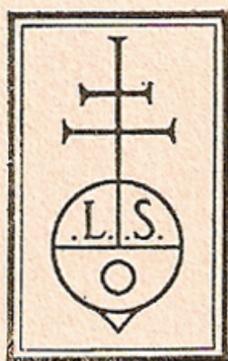


CESARE ORSELLI

ANNOTAZIONI SU VITO FRAZZI
NELLA CULTURA FIORENTINA
FRA LE DUE GUERRE



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXXI

ANNOTAZIONI SU VITO FRAZZI
NELLA CULTURA FIORENTINA FRA LE DUE GUERRE

La storia della cultura fiorentina agli inizi del secolo e, poi, fra le due guerre è stata scritta, studiata, analizzata secondo differenti prospettive;¹ l'individuazione delle riviste fiorentine come avvisaglia e insieme sismografo, per quanto scomposto, dei piú significativi movimenti letterari (ma anche sociali e politici) di quegli anni è solida acquisizione del quadro letterario del Novecento; la Firenze degli anni venti e trenta può essere definita come « filtro ed ultimo appuntamento della cultura che stava per soccombere sotto gli orrori e il disordine di una nuova guerra ». In essa, continua ancora Carlo Bo, « si ritrovarono per un ideale convegno tutti i grandi scrittori del Novecento: allora non sapevano che sarebbe stata l'ultima occasione di un incontro libero e fatto esclusivamente nel nome della letteratura ».²

La letteratura, appunto.

Se si scorrono le introduzioni quasi sempre acute alle antologie delle riviste fiorentine pubblicate in anni recenti,³ accanto ai ricorrenti nomi di letterati, appaiono alquanto rade le presenze di musicisti partecipi dei cenacoli e del dibattito culturale che intorno agli anni dieci si fece particolarmente vivace e ricco di

¹ Citiamo alcuni saggi di particolare rilievo: W. BINNI, *Cultura e letteratura nel primo ventennio del secolo*, in *Critici e poeti dal 500 al 900*, Firenze, La Nuova Italia 1963; G. DE ROBERTIS, *Indice della «Voce»*, in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, C. MARTINI, «*La Voce*», Pisa, Nistri-Lischi 1956; N. BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Milano, Garzanti 1969, pp. 121-228; e soprattutto la fondamentale sintesi di G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia 1972.

² C. Bo, *Testimonianza* in M. VANNUCCI, *Antico Fattore*, Firenze, Le Monnier 1972, p. 4.

³ «*La Voce*» 1908-1914 a cura di A. Romanò, Torino, Einaudi 1960; «*Lacerba*» - «*La Voce*» 1914-1916, a cura di G. Scalia, Torino, Einaudi 1961; *Antologia di «Solaria»*, a cura di E. Siciliano, Milano, Lerici 1958; *Il «Selvaggio» di Mino Maccari*, a cura di C. L. Ragghianti, Venezia, Neri-Pozza 1955.

tematiche destinate a durare. Sono accenni rapidi, citazioni quasi di dovere, appena documentarie: la storia del nascere, del formarsi e consolidarsi di una nuova coscienza musicale (vuoi nei compositori, vuoi nella critica) è ancora in gran parte da ricostruire, ed ha ragione il Pestalozza ad affermare che « I primi quindici anni del secolo... sono tutti da ripercorrere, poiché allora si posero le basi della nostra musica moderna »⁴ « ...una musica moderna divenuta adulta negli anni 'dieci' per riconoscersi negli anni 'venti' ...nei sotterfugi modernistici del fascismo novecentista e strapaesano... per trovare durante gli anni 'trenta' una verità contemporanea ben altrimenti autentica ».⁵

Tuttavia, contatti, relazioni, intese fra letterati e musicisti non mancarono (si cita qui il caso emblematico di D'Annunzio, pur con tutte le ambiguità sottese a una 'collaborazione' fra un poeta di tale personalità e molti musicisti di così radicalmente diversi orientamenti estetici⁶); alcuni compositori furono parte attiva in questo momento di profonda – almeno nelle intenzioni – trasformazione del gusto musicale dell'Italia primonovecento (vedi il caso di Ildebrando Pizzetti e Giannotto Bastianelli e, poi, di Alfredo Casella); ma, a Firenze, fu fenomeno breve e intermittente: non a caso le riviste musicali 'di punta' troveranno il loro spazio altrove. Secondo una 'sana' tradizione educativa italiana, il mondo dei Conservatori continuava a vivere a sé, quasi isolato, in mezzo al turbinare delle proposte 'moderniste'; semmai, poteva avvicinarsi a quei centri di cultura che, per tradizione, si opponevano alle istituzioni accademiche, a Firenze, peraltro, di assai recente creazione.⁷

« Il Marzocco » e Diego Garoglio rappresentavano il culto di un'arte aristocraticamente decadente; la « Biblioteca filosofica » raccoglieva i desideri di informazione più vivaci e spregiudicati; e pur in modo scomposto, secondo forme un po' superficialmente 'orecchiate', le riviste di Papini, Prezzolini, Corradini cercavano

⁴ L. PESTALOZZA, *Antologia della « Rassegna musicale »*, Milano, Feltrinelli. 1966, p. XIX.

