, the performances of *Incoronazione di Poppea* conducted by Vincent D'Indy at *Schola Cantorum* in Paris in 1908). Thus, analyzing Cesari's outcome can allow us to write down an essential chapter in order to capture reception history of baroque opera during the twentieth century.

1. Gaetano Cesari: brevi cenni biografici e attività professionale

Nella *Monteverdi Renaissance* a cui abbiamo assistito negli ultimi decenni, troppo spesso è stato dimenticato uno studioso che a buon diritto può essere considerato uno dei suoi pionieri, il musicologo Gaetano Cesari (Cremona, 1870 - Sale Marasino, Brescia, 1934).¹ Sebbene poco conosciuto al lettore moderno, molto ha fatto per la diffusione di Monteverdi e la sua musica in epoca contemporanea.

Uno dei motivi della sua scarsa notorietà può essere certamente individuato nel suo inconsueto percorso di studi, compiuto parte in Italia e parte in Germania: dopo il diploma in contrabbasso e composizione conseguito a Milano nel 1891, Cesari intraprende gli studi filologici e musicologici ad Amburgo prima e a Monaco di Baviera poi, ottenendo nel 1908 la laurea di dottorato in Scienze musicali e filosofia «magna cum laude». Dopo alcune esperienze di insegnamento universitario in Germania, torna in Italia per intraprendere la carriera di giornalista e critico musicale (per la «Rivista Musicale Italiana», per il «Secolo» e per il «Corriere della Sera»), a cui affiancherà sempre attività musicologiche e consulenze accademiche.

Il confluire della tradizione umanistica appresa in Italia e dell'impianto metodologico positivista di matrice tedesca è destinato a dar luogo in Cesari ad una figura di studioso del tutto inedita nel panorama della musicologia italiana. Questo aspetto risulterà particolarmente evidente nelle sue critiche musicali apparse tra il 1920 e il 1934, anno della sua morte, sul *Corriere della Sera*, che egli trasformerà da semplici cronache a contributi di impianto scientifico basati su un'attenta analisi della partitura musicale, e una loro approfondita interpretazione (cfr. COURIR 1990).

La poco diffusa conoscenza della figura di Cesari è dovuta anche al fatto che i suoi lavori e studi propriamente musicologici (escludendo dunque le attività di recensore) sono rimasti per la maggior parte inediti: a parte qualche manciata di articoli sulla Rivista Musicale Italiana, l'edizione dei *Copialettere* verdiani in collaborazione con Alessandro Luzio (CESARI – LUZIO 1913) e la trascrizione del repertorio frottolistico stampato da Ottaviano Petrucci (in parte pubblicata criticamente in MONTEROSSO 1954), la produzione più significativa del Cesari musicologo rimane manoscritta e conservata attualmente nel *Fondo Cesari* della Biblioteca Statale di Cremona (cfr. BRICCHI PICCIONI 1993),² in cui si trovano numerosissimi appunti e saggi riguardanti diversi temi musicologici (alcuni dei quali editi postumi in CESARI 1937), oltre ad un cospicuo numero di trascrizioni ed edizioni manoscritte di musica italiana del XVI e XVII secolo.

¹ Per un'indagine più dettagliata sulle vicende biografiche di Gaetano Cesari, di cui qui si dà solo un breve resoconto, cfr. CARACI VELA 1980 e ONEDA 1990.

² All'attuale Direttore della Biblioteca Statale di Cremona, il dott. Stefano Campagnolo, va la mia gratitudine per le molte segnalazioni bibliografiche e informazioni non altrimenti recuperabili, oltre che per la disponibilità alla pubblicazione delle immagini dei materiali e manoscritti di Gaetano Cesari.

L'interesse di Cesari per Monteverdi e la sua musica è sicuramente precoce. Nel periodo trascorso a Monaco di Baviera (1904-1907), oltre ad applicarsi allo studio del clavicembalo presso la 'Akademie der Tonkunst' per approfondire la prassi del basso continuo, Cesari trascrive tutti i libri di madrigali dell'illustre concittadino dalle copie conservate nella Biblioteca di Stato (oltre ai nove libri di *Frottole* stampate da Petrucci). Deciso a completare la propria formazione teorica, si iscrive presso la locale Facoltà di Filosofia, dirigendo fin da subito i propri interessi verso le discipline musicologiche. Indicativo dei suoi futuri interessi professionali è l'argomento scelto per la tesi di laurea titolo della sua tesi (*Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*), un'indagine storica sulla nascita del madrigale, data poi alle stampe in lingua tedesca (CESARI 1909) e quindi tradotta in italiano sulle pagine della «Rivista Musicale Italiana» (CESARI 1910).

Mentre completa la propria formazione accademica, Cesari si adopera per diffondere la sensibilità verso la figura di Monteverdi, cercando di proporre iniziative pratiche riguardanti la sua musica. Nel 1907 entra nel Comitato per le celebrazioni del tricentenario di *Orfeo*, e circa nello stesso periodo si mette in contatto con l'editore Ricordi per un progetto avveniristico: l'edizione completa della musica vocale di Monteverdi.³

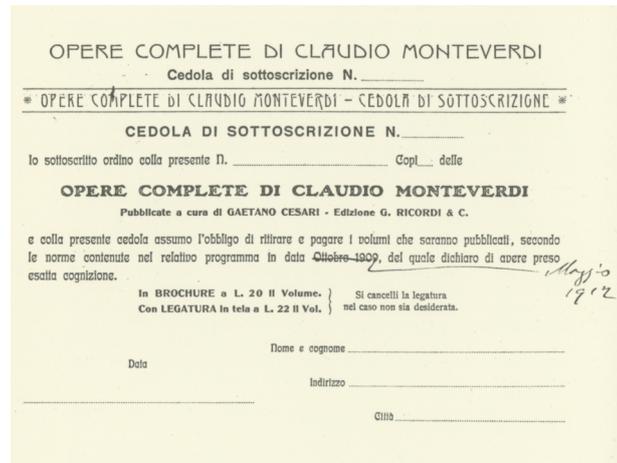


Figura 1. Cedola promozionale dell'edizione Monteverdi/Ricordi.

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica
Riproduzione vietata

³ Cfr. CAMPAGNOLO 1993 per un resoconto più dettagliato dell'incompiuto progetto cesariano, e *Antiquariato e biblioteca* 1994 per la trascrizione di alcune lettere sull'argomento.



Figura 2. Materiale promozionale dell'edizione Monteverdi/Ricordi.

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica
Riproduzione vietata

Di questa iniziativa venne stampata la cedola promozionale di sottoscrizione (Figura 1), ma l'edizione, dapprima prevista in uscita nel 1909, venne fin da subito rimandata di tre anni, come si nota anche da una correzione a mano presente sulla cedola stessa. Dell'edizione venne stampato anche del materiale promozionale (Figura 2), ossia il frontespizio pubblicitario e una trascrizione d'esempio, ma l'iniziativa si bloccò sul nascere, e nessun libro di madrigali vide effettivamente la luce, a causa della mancanza di sufficienti sottoscrizioni e quindi di fondi, come scopriamo leggendo il carteggio tra Cesari e Ricordi. Assolutamente attuali appaiono le parole di Cesari, quando si stupisce di come il Comune di Cremona decida di non investire su un progetto culturale riguardante uno dei suoi più illustri cittadini.

Al di là di queste iniziative purtroppo mai andate in porto, gli anni tra il 1908 e il 1910 (dopo il ritorno in Italia) rappresentano una fase centrale per lo sviluppo da parte di Cesari, oltre che di una precisa metodologia di studio, trascrizione e lavoro sulla musica cinque/seicentesca, anche di una serie di riflessioni sistematiche sui problemi posti dal recupero di una musica così lontana dalla contemporaneità novecentesca. Di tali riflessioni esistono in numerose testimonianze (alcune note, altre meno), che pongono le basi per il successivo lavoro sulla *Poppea* monteverdiana.

2. L'esecuzione milanese di *Orfeo* nel 1909

Un evento che certamente fornì a Cesari materiale per profonde riflessioni fu la prima esecuzione italiana in tempi moderni dell'*Orfeo* monteverdiano, realizzata sotto il patrocinio dagli 'Amici della Musica' e che ebbe luogo presso il Conservatorio di Milano il 9 novembre 1909, sotto la direzione di Giacomo Zanella e con la revisione della partitura curata da Giacomo Orefice. Di questa esecuzione Cesari fu incaricato di scrivere una recensione per le pagine della «Rivista Musicale Italiana» (CESARI 1910, da cui sono tratte le seguenti citazioni); dell'evento Cesari scrisse estrema accuratezza, esponendo nel suo contributo una serie di considerazioni basate non solo sulla cronaca all'evento, ma anche sull'analisi dettagliata della partitura e del programma di sala stampati per l'occasione, sempre a cura dell'Associazione 'Amici della Musica'. Dalla complessa recensione di Cesari, lunga più di 50 pagine e ricchissima di esempi musicali e tabelle comparative, sono estrapolabili alcuni stralci che mettono in luce un atteggiamento sì criticamente osservatore, ma propositivo nelle soluzioni alternative rispetto ad una resa musicale che Cesari ritiene fundamentalmente inefficace e irrispettosa dell'originale partitura monteverdiana. Il primo elemento enucleato nell'analisi è quello relativo alla forma dell'esecuzione, ossia un concerto e non una messa in scena, che per Cesari rappresenta un ostacolo non indifferente per cogliere appieno la complessità musicale e la struttura del dramma:

Ora, dato che l'*Orfeo* corrisponda realmente alle qualità per le quali fu prescelto in confronto agli altri drammi musicali monteverdiani, nessuno potrà porre in dubbio che la forma accademica, adottata per l'esecuzione della favola, non fosse la sola alla quale ci si potesse adattare. [p. 133]

Secondo Cesari la scarsità dell'«azione intrinseca» del dramma di Striggio sarebbe stato addirittura enfatizzata dalla mancanza di una messa in scena, che avrebbe potuto probabilmente supplire ai limiti del libretto. Ben più centrale è però l'obiezione che riguarda la modalità di restituzione di questa tipologia di musica, che richiede, oltre che a precise competenze multidisciplinari, anche una certa dose di onestà intellettuale:

Ma della ricerca e delle scoperte egli [*l'esecutore*, N.d.A.] deve anche temere le insidie: ché, mentre noi riproduciamo davanti a noi stessi, integrandola delle parti manchevoli, l'altrui opera d'arte, l'immaginazione nostra entra direttamente in giuoco. Sarà dunque necessario che l'artista, ponendo lo sguardo sopra un'opera appartenente alla storia dell'arte, che non voglia sconfinare nel campo dell'arbitrario, non dimentichi l'archeologo, allo stesso modo che l'opera di questi, per non riuscir sterile, dovrà far concorrere l'intuizione dell'artista ad infonderle, idealmente, l'anima del tempo. Negare l'archeologo per l'artista, o viceversa, significa, secondo l'opinione mia, far opera unilaterale di ricostruzione, quindi incompleta ed incompatibile colle esigenze scientifiche ed artistiche imposte da simili intraprese. Un'altra difficoltà, quando si ponga il pubblico a contatto con questo genere di riproduzioni, consiste nello sbarazzare il terreno dalla possibilità dell'equivoco. Ove ha cominciato l'opera del ricostruttore, ove finito? Il titolo, nel

caso nostro, dichiarante la sola realizzazione del basso continuo, non annuncia tutta la parte presa dal compositore nella ricostruzione dell'opera; né la prefazione fornisce a questo riguardo più precisi schiarimenti. Nemmeno la nuova edizione del libretto portò qualche lume: quivi sarebbe stato desiderabile almeno un accenno alle parti omesse, in modo che il pubblico potesse formarsi un'idea del testo originale e del suo estratto. Ora, questa condizione di cose, attenuabile forse in parte se lo si avesse voluto, doveva necessariamente creare un aprioristico atteggiamento d'incertezza e, nella sostanza, a rendere impossibile un giudizio veramente libero da preconcetti dell'opera monteverdiana. [pp. 136-137]

In questa prospettiva, estremamente moderna, Cesari vede nella convivenza tra l'istanza esecutivo/musicale e quella storico/culturale l'unica modalità possibile per riportare alla luce partiture operistiche come *L'Orfeo*.

La recensione continua con una lunga disamina riguardante l'arrangiamento strumentale fatto da Giacomo Orefice: un'orchestrazione sostanzialmente fuori stile, che riduce questo tipo di opera ad un modello di musica di molto posteriore, ossia la musica operistica veneziana sviluppatasi intorno alla metà del XVII secolo.

Noi potremmo, attraverso alle disposizioni strumentali del *Ballo delle Ingrate*, del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e dei numerosi madrigali accompagnati da strumenti, rappresentarci l'ultimo dramma musicale del Monteverdi, l'*Incoronazione di Poppea*, come elevato sulle basi dell'orchestra moderna, cioè sugli archi; l'*Orfeo*, giammai. Applicando all'*Orfeo* gli stessi criteri tecnici che stanno a fondamento del melodramma tipico del 600, il melodramma veneziano, gli Amici della Musica hanno tenuto troppo poco conto della distanza che li divide, e ne provenne che anche la questione dell'improvviso [ossia dell'accompagnamento semi-improvvisato del basso continuo, N.d.A.] fosse trattata senza un preciso discernimento dei mezzi e del fine. [p. 164]

Altra pecca grave della partitura di Orefice, forse la più grave, è quella che riguarda la struttura dell'opera, che viene totalmente modificata e stravolta, creando quasi una *nuova* opera, che ben poco ha in comune con la musica di Monteverdi. Questo errore di prospettiva può dipendere, per Cesari, dalla mancanza di un'analisi approfondita degli «elementi generali», che viene sacrificata per mettere in luce solo quei brani considerati di maggior valore musicale intrinseco, distruggendo così la calcolatissima e raffinata architettura formale dell'opera. È questo un punto nodale della recensione di Cesari, su cui egli insiste molto, sintomatico di alcuni interrogativi di base su come operare nella restituzione moderna della «musica antica», e su cui lo stesso musicologo ritornerà quando dovrà affrontare la trascrizione della *Poppea*, per darne però esiti artistici ed estetici completamente diversi.

