

Ottavio de Carli

**VITTORIO GNECCHI
RUSCONE:
UN 'CASO' ANCORA APERTO**

*FORTUNA E OBLIO
DI UN COMPOSITORE GENTILUOMO*

ERBUSCO, 1998

1 - FORTUNA E OBLIO DI UN COMPOSITORE GENTILUOMO*

Nei primi anni del dopoguerra, un musicista lombardo ormai settantatreenne scriveva ad un politico italiano, chiedendogli un appoggio per ottenere che le proprie opere, notevolmente apprezzate nei paesi d'oltralpe, venissero eseguite anche in patria, dove da decenni attendevano un riconoscimento che era loro negato. Il politico era un sottosegretario, si chiamava Giulio Andreotti e in quell'occasione dimostrò ben scarso interesse per le sorti della musica per la quale era stato interpellato: rispose infatti che se quelle opere non venivano eseguite un motivo doveva pure esserci, e in ogni caso l'autore si rivolgesse al *Sindacato Nazionale Musicisti*; il che suonava come un consiglio non solo inutile, ma addirittura beffardo dal momento che proprio quello era l'ente che boicottava il compositore. L'anziano musicista si chiamava Vittorio Gnegchi Ruscone, era un gentiluomo nell'animo e nell'aspetto, e non gli ci volle molto per capire che era più dignitoso abbandonare quell'estremo inutile tentativo di riconoscimento¹: morì qualche anno dopo senza vedere esaudito il sogno della propria vita, quello cioè di vedere obiettivamente e serenamente giudicate le proprie opere dal pubblico e dalla critica nazionale.

Si era confermato il proverbiale *nemo propheta in patria* e ancora oggi quelle opere musicali restano dimenticate dai più, completamente sparite dal repertorio corrente. A più di quarant'anni dalla scomparsa, ben pochi conoscono il nome di questo sfortunato compositore: al silenzio un tempo dettato dall'imbarazzo o dalla malafede si è così sostituito il silenzio dell'ignoranza. Vittorio Gnegchi è divenuto un Carneade della musica italiana del Novecento e la sua figura sembra essere inesorabilmente condannata a restare evanescente come un fantasma, assente dai libri e dai manuali di storia della musica².

Eppure Vittorio Gnegchi non era un Carneade della musica, non nei paesi d'oltralpe, almeno. Se qui lo ricordiamo, non è per compiere una normale operazione di indagine storica, come si usa fare per quei musicisti che il tempo ha gettato nell'oblio e i cui nomi vengono riesumati solo per completare il quadro di un'epoca passata; semmai lo ricordiamo per compiere un piccolo ma doveroso gesto che contribuisca almeno in parte a saldare quel debito di meritato riconoscimento che l'Italia musicale sembra non avergli mai voluto concedere.

Cercheremo di raccontare in queste pagine la storia di Gnegchi e di quella sorta di oscura congiura che la cultura ufficiale sembrò aver tacitamente ordito contro di lui. Cercheremo di ripercorrere le vicende e il percorso artistico di un uomo il cui destino sembra essere per molti versi simile a quello di un altro importante musicista dimenticato, l'istriano Antonio Smareglia, senza dubbio uno dei più grandi compositori italiani vissuti a cavallo tra Otto e Novecento, oggi ricordato solo da qualche musicologo controcorrente.

“Ignorato e sepolto vivo sotto il manto dell'oblio che non perdona”³ anche Vittorio Gnegchi fu musicista di grande levatura, a suo tempo definito da alcuni critici stranieri “il più interessante compositore italiano vivente”⁴: una considerazione ben lusinghiera, se pensiamo che allora in Italia operavano nomi del calibro di Casella, Pizzetti, Malipiero, Respighi. Era un giudizio condiviso dai più, tanto che Francesco Balilla Pratella, dopo aver raccolto centinaia di recensioni sulla musica di Gnegchi in un volume di circa 300 pagine⁵, poteva con sicurezza concludere che “tutta la critica musicale europea ed italiana, fate le note eccezioni, è concorde nel riconoscere nell'opera di Gnegchi valori di prim'ordine: spirito innovatore, stile, orchestrazione potente ed efficace, tecnica magistrale, calda espressione italiana...”⁶.

C'erano però le “note eccezioni” che condizionavano la vita musicale. Al di là delle polemiche delle quali parleremo, Gnegchi in Italia fu pressoché sempre ignorato, anzi all'occorrenza perfino boicottato dalla cosiddetta cultura ufficiale. A fronte degli unanimi consensi riscossi in tutta Europa, un ristretto gruppetto di critici milanesi giudicava Gnegchi addirittura come un dilettante, che era dire ancor meno di un mediocre mestierante della musica. La sua produzione era “di carattere dilettantesco, o da saggio scolastico d'altri tempi” sentenziava Alceo Toni⁷, che non

* Ringrazio la marchesa Cristina Girona Greppi, nipote del musicista, per il materiale gentilmente fornitomi per la stesura del presente scritto.