⁵ L. PESTALOZZA, *op. cit.*, p. XVII.

⁶ Ricordiamo, quasi alla rinfusa, Pizzetti e Mascagni, Malipiero e Franchetti, Zandonai, Respighi, Casella.

⁷ Sulla vita culturale fiorentina di fine secolo, si vedano le pagine fondamentali di E. GARIN, *Un secolo di cultura a Firenze* in *La cultura italiana fra '800 e '900*, Bari, Laterza 1976, pp. 81-106.

di mettersi al corrente dei movimenti di pensiero più avanzati del momento: con una patina di aggiornamento europeistico si tentava di recuperare decenni di isolamento granducale, di disgelare gli irrigidimenti di una nobile, ma provinciale tradizione medio-borghese.

Assai più statica la situazione del mondo musicale (a parte le sollecitazioni 'futuriste' importate dal Nord⁸); scarsi i fermenti intorno al fiorentino R. Istituto Musicale, come allora si chiamava; assente un organismo sinfonico (si dovrà all'immigrato' Vittorio Gui la creazione della « Stabile Fiorentina » – la futura orchestra del « Maggio » – ma solo nel 1928). Non doveva essere certo in errore Luigi Dallapiccola quando, da una prospettiva ravvicinata, individuava nella venuta di Pizzetti al Conservatorio l'inizio di una ripresa, o sarebbe più giusto dire il primo costituirsi di efficaci strumenti di conoscenza musicale a Firenze.⁹ Nascono gli « Amici della musica » che consentono alla tradizione strumentale cameristica fiorentina di riprendere fiato e voce (due casi eloquenti: una sola opera di Verdi data in 'prima' a Firenze; il primo editore di partiture orchestrali tascabili, il Guidi, è fiorentino); il mondo dell'opera, grande accusato da tutta la Generazione dell'Ottanta, non costituisce ovviamente un problema.¹⁰

Giunto a Firenze nel 1909, il già Ildebrando da Parma, insegnante di composizione e poi direttore del Conservatorio, si profila come una delle personalità più vivaci del mondo musicale italiano, ed è naturale che intorno a lui si raccolgano le nuove intel-

⁸ Di limitata risonanza la serata futurista del 12 dicembre 1913, con discorso di Papini contro la « Firenze passatista ». D'altronde, anche il futurismo di Palazzeschi si prospetta nella critica di oggi con caratteri sempre più autonomi rispetto a quello marinettiano.

⁹ « ...non è facile immaginare che cosa fosse la città di Firenze nel 1922 e negli anni precedenti. La vita musicale non esisteva assolutamente. Ma esisteva un ristretto gruppo di artisti, che faceva capo a Ildebrando Pizzetti e che si radunava appunto in casa Pizzetti, ed è a questo gruppo che si deve in buona parte l'inizio della rinascita musicale della città ». cfr. L. DALLAPICCOLA, *Vito Frazzi*, in « La Rassegna musicale », giugno 1937, n. 6, p. 220 e sgg.

¹⁰ Era « l'epoca del primo ordinamento della vita musicale fiorentina, con mostre sindacali e nazionali di musica, con i concerti che Giulio Pasquali e Vito Frazzi organizzavano all'Istituto fascista di cultura, la cui attività assorbiva quella dell'antico Circolo artistico e della Filarmonica: vita musicale completa con le stagioni agli Amici della Musica (di cui era stato già Pizzetti ... fra i fondatori), e poi con quelle sinfoniche al Comunale dirette dall'onofriano senza peli in testa né sulla lingua Vittorio Gui l'ottimo tiranno; regolari stagioni liriche, con opere non soltanto di repertorio comune, per ora i soli giornalisti pensavano a concretarle ». A. HERMET, *La ventura delle riviste*, Vallecchi, Firenze 1941, p. 430.

ligenze emergenti. « La Voce » lo avrà tra i suoi collaboratori, e a cura di Pizzetti e di Bastianelli verranno pubblicati i quaderni musicali de « La Voce » con il titolo « Dissonanza »: tre soli numeri, contenenti pagine di Malipiero, Alaleona, Barilli, Copertini e (oltre ovviamente a composizioni dei due redattori) due liriche carducciane musicate da Vito Frazzi.