Ridotta la materia a poco più di un terzo dell'originale, [Orefice, N.d.A.] agì con intuito sicuro nella scelta delle parti più drammatiche della favola. Il musicista fu abile, nessuno gliene contesterà il merito. Contesto invece che le linee animatrici del suo *Orfeo* rispecchino la struttura originale della musica del Monteverdi, intuita attraverso il filtro della storia. Non vi può essere, a mio modo di vedere, ricostruzione musicale artistica di un'opera appartenente alla storia dell'arte, che non presupponga la debita valutazione degli elementi originali più importanti,

allo scopo di poterli riprodurre nelle linee generali o nel colore di sfondo del quadro che si vuole rianimare. [p. 168]

Il M^o Orefice fu evidentemente guidato nella cernita delle parti scelte per la sua riproduzione dal loro valore musicale intrinseco e dalla loro efficacia drammatica. Delle numerose omissioni, l'azione, che è minima, ben poco sofferse: altrimenti doveva invece accadere per l'architettura generale dell'opera. Lo Striggio e il Monteverdi, facendo abbondantemente partecipare il coro alla favola, avevano un piano prestabilito da attuare, secondo il quale furono distribuiti gli elementi d'effetto in ciascun atto. *L'Orfeo*, come opera cantata di tipo fiorentino, offre degli esempi mirabili di sapiente disposizione delle forme: il coro e le sinfonie, ordinati abilmente, creano dei quadri a sé, accademici o drammatici secondo il momento, con finalità estetiche determinate. È l'elemento formale puro che entra nell'economia generale dell'opera e vi crea dei blocchi interessanti a motivo della loro struttura e dei punti in cui furono posti dal compositore. [pp. 175-176]

Ora io mi domando se questi raggruppamenti di cori, di sinfonie, di recitativi e di arie, intesi a generare delle forme più vaste entro il canevascio della favola, potevano, sia pure per nobile intento di volgarizzazione, venire scomposti, senza che l'economia generale dell'opera, ne avesse a soffrire. Certamente l'*Arcadia*, l'*Arcadia* della storia, con le sue esagerazioni e le sue pastorellerie, avrebbe potuto sembrarci un po' gonfia e leziosa; ma in nome di quale canone artistico saremmo noi autorizzati a mutarle abito addosso? Gli squilli della toccata avanti *l'Orfeo*, ci sarebbero apparsi ben crudi; i duetti dei pastori, ingenui; assai nudo il recitativo; scapigliata l'ornamentazione; angolosa l'armonia: ma non fu così, di grazia, *l'Orfeo* di Claudio Monteverdi? [...] Per questo io credo che il M^o Orefice avrebbe saputo rappresentarci assai meglio la molle figura dell'*Arcadia*, se non si fosse preoccupato di ricomporla coi torsi disseminati d'un'antica statua abbattuta dal tempo. Posta allora al disopra delle facili suggestioni che la curiosità dell'opera può aver esercitato sul pubblico gradimento, l'arte, guadagnando un frutto genuino del suo ingegno, gliene sarebbe stata veramente grata; la cultura non si lagnerebbe che tanto sforzo audace, osato senza garanzie d'una indispensabile prefazione storica, dovesse restare vano ed infecondo. [p. 177-178]

Cesari conclude dunque la sua recensione con parole durissime e un giudizio nettamente negativo (seppure smorzato dall'elegante prosa), centrando il problema fondamentale che ha accompagnato tutto il processo di recupero della «musica antica» nel XX secolo, ossia la deformazione del paradigma estetico: Cesari si chiede «ove ha cominciato l'opera del ricostruttore, ove finito?», denunciando il rischio di applicare criteri artistici moderni (o meglio, modernisti) ad un'opera d'arte, senza cercare di capirne i criteri interni. Il risultato rischia di essere quello di un'esecuzione ingessata e una resa musicale stridente, che provoca la sensazione di essere entrati in un'abbandonata sala di un museo archeologico-musicale (come suggerisce la suggestiva immagine finale dell'«antica statua abbattuta dal tempo»). Un risultato assolutamente deviato e fuorviante, dunque. Cesari si vuole, in qualche modo, distaccare da quella forma di nazionalismo musicale a lui contemporanea che intendeva recuperare i compositori italiani del passato solo per il presunto ruolo fondativo svolto nell'affermarsi del «glorioso spirito italiano». Se l'unico criterio di recupero diventa la nazionalità del compositore (e non le sue qualità musicali o l'importanza culturale), diventa allora lecita

tutta quella libertà (o sarebbe meglio dire libertinismo) che tanti arrangiatori dell'epoca si prendono nei confronti della dimensione puramente musicale di opere come *Orfeo*;⁴ Cesari, con acuto spirito di riflessione, proporrà una via del tutto diversa, posto di fronte agli stessi interrogativi.

3. Il progetto de *L'incoronazione di Poppea*

Nel 1910, poco dopo l'esecuzione dell'*Orfeo* milanese, Cesari entra in contatto con l'Accademia di Santa Cecilia per un progetto riguardante la messa in scena de *L'incoronazione di Poppea* sotto la direzione di Giovanni Tebaldini (1864-1952), musicista insigne che già da diverso tempo si adoperava per la diffusione della musica sei/settecentesca, avendo già diretto all'epoca numerosi concerti con brani vocali e strumentali di epoca barocca. Le circostanze del contatto non sono chiare, ma è probabile che fossero legate alle celebrazioni romane nel 1911 del cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia (come si intuisce da alcuni riferimenti contenuti in recensioni giornalistiche).⁵ Cesari accettò subito con entusiasmo la proposta e in breve tempo iniziò a lavorare con la consueta alacrità al progetto.

L'incoronazione di Poppea non era a quel tempo una novità assoluta nell'ambiente musicale europeo: già nel 1894 Hermann Kretzschmar aveva pubblicato un corposo contributo sul libretto e sul contenuto musicale (KRETZSCHMAR 1894), a cui seguì dieci anni dopo un'edizione della partitura curata dal musicologo tedesco Hugo Goldschmidt (GOLDSCHMIDT 1904). Quest'ultima, più che un'edizione vera e propria, si potrebbe definire come una trascrizione diplomatica-interpretativa non integrale del manoscritto veneziano della *Poppea*:⁶ i limitati interventi editoriali riguardano sostanzialmente la trascrizione del testo musicale con chiavi moderne e alcune scarse integrazioni alla numerica del basso continuo (segnalate tra parentesi). Non essendo pensata specificatamente per un'esecuzione, quest'edizione si prefiggeva il «semplice» scopo di recuperare un testo musicale a lungo dimenticato, seguendo l'atteggiamento propositivo della *Musikwissenschaft* di stampo tedesco che dalla seconda metà del XIX secolo aveva prodotto iniziative di recupero e pubblicazione di grandi compositori del passato, come ad esempio, la cosiddetta *Alte Bach Ausgabe* (*Johann Sebastian Bachs Werke*, hrsg. von der Bach-Gesellschaft, Breitkopf und Härtel, 1850-1899), la *Alte Händel Ausgabe* (*Georg Friedrich Händels Werke*. Ausgabe der Deutschen

⁴ Cfr. a questo proposito NICOLÒDI 1982 (in particolare cap. II *Per una ricognizione della musica antica*, e cap. III *Restauri in stile moderno*) e SABLICH 1990.

⁵ Cfr. *infra* §6 e *Appendice*, testi A, F.

⁶ Si ricordi che all'epoca quella conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia (Fondo Contarini, ms It. IV, 439 (= 9963)) era l'unica attestazione manoscritta conosciuta dell'opera, citata per la prima volta in WIEL 1888. Il manoscritto napoletano (attualmente conservato presso la Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli, Rari 6.4.i) verrà scoperto, «abbandonato tra i rifiuti», verso la fine degli anni Venti del Novecento da Guido Gasperini, e il primo a darne conto sarà Gian Francesco Malipiero nella sua edizione di *Poppea* (MALIPIERO 1931).

Händelgesellschaft, hrsg. von Friedrich Chrysander, 1858-1894), o la serie dei *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (partita nel 1894 e tuttora in corso), con notevole anticipo rispetto ad altre situazioni culturali europee, e nella fattispecie quella italiana.

Parallelamente a questi studi accademici su *Poppea*, si assiste in questi anni anche alla prima ripresa moderna dell'opera,⁷ allestita da Vincent d'Indy, fondatore della 'Schola Cantorum', per un'esecuzione in forma semiscenica presso il Théâtre des Arts di Parigi avvenuta il 24 febbraio 1905. Per questa esecuzione (poi ripetuta più volte negli anni successivi), d'Indy preparò un'edizione pratica di *Poppea* (data successivamente alle stampe in MONTEVERDI 1908), e intervenne pesantemente sia sul libretto che sulla musica: l'opera venne abbreviata selezionando le parti essenziali all'intreccio drammatico, modificando l'ordine delle scene e traducendo il libretto in francese; gli originali ruoli vocali *en travesti* furono stravolti, affidando la parte di Nerone ad un tenore (introducendo una scelta esecutiva destinata ad avere lunga fortuna) e trasponendo la parte di Ottone dall'originaria tessitura di contralto a quella di soprano. D'Indy riscrisse i ritornelli orchestrali (presenti nel manoscritto veneziano esclusivamente all'interno delle arie dei personaggi) non solo aggiungendo parti all'intreccio compositivo, ma anche usandoli come *Leitmotiven* di wagneriana memoria, affidando il tutto ad una corposa orchestra di archi più fiati a parti reali, integrata da un ridottissimo gruppo del continuo (un clavicembalo e un organo). D'Indy si dedicò ad analoghe operazioni non solo con le altre due opere monteverdiane, ma anche con opere di numerosi altri autori sei/settecenteschi, in particolare del connazionale Jean-Philippe Rameau, di cui fondò il Comitato per l'edizione delle *Ouvres completes* (cfr. SADLER 1993).

Per quanto possano apparire bizzarri, nell'ottica di d'Indy questi adattamenti erano necessari per poter proporre questo tipo di musica ad un pubblico moderno, verso il quale evidentemente egli nutriva una sorta di 'sfiducia' e operava nel senso della semplificazione del testo (musicale e letterario), col rischio di snaturare completamente il senso drammatico e musicale dell'opera stessa. Vedremo invece più avanti come Cesari, interrogandosi sulle stesse problematiche, parta da un presupposto completamente diverso, e arrivi a risultati diametralmente opposti. Egli volle infatti impostare il lavoro necessario al recupero della *Poppea* con una metodologia differente, preoccupandosi non solo delle problematiche prettamente musicali, ma soprattutto della prospettiva storico/culturale della messa in scena. Le sue idee, assolutamente moderne e quasi avanguardistiche per l'epoca, sono contenute in una lettera

⁷ Sul recupero esecutivo de *L'Incoronazione di Poppea*, cfr. MORRIER 1988 e soprattutto SCHWOB 2003, un contributo pressoché completo (sia dal punto di vista ricostruttivo che analitico) sulla storia delle rappresentazioni, esecuzioni ed incisioni di *Poppea* nel XX secolo.

indirizzata ad un ignoto 'Professore' di Santa Cecilia (probabilmente Tebaldini stesso o uno degli organizzatori dell'evento).⁸

La prima preoccupazione di Cesari è che:

la rappresentazione non si limiti soltanto all'opera, ma si estenda anche all'ambiente entro il quale essa venne rappresentata nel 1642, in modo che il pubblico osservi e giudichi sotto la suggestione di una cornice storica che noi creeremo intorno al quadro scenico principale.

Per aiutare nella visualizzazione del suo progetto, Cesari schizza nella lettera anche una pianta del palcoscenico, così come se lo è immaginato (Figura 3).

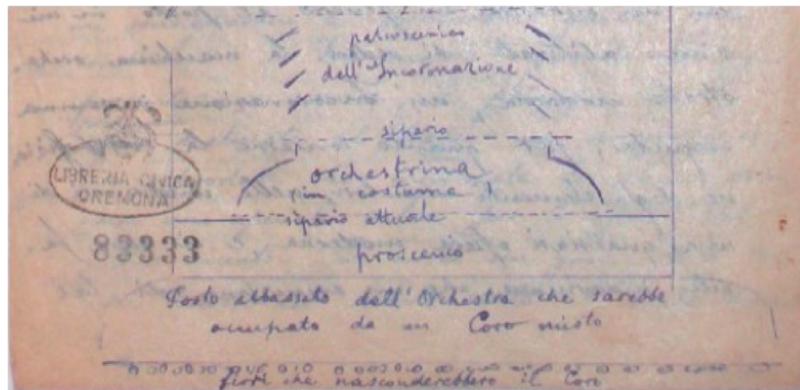


Figura 3. Bozzetto della scena di *Poppea* (Ms.Cesari. 36/96).

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata.

Con uno spirito che notiamo sempre attento non solo alle questioni culturali, ma anche e soprattutto a quelle più pragmatiche, Cesari continua dicendo che:

Al progetto non occorre grande contributo di mezzi; forse la Società Musicale Romana offre già, per quanto riguarda l'orchestrina ed il coro, il desiderabile. I costumi dell'orchestrina non rappresenteranno certo una spesa eccessiva; il macchinario scenico, sopra un palco di proporzioni ridotte e con comodità di giuochi di luce non può creare difficoltà grandi; i problemi che riguardano la partitura mi sento in grado di risolverli con coscienza e sono pronto a darne spiegazioni esaurienti.

La "Società Romana" a cui si riferisce Cesari è in realtà la "Società Musicale Romana", che già nel 1889 aveva promosso un concerto di musiche melo-

⁸ Questa lettera, attualmente conservata nel Fondo Cesari presso la Biblioteca Statale di Cremona (Ms.Cesari. 96/36) è stata pubblicata per la prima volta in ABBIATI 1943, contributo grazie al quale è stata conosciuta e citata anche nella letteratura musicologica, ad esempio in SALVETTI 1967; il contributo di Abbiati è stato più recentemente ripubblicato in *Claudio Monteverdi e Gaetano Cesari* 1993, pp. XVII-XX. Le citazioni che seguono sono tratte dall'originale cesariano.

drammatiche italiane (con un programma che spaziava dal XVII al XIX secolo), sotto la direzione di Alessandro Orsini (maestro di canto, collezionista di antiquariato musicale e accademico ceciliano, forse altro possibile destinatario della lettera di Cesari). Fu un concerto storico, eseguito alla presenza della coppia dei regnanti italiani il 24 maggio 1889, e destinato a creare un particolare interesse culturale/musicale che porterà alla fondazione di un Museo di Strumenti Antichi presso l'Accademia di Santa Cecilia nel 1895.⁹ Di questo 'Concerto arcaico' (tale era la denominazione dell'evento) rimane anche una testimonianza iconografica, in cui i musicisti posano ed esibiscono gli strumenti suonati,¹⁰ strumenti che sicuramente hanno ispirato Cesari in alcune scelte musicali, come si vedrà in seguito. La Società Musicale Romana e l'Accademia continueranno a lungo nell'opera di diffusione e di organizzazione di questo tipo di concerti, anche grazie alla collaborazione di studiosi del calibro di Oscar Chilesotti (1848-1916) e Alessandro Parisotti (1853-1913), e di direttori musicali quali Giovanni Tebaldini. Il melodramma italiano seicentesco non era dunque totalmente sconosciuto nell'ambiente romano a cavallo tra i due secoli, il che permette di profilare due possibili ipotesi: o che Cesari sia stato contattato dall'Accademia per un progetto di messa in scena completo della *Poppea* per la sua fama di studioso monteverdiano (si ricordi che all'epoca aveva già pubblicato la sua tesi di dottorato, aveva già ideato l'Edizione Monteverdi per Ricordi, e collaborava come critico alla «Rivista Musicale Italiana»), o che viceversa lui stesso si sia proposto, fiducioso della buona accoglienza che un simile progetto avrebbe ricevuto. Probabilmente Cesari entrò in contatto con l'ambiente musicale romano grazie alla «Rivista Musicale Italiana», fondata nel 1894 da un gruppo di intellettuali, tra cui appunto anche Parisotti e Chilesotti.

Concludendo la sua lettera, Cesari dimostra di avere già in mente una precisa strategia operativa:

Occorrerà però ch'io completi la trascrizione del Goldschmidt e che mi rechi all'uopo a Venezia per qualche giorno; infine che mi accinga alla realizzazione del Basso continuo, disponga in partitura secondo gli strumenti, e che vengano poi ricavate le parti, munendole di guide che permettano di seguire il recitativo del cantante. Tutte cose che preciseremo, appena io saprò se viene accettata la forma dell'esecuzione da me proposta.

Evidentemente la proposta di Cesari venne accolta in brevissimo tempo, tanto che si recò a Venezia per collazionare il manoscritto della Biblioteca Marciana con la trascrizione di Goldschmidt (che nel frattempo si era procurato e

⁹ Cfr. *Il liuto e la lira* 1993, in particolare pp. 6-17.