¹ L'episodio è riferito da Quirino Principe nell'articolo ‘Vittorio Gnegchi e Richard Strauss: storia di un presunto plagio’, ne *La Rivista Illustrata del Museo Teatrale alla Scala*, anno III, n. 8, autunno 1990 (d'ora in poi abbreviato in PRINCIPE 1), p. 89.

² Vittorio Gnegchi non è affatto ricordato nelle più diffuse storie della musica, nemmeno le più ampie; solo certi testi italiani specifici sul periodo storico o sull'argomento citano, ma solo di sfuggita, il musicista milanese: ricordiamo che nella voluminosa *Storia dell'Opera* diretta da A. Basso, su un totale di più di 3300 pagine, a Vittorio Gnegchi sono dedicate da Carlo Mosso solo 12 righe (si accenna alla *Cassandra*, le altre opere non sono nemmeno citate: C. Mosso, ‘Il Novecento «storico»’, in *Storia dell'Opera*, cit., I/2, p. 591). Maggiore attenzione è dedicata a Gnegchi da Roberto Zanetti, nel suo monumentale studio *La musica italiana nel Novecento* (Busto Arsizio, Bramante, 1985): in esso quasi tre pagine delle complessive 1800 trattano della musica del compositore milanese.

³ Mario Nordio, ‘Il «caso» Gnegchi’ ne *La Nuova Italia Musicale*, Maggio 1932, citato anche in Francesco Balilla Pratella, *Luci ed ombre - Per un Musicista Italiano ignorato in Italia*, Roma, 1933 (d'ora in poi abbreviato in *FBP*), p. 268.

⁴ Karl Neumayr sulla *Salisburger Chronik* del 26 luglio 1933 [*FBP*, 3^a App. aggiunta, p. VI]. Citiamo qualche altro giudizio che conferma tale considerazione: “Colla sua *Cassandra* Gnegchi ha certamente acquistato fra i compositori moderni un posto che nessuno può ignorare” (*Musical America* di New York, 20 dicembre 1913 [*FBP*, p. 60]); “... non si è saputo né voluto neppure eseguire il prologo di *Cassandra* di Vittorio Gnegchi che è la più robusta pagina della nostra musica italiana moderna, ed ha il vanto di aver percorso la tecnica strumentale di Riccardo Strauss” (*Musica*, Roma 31 ottobre 1922 [*FBP*, p. 208]); “C'est que Gnegchi est un des musiciens les plus originaux et les plus puissants de la nouvelle école italienne” (*Paris Presse*, 20 agosto 1929 [*FBP*, p. 231]); sono solo alcuni tra i numerosi contributi critici dedicati a Gnegchi.

⁵ Il volume raccoglie recensioni tratte da circa duecento periodici di diverse città italiane e straniere, europee (Austria, Germania, Francia, Belgio, Cecoslovacchia, Polonia, ecc.) ed americane.

⁶ *FBP*, p. 302.

⁷ *Il Popolo d'Italia*, 29 gennaio 1933 [*FBP*, p. 200].

perdeva occasione per dir male di Gneccchi, e del compositore qualcuno osò perfino scrivere che aveva “proferito cose che nessuno vorrebbe ascoltare”⁸.

Come si spiegava questa disparità di giudizi? Come era possibile che per una cinquantina d’anni Vittorio Gneccchi trovasse unanimi consensi all’estero, sulla stampa più qualificata di tutto il mondo, e trovasse solo velenosi giudizi o, peggio, indifferenza assoluta in patria e soprattutto nella stessa Milano che gli aveva dato i natali? È possibile pensare che le decine di estimatori di Gneccchi in Italia e nel mondo fossero tutti così incompetenti da non saper giudicare con obiettività? È possibile che anche personaggi quali Alfred Einstein⁹, o Rudolf Hartmann¹⁰, o Richard Batka¹¹, o Raffaello De Rensis¹², per citare solo qualche nome tra coloro che valutarono seriamente la figura del compositore milanese, fossero vittima di un clamoroso abbaglio? E che dire di Arturo Toscanini che, visionata nel 1904 la partitura dell’opera *Cassandra*, se ne entusiasmò al punto da assumersi l’impegno di dirigerne a Bologna la prima rappresentazione? Ancora, cosa spinse i vari Walter Gieseking, Willem Mengelberg, Bruno Walter, Sergej Prokofiev, Mieczyslaw Horszowski, Tullio Serafin, Vittorio Gui, Ernst von Schuch, Bronislaw Huberman, Karl Elmendorff e tanti altri, ad interessarsi alla figura di Vittorio Gneccchi, frequentarne la casa di Milano e di Verderio, e soprattutto ad eseguirne la musica nel mondo? E come mai allora, per citare un solo significativo esempio, Vittorio Gneccchi venne escluso dalla *Prima Mostra del ‘900 italiano* svoltasi a Bologna nell’aprile 1927, alla quale furono invece chiamati a partecipare ben 57 compositori italiani?