È questa la prima sortita 'ufficiale' di un Frazzi, poco più che ventenne, (lui, emiliano giunto a Firenze¹¹ come insegnante di Pianoforte complementare), tanto più singolare se si pensa che, in seguito, gran parte delle musiche di Frazzi resterà inedita, a conferma del suo atteggiamento 'isolato', in mezzo a tanti artisti che in vario modo si sentiranno chiamati a testimonianze e a forme di impegno non di rado ambigue. Ed esordisce, il giovane Frazzi, nel genere che resterà prediletto: il canto da camera. Altri musicisti della sua generazione avranno simili esordi (e saranno spesso i frutti più luminosi e duraturi della loro creatività); ma per Frazzi si tratta di una tendenza già consolidata, l'individuazione della voce come strumento principe dell'espressione, per lui venuto dalle campagne intrise del canto verdiano.¹²

Frazzi nasce dunque, in terra toscana, sotto l'ombra protettrice del conterraneo Pizzetti che il musicista di S. Secondo, nonostante la lieve differenza di età, considererà sempre un ideale maestro: ed è certo che nel flettersi del canto e forse più del recitativo di Frazzi la memoria della melopea pizzettiana è facilmente individuabile, seppure la drammaturgia dei due autori — con il tempo — si diversificherà sempre di più. L'amicizia e la stima di Pizzetti per il più giovane musicista sono confermate a più riprese: a Frazzi viene affidata la riduzione per canto e pianoforte della *Débora e Jaèle*, tanto felice che Pizzetti vorrebbe averlo sempre come collaboratore in questo tipo di lavoro. Si pensi che in una lettera del 27 luglio 1942, quando ormai mancava da Firenze da quasi vent'anni, Pizzetti scrive a Frazzi in questi termini:

¹¹ A. HERMET, *op. cit.*, p. 113: « Da Parma era calato il musicista Vito Frazzi: dall'ondulata chioma nera e umida dietro la faccia di un sorridente candore... ».

¹² « Vito Frazzi è nato nella "zona d'influenza" della miglior tradizione musicale italiana, in quel vecchio ducato di Parma dal quale son venuti a noi Verdi e Toscanini, Pizzetti e Barilli ». Si veda il bellissimo ritratto di Frazzi tracciato da G. PAPINI, (ristampato in *La loggia dei busti*, Firenze, Vallecchi 1955, pp. 273-280) dal quale abbiamo tratto questa citazione.

...Mi rincrebbe molto che Lei non potesse disporre di molto tempo, tanto da accettare di fare sollecitamente la riduzione per canto e p.forte dell'*Oro*. Ma la Casa Ricordi vuole che la cosa sia fatta nel più breve tempo possibile. Dato che non ero mai stato contento dei riduttori della Casa (quelli che sperimentai con *Orsèolo* e altre musiche mie) sto facendo un esperimento con un giovane che lavora sotto la mia sorveglianza..

Ma, ancor più significativa della sua alta opinione su Frazzi, nella stessa lettera, è la proposta che l'autore di *Fedra* ha fatto all'allora « Capo del Governo » a proposito di due opere didattiche:

...cioè un Trattato di Strumentazione e un Manuale di Nomenclatura musicale, della quale ultima opera l'idea prima fu data da Copertini. Ora, per il Manuale di Nomenclatura io ho formato un piccolo Comitato di redazione composto di:

- un Maestro di Composizione – Vito Frazzi
- un Maestro di Teoria – Spartaco Copertini
- un Prof. di Storia della Musica – Luigi Ronga...¹³

Era avvenuto sotto la ' gestione ' Pizzetti il passaggio di Frazzi alla cattedra di Composizione, nella quale – nei lunghi anni d'insegnamento – Frazzi si rivelerà un didatta di capacità non comuni, tanto da creare una specie di ' scuola fiorentina ' che, soprattutto in questo dopoguerra, si staglierà nel quadro nazionale con propri originali connotati (e pensiamo non solo al Dallapiccola fra il Trenta e il Quaranta, ma a Carlo Prospero a Bruno Bartolozzi a Valentino Bucchi fino al giovane Bussotti). Negli anni seguenti al primo conflitto mondiale, profondamente mutato appariva il clima della Firenze culturale: ben poco era rimasto della irrequietezza e della furibonda iconoclastia del primo decennio del secolo, atteggiamenti che si erano espressi emblematicamente in un ex-lege quale Giovanni Papini.¹⁴ La vita creativa di Frazzi si sviluppa e matura tutta in quel momento di ripensamento, di ripiegamento nella dimensione singola, individualistica che sarà del periodo della massima affermazione ' di massa ' del regime: quando l'intellettuale italiano si costituirà nell'arte un'isola di resistenza, nonostante i forzosi omaggi tattici alle istituzioni fasciste, ricercando nel rap-

¹³ Dobbiamo la conoscenza di questa e di tutte le altre lettere citate nel presente studio alla cortesia della figlia del Maestro Frazzi, Giovanna, che desideriamo vivamente ringraziare.