¹⁰ Di questa fotografia si conoscono (finora) due esemplari, uno conservato presso l'Archivio Fotografico della Bibliomediateca dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, e l'altro nell'Archivio Fotografico del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; l'esemplare bolognese, con relativa scheda catalografica, è visualizzabile al link sottostante. Ringrazio il direttore della Biblioteca della Musica, dott. Alfredo Vitolo, per la segnalazione.
<<http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=1635>>.

studiato a fondo). Della sua effettiva (e costante) presenza a Venezia nell'agosto del 1910 abbiamo testimonianza dalla vecchia scheda di consultazione del manoscritto, di cui ho ritrovato fortuitamente la cui riproduzione fotografica ne *L'opera di Gian Francesco Malipiero* 1952, monografia dedicata alla vita e alle opere del compositore e musicologo veneto (che, ricordiamo, anni dopo divenne l'editore della prima edizione completa della musica di Claudio Monteverdi effettivamente realizzata). Nella scheda (Figura 4), che viene riportata a testimonianza dei precoci interessi monteverdiani di Malipiero, vengono segnati come utenti precedenti a Cesari proprio Vincent d'Indy e lo stesso Malipiero, che consultarono il manoscritto nel 1902, in tempi non ancora "monteverdianamente sospetti". Si noti anche come tutti gli utenti ordinarono il manoscritto per una consultazione giornaliera (al massimo per due giorni, come d'Indy), mentre Cesari lo studiò per due settimane, ulteriore indizio dell'accuratezza del suo metodo di lavoro. Partendo dallo studio approfondito del manoscritto veneziano, Cesari realizzò una nutrita serie di materiali di lavoro, la cui analisi ha reso ancora più interessante il caso Cesari.

Arch. Cl. V. Cod. 439.
BIBLIOTECA NAZIONALE
di S. MARCO

ELENCO
dei Lettori che hanno studiato il seguente Manoscritto:
Monteverdi Claudio
L'incoronazione di Poppea (a. No. 11)

Signature del Codice
It. Cl. V. Cod. 439
Vol. 439

N.º Scheda	CONSEGNATO			NOME e COGNOME Professione e Patria	RESTITUITO		
	Anno	Mese	Giorno		Anno	Mese	Giorno
1	1901	Giugno	19	Duggelli Guido stud. di Musica di Cremona	1901	Giugno	19
2	1902	Agosto	28	Francesco Malipiero, Autore te. di Venezia	*		
3	1907	Novem.	20	Vincent d'Indy, direttore L. Sibelius Conserv. di Parigi.	1907	Novem.	20
4	1910	Aprile	8	Gastano Cesari	1910	Aprile	25
5	1910	Aprile	20	Kurt Schindler, conduttore D. orchestra. Germania	1910	Aprile	20
6	1920	giugno		M. Ben. Malinar, direttore del 1.º Regio, Roma			
7	1913	Maggio	12	B. Francesco Pavesi Venezia			
8	1921	Novem.	11	Felix Mauwener - Venezia	1921	Novem.	11

Figura 4. Scheda di consultazione del manoscritto veneziano de *L'incoronazione di Poppea*, da *L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani* (1952), con una introduzione di Guido M. Gatti, Libreria Canova, Treviso, p. 42bis.

Per gentile concessione dell'editore – Riproduzione vietata

4. I materiali preparatori

Le varie fasi del lavoro di Cesari sono dettagliatamente documentate in alcuni materiali conservati presso il Fondo Cesari nella Biblioteca Statale di Cremona,¹¹ dalla cui approfondita analisi di prima mano è stato possibile ricostruire buona parte del percorso della realizzazione cesariana di *Poppea*.

Il primo manoscritto di nostro interesse è il **Ms.Cesari 122**, ossia la copia di GOLDSCHMIDT 1904 usata da Cesari per stabilire un testo di partenza per il suo lavoro di trascrizione. Questo esemplare testimonia l'attentissima attività di collazione dello studioso; è infatti possibile notare diverse tipologie di interventi e correzioni fatte da Cesari, da lui differenziati per sua (e nostra) comodità con l'uso di diversi segni grafici:

1. Gli interventi in inchiostro possono indicare diverse tipologie di intervento:
 - 1.1. indicazioni di corrispondenza delle sezioni musicali con la cartulazione del manoscritto veneziano;
 - 1.2. correzioni di singole note o parole scorrette in GOLDSCHMIDT 1904;
 - 1.3. numeri di nota tra parentesi tonde (), che richiamano all'apparato critico presente in Ms.Cesari 121/3 (cfr. *infra*), necessari quando le discordanze o gli errori presenti in GOLDSCHMIDT 1904 erano troppo estesi per essere corretti direttamente sulla partitura;
 - 1.4. numeri progressivi di richiamo, che Cesari utilizza per numerare (anche se in maniera approssimativa) le sezioni musicali distinte;
2. Gli interventi a matita sono appunti di realizzazione del basso continuo, presenti solo fino a p. 76;
3. Gli interventi a matita blu, infine, indicano tagli di sezioni musicali distinte.

Chiaramente tutte queste modifiche non sono ascrivibili a un unico stesso lasso temporale: il primo livello cronologico è presumibilmente quello delle annotazioni ad inchiostro, realizzate da Cesari in base al confronto diretto delle due partiture (l'una manoscritta e l'altra a stampa), mentre gli altri interventi si riferiscono ad un momento successivo, quando alla necessità di avere un testo di partenza filologicamente controllato si erano aggiunte modifiche più precise riguardanti la struttura drammaturgica della revisione (tipologia 3)

¹¹ Le signature che seguono si riferiscono catalogo del Fondo Cesari contenuto in BRICCHI PICCIONI 1993; questi manoscritti sono brevemente citati in CAMPAGNOLO 1993, quando ancora il manoscritto cesariano contenente la trascrizione completa non era stato ritrovato.

74

Atto primo, Scena prima. Ottone, due Soldati della guardia di Nerone, che dormono.

Ottone.

34
H. 6. 1. 3

E pur io tor-no, e pur io tor-no qui, qual
li-nea al cen-tro. Qual fo-co a sfo-ra

70
+ 6. 1. 2

o qual ru-scel-lo al ma-re, E se ben lu-ce, ben

Figura 5. Ms.Cesari 122, p. 74, in cui si notano alcune tipologie di intervento (in particolare, tipologie 1.1, 1.2, 1.4 e 2).

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata

GESARI 93
+ f. 95
54

per me guer-reg-gia, guer-reg-gia A-mor, per me guer-reg-gia, guer-reg-gia A-mor, e la For-tu-na, e la For-tu-na. etc.

Poppea.

No, no, non te-mo, no, no, non te-mo, no, di no-la al-cu-na.

Figura 6. Ms.Cesari 122, p. 93, in cui si notano altre tipologie di intervento (in particolare, tipologie 1.3 e 3).

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata.

e la destinazione d'organico (tipologia 2). Da notare, come si vedrà meglio in seguito, come i tagli musicali non siano relativi a intere scene o macrosezioni, bensì siano piuttosto da intendersi come abbreviazioni o riassunti del contenuto musicale associato ad un certo personaggio, mantenendone intatto lo spirito drammatico originario, ed evitando il rischio di annoiare il pubblico moderno con le eccessive ridondanze tipiche della librettistica barocca. Per dirla in termini dell'epoca, sicuramente uno degli intenti di Cesari era quello di evitare il 'tedio del recitativo', citando la famosa espressione utilizzata dal teorico musicale seicentesco Giovan Battista Doni per descrivere la noia derivante dall'eccessiva lunghezza dei recitativi e da una loro esecuzione piatta nei melodrammi a lui contemporanei.¹²

Ulteriori materiali relativi alla fase preparatoria sono presenti in **Ms.Cesari 121**, che contiene quattro fascicoli, ognuno con un titolo e un contenuto ben distinto:

1. *Correzioni del testo. Pezzi omessi dal Goldschmidt* (Figura 7): si tratta delle sezioni del manoscritto veneziano non riportate in GOLDSCHMIDT (1904), che Cesari trascrive integralmente, indicando per ciascuna sia la cartulazione del manoscritto sia la pagina della stampa in cui si inserisce ogni nuova sezione;
2. *Libretto dattiloscritto dell'Incoronazione di Poppea* (Figura. 8): si tratta di una trascrizione dattiloscritta su velina del testo poetico dell'opera; la versione trascritta corrisponde a quella riportata da GOLDSCHMIDT (1904), senza le sezioni espunte da Cesari stesso in matita blu (cfr. *supra*), ma con le aggiunte testuali relative alle sezioni musicali presenti in Ms.Cesari 121/1;
3. *Revisione critica dell'edizione Goldschmidt* (Figura 9): è l'apparato che riporta la spiegazione dei numeri ad inchiostro presenti in Ms.Cesari 122; le correzioni riguardano sia lezioni musicali e/o testuali errate (derivanti probabilmente da errori di lettura dal manoscritto veneziano), sia scelte operate da Goldschmidt non condivise da Cesari, come il trattamento delle proporzioni musicali o la resa del sistema ritmico;
4. *Tavola delle trasposizioni dei ruoli vocali* (Figura 10): si tratta di una tabella riassuntiva delle caratteristiche vocali dei personaggi dell'opera, di ognuno dei quali vengono riportate chiave e tessitura originali, oltre ad annotazioni riguardanti una loro possibile resa moderna.

¹² Cfr. in particolare il *Trattato della musica scenica*, scritto tra il 1640 e 1647 ma pubblicato postumo solamente nel 1763, in DONI 1763, II. vol., pp. 1-144; il passaggio del testo in cui Doni parla del possibile 'tedio dei recitativi' si trova in particolare a p. 26. La trattatistica musicale seicentesca, che Cesari conosceva approfonditamente dai suoi studi accademici, è stata sicuramente presa come uno dei punti di partenza per alcune riflessioni pratiche dello studioso; cfr. *infra* § 5.

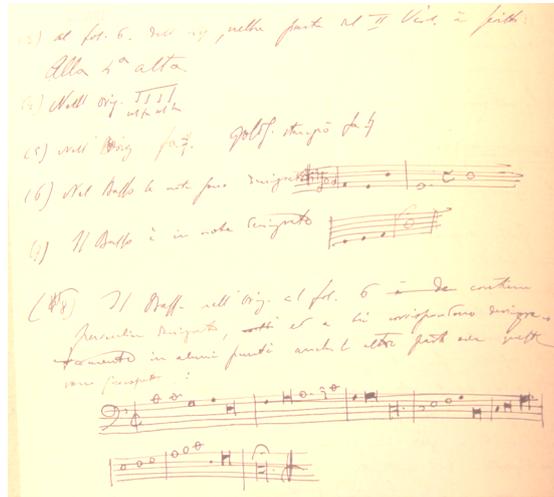


Figura 9. Pagina dal Ms. Cesari 121/3.

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata.

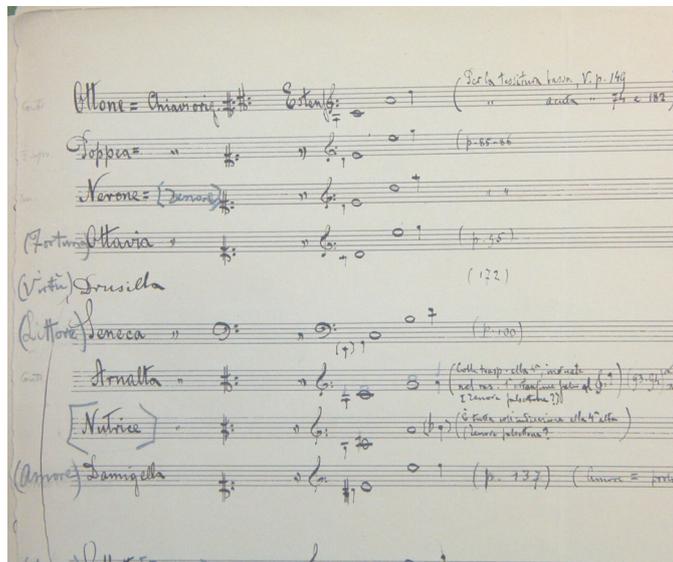


Figura 10. Pagina dal Ms. Cesari 121/4.

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata.

Quest'ultimo fascicolo è particolarmente interessante, poiché di ciascun personaggio Cesari non solo riporta la chiave e la tessitura originarie, ma scrive anche alcune annotazioni di prassi esecutiva dell'epoca. Emblematiche sono quelle riguardanti i personaggi principali dell'opera:

- | | |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ottone | Tenuto conto della estensione, posizione e carattere sue è voce d'uomo, cioè di tenore che sappia falsettare com'era d'uso nel 17. secolo. Secondo Goldschmidt è parte di contralto, e voce femminile. |
| Poppea | Com'era uso nell'op. veneziana, Monteverdi ha affidato la parte dell'eroina ad un sonoro contralto. |
| Nerone | Nerone era rappresentato da un soprano uomo (castrato). |
| Arnalta | La vecchia dama di compagnia di Poppea, sebbene scritta in chiave di Alto, ha l'estensione di quella di Tenore. Fu forse un uomo travestito da donna. |

È chiaro come Cesari, in queste pur brevi note, renda conto di un suo percorso di ricerca molto approfondito, tanto da prospettare alcune scelte (per esempio, la resa dei personaggi *en travesti*) che nella viva prassi esecutiva moderna sono diventate comuni solo quaranta o cinquanta anni dopo. Per fare un esempio eclatante, la possibilità di rendere il personaggio di Ottone con un tenore 'che sappia falsettare' (tipologia per cui si utilizza oggi il termine francese *haute-contre*) è stata realmente praticata (e documentata) solo nel 2005, in occasione di una serie di recite de *L'incoronazione di Poppea* dirette da Sergio Vartolo, nelle quali il ruolo di Ottone è stato interpretato dal tenore contraltino William Matteuzzi.¹³

Questo esempio dimostra ancora una volta quanto Cesari avesse un quadro chiaro e saldamente documentato della musica di cui si occupava, e di come guardasse ben oltre una prospettiva storica ristretta alla sua contemporaneità. Ovviamente nella realtà dell'epoca si dovevano compiere i doveri compromessi, necessari non tanto per una questione di allineamento ai gusti melodrammatici di certo pubblico, quanto piuttosto per questioni pratiche: per restare al caso di Ottone, la voce di tenore (per come veniva concepita tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo) era una voce ricca, squillante, potente e probabilmente non era adatta ad esprimere la fragile psicologia del personaggio. La voce di un *Heldentenor* wagneriano (che era il referente operistico per antonomasia) non poteva sicuramente rappresentare efficacemente un antieroe, come di fatto è Ottone; da qui la scelta *obtorso collo* di affidare Ottone (e anche Arnalta) alla voce di contralto, come leggiamo anche in un altro foglio del Ms. Cesari 121/4, su cui Cesari traccia una tabella riassuntiva del cast vocale necessario:

¹³ Claudio MONTEVERDI, *L'incoronazione di Poppea*, dir. Sergio Vartolo, Patrizia Biccirè, Liliana Rugiero, Giampaolo Fagotto, Angela Bucci, William Matteuzzi, 4 CD, Brilliant 92752, 2005.

Poppea	3 ½ soprani
Ottavia (Fortuna)	
Drusilla (Virtù)	
Ottone	3 contralti
Arnalta	
Damigella (Amore)	
Nerone	4 tenori
Valletto (Mercurio)	
Lucano (Soldato)	
Liberto (Soldato)	
Seneca (Littore)	1 basso

Rispetto alla deliberata arbitrarietà delle scelte vocali d'Indy, Cesari dimostra di lavorare in un modo diametralmente opposto, ossia di arrivare a determinate scelte di compromesso attraverso un percorso di riflessioni molto approfondite, che partono dalla consapevolezza della distanza storica tra Monteverdi e la propria contemporaneità. Egli tenta di colmarla, però, cercando nella musica stessa i criteri con i quali riportarla alla modernità, riuscendo così a non tradire lo spirito originario della musica monteverdiana.