Quello di Vittorio Gneccchi Ruscone fu dunque un ‘caso’ davvero singolare, forse unico nel panorama della musica italiana del suo tempo. Già negli anni Venti la critica più attenta, non solo italiana ma anche straniera, iniziò a denunciare con insistenza l’anomalo trattamento riservato al compositore milanese da parte del mondo musicale nazionale. In occasione della prima rappresentazione italiana dell’opera *La Rosiera*, avvenuta a Trieste il 25 gennaio 1931 - evento che costituiva la proverbiale eccezione alla regola dell’ostracismo italiano nei confronti di Gneccchi - il caporedattore del *Piccolo* Mario Nordio tenne una conferenza dall’esplicito titolo “*La Rosiera* e il ‘caso’ Gneccchi”, nel corso della quale affermò senza mezzi termini: “Caso singolare e conturbante quanto altri mai, quello del m° Vittorio Gneccchi. Siamo di fronte a un nobile musicista di severi studi, di preparazione magnifica, al quale non l’ingegno, non gli inconfutabili successi raccolti all’estero, non l’appoggio amichevole e convinto di grandi artisti, nemmeno il benevolo, deciso interessamento di una Regina illuminata¹³ hanno giovato a rompere la ferrea cerchia che a lui preclude ogni via di successo in Patria”¹⁴. E sebbene Nordio intendesse parlare “per la rivendicazione di un musicista italiano al quale da un ventennio sono chiuse le porte d’Italia”, convinto che tale rivendicazione stesse “finalmente per essere un fatto compiuto”, le cose in realtà non mutarono affatto: le porte rimasero chiuse e Gneccchi rimase profeta inascoltato in patria. Dopo una fugace ripresa della *Rosiera* al Teatro Alighieri di Ravenna il 5 giugno 1932, il compositore ottenne dall’Italia, dopo interminabili ed umilianti trattative, un piccolo contentino solo il 21 marzo 1942, quando Oliviero De Fabritiis diresse *Cassandra* al Teatro dell’Opera di Roma. Poi fu ancora e solo il silenzio.

Convinto forse che il proprio ‘caso’ fosse in qualche modo legato alla situazione politica del ventennio fascista, dopo la guerra Vittorio Gneccchi riprovò a bussare a quelle porte che, nonostante tutto, riteneva ancora di casa propria. La lettera ad Andreotti a cui abbiamo accennato in apertura era l’estremo tentativo di sfuggire alla condanna di un ostile silenzio che ancor oggi pesa invece su di lui come sul citato Smareglia, del quale condivide il destino.

Ricordando alcuni anni or sono la figura di quest’ultimo in un articolo dal significativo titolo “Ostilità e pregiudizio”, Piero Buscaroli ebbe a scrivere parole che possono valere anche per Vittorio Gneccchi:

“Di artisti isolati o avversati dalle correnti dominanti di un certo tempo o luogo, la storia conserva esempi numerosi. Ma che su un compositore spentosi cinquantadue anni fa continuino a pesare l’ostilità, i pregiudizi e, peggio, le etichette settarie che contrasagnarono la polemica musicale di fine Ottocento, è un caso grottesco, se si considerano le trasformazioni che, almeno in apparenza, la coscienza estetica e il gusto hanno subito da allora. Forse è apparenza, perché nonostante l’acquisizione dell’intero patrimonio sinfonico, la digestione del Novecento e l’incessante ruminazione del Barocco, il gusto dominante dei nostri teatri sembra ancora pietrificato sulla dinastia dei Bellini e Donizetti, Verdi e Puccini; con tale intolleranza, che non solo paion sospetti gli stranieri autentici, ma pure gli stranieri casalinghi come Rossini, Cherubini e Spontini. Chi nacque, o si pose, fuori di quella linea che costò all’Italia la perdita delle sue radici musicali autentiche, fu dannato ieri e dannato continua ad essere”¹⁵.

⁸ *L’Ambrosiano*, 29 gennaio 1933 [FBP, p. 200].