¹⁴ Sul giovane Papini si veda, in particolare, la recente Introduzione alle *Opere* stilata da Luigi Baldacci, Milano, Mondadori 1977.

porto personale, nel sodalizio amicale ciò che la retorica dilagante andava disperdendo, o esaltando in forme ufficiali e grossolane.¹⁵ Sono i toni apolitici, il distacco dalle condizioni presenti che distinguono le riviste fiorentine quali « Frontespizio », « Solaria » e « Letteratura »: e in questa stessa prospettiva 'intima' debbono essere lette le intense relazioni amichevoli che s'instaurano in quegli anni. Frazzi costituisce una sorta di cenacolo artistico cui partecipano il pittore Oscar Ghiglia, il critico Giuseppe De Robertis (per lunghi anni insegnante di Letteratura poetica e drammatica al Conservatorio, letterato « di fiducia » di Ildebrando Pizzetti,¹⁶ il pianista Pietro Montani, il musicologo Adelmo Damerini, il musicista-compositore Spartaco Copertini, Giovanni Papini, Bruno Cicognani. La Firenze letterata passa in quegli anni dal Caffé Paszkowski alle Giubbe Rosse e poi al ristorante Antico Fattore, dove verrà istituito un premio di poesia (toccherà a Montale, a Quasimodo, a Cardarelli, a Natoli) e di musica (segnalato Pietro Montani)¹⁷; già dagli anni Venti, in Mario Castelnuovo Tedesco si va affermando uno dei giovani compositori più raffinati e à la page, scrittore di acuta intelligenza, ottimo pianista e uomo di cultura europea; Fausto Torrefranca, « uomo squisito, timido, ferocissimo solo nelle polemiche musicali » è — pur raramente — fra gli habitués dell'Antico Fattore, dove, sul finire degli anni Trenta, arriva Dal-lapiccola, e « il suo tavolo diviene la zona 'ufficiale' d'incontro di tutta la dodecafonia italiana e straniera ».¹⁸

Le amicizie di Frazzi sembrano più casalinghe, meno impegnative: gli amici si ritrovano per grandiose partite a carte,¹⁹ specie di scopone, in casa ora dell'uno, ora dell'altro; ma le amicizie che si vanno allora concretando sono destinate a durare a lungo, radicate — come sono — nel profondo: per Bruno Cicognani Frazzi scriverà le musiche di scena per *Bellinda e il mostro* (1927) e per

¹⁵ L'opera emblematica, documento amaramente dissacrante di questo processo è *Eros e Priapo*, di C. E. GADDA, anch'egli 'fiorentino' negli anni Trenta.

¹⁶ Pizzetti gli dedicherà i *Canti della stagione alta* e gli leggerà, per consiglio, tutti i libretti dei suoi drammi. De Robertis lo ricambierà con una devozione e una stima — sul piano musicale — assoluta.

¹⁷ Cfr. A. HERMET, *op. cit.*, pp. 431-32.

¹⁸ E. MONTALE, *Testimonianza* in M. VANNUCCI, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹ Si legga la viva rievocazione nel racconto di B. CICOGNANI, *Quattro cervelli alla ricerca del settebello*.

Yo, el Rey (1949);²⁰ con Papini sarà l'autore di un 'mistero' radiofonico *Il diavolo tentato* (1949), per non parlare del *Re Lear*, su libretto 'ridotto' dallo stesso Papini nel 1922.²¹

Dando ora un rapido sguardo retrospettivo alla produzione di Frazzi, segnaleremo un *Inno a Verdi* per coro e orchestra, vincitore di un concorso nazionale, e la lirica *Catari, Catari*, un primo incontro con il poeta napoletano Salvatore Di Giacomo, del quale l'archivio Frazzi conserva una garbata lettera, datata 7 luglio 1920:

...La poesia *Dimme, dimme a chi pienze* etc. è stata, a giudizio di tutti, musicata assai genialmente da Mario Costa: è conosciuta con questa musica, ha fatto il giro di tutta Italia così. E il Costa ha ragione di vantarsene.