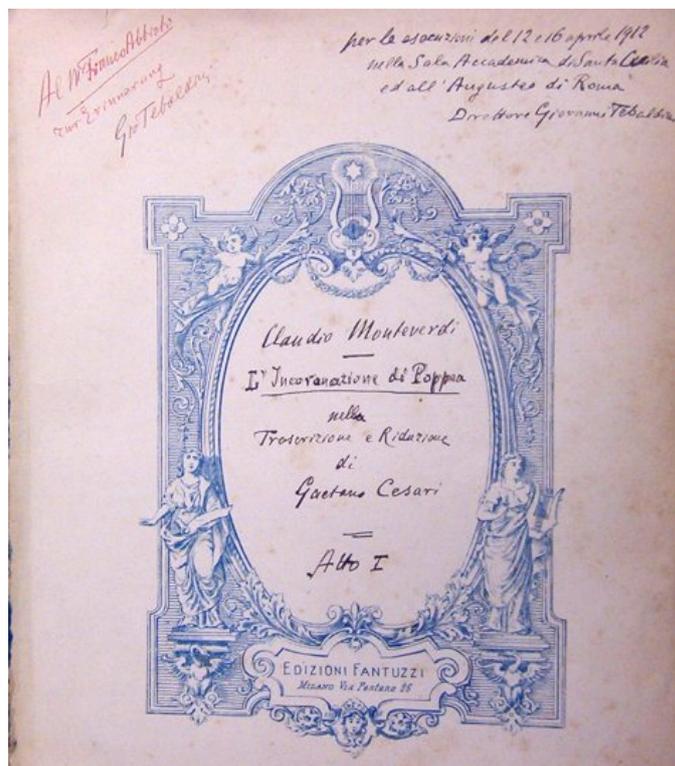
5. La trascrizione

La partitura della trascrizione cesariana di *Poppea*, oggi conservata presso la Biblioteca Statale di Cremona come **Ms.Cesari 197**,¹⁴ è sicuramente la copia definitiva di un lavoro di trascrizione durato mesi, di cui materiali preparatori citati nelle pagine precedenti sono probabilmente una minima parte di quelli usati effettivamente da Cesari. La trascrizione è contenuta in tre volumi manoscritti (uno per ciascun atto) redatti in inchiostro nero, in cui sono presenti anche numerosi segni a matita (grigia, blu o rossa), che anche in questo caso testimoniano i percorsi accidentati che questo testo ha attraversato.

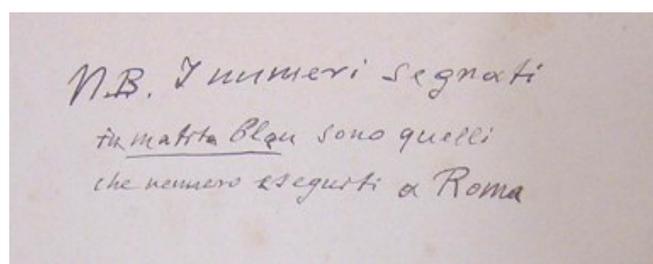
Ogni volume riporta un frontespizio con decoro a stampa e su cui a mano è poi stata aggiunta la titolazione dell'opera. Sul frontespizio del primo volume (Figura 11a) sono presenti anche due ulteriori indicazioni (scritte entrambe da Giovanni Tebaldini): in alto a destra «per le esecuzioni del 12 e 16 aprile 1912 nella Sala dell'Accademia di Santa Cecilia ed all'Augusteo di Roma / Direttore Giovanni Tebaldini» e in alto a sinistra la dedica che Tebaldini scrisse quando regalò i manoscritti a Franco Abbiati, «Al M. Franco Abbiati / Zur Erinnerung / Gio. Tebaldini». Sul contropespizio (Figura 11b) è inoltre presente un'altra indicazione, anch'essa scritta da Tebaldini, che avvisa che «N.B. I numeri segnati in matita blau furono quelli eseguiti a Roma». Si tratta di annotazioni preziose, che permettono di ricostruire la storia materiale,

¹⁴ Questo manoscritto non è contenuto nel catalogo di BRICCHI PICCIONI 1993, ed è stato descritto per la prima volta da Stefano Campagnolo in una scheda pubblicata *Antiquariato e biblioteca* 1994, pp. 66-69.

piuttosto articolata, di questo manoscritto, nonché la storia delle esecuzioni ad esso collegate (cfr. *infra* § 6).



a)



b)

Figura 11. Ms. Cesari 197/1, Frontespizio (a) e dettaglio del controfrontespizio (b).
© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata.

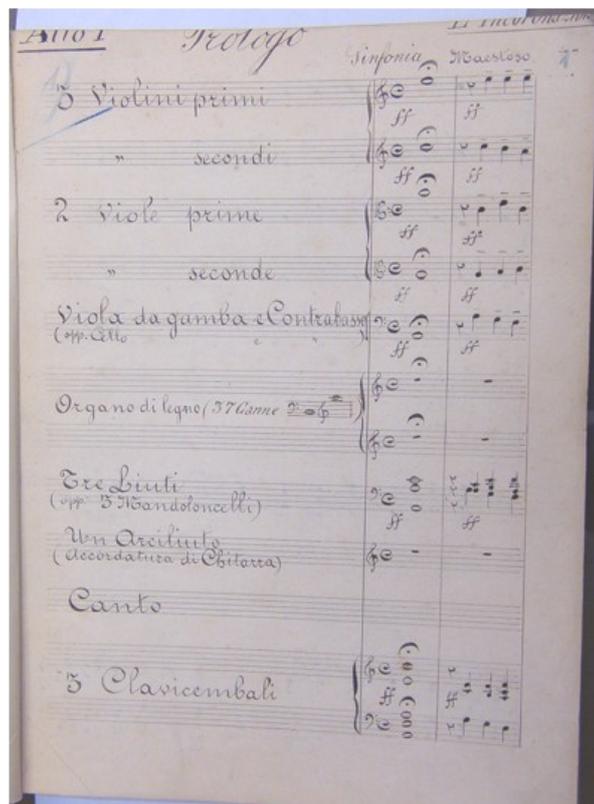


Figura 12. Ms.Cesari 197/1, p. 1.

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata.

Sulla prima pagina di musica (Figura 12) è segnato l'organico strumentale richiesto, che a prima vista risulta essere abbastanza singolare:

- 3 violini primi e 3 violini secondi;
- 2 viole prime e 2 viole seconde;
- «viola da gamba (o violoncello)» e contrabbasso;
- 3 «liuti oppure 3 mandolincelli»;
- 1 «arciliuto (accordatura di chitarra)»;
- «organo di legno»;
- 3 clavicembali.

Si vede subito come questa non sia propriamente un'orchestra moderna, bensì il risultato di un compromesso che Cesari attuò tra le esigenze 'archeologico-musicali' (come lui stesso le chiamava) e le possibilità pratiche di cui disponeva. Potendo contare sull'organico messo a disposizione dalla Società Musicale

Romana e dal Museo di Strumenti Antichi dell'Accademia di Santa Cecilia, Cesari poté introdurre nell'organico alcuni strumenti (come il liuto o la viola da gamba) altrimenti del tutto sconosciuti e inutilizzati all'epoca. Il mandolincello, ad esempio, era la taglia grave del mandolino, usata soprattutto nelle orchestre di strumenti a pizzico diffuse in tutta Italia tra Otto e Novecento. È plausibile pensare che Cesari, nel prescrivere questo strumento come strumento di sostegno per il basso continuo, si sia ispirato alla situazione della sua città natale, Cremona, dove all'epoca era presente una delle orchestre di mandolini più importanti in Italia, l'Orchestra dei Filodrammatici (di cui oggi purtroppo non rimane quasi alcuna traccia, né nella documentazione amministrativa, né tantomeno nella documentazione iconografica).

Per quanto riguarda le 'curiose' proporzioni tra le sezioni orchestrali, è plausibile pensare che Cesari pensasse (in questo caso) in termini di volume di dinamica, e avesse bisogno di 3 clavicembali e liuti per ottenere il massimo del *forte* orchestrale.¹⁵ Questa ipotesi viene indirettamente confermata dal fatto che nel corso della partitura Cesari indica con precisione quanti strumenti debbano suonare una parte in un determinato momento, in modo da riuscire ad ottenere una discreta gamma dinamica dalla compagine strumentale, dimostrando quindi anche una notevole sensibilità nell'*orchestrazione* dell'accompagnamento.

Analizzando poi dal punto di vista squisitamente paleografico il manoscritto, oltre all'uso già citato di diversi materiali scrittori, si possono notare diversi strati di scrittura ad inchiostro, caratterizzati dall'uso di penne diverse e un inchiostro più o meno spesso, oltre che da un *ductus* più o meno corsivo. Si prenda ad esempio p. 8 del terzo volume (Figura 13).

Si vede chiaramente che un primo strato di scrittura, realizzato con un inchiostro meno scuro e un segno più sottile, è quello che comprende la linea vocale (un pentagramma) e la realizzazione del basso continuo, realizzazione di cui Cesari ha già previsto la destinazione con precise scelte di organico (in questo cembalo, organo, liuto, arciliuto);¹⁶ un altro strato è invece quello relativo agli archi, le cui parti sono spesso composte *ex novo* e vengono sempre aggiunte da Cesari in base a motivazioni interne al contenuto musicale e/o testuale.

¹⁵ Si consideri che Cesari pensava in base agli strumenti che conosceva, ossia quelli del Museo di Strumenti Antichi dell'Accademia di Santa Cecilia, i quali sicuramente erano 'pezzi da museo', e quindi non necessariamente mantenevano la loro integrità e funzionalità se usati come strumenti musicali veri e propri; nel fare considerazioni sulla trascrizione di Cesari non dobbiamo dimenticare che è solo nella seconda metà del XX secolo che gli sviluppi della liuteria hanno portato gli strumenti cosiddetti 'antichi' o 'barocchi' ad essere competitivi (dal punto della resa sonora) con gli strumenti moderni.

¹⁶ Si noti anche come Cesari realizzi il basso continuo strumentale (in particolare la parte dei clavicembali) non in maniera staticamente accordale, ma scrivendo una parte elaborata dal punto di vista contrappuntistico; è questa evidentemente una parte scritta pensando ad un risultato finale 'semi-improvvisativo'.

Figura 13. Ms.Cesari 197/3, p. 8.

© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica – Riproduzione vietata.

Questo metodo di procedere nella trascrizione è uniforme lungo tutti e tre i volumi che compongono il manoscritto e rivela un atteggiamento ben preciso di Cesari: egli pensava dapprima in termini di voce e basso continuo, e solo successivamente aggiungeva o rielaborava il materiale orchestrale. Pensando in termini di orchestrazione, ciò significa che Cesari aveva acquisito una competenza storica e pratica del basso continuo, maturata inizialmente nel corso delle ricerche per la propria tesi, e affinata in seguito per interesse personale.¹⁷

Analizzando alcuni esempi tratti dal Ms.Cesari 197, appare evidente che tale profonda conoscenza ha influito anche sulle modalità (ri)compositive applicate alla *Poppea*. Innanzitutto Cesari, grazie ad un'attentissima e capillare analisi dell'opera, ha suddiviso la materia musicale in 'numeri musicali' (a cui sono legati i corrispondenti numeri-guida apposti sulla

¹⁷ Ricordiamo che Cesari venne inoltre incaricato dalla Università di Monaco di tenere alcune conferenze sull'argomento nel 1909, il cui testo è stato pubblicato postumo col titolo *Le origini del basso continuo* in CESARI 1937, pp. 87-99.

partitura) in base allo stile recitativo o melodico, alla presenza di precise indicazioni metrico-musicali o alla presenza di moduli ritmico/melodici ripetuti (come nel caso di bassi ostinati). Successivamente ha scelto quali (micro)sezioni eliminare dal libretto (e quindi dalla partitura), avendo come guida l'effetto drammatico complessivo e cercando in un certo senso di 'riassumere' la vicenda musicale, senza snaturarne la struttura.

Infine, Cesari ha differenziato le varie sezioni dosando l'uso degli strumenti richiamandosi alla distinzione seicentesca tra strumento di 'fondamento' e strumento di 'ornamento',¹⁸ utilizzandola anche per rendere al pubblico l'ascolto più agevole e più chiara la struttura dell'opera.¹⁹

Il caso del **Prologo**²⁰ è piuttosto emblematico, e può essere preso come assolutamente esplicativo dei criteri operativi di Cesari.

Occorre notare, come considerazione preliminare, che Cesari *non* elimina il Prologo dall'opera (come aveva invece fatto d'Indy), e questo per mantenere la dimensione prettamente allegorica dell'intera vicenda, in cui la storia di Nerone e Poppea viene presa come esempio dal dio Amore per dimostrare che egli è assai più potente di altre divinità (come la Fortuna o la Virtù). Si veda nella Tabella 1 la suddivisione applicata da Cesari: si riporta il libretto, indicando per ciascuna sezione indicazioni agogiche e organico. L'unica sezione di libretto tagliata riguarda alcuni versi della Virtù, tolti probabilmente per abbreviare il dialogo tra i due personaggi e rendere più improvvisa l'entrata di Amore.

¹⁸ L'enunciazione più nota di questa distinzione si deve al compositore e teorico senese Agostino Agazzari (1578-1640) nel suo trattato del *Del Sonare sopra'l Basso con tutti li Stromenti e dell' uso loro nel Conserto* (AGAZZARI 1607): «come fondamento sono quei [strumenti], che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto: quali sono, Organo, Gravicembalo etc. e similmente in occasione di poche e soli voci, Leuto, Tiorba, Arpa etc.» mentre «come ornamento sono quelli, che scherzando, e contraponteggiando, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia: cioè Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora et altri simili» (p. 3).

¹⁹ Da notare il fatto che già nella recensione dell'*Orfeo* milanese Cesari avesse esplicitamente discusso di queste problematiche, notando come Orefice non ne avesse minimamente tenuto conto nell'adattare l'opera (cfr. CESARI 1910, p. 163 e sgg.)

²⁰ Il *Prologo* dell'opera si trova alle cc. 2r-6r del manoscritto veneziano (Biblioteca Marciana di Venezia, Fondo Contarini, ms It. IV, 439 (=9963)), e alle pp. 11-50 del manoscritto di Cesari (Ms.Cesari 197).