⁹ “Gneccchi, con la sua *Cassandra*, ha introdotto un nuovo stile inusitatamente serio nell’opera italiana” (A. Einstein, voce ‘Gneccchi, Vittorio’, in *Das neue Musiklexikon*, Berlino, 1926 [FBP, p. 24]).

¹⁰ Rudolf Hartmann era un noto critico e regista tedesco, amico e sostenitore di Richard Strauss, del quale fra l’altro curò l’allestimento della prima rappresentazione di due opere, *Friedenstag* nel 1938 e *Capriccio* nel 1942. Traduttore in tedesco di alcuni libretti pucciniani e della *Cassandra* di Gneccchi, fu un giudice insospettabile, dal momento che nella famosa polemica scoppiata tra i sostenitori di Strauss e quelli di Gneccchi non esitò a dichiararsi disposto a sostenere la causa dell’amico tedesco in tribunale. Si tornerà più avanti ad accennare ai suoi giudizi sul compositore milanese.

¹¹ Il noto critico e musicologo ceco, che fu dal 1908 attivo a Vienna, così recensì la *Cassandra* di Gneccchi sulle pagine dell’*Allgemeine Musikzeitung* di Berlino: “Quest’opera che è solo di poco più vecchia di *Salomé*, desta interesse poiché il compositore vi ha preannunciato lo stile di *Salomé* e di *Elettra*. Si potrebbe credere *Cassandra* una copia delle due sorelle più giovani” [FBP, p. 52].

¹² Eloquenti erano i toni compiaciuti con cui De Rensis riferiva dei successi che le opere di Gneccchi conseguivano all’estero, “onorando altamente l’arte italiana...” (cfr. ‘Musicisti italiani all’estero’, ne *Il Piccolo*, 18 maggio 1929 [FBP, p. 230]).

¹³ Si riferiva naturalmente alla regina Margherita di Savoia.

¹⁴ ‘*Rosiera* e il caso Gneccchi nella brillante conferenza di Mario Nordio’, ne *Il Popolo di Trieste*, 24 gennaio 1931 [FBP, pp. 239-240]. Nordio riprese poi l’argomento in modo più approfondito ed organico nell’articolo ‘Il «caso» Gneccchi’ pubblicato ne *La Nuova Italia Musicale* del maggio 1932.

¹⁵ Piero Buscaroli, ‘Ostilità e pregiudizio - Smareglia, musicista dimenticato’, ne *Il Giornale*, 18 dicembre 1981.

Ma il destino fu ancor più beffardo con Vittorio Gnegchi, perché legò la fama del compositore ad una polemica di cui egli fu involontaria vittima e della quale tratteremo più diffusamente. In breve, si trattava delle incredibili affinità stilistiche da tutti riscontrate tra la musica dell'opera *Cassandra* e quella dell'*Elektra* di Strauss: un banale plagio, sarebbe stato, se l'opera di Gnegchi non avesse preceduto di alcuni anni il capolavoro del tedesco. Nessuno pensò di accusare quest'ultimo di plagio, ma la questione divenne un caso musicologico di portata mondiale, che finì con il focalizzare tutte le attenzioni e col condizionare l'intera carriera del musicista milanese: come se il vero 'caso Gnegchi' potesse essere ridotto alla semplice discussione se la *Cassandra* costituisse o meno un marginale e trascurabile incidente di percorso nella luminosa parabola straussiana. Ciò che è curioso, è che proprio questo 'incidente', che avrebbe dovuto favorire la fortuna di Gnegchi, rappresentò in definitiva per lui una circostanza tutto sommato sfavorevole. Dopo la giovanile *Cassandra*, seconda opera da lui composta, Gnegchi si trovò infatti involontariamente a dover avere a che fare con l'ingombrante fantasma di Strauss e della sua *Elektra*, dal quale non riuscì più a liberarsi nei quasi cinquant'anni che seguirono. Al dischiudersi di una carriera che si prospettava luminosa, il giovane musicista si era trovato improvvisamente a dover rivestire il riduttivo ruolo di semplice riflesso di una luce artistica non sua, o tutt'al più di curioso anticipatore di glorie altrui.

Non ancora risolto, quello di Gnegchi fu un 'caso' complesso e interessante, che affondava le proprie radici lontano, fin nell'infanzia del compositore e nell'ambiente socio-culturale in cui egli si trovò ad operare, e che ancora oggi, al di là delle polemiche sui meriti e le priorità artistiche, offre stimolanti spunti di riflessione su una considerevole parte della storia musicale italiana dell'ultimo secolo.