Che direbbe, se a un tratto, e col mio permesso, con la mia adesione poco rispettosa per lui, la vedesse musicata da altri?

Il maestro Suo amico non può scegliere qualche altra cosa?

Si figuri se voglio rendere un servizio a Lei: ma rendere un cattivo al mio amico M. Costa non posso.

Frazzi, probabilmente, si era fatto portavoce presso Di Giacomo di un collega: non sappiamo chi fosse, e su quale altra poesia sia caduta la scelta; Frazzi, per conto suo, tornerà — dopo la luminosa ispirazione di *Catari* —, ancora al poeta napoletano per il testo della lirica *Dint'ò ciardino*, scritta nel 1932, documento di una spiccata predilezione per le forme della poesia popolare (autentica o di riporto, non era allora troppo significativo). «Imitazione» popolareggiante era *A Bel Colore* di B. Fallaci; ma di schiette poesie toscane saranno i versi del *Cavaliere*, dei *Tre mari-*

²⁰ Gli spunti musicali sono pubblicati in appendice a B. CICOGNANI, *Il teatro*, Firenze, Vallecchi 1960.

²¹ Per la nascita del libretto del *Re Lear* si rimanda al saggio di Carlo Prospero e ai numerosi articoli da lui citati. Alla lunga amicizia fra Papini e Frazzi è nostra intenzione dedicare uno studio ulteriore: molte sono le lettere di Papini in possesso degli eredi Frazzi, e nell'archivio Papini si segnalano ben 49 lettere del compositore all'amico letterato. Un capitolo, dunque, da approfondire con la eventuale pubblicazione integrale dell'epistolario. Ma non possiamo fare a meno di citare qui una breve pagina, a testimonianza di un affetto durato per decenni: il vecchio Papini annota il 7 giugno 1946 nel suo diario, un commovente sogno: «Strano sogno: mi sembra di aver composto un'opera musicale, un *Mosé* e ch'io stesso la canti davanti a un pubblico enorme al Teatro della Scala. Fra gli spettatori c'è anche Toscanini e Frazzi. Ma non riesco a legger bene il libretto, non ricordo la musica, la voce si stanca e debbo interrompermi al primo atto. Tutti si esce, c'è ancora un po' di luce del giorno». G. PAPINI, *Diario*, Firenze, Vallecchi 1962, p. 423.

nai, delle *Tre sorelle*, musicate rispettivamente nel 1932, 1935 e 1936. E, d'altronde, è noto che Frazzi si dedicò personalmente alla raccolta di melodie popolari, che trascrisse ed armonizzò con semplicità e buon gusto.²² Queste sue ricerche attirarono l'interesse di uno studioso quale Michele Barbi, il quale intendeva pubblicare un'organica raccolta di canti popolari (testi letterari e melodie). Dei rapporti fra Barbi e Frazzi restano tre lettere di notevole rilievo scritte dall'illustre dantista.

Firenze 11 ott. (1936)

[...] ho impiegato queste tre settimane a riordinare la mia raccolta di canti popolari, come *Le dissi in montagna di voler fare*. Mi resta ora da ordinare le melodie, e vedere quelle che mi mancano ancora. Può portarmi quelle che sono presso di Lei?

Firenze 20 ott. (1936)

[...] Vedo con piacere da una sua nota che le melodie da Lei già scelte e trascritte sono 34, ma io per ora ne ho avuto soltanto 13.

E' uno sgomento a ordinare tutto questo materiale per i 10 volumi in cui ho diviso la raccolta perché [...] per qualcuna manca l'indicazione della canzone a cui si riferisce e la trascrizione della prima strofa. Ma risulta che la massima parte sono per i primi due volumi, e che per gli altri c'è grande scarsezza [...] Conto naturalmente molto sul suo aiuto.

[...] Le sarei anche riconoscente se volesse favorirmi copia delle melodie che ha raccolte a Ca del Chicco o altrove, e che vedo da una sua nota che son più di dieci, e dei testi relativi. Anche se non fossero tutte belle o musicalmente interessanti, possono sempre giovare [...] a determinare da quale regione sia venuta in Toscana questa o quella canzone.

Firenze, Pasqua del 1937

[...] quando posso passare da Lei a prendere il volumetto del Keller e le altre 24 canzoni da Lei scelte e trascritte l'anno passato oltre le 23 che mi consegnò prima di giugno? Le ricordo il mio desiderio d'avere una copia pure che sia [...] anche delle melodie della sua raccolta, fatta a Ca del Chicco e qui a Firenze (so dal De Robertis, dalla Signora Papini, dal m.^o Toschi ecc.) col testo relativo [...] E deve avere pure da trascrivere [...] quelle raccolte a Bellavalle nel mio studio due anni fa [...] Qualche altra melodia potrei cantargliela io a mia sorella, e qualche altra si potrà raccogliere in montagna quest'estate [...]