FORTUNA	Deh, nasconditi, o Virtù, già caduta in povertà, non creduta deità, nume ch'è senza tempio, diva senza devoti, e senza altari.	4. Recitativo, C, p. 11 arciliuto cembalo viola da gamba/cello
	dissipata, disprezzata, aborrita, mal gradita, ed in mio paragon sempre schernita.	5. Allegretto, 3/4, p. 14 violini primi e secondi, viole unite mandoloncello/liuto cembalo viola da gamba/cello, contrabbasso
	Già regina, or plebea, che per comprarti gl'alimenti e le vesti	6. Recitativo a tempo, C, p. 18 viole prime e seconde arciliuto cembalo viola da gamba/cello
	i privilegi e i titoli vendesti.	Allegretto come prima, 3/4, p. 19 violini primi e secondi, viole prime e seconde mandoloncello/liuto cembalo viola da gamba/cello, contrabbasso
	Ogni tuo professore, se da me sta diviso sembra un foco dipinto che né scalda, né splende, resta un calor sepolto in penuria di luce.	7. Recitativo, C, p. 21 arciliuto cembalo viola da gamba/cello
	Chi professa virtù non spera mai di posseder ricchezza, o gloria alcuna, se protetto non è dalla Fortuna.	8. Lentamente, C, p. 23 violini primi e secondi, viole prime e seconde mandoloncello/liuto cembalo viola da gamba/cello, contrabbasso
VIRTÙ	Deh, sommergiti, mal nata, rea chimera delle genti, fatta dea dagl'imprudenti. Io son la vera scala, per cui natura al sommo ben ascende. Io son la tramontana, che sola insegno agl'intelletti umani l'arte del navigar verso l'Olimpo. Può dirsi, senza adulazione alcuna, il puro incorruttibil esser mio termine convertibile con dio, che ciò non si può dir di te, Fortuna.	9. Recitativo, C, p. 29 violino solo arciliuto cembalo viola da gamba/cello
AMORE	Che vi credete, o dèe, divider fra di voi del mondo tutto la signoria, e 'l governo, escludendone Amore, nume, ch'è d'ambe voi tanto maggiore?	[nessuna indicazione], C, p. 35 viole prime e seconde cembalo viola da gamba/cello
	Io le virtùdi insegno, io le fortune domo, questa bambina età vince d'antichità il tempo, e ogn'altro dio: gemelli siam l'eternitade ed io.	Misurato, [C], p. 37 viole prime e seconde cembalo viola da gamba/cello
	Riveritemi, adoratemi, e di vostro sovrano il nome datemi.	Allegretto, 3/4, p. 40 viole prime e seconde cembalo viola da gamba/cello
FORTUNA, VIRTÙ	Uman non è, non è celeste core, che contender ardisca con Amore.	Allegretto, C, p. 44 violini primi e secondi, viole prime e seconde mandoloncello/liuto cembalo viola da gamba/cello, contrabbasso
AMORE	Oggi in un sol certame, l'un e l'altra di voi da me abbattuta, dirà, che 'l mondo a' cenni miei si muta.	[nessuna indicazione], C, p. 48 organo di legno cembalo viola da gamba/cello

Tabella 1. Schema analitico del *Prologo* nella versione di Cesari.

I primi due ‘numeri musicali’ (segnati rispettivamente con i numeri-guida 4 e 5) sono individuati da Cesari in base alle diverse indicazioni metriche presenti nel manoscritto veneziano (Esempio 1): dapprima l’assenza di indicazione precisa dell’iniziale andamento recitativo (‘Deh, nasconditi o Virtù’), seguita poi da un’indicazione ternaria (‘Disusata, disprezzata’).

Deh nascondi-ti o Vir-tù Già ca-du-ta in-po-ver-tà non cre-dut-ta De-i-tà Nu-me, ch'è sen-za Tem-pio Di-va
senza devo-ti e sen-za Alt-ta-ri di-su-sa - - - ta di-sprez-za - - - ta

Esempio 1. Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Contarini, ms It. IV, 439 (= 9963), c. 2r.

Cesari rende tale differenza non solo dando una precisa indicazione agogica alle due sezioni (rispettivamente ‘4. Recitativo’ e ‘5. Allegretto’), ma anche affidando l’accompagnamento della prima ai soli strumenti ‘di fondamento’ (ossia la sezione del basso continuo: viola da gamba, arciliuto e cembalo – Esempio 2), introducendo gli strumenti di ‘ornamento’ solo nella seconda, per sottolineare il passaggio da una sezione recitativa ad una sezione ariosa (Esempio 3).

4. Recitativo

Fortuna Deh, nasconditi, o Vir-tù, già ca-du-ta in-po-ver-tà, non cre-dut-ta de-i-tà, Nome ch'è senza tempio, Di-va sen-za devo-ti e sen-za-al-ta-ri!

Esempio 2. Ms. Cesari 197/1, pp. 11-14.
© Paolo Giorgi – Riproduzione vietata.

5. Allegretto

Esempio 3. Ms.Cesari 197/1, p. 14-15.
© Paolo Giorgi – Riproduzione vietata.

Si noti come Cesari componga essenzialmente una realizzazione orchestrale del basso continuo, evitando tuttavia la mera distribuzione delle parti accordali ai diversi strumenti, costruendo un intreccio contrappuntistico tra gli archi (a tre parti reali) e la linea vocale, riprendendo in particolare lo spunto motivico iniziale della voce per riproporlo con il violino primo. Una realizzazione musicale analoga sarà quella di Nikolaus Harnoncourt, nella versione di *Poppea* che debutterà a teatro negli anni Sessanta,²¹ per essere poi incisa e diventare una delle pietre miliari del moderno *Early Music Movement*. Ancora una volta Cesari anticipa alcune riflessioni e scelte esecutive che diventeranno *mainstream* solo parecchi decenni dopo, e si dimostra decisamente all'avanguardia non solo per la sua epoca, ma probabilmente anche per la nostra.

Un secondo caso esemplare della partitura cesariana mostra la realizzazione di alcuni dei principi che aveva enunciato nella recensione della rappresentazione dell'*Orfeo* milanese: nella scena 9 nel primo Atto assistiamo al dialogo tra Nerone e Seneca in cui il tiranno decide di non seguire i consigli del filosofo riguardo alla sconvenienza della sua relazione con Poppea, condannando poi il filosofo al suicidio (Esempio 4).

²¹ Claudio MONTEVERDI, *L'incoronazione di Poppea*, dir. Nikolaus Harnoncourt, Concentus Musicus Wien, Helen Donath, Elisabeth Söderström, Cathy Berberian, Paul Esswood, 4 CD, Teldec 2292-42457-2, 1973.

Esempio 4. Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Contarini, ms It. IV, 439 (= 9963), c. 37v.

In questo punto specifico della scena, che rappresenta l'apice della tensione drammatica tra i personaggi, Nerone accusa Seneca di 'sforzarlo allo sdegno', ossia di portarlo alla collera estrema. La linea melodica è piuttosto mimetica rispetto alla situazione: inizia con la ripetizione del 'Tu' inframezzato da pause, un gesto accusatorio forte e reiterato, per poi passare alla rappresentazione musicale dello 'sdegno', attraverso la ripetizione della stessa parola in un registro sempre più acuto. Passando alla trascrizione di Cesari (Esempio 5), vediamo che anche in questo caso l'orchestra serve ad una realizzazione estesa del basso continuo.

Esempio 5. Ms.Cesari 197/1, p. 164-165.

© Paolo Giorgi - Riproduzione vietata.

C'è però anche qualcosa di più, e si nota nella sezione seguente (Esempio 6), dove è presente l'uso del ribattuto degli archi e l'alternanza tra uso dell'arco e pizzicato.

VI I-II
pizzicato arco

Vla I-II

Nerone
al tuo di-spet - to, e del po-po-lo/in on-ta, e del Se-na-to, e d'Ot - ta-via, e del cie-lo/e del-a - bis - so, sian-si giu - ste/o in - giu-ste, sian-si

Vcl
pizzicato arco

Mand.

Cemb.

Esempio 6. Ms.Cesari 197/1, p. 165-167.

© Paolo Giorgi – Riproduzione vietata.

È questo a mio parere un evidente richiamo all'uso degli archi e del *concitato* che Monteverdi utilizza nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* nell'*Ottavo libro dei madrigali* del 1638 (Figura 14).

Qui si lascia l'arco, &
si itreppano le corde
con duoi deti.

qui si ripiglia l'arco.

Figura 14. Dettaglio dal *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in Claudio MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri et amorosi, Ottavo libro de' madrigali*, Venezia, Vincenti, 1638, fascicolo ALTO SECONDO/VIOLINO PRIMO, p. 15.

Ricordiamo che Cesari tra il 1904 e il 1908 aveva trascritto integralmente in partitura tutti i libri di madrigali di Monteverdi, per cui aveva sicuramente acquisito una conoscenza capillare della scrittura monteverdiana, e in questo caso specifico ha deciso di applicare a *Poppea* espedienti di orchestrazione

monteverdiana tratti da composizioni affini sia per carattere che per epoca, andando nella direzione diametralmente opposta a quella intrapresa da Orefice (cfr. *supra* §2).

6. I concerti romani del 1912 e il percorso della trascrizione cesariana

Purtroppo il progetto cesariano non venne realizzato, quantomeno non nei termini previsti dal musicologo: la messa in scena completa dell'opera non venne mai realizzata, probabilmente per gli eccessivi costi richiesti e per i problemi logistici che affliggevano, allora come oggi, un allestimento teatrale, soprattutto se non inserito all'interno di una stagione teatrale regolare, ma legato ad un singolo evento. Dato che i manoscritti di Cesari, e sicuramente la trascrizione completa, vennero realizzati nei primi mesi del 1911 per poi essere mandati a Tebaldini, è plausibile ipotizzare che l'allestimento fosse previsto per quell'anno, ipotesi che troviamo confermata in una lettera di Cesari a Tebaldini (conservata presso la Biblioteca Statale di Cremona, ms.Gov. 298/2), in cui Cesari chiede notizie dell'esecuzione prevista della *Poppea*. Dopo questa lettera, datata giugno 1911, non sono testimoniate altre missive tra i due, indizio che probabilmente per problemi organizzativi la messa in scena sfumò (circostanze a cui si allude in alcuni articoli della stampa coeva; cfr. *Appendice*). Tebaldini venne però incaricato l'anno successivo di organizzare un concerto con «musiche italiane antiche», concerto realizzato nell'aprile del 1912 in cui eseguì alcuni estratti dall'*Incoronazione di Poppea*, accanto ad altri brani di musica vocale e teatrale del Seicento, come estratti dalla *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

Il concerto ebbe luogo nella Sala dell'Accademia di Santa Cecilia il 12 aprile 1912, poi replicato con un programma leggermente differenziato il 16 aprile presso l'Augusteo di Roma, con la partecipazione dell'Orchestra e Coro della Regia Accademia di Santa Cecilia,²² oltre che con la presenza di alcuni cantanti noti alla scena musicale romana: il soprano Raisa Burstein (*Poppea*),²³ il

²² Il programma del concerto del 12 aprile 1912 nella Sala Accademica di Santa Cecilia prevedeva le *Laudi spirituali* per coro di Giovanni Animuccia, il mottetto per coro *Dum complerentur* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, estratti da *La rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, l'*Invocazione a Giove* tratta da *La Dafne* di Marco da Gagliano ed estratti da *L'incoronazione di Poppea*. Il programma del concerto del 16 aprile 1912 presso l'Augusteo comprendeva del primo programma solo gli estratti da *La rappresentazione di Anima et di Corpo* e *L'incoronazione di Poppea*, prevedendo invece nuovi brani: come la *Scena degli spiriti* e l'aria *Dell'antro magico* tratte dal *Giasone* di Francesco Cavalli, l'aria *Coronato di verdi allori* tratta dal *Totila* di Giovanni Legrenzi e il madrigale per coro e orchestra *Alla tromba di Marte (Inganni dell'umanità)* di Antonio Lotti. Il programma dei concerti è ricostruibile grazie al database online dell'Accademia di Santa Cecilia (<http://bibliomediateca.santacecilia.it>), e viene inoltre confermato leggendo le recensioni (cfr. *Appendice*).

²³ Si tratta questa della prima apparizione documentata in un concerto pubblico del soprano polacco Raitza Burchstein (1893-1963), più noto col nome d'arte di Rosa Raisa, che proprio grazie al successo di questo concerto inizierà una carriera internazionale come soprano drammatico, che la porterà, tra l'altro, a creare i ruoli di Asteria nel *Nerone* di Arrigo Boito (1924) e di Turandot nell'omonima opera di Giacomo Puccini (1926), in occasioni delle loro prime esecuzioni assolute.

tenore Alfredo Zonghi (Nerone), il contralto Jole Cottone (Ottone/Damigella), i tenori Angelo Brusi e Primo Vitti (Soldati) e con la partecipazione del Coro dell'Accademia (Consoli e Tribuni). La questione riguardante *quali* estratti furono eseguiti non è facilmente risolvibile: la partitura apparentemente riporta con chiarezza l'ordine con quale vennero eseguiti i frammenti, dato che Tebaldini appose una numerazione in matita blu (da 1 a 5) delle parti dell'opera da eseguire;²⁴ in realtà, analizzando meglio il manoscritto, si nota che sotto la numerazione in blu si trovano tracce e cancellature di una numerazione precedente, che corrispondeva ad una scelta leggermente differente dei brani da eseguire (cfr. ad esempio il caso della seconda scena del I Atto nella Figura 15).

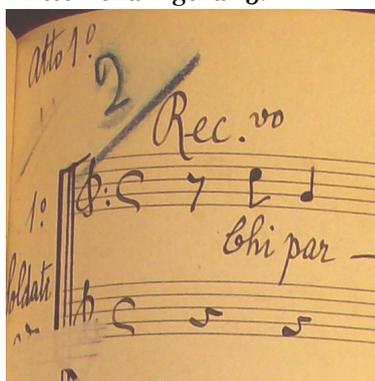


Figura 15. Ms.Cesari 197/1, p. 71.
© Biblioteca Statale di Cremona, Deposito Libreria Civica. Riproduzione vietata.

Queste due diverse selezioni del materiale da eseguire testimoniano verosimilmente una decisione da parte di Tebaldini di modificare il programma del concerto. Non ci è però dato sapere con

precisione *quando* questa modifica è avvenuta, ma è molto probabile che venne effettuata in una fase preliminare di studio, *anteriore* al concerto, quando ancora il programma era in fase di definizione. Le recensioni recuperate, generalmente non precise nel citare i singoli brani eseguiti, fortunatamente accorrono in aiuto per chiarire questo punto. Da una fugace menzione dello «slancio lirico irresistibile» della *Passacaglia* di Nerone in una recensione del concerto del 12 aprile (cfr. *Appendice*, testo D), possiamo dedurre che vennero eseguite le parti dell'opera corrispondenti alla numerazione più

Nella Tabella 2 sono riportate le due diverse numerazioni (con la corrispondenza alle pagine del manoscritto):

Numerazione meno recente	Numerazione più recente
1. Sinfonia Ms. Cesari 197/1, p. 1	
2. Atto I, scena 1 'E pur io torno' Ms. Cesari 197/1, p. 51	1. Atto I, scena 1 'E pur io torno' Ms. Cesari 197/1, p. 51
3. Atto I, scena 2 'Chi parla, chi va là?' Ms. Cesari 197/1, p. 71	2. Atto I, scena 2 'Chi parla, chi va là?' Ms. Cesari 197/1, p. 71
4. Atto I, scena 3 'Signor, deh, non partire' Ms. Cesari 197/1, p. 81	3. Atto I, scena 3 'Signor, deh, non partire' Ms. Cesari 197/1, p. 81
	4. Atto III, scena 5 'Signor, signor / Non fu Drusilla' Ms. Cesari 197/3, p. 39
5. Atto III, scena 8 'A te, sovrana Augusta' Ms. Cesari 197/3, p. 63	5. Atto I, scena 1 'A te, sovrana Augusta' Ms. Cesari 197/3, p. 63

Tabella 2

²⁴ Si ricordi che il controfrontespizio del Ms.Cesari 197/1 ci segnala che le scene segnate in «matita blau» furono quelle eseguite a Roma; cfr. *supra* Figura 11.

recente: la sezione chiamata 'Passacaglio' ('Per capirti negl'occhi', Ms.Cesari 197/3, p. 43) è infatti presente nella scena numerata come quarta secondo la nuova numerazione, e completamente assente secondo quella vecchia.²⁵

Il concerto ebbe una discreta risonanza a Roma, e si pubblicarono diverse recensioni dell'evento, tutte molto positive;²⁶ il nome di Gaetano Cesari compare però poche volte, oscurato dalle lodi per i cantanti e per la mirabile direzione di Tebaldini. L'impossibilità di eseguire scenicamente l'opera, la mancata realizzazione del proprio avanguardistico progetto e anche la scarsa risonanza nazionale dei concerti romani raffreddarono i rapporti tra Cesari e Tebaldini. Nel successivo carteggio tra i due,²⁷ Cesari appare assolutamente frustrato nelle sue aspettative, scrive con un tono amareggiato e a tratti sarcastico, congratulandosi formalmente e scrivendo che sarebbe andato volentieri a vedere il concerto «se Roma fosse stata meno lontana, e meno care le ferrovie».²⁸ Ben presto Cesari si distanzierà nettamente dall'operato di Tebaldini, giudicando assolutamente inadatta la forma accademica (ossia in forma di concerto) per della musica drammatica come quella di *Poppea*. Sarebbe forse stato meglio, sembra suggerire, eseguire soltanto musica vocale da camera (ad esempio madrigali, mottetti e cantate) per un'esecuzione prevista in una normale sala da concerto. Le parole di Cesari (che troviamo in un'altra lettera a Tebaldini) sono molto nette a tal riguardo, dichiarando di rinunciare non solo a un qualsiasi compenso per il lavoro eseguito, ma specificando che ogni ulteriore esecuzione dell'opera in forma diversa da quella da lui proposta, il revisore dovrà prendersene la responsabilità:²⁹

Se quindi in linea di diritto non ci sono da parte mia osservazioni o riserve da fare (rinuncio anche a qualsiasi compenso), in linea scientifica io lascio la responsabilità della nuova forma d'esecuzione a chi, dal proprio punto di vista, questa forma crede di adottare. Lei, egregio Maestro, comprende benissimo che le mie polemiche in un passato non molto remoto mi creano dei doveri di coerenza, precisi ed imprescindibili. In quanto poi alla mia posizione di fronte all'Accademia di S. Cecilia ed al Comitato Romano, non so davvero cosa pensare: mi mancano dati giuridici a stabilire fin dove può arrivare la mia e l'altrui proprietà. Mi pare che essendo stata la commissione del mio lavoro diretta all'attuazione di un programma di festeggiamenti circoscritto in una determinata epoca, la riproduzione dopo quest'epoca non possa implicare violazione dei diritti del Comitato Romano.