2 - LA FAMIGLIA E L'AMBIENTE DI FORMAZIONE

Vittorio Gnegchi Ruscone aveva avuto i natali a Milano il 17 luglio 1876, nelle stanze del bel palazzo che il nonno Giuseppe aveva appena acquistato al numero 10 della centralissima via Filodrammatici, proprio dietro alla Scala. Era un edificio più confacente all'accresciuto rango sociale di una famiglia che spiccava per operosità, intraprendenza e generosità: ingegnere e industriale della seta, Giuseppe Gnegchi aveva saputo far fruttare al meglio le possibilità offerte da una situazione economico-sociale già felice da diverse generazioni (la famiglia si era notevolmente arricchita nel '700, grazie a una cospicua eredità lasciata da casa Ruscone, che oltre ai possedimenti aveva passato ai Gnegchi anche il cognome), e indubbiamente quell'epoca era propizia all'ulteriore ascesa di una borghesia ricca di mezzi, di spirito di iniziativa e di capacità. Come i Gnegchi, altre famiglie lombarde - ad esempio i Crespi - erano riuscite ad introdursi ai vertici della società milanese, grazie non solo ai mezzi puramente economici, ma anche e soprattutto ad una accorta 'politica matrimoniale' che aveva portato a fitti legami di parentela con le famiglie dell'aristocrazia più altolocata, e poi ad un'intelligente e generosa attività mecenatistica, che a quel tempo era necessaria ben più di oggi per ben figurare nel mondo della *haute*. In questo senso il citato Giuseppe Gnegchi, nonno di Vittorio, aveva compiuto le scelte migliori: coniugatosi con la contessa Giuseppina Turati, aveva acquistato nel 1848 nel piccolo borgo di Verderio (a un paio di chilometri da Paderno d'Adda), dove già possedeva una dimora cinquecentesca, la splendida villa che era stata dei Confalonieri e che per il suo aspetto imponente conferiva alla famiglia un indiscutibile prestigio; infine, come abbiamo ricordato, per cancellare ogni parvenza di provincialità nel 1875 aveva acquistato come dono di nozze per il figlio primogenito Francesco il lussuoso palazzo di via Filodrammatici a Milano.

Quando da Francesco nacque Vittorio, un anno dopo il matrimonio con Isabella Bozzotti, una giovane e colta signorina di buona famiglia, i Gnegchi potevano dunque dirsi arrivati. Pienamente inseriti nella società più altolocata di Milano e proprietari di una notevole fortuna, essi potevano godere di una vita agiata che permetteva loro di dedicarsi alle attività preferite: filantropia, mecenatismo, interessi culturali. Su questi fronti si concentrò infatti l'esistenza di Francesco Gnegchi e dei suoi congiunti: se da una parte la famiglia donò al borgo di Verderio una nuova chiesa parrocchiale, il municipio, l'asilo infantile e altre strutture socialmente utili, dall'altra il padre di Vittorio si distinse per gli interessi culturali che ne fecero un vero erudito. Discreto pittore dilettante, Francesco fu soprattutto un illustre numismatico, collezionista di una raccolta di monete romane di età imperiale di inestimabile valore che lo rese noto in tutto il mondo e che, dichiarata monumento nazionale, venne poi donata dopo la morte a re Vittorio Emanuele III¹⁶. Fondatore nel 1888 della *Rivista italiana di numismatica* sulla quale per un trentennio pubblicò innumerevoli articoli scientifici, e nel 1892 della *Società Numismatica Italiana*, fu autore di nove importanti volumi sull'argomento e socio onorario di numerose società numismatiche europee: la *Royal Numismatic Society* di Londra lo decorò fra l'altro della medaglia di benemerita, e fu l'unico italiano che godette di tale onore, assieme a Vittorio Emanuele III, con il quale collaborò alla stesura dei *Corpus nummorum italicorum*.

Vittorio crebbe dunque in un ambiente profondamente permeato di cultura, nel quale non vi erano carenze di mezzi; e senza dubbio possiamo pensare che la frequentazione del vicino Teatro alla Scala, che allora rappresentava per l'entourage un vero e proprio obbligo sociale, contribuì considerevolmente alla sua formazione. Non appena dimostrò predisposizione e una vera vocazione per la musica, Vittorio venne affidato dai genitori ai migliori insegnanti privati allora disponibili, così come analogamente era avvenuto per un altro rampollo di una ricca e illustre famiglia, passato alla storia come musicista dal genio del tutto eccezionale: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Per lo studio del contrappunto Vittorio Gnegchi prese lezioni da Michele Saladino, che era rinomato insegnante al Conservatorio di

¹⁶ Oggi tale raccolta è depositata nel Museo Archeologico di Roma.