²² Una prima scelta di liriche armonizzate è quella pubblicata sotto il titolo *Canti toscani e ticinesi*.

Nella produzione originale di Frazzi non manca l'omaggio 'd'obbligo' alla poesia popolare greca che, tradotta da Tommaseo, attrasse altri musicisti della sua generazione: e sarà *La preghiera di un Clefta*, « ventisette battute condotte con mirabile logica, — ne scrive Dallapiccola — il discorso musicale non si sbanda un istante; il ritmo martella da cima a fondo con una violenza ossessionante. Qui siamo in pieno dramma ».²³

Uno studio che potrebbe riservare più di una interessante sorpresa dovrebbe dunque rivolgersi a raccogliere l'influsso del melodizzare popolare nei modi del canto frazziano, non solo in quello delle liriche, ma nella vocalità delle opere che, seppure costruite secondo gli intendimenti del 'dramma musicale', pure presentano non rare isole di canto pressoché strofico: si pensi, per tutti, all'esempio della canzone « di San Withold » che chiude il secondo atto di *Re Lear*.

Sfogliando ancora l'epistolario di Frazzi, incontriamo due lettere di Gualtiero Tumiati, il quale aveva chiesto al Nostro di comporre le « musiche di scena » per le rappresentazioni dell'*Adelchi* manzoniano che la sua compagnia aveva in cartellone per il 1938. Frazzi scriverà la musica per i due cori: « Dagli atri muscosi » e « Morte di Ermenegarda », che verranno incisi, pur con molte difficoltà, all'EIAR a Torino, e portati in tutta Italia. Partitura di nobile commozione (il cui autografo si trova ancora presso le edizioni OTOS di Firenze) che conferma la vocazione ' lirica ' del maestro parmense, la sua profonda conoscenza della voce umana, la stupenda padronanza del mezzo orchestrale.

Il nostro discorso, che intende documentare la presenza di Frazzi nella vita musicale fiorentina e italiana (la prima indicazione non è restrittiva, tende solo a individuare il tono, il 'registro' di un'operosità artistica) nonostante egli si fosse assunto deliberatamente la condizione, l'abito dell'isolato, un po' burbero e 'terragno', è costretto ad arrestarsi ora di fronte a due problemi capitali nell'opera di Frazzi: la sua teoria armonica e la sua produzione operistica. Frazzi elaborò a livello teorico una prassi compositiva che egli era andato, quasi inconsapevolmente, elaborando negli

²³ L. DALLAPICCOLA, *art. cit.*, p. 222.

anni: furono « le scale alternate », ²⁴ una proposta di ampliare lo spazio sonoro fino alla politonalità, pur consentendo sovrapposizioni ed impasti di particolare delicatezza di matrice francese. Fu la risposta italiana alle sconcertanti proposte della Scuola viennese: nessun italiano, fin quasi agli anni Quaranta, osò accoglierne i presupposti linguistici (si pensi alle rigide prese di posizione contro Schoenberg di un Casella, di un Castelnuovo Tedesco); Frazzi non fu più 'coraggioso' di loro, e cercò di rispondere e suo modo a una crisi di linguaggio che nessun ingegno avvertito poteva negare. Fu un moderato avanzamento, forse l'unico che la nostra cultura di allora (e la sua personale formazione) gli potevano consentire, e comunque coerente, nobile, funzionale a una visione drammaturgica che si affrancava dalle forme dell'opera verista pur senza invischinarsi nella staticità del teatro pizzettiano e 'inventava' momenti, personaggi di un'umanità a tratti inedita, singolare nel teatro d'opera degli anni Venti. Ci riferiamo qui, in particolare al *Re Lear*, per il quale rimandiamo alla puntuale analisi che, in questo stesso volume, ne compie Carlo Prospero.

Per il più tardo *Don Chisciotte*, eseguito nel 1952, desideriamo segnalare due scritti di diversa natura, ma indispensabili a una conoscenza per quanto elementare di quest'opera: lo studio di Bruno Cicognani e la presentazione firmata da Adelmo Damerini, antico compagno di riunioni familiari ²⁵.