²⁵ Questa sequenza viene riportata anche da TIBY 1937, p. 14, e da NICOLODI 1982, p. 101; da notare che in nessuno dei due contributi è riportata la fonte dell'informazione.

²⁶ Cfr. *Appendice* per la trascrizione delle recensioni recuperate; per la segnalazione e la disponibilità dei materiali desidero ringraziare Anna Maria Novelli, nipote di Giovanni Tebaldini e fondatrice del Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno (<http://www.tebaldini.it>).

²⁷ Cfr. *Antiquariato e biblioteca* 1994, p. 52-57; attualmente il carteggio di Cesari è quasi integralmente conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona.

²⁸ Biblioteca Statale di Cremona, Ms.Gov. 298/3, databile tra l'aprile e il maggio 1912.

²⁹ Biblioteca Statale di Cremona, Ms.Gov. 298/5, datata 9 giugno 1912.

Non è forse un caso che dopo queste parole, scritte nel giugno 1911, seguirà quasi un anno di silenzio tra i due, per riprendere sporadicamente nel marzo 1912. Nonostante il carteggio tra Cesari e Tebaldini continuerà ancora per qualche anno (fino al 1917), con reciproco scambio di notizie e segnalazioni di eventi musicali interessanti, il rapporto tra due si doveva essere molto attenuato, e non ci furono altre proposte per nuovi progetti in comune; è però affascinante immaginare che cosa una collaborazione più lunga e proficua tra due simili personalità avrebbe potuto produrre a livello culturale e musicale.

* * *

Questo però non è affatto l'ultimo tassello della storia della revisione cesariana della *Poppea*: come si legge nella dedica presente sul frontespizio Ms.Cesari 197, Tebaldini donò, dopo la morte di Cesari nel 1937, il manoscritto a Franco Abbiati. Questi, allievo di Cesari e suo continuatore nell'attività di critico musicale sulle pagine del «Corriere della Sera», lo conservò gelosamente, e lo utilizzò anche per analizzare e recensire l'esecuzione della *Poppea* alla Scala di Milano nel 1953, nella revisione di Giorgio Federico Ghedini.³⁰ Ad Abbiati si devono probabilmente le indicazioni in matita rossa che compaiono nel Ms.Cesari 197 (cfr. ad esempio Figura 13), e che indicano sempre un numero di pagina, indicazioni agogiche o appunti che richiamano probabilmente ad altro usato da Abbiati per la recensione (altre edizioni a stampa della partitura, o un'edizione del libretto dell'opera). Della trascrizione si interessò anche Guido Salvetti, che ebbe modo di visionare la partitura presso Abbiati e la citò nel suo contributo su alcune rielaborazioni novecentesche dell'opera (SALVETTI 1967). La versione di Cesari avrebbe dovuto essere eseguita all'interno delle celebrazioni monteverdiane del 1967, sotto la direzione di Ennio Gerelli, ma purtroppo nemmeno in questa occasione il progetto cesariano riuscì a vedere la luce. La partitura della *Poppea* si è riunita al Fondo Cesari conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona solo nel luglio 1994, grazie ad una generosa donazione degli eredi di Abbiati, completando così il fondo con uno dei suoi elementi più preziosi.

Concludendo l'affascinante storia di questi manoscritti, voglio tornare brevemente al punto di partenza («qual linea al centro», per citare le prime parole del personaggio di Ottone), ossia al legame tra Cesari e la temperie culturale dei primi anni del XX secolo. Cesari è stato di fatto un *hapax legomena* all'interno del panorama musicale italiano legato al recupero dell'antico, sia per scarsa fortuna professionale e per vicende biografiche del tutto particolari, sia soprattutto per la mancanza di interesse nelle questioni meramente nazionaliste. Non per questo però si devono ignorare le riflessioni e soluzioni proposte da Cesari (che vanno ben oltre il singolo caso de *L'incoronazione di Poppea*); esse sono le stesse a cui arriveranno diversi esecutori, direttori e studiosi di musica seicentesca diversi decenni più tardi, e ciò dimostra ancora una volta lo spirito pionieristico e l'attualità del pensiero e della figura di Gaetano Cesari.

³⁰ Cfr. la recensione su «Corriere della Sera», 2 giugno 1953.

Appendice – Le recensioni dei concerti del 1912

A. «La Tribuna », 20 febbraio 1912

I concerti storici a Santa Cecilia

È noto che, secondo il progetto della Sezione musicale del Comitato per le feste cinquantenarie, durante lo scorso anno 1911 avrebbero dovuto aver luogo alcuni importantissimi concerti di antica musica italiana del seicento. Questo nobile progetto, per un complesso di circostanze sfavorevoli, fu dovuto allora abbandonare. Tuttavia la Sezione musicale, nell'ultima seduta consiliare, espresse il voto che almeno una parte di questo bel programma di esumazioni fosse salvato dal... naufragio ed il conte di San Martino, d'accordo con la benemerita Accademia di S. Cecilia, promise di adoperarsi a tal fine, rendendo giusto omaggio al desiderio vivissimo di tanti e tanti appassionati cultori di musica classica. Ora, siamo ben lieti di annunciare che il fine desiderato è prossimo a raggiungersi. L'opera indefessa del Conte di San Martino e il buon volere di chi regge le sorti del nostro massimo Istituto musicale sono riusciti a trionfare di tutte le gravi difficoltà - artistiche ed economiche - che si opponevano alla realizzazione del progetto. Così il 23 e 30 del prossimo aprile, nella sala dell'Accademia di S. Cecilia avranno luogo due grandi *Concerti storici*, sotto la direzione dell'insigne maestro Giovanni Tebaldini. Caposaldo di queste audizioni, che desteranno il più vivo interesse, sarà la celebre *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri, eseguita per la prima volta in Roma, all'oratorio della Vallicella, nel 1600. Il testo di questo magnifico lavoro è stato ripristinato dal maestro Tebaldini, il quale ha compiuto opera profonda di musicologo e di artista, costruendo una nuova partitura sulle tracce storiche esistenti. Altra esumazione degna del massimo encomio sarà quella della *Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, nella nuova versione del d.r Gaetano Cesari, l'illustre e dottissimo critico musicale del *Secolo*. Questa *Incoronazione* fu già eseguita in Francia, recentemente, a cura della *Schola Cantorum* e del Vincent d'Indy, che ne allestì il testo con sapienza e diligenza: sarebbe stato vergognoso per il nostro paese lasciare definitivamente ai maestri stranieri l'incarico di far conoscere e devotamente ammirare dalla presente generazione uno dei sommi capolavori della musica italiana del Seicento. I programmi dei due concerti dei quali parliamo verranno completati con varie composizioni, di pregio inestimabile, del Peri, del Caccini, del Cavalli, di Marco da Gagliano, del Cesti, del Legrenzi e del Lotti. Queste splendide audizioni, come già abbiamo scritto, si svolgeranno sotto l'altissima guida di Giovanni Tebaldini al quale spetta anche il compito di presentare al nostro pubblico, in un grande concerto all'Augusteo alcuni frammenti del *Franciscus* di Edgar Tinel, oltre al grandioso *Prologo dei Pirenei* di Felipe Pedrell. A quanto ci consta, quest'ultimo concerto, ufficialmente ordinato e più volte annunziato, sarà rimandato alla prossima stagione, mancando attualmente all'Augusteo l'organo e la massa corale. *Quod differtur non aufertur...* e noi sappiamo aspettare. È necessario, tuttavia, che la Direzione dei Concerti Popolari e l'Accademia di Santa Cecilia provvedano in tempo, affinché la promessa esecuzione della bella musica del Tinel e del Pedrell non venga rimandata alle calende greche, ciò che addolorerebbe ed irriterebbe non poco - e a buon diritto - tutti coloro che conoscono le profonde, sane, gloriose bellezze del *Franciscus* e dei *Pinerei*.

A.G.

B. «La Tribuna », 18 aprile 1912

Il concerto di musica italiana antica

Si temeva da molti che la replica all'Augusteo del concerto storico tenuto venerdì scorso nella sala dell'Accademia di Santa Cecilia fosse un errore. Pareva infatti che la musica di Emilio del Cavaliere, di Claudio Monteverdi e degli altri autori del secolo XVII°, così semplice e, talvolta, anche esile nella sua struttura, dovesse perdere gran parte del suo fascino, trasportata in un ambiente di proporzioni vaste come l'Augusteo. Invece le giuste preoccupazioni dei più appassionati cultori della nostra meravigliosa musica antica, si sono rivelate eccessive, per non dire prive di fondamento. La *Rappresentazione di Anima e Corpo* e l'*Incoronazione di Poppea*, iersera eseguite nel grandioso anfiteatro dinanzi ad un pubblico discretamente affollato e vibrante di entusiasmo, hanno rivelato in pieno i loro pregi sommi di ispirazione e di stile, ottenendo un consenso unanime di ammirazione. Non sarebbe opportuno enumerare di nuovo le singolari bellezze dei due famosi melodrammi secenteschi. La musica di Emilio dei Cavalieri si impone per la nobile austerità dei recitativi perfetti e la freschezza dei melodiosi episodi orchestrali: l'*Incoronazione*, del grande Monteverdi, sebbene, purtroppo, eseguita a frammenti, mostra una linea musicale superba ed una profonda facoltà d'invenzione. L'esecuzione dei due indimenticabili lavori fu ieri sera eccellente. La signorina Raisa Burstein, così nella *Rappresentazione di Anima e Corpo* come nell'*Incoronazione di Poppea*, fu giudicata artista elettissima e cantatrice dotata di una voce splendida per volume, timbro e intonazione; il Kaschmann fu ancora una volta il grande interprete che da tanti anni conosciamo ed ammiriamo con intenso fervore. All'insigne maestro Giovanni Tebaldini che, sormontando difficoltà veramente colossali, è riuscito ad allestire degnamente questi Concerti storici importantissimi, diresse con la massima efficacia, ottenendo dalla massa corale e dall'orchestra una esecuzione altamente encomiabile per colore e fusione. Al Tebaldini furono rivolte, a più riprese, acclamazioni ed ovazioni solenni: gli venne anche offerta una grande corona di alloro. Così al successo della musica andò compagno il successo, non meno schietto ed entusiastico, del suo sapiente e vigoroso interprete. Alla *Rappresentazione di Anima e Corpo* ed all'*Incoronazione di Poppea* seguirono tre composizioni non eseguite nel precedente concerto a S. Cecilia, cioè la *Scena degli incantesimi* e l'*Aria di Medea* nel *Giasone* di Francesco Cavalli (1649), l'aria di Belisario nel *Totila* di Giovanni Legrenzi (1667) e il *Madrigale* di Antonio Lotti: *Inganni dell'umanità*. La scena degli incantesimi con l'aria di Medea è una delle più impressionanti pagine della produzione operistica italiana del Seicento. La dignità del discorso musicale, la forza espressiva del declamato e la geniale novità dell'insieme (che ci fa pensare alla scena infernale dell'*Orfeo* di Gluck) valgono a dimostrare l'enorme importanza che l'ispirato e fecondo Cavalli ha avuto nell'evoluzione del nostro melodramma primitivo. La signorina Burnstein interpretò magistralmente questo potente brano di musica e si meritò applausi lunghi e assai calorosi. Con vero interesse fu ascoltata l'aria di *Totila* di Legrenzi, un pezzo di eccellente fattura e di stile eroico che il tenore Zonghi seppe rendere con bella efficacia e ottimo stile, facendosi grandemente apprezzare dall'uditorio. La fortunata audizione si chiuse col *madrigale* di Antonio Lotti, che ebbe, per virtù del coro e dell'orchestra, il maggior rilievo e parve quello che è: un capolavoro. La strumentazione di questo madrigale, abilissima, piena di colore e di buon gusto, è del giovane maestro Giocondo Sallustio, e gli fa grande onore. Tirate le somme, un concerto eseguito egregiamente, che l'uditorio dell'Augusteo ha ascoltato con interesse continuo e applaudito con straordinario calore. Il maestro Tebaldini, così affettuosamente festeggiato iersera, merita tutta la nostra riconoscenza per essere riuscito, con

l'opera sua indefessa di studioso e di artista, a recare a conoscenza del gran pubblico alcune monumentali antiche composizioni, che formano il più prezioso patrimonio dell'arte nostra d'un tempo, così pura, nobile e gloriosa.