Milano¹⁷ (e come tale maestro anche di Pietro Mascagni e di Victor De Sabata) e che oggi è principalmente ricordato per le numerose riduzioni per canto e pianoforte del repertorio operistico italiano. Per la composizione, il giovane prese invece lezioni da Gaetano Coronaro¹⁸ che oltre ad insegnare al Conservatorio era maestro sostituto alla Scala: costui ebbe particolare importanza nella formazione di Gneccchi, perché avendo studiato da giovane anche in Germania, trasmise all'allievo la passione per Wagner, che allora non era del tutto accettato in Italia.

Uno studio condotto così ad alto livello, ma anche in forma così 'privata', diede a Gneccchi una formazione solida ma anche libera da certi schemi che le convenzioni del tempo spesso imponevano. D'altra parte tale curriculum di studi fu anche all'origine dell'accusa di dilettantismo che spesse volte colpì Gneccchi durante la sua vita. E così la sua posizione sociale se da un lato lo favorì, dall'altro lo isolò dall'ambiente musicale del suo tempo e tale circostanza condizionò senza dubbio la sua intera carriera di compositore.

3 - UN DEBUTTO FORTUNATO: *VIRTÙ D'AMORE*

Il debutto di Vittorio Gneccchi come compositore fu sintomatico della propria agiata condizione. Fu la zia di Vittorio, Maria Rossi Bozzotti, a stimolare il giovane nipote a cimentarsi nella composizione di un lavoro teatrale. Era l'autunno del 1895 e nella villa di Verderio si era allestito un teatrino per far recitare ai ragazzi qualche commediola. Era un'attività piacevole e divertente per tutti, e la signora Rossi Bozzotti, presa dall'entusiasmo, propose per l'anno seguente di organizzare uno spettacolo più completo, addirittura un'operina musicale: ella stessa avrebbe preparato il testo di un libretto se Vittorio si fosse impegnato a musicarlo. Il giovane allora aveva 19 anni, frequentava la terza liceo e i suoi studi musicali, concentrati più sul pianoforte che sulla composizione, erano condotti ancora in forma piuttosto marginale. Accettò però l'incarico, e per la primavera del 1896 l'opera era terminata. *Virtù d'amore* era un'operetta pastorale priva di particolari ambizioni¹⁹, tuttavia vale la pena di soffermare l'attenzione su di essa, non solo perché fu la prima opera di Vittorio Gneccchi, ma perché offre interessanti spunti sia dal punto di vista musicale, che da quello della storia del costume dell'alta società milanese. A questo proposito la documentazione è molto ricca, perché uno dei familiari, forse lo stesso padre di Vittorio, redasse un cronaca dell'evento, riferendo di ogni dettaglio riguardo all'organizzazione e allo svolgimento della manifestazione²⁰. Sebbene intesa come semplice intrattenimento per dei ragazzi in vacanza, l'operina venne allestita sfruttando tutte le risorse che la famiglia aveva a disposizione e per l'occasione furono chiamati a collaborare alcuni importanti personaggi del mondo della lirica. Per i disegni delle scene e i costumi venne interpellato Adolfo Hohenstein, che dal 1889 era a Milano per lavorare al Teatro alla Scala ed era direttore artistico delle Officine Grafiche Ricordi; le scenografie vennero invece realizzate da Antonio Rovescalli, che fu uno dei più rinomati scenografi dell'epoca. I costumi vennero confezionati dalla sartoria Zamperoni, una delle migliori di Milano.

Interessantissima è la cronaca dei preparativi, che riguardavano ogni particolare:

"Il locale prima di tutto, poi gli scenari, l'illuminazione, i figurini, il vestiario, l'istruzione delle diverse parti e dei cori, l'orchestra, la stampa del libretto, dei programmi, degli inviti e gli infiniti accessori e dettagli di ogni genere. A tutto il personale occorrente e al personale accessorio, ai parenti che accompagnavano i figli, a parte degli invitati, ai suonatori bisognava preparare l'alloggio. Per la sera della rappresentazione poi occorreva provvedere a riparare un buon numero di carrozze e cavalli anche nel caso di pioggia"²¹.

Il compito non era da poco e, per limitarci al solo aspetto musicale, basti pensare che sul palcoscenico si sarebbero esibiti solo ragazzi dilettanti: fra questi molti bambini erano assolutamente privi di alcuna cognizione musicale e andavano istruiti con grande pazienza²². Riguardo al locale, il teatrino del salone a disposizione si rivelò ben presto insufficiente, e si decise di allestirne uno nuovo nel cosiddetto salone del torchio, che veniva usato per giocare a tennis nei giorni piovosi. La Società Edison prestò per l'occasione una vecchia dinamo, che venne installata da due ingegneri appositamente incaricati, per fornire provvisoriamente l'energia elettrica al salone che ne era sprovvisto. Sul pavimento, per quasi trenta metri di lunghezza, venne posto il tappeto del ridotto della Scala, le pareti vennero decorate con piante

¹⁷ Michele Saladino (1835-1912) insegnò al Conservatorio di Milano dal 1870 al 1906. Fu anche autore di un trattato di armonia e di opere di musica vocale e strumentale.