Nel 1932, una svolta decisiva si determina nella vita di Frazzi: la sua fama di maestro e di compositore, confermata anche da quanto si conosce del *Re Lear*, induce il conte Guido Chigi Saracini ad affidargli i Corsi di composizione nella sua Accademia senese. Frazzi terrà tale incarico fino agli anni della vecchiaia, con costante prestigio, con decine di futuri grossi compositori che a Palazzo Chigi, alla sua scuola, aggiungeranno 'qualcosa' alle loro

²⁴ Vedi V. FRAZZI, *Scale alternate*, Firenze, Forlivesi 1929 e poi, nei « Quaderni dell'Accademia Chigiana », (XLI) V. FRAZZI, *I vari sistemi del linguaggio musicale*, Siena 1960. E inoltre P. FRAGAPANE, *Le scale alternate di Vito Frazzi*, in « Rassegna Dorica » gennaio 1933.

²⁵ B. CICOGNANI, *Il « Don Chisciotte » di V. Frazzi*, in « Corriere della sera », 28/4/1952; A. DAMERINI, *Realtà e sogno nel « Don Chisciotte » di Vito Frazzi*, « Radiocorriere », 24/4/1952, ripubblicati in questo volume.

conoscenze. Guido Chigi lo avrà come amico carissimo, e stimatissimo musicista, consigliere nella scelta (e revisore) delle musiche per le Settimane musicali senesi. Molti documenti esistono, nell'archivio della « Chigiana » del rapporto Chigi-Frazzi: qui vogliamo citare solamente due lettere, rispettivamente del fondatore dell'Accademia e di Alfredo Casella, interessanti non solo come riflessi di una differente umanità, ma come testimonianza di orientamenti culturali abbastanza dissimili per quanto riguarda le « riprese » di opere antiche.

Questa è la lettera del conte Chigi:

Siena, 16 Aprile 1941

[...] Ascoltai alla Radio l'esecuzione (che non mi parve davvero esimia...) dell'Oratorio Saracini²⁶ da te così bene realizzato e che, anche a me, ha confermato l'opinione essere quella una gran bella musica che alla sua epoca dà luce davvero speciale, quasi rivelativa. Del resto, una Enciclopedia tedesca, mi mostrò Luciani, riporta un brano proprio del *Lamento...* additandolo come: esempio di bello scrivere musicale di quell'epoca! Dunque doppio onore a te per quella riesumazione che sarò felice teco potere un giorno riudire qua nelle nostre Settimane settembrine.

Godo di quanto mi scrivi per la tua Scuola ed i tuoi allievi, punto sorpreso però che essi si facciano onore onorando così anche te che tanto meriti, caro il mio buon Frazzi! E sono felice che, grazie appunto a te ed alla tua alta opera alla mia Accademia, alla nostra Accademia, qui, tra i premiati dei tuoi allievi vi siano Lavagnino e Soresina [...]

Quanto al cambio delle voci da femminili a maschili, nell'Oratorio vivaldiano *Giuditta*, da te realizzato e che confido potremo dare a Siena nella Settimana settembrina, quest'anno, sono del parere, possibilmente, di fare quella modificazione. Che vuoi: oggi gli uomini con voci femminili mi fanno di castrati o di invertiti...! E nel caso nostro, te lo figuri un Sommo Sacerdote dalla voce bianca...! Sono dunque d'accordo teco anche in questo e, pur mantenendo la scrupolosità nella realizzazione tua di quella musica – cosa del resto inutile a raccomandare a te – vorrei quel cambio. Il tuo timore di far cantare innamorato un Basso io non condivido, perché tutto sta di trovare un Basso ARTISTA (*con tutte maiuscole*) e allora si può entusiasmare anche dinanzi a un Basso cantante innamorato. Ne convieni? Eh... l'ARTE (*pure tutte maiuscole!*) sana tutto e tutto mette a

²⁶ Si tratta del *Cristo smarrito (Lamento della Madonna)* del compositore barocco Claudio Saracini.

posto! Lo stesso intendo dire riguardo all'altro tuo timore, per quella trasposizione di gamma, della difficoltà dei passaggi, perché (per) chi SA cantare, non c'è difficoltà a superare.

Di tono più asciutto, e più rigorosa quanto ai criteri stilistici della revisione, la lettera di Casella (datata 25 febbraio 1941):

...Nel piano della Settimana *Judith* occupa naturalmente un posto a sé... Per gli esecutori... è ovvio che li sceglieremo d'accordo con te, che saresti il vice-autore della faccenda! Per le parti, mi pare che convenga lasciarle come sono, tutte donne.

...Forse tu potrai assai meglio giudicare se convenga farci entrare una voce maschile. Credo però che più ci si attiene all'originale, meglio è. Quanto a sviluppare i cori troppo brevi, questo è una cosa che anche Mortari ha fatto correntemente. Sempre che questo « ampliamento » sia fatto con materiale vivaldiano.