Alberto Casco

C. «Il Giornale d'Italia», 18 aprile 1912

La replica del Concerto storico all'Augusteo

La replica del Concerto di antica musica italiana, che ha avuto luogo iersera all'Augusteo, ha dato ragione a coloro che ritenevano doversi presentare al giudizio del gran pubblico in ambiente vasto l'esecuzione. Così ebbero torto e s'illusero coloro che, relegandola nel salone di Santa Cecilia, contarono sull'intervento degli abbonati di Patronato dell'Augusteo, i quali brillarono anche iersera per la loro assenza. Viceversa accorse volenteroso e numeroso il pubblico dell'anfiteatro e delle gallerie, coltissimo pubblico del resto, cui si rivelavano nella loro bellezza, bellezza impressionante per le manti affinate, all'arte di quei capolavori arcaici, che sono fondamentali, pur nella loro forma primitiva, per la storia del melodramma italiano. E nella lor forma primitiva interessano ancora, come si è visto iersera, il gran pubblico che ritrova in essi elementi d'arte esulati o degenerati poi nello sviluppo, storico, sì, ma non sempre logico e naturale, del melodramma. Ma sconfiniamo, con tali considerazioni dal compito di questa cronaca breve e fugace. Iersera l'esecuzione fu anche più matura che a Santa Cecilia, e il maestro Tebaldini, che amore di artista e di erudito ha consacrato a questa resurrezione di testi classici, poté raccogliere, nel plauso continuo dell'uditorio, più largamente il frutto delle sue fatiche. Alla replica della *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri e della *Incoronazione di Poppea* del Monteverdi, seguirono, nel programma di iersera, la *Scena degl'Incantesimi* e l'*Aria di Medea* nell'opera *Giasone* di Francesco Cavalli, l'allievo e il continuatore del Monteverdi. Melodia, ritmo, declamazione cantata hanno nel Cavalli un'intensità espressiva e un vigore assai più pronunziati e che preannunziano il sentimento moderno. Affermò splendidamente i suoi mezzi e il suo temperamento, nell'aria di Medea, la signorina Raisa Burnstein, la degna allieva di Barbara Marchisio che ci si rivelò nella precedente esecuzione a Santa Cecilia in compagnia di Giuseppe Kaschmann, l'eminente artista che fu anche iersera più volte acclamato. Il tenore Zonghi, che aveva detto con intelligenza chiara del testo tutta la parte di Nerone, che è nell'*Incoronazione di Poppea* del Monteverdi, fece poi udire iersera efficacemente l'*Aria di Belisario* nell'opera *Totila* di Legrenzi – aria che il Tebaldini trascrisse da codici inediti della Biblioteca di S. Marco. Infine l'esecuzione si chiuse con un bel pezzo di musica vocale polifonica a tre voci – *Inganni dell'umanità*. È un madrigale del Lotti, di cui ha assai bene realizzato il basso e strumentato il maestro Giacinto Sallustio, un giovane musicista pugliese di singolare valore e che meritò in questo compito la fiducia di Tebaldini. Il Tebaldini, è superfluo aggiungere, fu alla fine del concerto calorosamente, meritatamente festeggiato. Oltre la Burstein, la Cottone, il Kaschmann, lo Zonghi riscossero applausi nelle parti minori, egregiamente sostenute, il Brasi, il Vitto, il Gironi. E fu complimentato, in ultimo, il bravo maestro Garofalo per aver avuta la fortuna di suonare egli per la prima volta, iersera, per gli accompagnamenti l'organo nuovo che emise voci dolcissime. Nel chiudere i resoconti di questi concerti storici ci corre l'obbligo ricordare quanto merito abbia avuto, nella prima compilazione di un programma organico di esecuzioni di musica italiana antica, il nostro chiarissimo e dotto collega dottor Giorgio Barini, che con nobile costanza riuscì a far preparare il materiale

necessari per attuarle. Egli di una rinascita di arte italiana, nel 1911, ebbe in verità, una visione più alta e completa: ma contentiamoci di quanto le circostanze permisero nell'attuazione del vasto programma prima ideato.

D. «Musica», 21 aprile 1912

Rifioritura di musica italiana antica

Per le future esecuzioni

Il vivo e schietto, e per molti impreveduto, successo ottenuto martedì sera all'Augusteo dal Concerto di musica antica italiana diretto da Giovanni Tebaldini - tutti quanti da anni e anni abbiamo lavorato per il culto e la rievocazione della bella musica italiana abbiamo provato una intensa emozione al vedere il popolo gioire dinanzi alla *sua* musica come se avesse ritrovati imprevedutamente dei tesori o dei cari oggetti perduti, e condividere così ardentemente il nostro culto e il nostro amore - ha segnato, io credo, una data storica. Esso è uno dei primi sintomi manifesti, direi quasi brutali, di un movimento vigoroso e rapidamente progrediente, verso l'Italianità, che sta operando e ben presto compirà una profonda trasformazione nelle esecuzioni, nell'insegnamento, nella produzione musicale italiane. Mirabile movimento questa rinascita del sentimento e della coscienza nazionale, che doveva avere fatalmente la sua ripercussione nella musica: ripercussione che da principio sarà forse eccessiva, cieca, incomposta; ma che non sarà delle altre meno feconda, e non avrà risultati meno belli e duraturi. Finalmente la natura si risveglia, e fa valere imperiosamente i suoi diritti, dopo un periodo di incertezze e di false idolatrie. Ed è curioso, questo fenomeno - che mi ricorda certi episodi della Rivoluzione francese quando da un giorno all'altro l'Estrema sinistra diventava Estrema destra ed i rivoluzionari di oggi domani erano suppliziati come reazionari - per cui con rapidità fulminea si sono spostati certi valori e si sono rovesciate certe posizioni. Gli *snobisti* straussiani e debussyani son caduti in disgrazia. E i modesti cultori della bella musica italiana - cui ieri erasi creato un tale stato di cose che li metteva in condizioni opposte di Mida: Mida tutto ciò che toccava cambiava in oro, mentre l'antica musica italiana era tale che chiunque la toccasse diventava per ciò stesso e inesorabilmente asino, e si attirava addosso tutti gli attributi asineschi: paziente...; e pur troppo era anche troppo spesso bastonato - diventano oggi i benemeriti e gli eroi.

* * *

Non è qui il luogo di diagnosticare più profondamente queste curiose condizioni dello spirito italiano. Mi permetterò soltanto di toccare due punti fondamentali - che corrispondono a convinzioni da me più volte precisamente espresse e messe in pratica - intorno alle esecuzioni di musica italiana che non tarderanno di venire, e pioveranno anzi in abbondanza, come dicevo, eccessiva, e compenseranno, non sempre onoratamente, la carestia cui finora siamo stati condannati. Innanzi tutto si lasci da parte l'interesse puramente storico, e si eseguisca soltanto *musica bella*. Il fatto che si son finora occupate di antica musica italiana quasi esclusivamente delle persone incompetenti, tali da scambiare financo una chiave per una nota in un manoscritto, e prive di qualsiasi gusto e preparazione artistica, incapaci quindi di discernere il bello dal brutto, il vivo dal non vivo, ha attirato addosso alla medesima un profondo discredito e il sacro orrore del pubblico. Si scelga dunque della musica bella e viva. E per trovarne non bisogna limitarsi alle pochissime cose conosciute e che ormai han

rotto i bottoni anche al gatto, ma bisogna cercare, cercare, cercare. Cercare tra l'inedito; e cercare; perché no?, anche tra lo stampato. E qui bisogna che faccia sentire una dolente nota. Bella soddisfazione al nostro amor proprio nazionale il doverci rivolgere per avere le edizioni della nostra musica quasi esclusivamente all'estero! A Lipsia per avere un'opera di Palestrina, a Monaco per averne una di Pergolesi, a Londra per una di Corelli! Vergogna, vergogna, vergogna.. E come rideranno i nostri amici stranieri, al vedere in questi giorni intensificarsi le ordinazioni di musica italiana dall'Italia sul nostro nazionalismo che ad ingrassare le loro tasche.

* * *

In secondo luogo nel trascrivere e nel presentare al pubblico questa bella musica italiana si lasci da parte ogni arido e gretto criterio storico ed erudito, e ci si lasci guidare dal nostro sentimento estetico ed artistico, e dalla intuizione e dalla conoscenza che abbiamo dello spirito e dello stile dell'autore e del suo tempo. Non è un luogo comune ricordare a questo proposito un profondissimo detto: Lo spirito vivifica, la lettera uccide. Con ciò non voglio dire che non occorra all'uopo una speciale preparazione e competenza. Lasciamo da parte, per amor di Dio, le tiorbe, i chitarroni, e li arciliuti, per ciò che rappresenta, s'intende, la loro materialità esteriore. noi abbiamo il quartetto d'archi, che, con le sue varie sfumature e maniere di sonorità, ci rende tutte le risorse di questi antichi strumenti, e più altre ancora! La pretesa finora seguita dai più di riprodurre certe condizioni esteriori di esecuzione del tempo che dal punto di vista dell'arte non hanno alcun valore, ha influito, io credo, non poco a tenere sepolta molta, bella musica italiana. Piuttosto si ripristini l'organo o il cembalo dove la ignoranza e la incoscienza di molti esecutori e direttori passati l'ha con molta disinvoltura soppresso, facendo rimanere un accompagnamento strumentale risibilmente vuoto e spennacchiato, o altrimenti si rimedi a questa nudità con altri mezzi. Molte altre cose ci sarebbero da dire intorno a questo argomento. Ma lo cercherò piuttosto, come ho sempre cercato, di esplicitare i miei convincimenti e il mio gusto, come posso, con la attività pratica. Poiché è mio principio che nell'arte convenga parlare il meno possibile, e il più possibile operare.

Domenico Alaleona

Il gran concerto storico a S. Cecilia e all'Augusteo

Una esecuzione di musica antica, e da camera, acquista in Roma una seconda importanza: quella della rarità. Importanza s'intende per quei dodici apostoli della fede musicale che ne conoscono il vangelo non per le turbe, le quali preferiscono sempre un'accademia vocale strumentale di beneficenza, con biglietto d'invito. È vergognoso che quando l'iniziativa inconsueta del massimo istituto musicale romano impegni l'abilità di un Giovanni Tebaldini, dotto musicologo e valentissimo direttore, e chiami a concorso celebri e valorosi esecutori per la riesumazione di capolavori d'arte antica, il nostro pubblico che nella gran sala dell'Augusteo s'affolla ed applaude con ostentazione, volendo far credere di capire tutto e d'intendersi di tutto, non riesca ad afferrare il valore di una simile impresa o non sappia resistere all'infinita noia di ascoltare le musiche di quegli ignoranti che furono Animuccia, Palestrina, Emilio de' Cavalieri, Monteverdi. E non ci si venga più a sostenere il progresso della coscienza artistica di Roma musicale e l'impegno nei riguardi de l'uditorio. Ma non vorremmo

suscitare polemiche su questo argomento: passiamo quindi al concerto di Venerdì 12 corr. a S. Cecilia, per dire subito ch'esso riuscì ottimamente e alimentò ne' musicisti e ne' buongustai il desiderio di udire più spesso le antiche opere del periodo aureo de l'arte italiana. La *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio del Cavaliere apparve, nella accuratissima riproduzione preparata e diretta dal Tebaldini, ricca d'invenzione e sopra tutto, di commozione, piena di effetti e di coloriti, nella sobrietà stessa de' procedimenti armonici e nell'austerità della linea melodica. La parte di Anima è qua e là di una delicatezza squisita, provvista di accenti passionali degni di concezione moderna, con dettagli lumeggiati con tocco maestro; quella di Corpo assume, nel recitativo in special modo, una gravità meravigliosa, rivelatrice d'intuito superiore e di mezzi tecnici ormai sviluppati ed efficaci. L'«a due» finale *Come cervo assetato* è d'ispirazione freschissima e si chiude con una mirabile cadenza. Segue la festa del coro, che non è veramente la migliore parte dell'opera. Della *Incoronazione di Poppea*, ultimo lavoro di Claudio Monteverdi, furono eseguiti alcuni frammenti del primo e del terzo atto. Qui l'arte della musica scenica si presenta ne' suoi giganteschi progressi e nella strumentazione e nel trattamento delle voci. L'aria *Signor sempre mi vedi* di Poppea è un brano di straordinaria potenza drammatica, e la Passacaglia di Nerone s'allegria di uno slancio lirico irresistibile, e, verso la chiusa, assume una grandiosità orchestrale che avrebbe ancor oggi desiderabile, e che riesce a trionfare in più strenui spiriti de la modernità. Bisogna pur dire che la interpretazione e la esecuzione molto contribuirono all'ottimo esito del concerto, per merito precipuo del maestro Tebaldini e de' valenti artisti. La signorina Raisa Burstein riscosse calorosi applausi pel suo canto corretto e passionato, Kaschmann fu, come sempre, superiore ad ogni elogio. Il coro, se non fu impeccabile, suscitò viva ammirazione nelle *Laudi* di G. Animuccia e più ancora in quel capolavoro ch'è il mottetto a 6 voci di Palestrina *Dum complerentur*. Non è da dimenticare la signorina Jole Coltone che nel monologo di Ottone seppe dare a la musica di Monteverdi tutta la dovuta espressione. L'iniziativa e la preparazione di questa grande festa d'arte italiana si deve, oltre che al Tebaldini e a la R. Accademia, al cav. Giorgio Barini, l'infaticabile musicologo romano.

Martedì sera all'Augusteo, dinanzi a un discreto uditorio il concerto fu ripetuto e completato con deliziosi frammenti del *Giasone* di Cavalli, l'aria di Belisario nel *Totila* di Legrenzi detta con grande vigore da T. Tonghi e il madrigale *Inganni dell'umanità* di A. Lotti, uno de' migliori pezzi polifonici a tre voci, che il giovane maestro pugliese G. Sallustio ha sapientemente trascritto. Fu un vero trionfo per la musica italiana, per il maestro Tebaldini, per i suoi coadiutori tutti. Quella del 6 corr. è rimasta quindi la data più memorabile dell'ultima stagione all'Augusteo, non tanto perché in essa ci fu dato avere la parvenza di quel che prossimamente sarà il monumentale organo, già prospiciente con le sue belle canne innumerevoli, quanto per l'affermazione solenne di quegli allori del melodramma italiano, dai quali soltanto poterono aver luce ed origine gli astri maggiori nostri e d'oltr'alpe. Sia questo un monito ed un esempio. Noi, senza dilungarci nella minuta cronaca, e rinunciando, con dispiacere, a ricordare i meriti di ciascuno ed il valore delle singole musiche, leviamo la nostra voce modesta, ma convinta e piena di entusiasmo: *ad majora*.