¹⁸ Gaetano Coronaro (1852-1908) era stato allievo di Franco Faccio. Nel 1893 successe a Catalani nella cattedra di composizione. Fra le sue opere, la sua egloga *Un tramonto* su libretto di Boito (1873) ottenne un notevole successo, e venne eseguita anche a Mosca e Chicago. Tra i suoi allievi si annoverava anche Tullio Serafin, che aveva due anni meno di Gneccchi, e tra i due giovani ne nacque una duratura amicizia.

¹⁹ Suddivisa in due atti, essa narra dell'amore del giovane pastore Aminta per Lida, figlia del cieco Agasto. Dopo la vittoriosa caccia ad un feroce lupo, Aminta dichiara il suo amore; la ragazza lo respinge, ma gli promette che lo sposerà se riuscirà a portarle l'acqua magica del Monte Nero, capace di ridare la vista ad Agasto. Aminta parte implorando l'aiuto degli Dei: in suo soccorso interviene 'Virtù d'Amore', che gli incute fiducia nella buona riuscita dell'impresa. Al ritorno il giovane pastore ritrova Lida, che ormai innamorata gli si è fatta incontro.

²⁰ La cronaca, redatta in un quaderno manoscritto conservato nell'archivio parrocchiale di Verderio Superiore, è poi stata pubblicata da Marco Bartesaghi nell'articolo 'Festa a Verderio il 7 ottobre 1896: la rappresentazione di un'opera di Vittorio Gneccchi', in *Archivi di Lecco*, XIII/3, luglio-settembre 1990, pp. 233-256 (d'ora in poi abbreviato in BARTESAGHI).

²¹ *Ivi*, p. 238.

²² In realtà il compito si rivelò in un caso eccessivamente ambizioso, tanto che le difficoltà si rivelarono insuperabili. Così riporta infatti la cronaca dello spettacolo: "Il pezzo concertato all'arrivo di Aminta non è eseguito con la musica (come era scritto), ma recitato, perché la distinta maestra, direttrice dei cori [*la signora Giulia Oddone Gavirati n.d.r.*], lo ha stimato di troppo difficile esecuzione per gli inesperti coristi e l'autore, assai a malincuore ha dovuto rinunciare a udirlo come egli l'aveva composto, pur sapendo che è uno dei brani musicalmente migliori del piccolo spartito. Ma nessuna arte forse riserva tante rinunce ai suoi cultori come la composizione, ed è stato questo il primo frutto dell'ispirazione gettato alle ortiche dal giovane compositore, primo di una serie che era destinata a divenire ben lunga e ben dolorosa" (*Ivi*, p. 251).

e bambù, e anche l'ingresso richiese importanti modifiche alla struttura degli edifici, per rendere l'accesso agevole agli invitati anche in caso di pioggia. Riguardo al palcoscenico, è interessante leggere testualmente quanto riferisce la cronaca:

“Tutta la decorazione del palcoscenico (dall'apertura di 7 metri) sollevato un metro e mezzo da terra, fu fatta in damasco rosso. Il velario fu il primo dei velari in velluto rosso a frange d'oro, che vennero poi adottati da tutti i teatri in sostituzione dei vecchi sipari. Ma l'innovazione più importante fu quella introdotta nella struttura del palcoscenico, da Rovescalli: a Verderio furono per la prima volta eseguite le scene a completo panorama senza quinte, ottenendo tale effetto che l'inverno successivo il medesimo metodo fu adottato dallo stesso Rovescalli per la prima scena del *Tristano* alla Scala e dopo d'allora non fu più abbandonato nei grandi teatri. Ciò che invece fu pure eseguito a Verderio con suggestivo effetto di verità, ma che non poté essere ripetuto in teatri di grandi dimensioni per ragioni tecniche, fu il cielo a volta. Tale innovazione consisteva in una enorme cappa celeste (armatura in legno coperto di tela) che si estendeva al di là del panorama dal quale distava circa 50 cm. La illuminavano intensamente lampadine disposte tutt'intorno, dietro al panorama stesso. Così le piante, i cespugli, le montagne si distaccavano sull'azzurro omogeneo del cielo. L'effetto poi del tramonto, alla fine del primo atto e al principio del secondo, ottenuto con lampadine di vari colori graduate col grande commutatore a tastiera del Teatro alla Scala, espressamente fatto impiantare, fu straordinario di verità e poesia”²³.