Quanto alla direzione, non ho per me nessuna difficoltà ad affidarla a te, ma la decisione andrà deferita al Conte a suo tempo. Di questo ultimo punto riparleremo più tardi. Tu sai quanto ti voglio bene e quanto altissima stima abbia per il musicista Frazzi. Dunque sta tranquillo che da parte mia non avrai « grane ».

Il capitolo riguardante l'attività di revisore di opere antiche svolta da Vito Frazzi per l'Accademia Chigiana è assai consistente (si veda a piè di pagina l'elenco delle riesumazioni curate per Siena)²⁷; ad esso, deve aggiungersi la serie di riprese ottocentesche che Frazzi curò per il Teatro Comunale di Firenze, soprattutto nel periodo della Direzione artistica di Francesco Siciliani, suo allievo ed estimatore: *Armida*, *Tancredi*, *Donna del lago*, *Agnese e Olimpia* di Spontini, *Don Sebastiano* di Donizetti, *Gli Abenceragi* di Cherubini ed altre ancora. Grave e impegnativo lavoro che indubbiamente distolsero Frazzi, nel secondo dopoguerra, dalla creatività 'in proprio'.

Evento esterno? Non lo crediamo del tutto. L'operosità artisti-

²⁷ 1939 Musiche vocali e strumentali di Vivaldi. 1940 Musiche vocali e strumentali di A. Scarlatti. 1941 *Juditha Triumphans* di Vivaldi (replicata anche nel 1947, 1956). 1948 *Gloria* di Galuppi. 1950 *Il Giocatore* di G. M. Orlandini, *La Zingara* di R. Da Capua. 1952 *Le Serve rivali* di T. Traetta. 1953 *Orontea* di A. Cesti. Musiche di Vivaldi. 1954 *Pigmaliione* di L. Cherubini. *Stabat Mater* di C. Saracini. 1955 *Amore Soldato* di A. Sacchini. *L'inganno felice* di G. Rossini. 1960 *I due Baroni* di D. Cimarosa. 1961 *Falstaff* di A. Salieri. 1962 *Stabat Mater* di L. P. Bonsi. 1965 *L'equivoco stravagante* di G. Rossini.

ca di Frazzi non era mai stata delle più intense, neppure negli anni della giovinezza, e il progressivo diluirsi nel tempo delle creazioni musicali del maestro ci appare il segno di una sempre più acuta autocoscienza critica. Se Frazzi, negli anni Trenta, si era trovato – nel suo atteggiamento raccolto, pensoso, isolato, – in felice sintonia con i ripiegamenti nel mondo esclusivo delle lettere dei nostri maggiori scrittori, toscani e no, negli anni Cinquanta, di fronte al diffondersi della conoscenza della Scuola viennese, alla adesione anche dei musicisti italiani ai principi della dodecafonia, non poté non avvertire – con la sua intelligenza vigile – che si era innescato un processo per molti anni irreversibile. Fu forse meglio per lui, gettarsi nell'amorevole cura di antiche partiture che attendevano di essere riportate alla luce, piuttosto che proseguire in una produzione che non sarebbe non potuta apparire « datata ». Ma è qui che possiamo aprire (o sospendere) la discussione: oggi, che una nuova coscienza dei fatti musicali ci ha insegnato che non esistono movimenti irreversibili, percorsi obbligati per cui dopo una dissonanza non può esserci se non una dissonanza più forte e insolita, oggi che, in mezzo al suono divenuto materia informe (fino a quando?) sembra voler insorgere, con pieno diritto, una melodia, un canto disteso, dobbiamo domandarci, almeno, se non sia uno strumento fuori uso quello che ha preteso giudicare tutta la musica italiana del Novecento come « reazionaria », progressista in mala fede, irrimediabilmente provinciale.

A quel momento, sarà possibile misurare l'opera di un Malipiero, di un Pizzetti, anche di un Dallapiccola non in base ai germi di futuro che esse contengono, ma con il criterio della coerenza interna ad ogni creazione, quella che, in ultima analisi, ne giustifica l'esistenza fra gli uomini, al di là dei messaggi, delle testimonianze, dell'impegno velleitario.

E per il musicista Vito Frazzi, allora, potrebbe aprirsi il momento di una nuova valutazione.

CESARE ORSELLI

Estratto da:

CHIGIANA

RASSEGNA ANNUALE DI STUDI MUSICOLOGICI

Vol. XXXIV - anno 1977

1981



Cesare Orselli