Andolfi Otello

E. «Orfeo», 21 aprile 1912

**Symphonia – Concerti di musica italiana
dei secoli XVI e XVII diretti da G. Tebaldini**

Della nostra musica antica di frequente si parla: dai più per un onesto e legittimo orgoglio nazionale sempre acceso ed accendibile per le glorie presenti e passate della nostra patria, da molti per rammarico di un primato d'arte che ora ci viene contestato, da pochi per l'ardore che il lungo studio dei capolavori dell'arte antica, e la larga conoscenza di un remoto periodo di rinascenza artistica, suscitano. I nomi dei grandi che hanno creato l'arte dei suoni e che fiorirono nella patria nostra quando dominio non era vana parola e quando gli artifici non turbavano la libera evoluzione dell'arte, sono lasciati al platonico ricordo della storia della musica, che pochissimi amano leggere, che i più, anche coloro che fanno sfoggio di sapere e di coltura, non si curano di conoscere, come se la storia dell'arte dei suoni fosse cosa meno degna a conoscere che la storia politica e della civiltà d'una nazione. L'idea di ricordare durante le commemorazioni cinquantenarie dell'unità d'Italia, con accurate esecuzioni qualcuno dei musicisti italiani che diedero all'arte i primi aliti di una vita novella, presentare al pubblico d'oggi nel valore reale coloro che sorressero l'arte parvoleggiante e le diedero forme nuove ed elementi di vita, far sì che il retorico ed arido aggettivo col quale eruditi e studiosi hanno classificato musicisti vissuti all'alba di una primavera d'arte, fosse dimenticato con il diletto di chi rivive le opere del passato, fu invero idea felicissima del trionfo del quale va dato merito ad un musicista altrettanto valoroso per quanto modesto, a Giovanni Tebaldini. Fra mezzo a gravissimi ostacoli, a contrarietà, ad incertezze, dopo lunghissime lotte, Giovanni Tebaldini con tenacia e fervore ha salvato dal naufragio l'idea sorta con nobilissimi propositi. Di Emilio de' Cavalieri, che tempo addietro Domenico Alaleona, uno dei pochi giovani nostri artisti che profondamente senta la nostra arte antica, e che si adopera con rara abnegazione ad un rinascimento della nostra arte, ampiamente illustrò, fu eseguita *La rappresentazione di Anima e Corpo*. L'esecuzione vocale era affidata a Giuseppe Kaschmann, il nobilissimo artista nostro, legato ormai alle più belle rievocazioni dell'arte antica, e alla sig.na Raisa Bürstein, una giovane esordiente, allieva del Conservatorio di Napoli. Felice esordio invero quella della sig.na Bürstein, che possiede voce simpaticissima, dizione perfetta; il successo riportato è lietissimo augurio di un mirabile avvenire. Parlare della musica di Emilio de' Cavalieri in queste brevi note di cronaca sarebbe compito troppo arduo: basti notare le lietissime impressioni ed il godimento profondamente intimo riportato dall'uditorio che applaudì, acclamò anzi, Giovanni Tebaldini. Nei due concerti furono eseguite numerose composizioni della giovane scuola veneziana che della fine del XVI, auspice il mirabile genio di Monteverdi, tentò liberarsi dall'arte religiosa per raccogliersi intorno a quella profana. Di Claudio Monteverdi il più grande riformatore di quest'epoca, che – secondo l'espressione del Riemann – passò da la semplice negazione dei riformatori fiorentini alla creazione positiva ed originale, furono eseguiti alcuni frammenti dell'*Incoronazione di Poppea*, ridotti nella moderna notazione da Gaetano Cesari. Al successo che fu calorosissimo contribuirono i solisti cav. Alfredo Zonghi, la sig.na Bürstein, le signorine Amalberti Angela e Cottone Jole, il cav. Angelo Brusi e Primo Vitti, i quali ultimi furono in special modo applauditi dopo un duettino deliziosissimo. Di Francesco Cavalli fu eseguita una *Scena degli incantesimi* e l'*Aria di Medea* dall'opera *Giasone*, del Legrenzi un'*Aria* per tenore nell'opera *Totila* e di Antonio Lotti, che fu uno degli ultimi rappresentanti della gloriosa

cappella di S. Marco, un delizioso *madrigale* per cori e orchestra *Inganni dell'umanità*, strumentato sul basso numerato dal giovane e valoroso maestro Giacinto Sallustio. A Giovanni Tebaldini fu offerta in mezzo alle generali acclamazioni del pubblico una corona d'alloro con questa scritta: "A Giovanni Tebaldini alcune anime riconoscenti". Sì, davvero, la riconoscenza di tutti, quanti all'amore dell'arte vivono e si accendono, di quanti vedono in questo felice tentativo una rinascenza musicale abbia un artista che ha vissuto molto nel silenzio e che una sola religione l'accese: quella della bellezza e della grandezza della nostra arte.

A. V.

F. «Nuova Antologia», 16 maggio 1912, pp. 331-333

Un avvenimento notevolissimo si è verificato verso la fine della stagione dei concerti dell'Augusteo. Come è noto, oltre i concerti medesimi, altri dovrebbero aver luogo nella sala dell'Accademia di Santa Cecilia, ove la musica da camera può trovare più adatta sede che non nel vasto anfiteatro: tuttavia da qualche anno Santa Cecilia resta sempre più abbandonata; quest'anno però pareva che la sala, un tempo sede principale delle manifestazioni musicali rimane, dovesse riprendere vita. com'è noto, una parte interessante e nuova del grandioso programma musicale, elaborato dal Comitato nazionale per il 1911, era rimasta allo stato di promessa, non ostante il lavoro compiuto per predisporre le esecuzioni: si trattava della esumazione di una notevole serie di composizioni italiane, intese a rievocare, a grandi linee e con le pagine più caratteristiche, lo sviluppo della nostra musica, principalmente nella forma in cui ha raggiunto più grande fama e diffusione: il melodramma. Ma una sorte nemica si oppose alla attuazione del bel programma: l'andamento delle esposizioni, la insufficienza degli incassi, spinse i più interessati a restringere il campo d'azione, a sopprimere ciò che sembrava dovesse aumentare le passività, senza offrire speranze di guadagni, e concentrare ogni sforzo per far riuscire le manifestazioni di più sicura riuscita e più facilmente e largamente apprezzabili. La musica d'altri tempi, non troppo nota a molti di coloro che avrebbero dovuto agire per predisporre la esecuzione, venne fino da principio definita «noiosa», e lasciata da parte. Vi era però chi non sapeva darsi pace del seppellimento di un così numeroso e tanto interessante materiale musicale, mentre aveva convinta fiducia nella vitalità di siffatte espressioni d'arte: la insistenza instancabile riuscì infine a salvare qualche frammento del grande programma e, d'intesa con Giovanni Tebaldini, fu stabilito di accogliere, in due concerti, da lui allestiti e diretti, alcune tra le più significative pagine della ricca massa raccolta con tanto amore. Quante difficoltà sorsero ancora, per passare dalla deliberazione alla attuazione pratica! Quanto più faticosa fu la azione per preparare le esecuzioni di fronte alla sfiducia dei non pochi non credenti al valore estetico di espressioni d'arte appartenenti ad epoche dalla nostra tanto lontane e diverse! E il primo esperimento parve a primo aspetto dar loro ragione: non mai la sala di Santa Cecilia era apparsa tanto gelida e ostile: la parte che dovrebbe essere più eletta della gran massa del pubblico dei concerti, e alla quale erano dedicate le due tornate di musica italiana antica, si astenne in maggioranza dall'assistervi: i pochi intervenuti si chiusero in un silenzio forse reso più assoluto dal dubbio e dalla disorientazione, in confronto di espressioni inconsuete, e il concerto parve mancato. Per fortuna vi furono alcuni che compresero, e sorse una idea felice, sebbene a taluno sembrasse pericolosa: portare altrove il secondo concerto, e porre questa nobile arte vetusta a contatto diretto, non più dei pochi eletti, ma della gran massa, ingenua e impreparata:

lasciare la fredda sala di Santa Cecilia e affrontare la vastità luminosa dell'Augusteo: il Tebaldini esitò; poi accettò l'ardua prova. E allora questo si vide: che la gran massa inconscia sentì subito il fascino di quelle voci, le quali parevano sorgere dalle tombe di remoti antenati, parlavano un linguaggio rievocante alla folla immagini sopite nel più profondo del cuore: risorgevano alla mente nostra i fantasmi della originaria stirpe italica e riacquistavano forme tangibili e vita intensa; e le voci care, eloquenti, subito sentite e comprese, destarono intensa commozione. La gran massa riconobbe i fecondi semi da cui prese vita e forza la ricca vegetazione dell'arte musicale italiana, e sentì che i primi fiori sbocciati sulle prime pianticelle, conservati per più secoli in chiusi scaffali entro stanze remote, conservavano ancora nelle corolle impallidite profumo assai sottile, ma squisito. Il timido tentativo si trasformava in una gioconda festa d'arte; e l'uditorio lietamente sorpreso si compiaceva di assistere a così inattesa resurrezione, ne godeva profondamente ed esprimeva al tenace e convinto animatore delle nobili ispirazioni, la sua riconoscenza. Se tanto ha potuto un breve saggio, quali entusiasmi avrebbero saputo destare quei più ricchi e completi ravvivamenti delle antiche musiche, che avevamo sognato e studiato! Perché nei due concerti trovarono luogo alcune *Laudi spirituali* di Giovanni Animuccia, quelle laudi che, assumendo carattere drammatico, dovevano dare origine all'Oratorio musicale; gran parte della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, melodramma sacro efficacemente espressivo; un frammento della *Dafne* di Marco da Gagliano; varie scene della *Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi; la grande scena degli incantesimi nel *Giasone* di Francesco Cavalli; la eroica aria di Belisario nel *Totila* di Giovanni Legrenzi; un trionfale Madrigale di Antonio Lotti, *Inganni dell'umanità*. Restarono fuori gli intermedi fiorentini del 1589, quelli di Domenico Belli per l'*Aminta* del Tasso, formanti un vero e proprio piccolo dramma musicale (*L'Orfeo dolente*); la commedia madrigalesca, nelle pittoresche pagine del *Cicalamento delle donne al bucato* di Alessandro Striggio, dell'*Amfiparnasso* di Orazio Vecchi, delle commedie armoniche di Adriano Banchieri, curiose e vive derivazioni artistiche dalla popolare commedia dell'arte; non si eseguirono i saggi dei primi melodrammi fiorentini del Peri, di Giulio e di Francesca Caccini; né quelli degli interessantissimi melodrammi barberiniani, in cui si afferma la commedia popolarasca; né ebbero tutto lo sviluppo che si era predisposto i saggi del melodramma veneto; nulla è apparso della scuola napoletana. *L'incoronazione di Poppea*, primo melodramma italiano di soggetto storico (a differenza di tutti i precedenti, di soggetto mitologico), doveva riprodursi scenicamente, con addobbi e costumi ricostituiti in base ai documenti contemporanei: forza fu rinunciare a tale rievocazione completa, e, per varie ragioni, non furono eseguite alcune pagine tra le più geniali e potenti, quali la morte di Seneca, di straordinaria efficacia drammatica, e il duo tra il valletto e la damigella, di un umorismo così schietto e sano e di così viva modernità: ciò non ostante l'arte eternamente giovane del Monteverdi, il vero iniziatore della musica moderna, stupì e vinse con quella sua possente espressività, che affermò vittoriosa contro l'imperversare dei pedanti turbati dagli ardimenti del nuovissimo artista: e il gran pubblico dell'Augusteo si deliziò e si entusiasmo.

Giorgio Barini

Bibliografia

- ABBIATI, F. (1943), *Amore di Monteverdi in Gaetano Cesari*, in *Claudio Monteverdi nel tricentenario della morte*, pp. 63-68; ripubblicato in *Claudio Monteverdi e Gaetano Cesari* (1993), pp. XI-XXI.
- AGAZZARI, A. (1607), *Del Sonare sopra'l Basso con tutti li Stromenti e dell' uso loro nel Conserto*, appresso Domenico Falcini, Siena (edizione anastatica Forni, Bologna, 1979).
- Atti del convegno su «Gaetano Cesari nel cinquantesimo della morte» - 19-20 maggio 1984* (1990), «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», 49, pp. 63-129.
- Antiquariato e biblioteca: mostra bibliografica* (1994), catalogo a cura di Emilia Bricchi, Stefano Campagnolo e Goffredo Dotti, Biblioteca Statale, Cremona.
- BRICCHI PICCIONI, E. (1993), *Catalogo dei manoscritti di Gaetano Cesari nella Libreria Civica di Cremona*, Editrice Turrus, Cremona.
- CAMPAGNOLO, S. (1993), *Storia di un tracciato incompiuto. Gaetano Cesari e Claudio Monteverdi*, in *Catalogo dei manoscritti di Gaetano Cesari nella Libreria Civica di Cremona*, pp. 103-127.
- CARACI VELA, M. (1980), «*Cesari, Gaetano*», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 24, pp. 161-163.
- CESARI, G. (1908), *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, Dissertation, München Universität.
- CESARI, G. (1910), *L'«Orfeo» di Cl. Monteverdi all' «Associazione di Amici della Musica» di Milano*, «Rivista Musicale Italiana», 17/1, pp. 132-178.
- CESARI, G. (1912), *La nascita del madrigale cinquecentesco*, «Rivista Musicale Italiana», 19/1, pp. 1-34 e 19/3, pp. 380-428.
- CESARI, G. – LUZIO, A. (1913), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, e con prefazione di Michele Scherillo, Cesari Frottole, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Tipografia Stucchi Ceretti, Milano.
- CESARI, G. (1937), *Scritti inediti*, a cura di Franco Abbiati, Carisch, Milano.
- Claudio Monteverdi e Gaetano Cesari: mostra bibliografica* (1993), coordinamento a cura di Goffredo Gotti, Biblioteca Statale, Cremona.
- Claudio Monteverdi nel tricentenario della morte* (1943), edizione sotto gli auspici del comitato cremonese, Cremona nuova, Cremona.
- COURIR, D. (1990), *Cesari critico negli anni del «Corriere»*, in *Atti del convegno su «Gaetano Cesari nel cinquantesimo della morte»*, pp. 73-78.

- DONI, G.B. (1763), *Lyra Barberina amphicoordos*, a cura di Antonio Francesco Gori e Giovan Battista Passeri, Stamperia Imperiale, Firenze (edizione anastatica Forni, Bologna, 1974).
- GOLDSCHMIDT, H. (1904), *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Zweiter Band*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- KRETZMAR, H. (1894), *Monteverdi's "Incoronazione di Poppea"*, «Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft», 9/4, pp. 483-530.
- Il liuto e la lira. Verso un recupero del Museo strumentale dell'Accademia di Santa Cecilia* (1993), Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma.
- MONTEROSSO, R. (1954), *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci, nella trascrizione di Gaetano Cesari*, edizione critica di Raffaello Monterosso, con precede uno studio introduttivo di Benvenuto Disertori, Athenaeum cremonese, Cremona.
- MONTEVERDI, C. (1908), *Le couronnement de Poppée : sélection conforme à l'exécution donnée par les soins de la Schola Cantorum, le 24 février 1905, publiée d'après le manuscrit original de la Bibliothèque Marcienne à Venise, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution par Vincent d'Indy*, Bureau d'édition de la Schola Cantorum, Paris.
- MONTEVERDI, C. (1931), *L'incoronazione di Poppea : drama in musica rappresentato in Venetia nel teatro di Grimano, l'anno 1642. Poesia di Gio. Francesco Busenello, musica di Claudio Monteverdi*, a cura di G. Francesco Malipiero, Tutte le opere di Claudio Monteverdi, vol. 13, Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera.
- NICOLODI, F. (1982), *Gusti e tendenze del Novecento musicale*, Sansoni, Firenze.
- ONEDA, A. (1990), *La figura di Gaetano Cesari*, in *Atti del convegno su «Gaetano Cesari nel cinquecento della morte»*, pp. 65-72.
- L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani* (1952), con una introduzione di Guido M. Gatti, Libreria Canova, Treviso.
- SABLICH, S. (1990), *Il problema dell' «antico» in Cesari musicologo*, in *Atti del convegno su «Gaetano Cesari nel cinquecento della morte»*, pp. 105-114.
- SADLER, G. (1993), *Vincent d'Indy and the Rameau Ouvres Completes. A case of Forgery?*, «Early Music», 21/3, pp. 415-421.
- SALVETTI, G. (1967), *Alcuni criteri nella rielaborazione ed orchestrazione dell'«Incoronazione»*, «Rivista Italiana di Musicologia», 2/2, pp. 332-340.
- SCHWOB, R. (2003), *Claudio Monteverdis "L'incoronazione di Poppea" im 20. Jahrhundert*, Dissertationarbeit, Wien Universität.

- TIBY, O. (1937), *L'Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi e Gian Francesco Busenello*, programma di sala del XV Maggio Musicale Fiorentino (27 aprile - 9 giugno 1937).
- WIEL, T. (1888), *I codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco*, Ongania, Venezia, 1888 (edizione anastatica Forni, Bologna, 1969).

Nato nel 1984, **Paolo Giorgi** ha studiato presso la Facoltà di Musicologia di Cremona, dove ha sviluppato interesse per lo studio della prassi esecutiva e il recupero novecentesco dell'opera barocca, oltre che per la catalografia musicale e le sue applicazioni informatiche. È attualmente dottorando in Musicologia presso la medesima Facoltà.

Born in 1984, **Paolo Giorgi** studied at the Faculty of Musicology (Pavia University): his interests range from the modern reception of baroque opera in 20th century, to digital applications for manuscript sources and problems of thematic cataloguing. He's currently working on his Musicology Ph.D., about modern stagings of baroque operas and related reception issues.