La serata dello spettacolo, programmato per le 21.30 del 7 ottobre 1896, fu un grande avvenimento mondano. Le scuderie provvisorie appositamente allestite nei cortili degli edifici circostanti ospitarono quella sera più di 60 carrozze con 120 cavalli²⁴. Il grandioso ricevimento prevedeva dopo lo spettacolo una magnifica cena e un ballo nei saloni della villa di Verderio, risistemata in tutto il suo splendore. All'esecuzione dell'opera, la piccola orchestra, formata da 14 elementi tra i quali il diciottenne Tullio Serafin e altri professori che erano prime parti alla Scala (M. Tansini primo violino, Galeazzi primo violoncello, ecc.), venne diretta dal giovane compositore stesso, con il valido sostegno del M^o Saladino, che per le prove si era appositamente trasferito nella vicina Cernusco²⁵. Tra gli interpreti, oltre ai membri della famiglia Gneccchi, figuravano anche i rampolli di altre illustri famiglie milanesi, come i Bagatti Valsecchi o Giuseppe Visconti di Modrone, padre del famoso regista Luchino Visconti²⁶. Tra il pubblico c'erano i più bei nomi dell'aristocrazia lombarda, e oltre ai citati Visconti e ai Bagatti ricordiamo velocemente i Dubini, i Rossi, i Scheibler-Pullé, i Suardi, i Lurani, i Borgia, i Dal Verme, gli Airoidi, i Gropallo, i Capitani da Vimercate, gli Annoni, i Brivio, i Durini, i Borromeo, i Caetani, i Sormani, i Rosales, i Franchetti, i Castelbarco, i Solari, i Cantoni e numerosi altri. Ma, soprattutto, era presente la critica più attenta, e non solo quella locale: tra i critici più importanti si segnalavano infatti Giulio Ricordi, che pubblicò la sua recensione sulla *Gazzetta Musicale*, poi Gian Battista Nappi della *Perseveranza*, Giannino Antona Traversi di *Vita Italiana*, gli inviati di due giornali londinesi, *The Musical Courier* e *The Gentlewoman*, ed altri.

I commenti furono estremamente lusinghieri. Nappi scrisse che “l'Arte conseguiva in un ambiente di grazia e di eleganza un vero trionfo”, e augurandosi che il lavoro venisse eseguito anche a Milano concluse che “se questo voto sarà appagato, ritorneremo con soddisfazione sulla *Virtù d'Amore* per dirne tutto quello che merita, per constatarne maggiormente i pregi, che hanno fatto nascere la speranza di avere un nuovo valente compositore di musica”²⁷. Il critico della *Lombardia* riferì senza esitazioni che “il risultato fu superiore a tutto quanto era possibile aspettarsi. Il successo fu completo”²⁸. Il recensore della *Sera*, che si firmava Lelio, usò termini ancora più entusiastici:

“Riassumo in due parole l'impressione riportata da tutti gli intervenuti: «una meraviglia!». Perché in una casa privata uno spettacolo drammatico-musicale possa giungere a tale risultato, bisogna non solo che tutti quelli che vi concorrono siano dotati da vivo soffio di intelligenza e da non comuni facoltà artistiche, ma che vi presieda una intelligenza di primo ordine, un artista squisito. [...] La musica, senza soverchie pretese, è ispirata, ben fatta, ricca di buone idee, appropriata agli esecutori dei quali il più adulto non toccava il quarto lustro. Merito ancor maggiore esser riuscito ad ottenere non scarsi effetti, adoperando mezzi orchestrali limitati: doppio quartetto, due contrabbassi, flauto, clarinetto, piano, harmonium e alcuni strumenti caratteristici, zampogna,

²³ *Ivi*, pp. 244-246.

²⁴ È curioso in proposito leggere quanto riporta la cronaca del tempo riguardo all'arrivo degli invitati: “Sola ritardataria fu Ernesta Scheibler che veniva da Castellazzo, Milano [presso Abbiategrasso, a una cinquantina di km da Verderio, n.d.r.], in carrozza! (aveva fatto predisporre un *relais* [cioè un cambio, n.d.r.] a Monza). Del resto questo sistema di viaggio, che oggi sembra tanto primitivo, era forse il più consono al carattere settecentesco e della casa e dello spettacolo avendo esso certa analogia colle *chaises de poste*. Ma poiché era tempo di rivoluzione... pacifica non mancò, in mezzo a tutti i veicoli ‘*ancien régime*’ una precoce automobile, quella della Sig.ra Maria Silvestri Volpi giunta quasi miracolosamente senza *pannes*” (*ivi*, p. 248).

²⁵ Il debutto artistico di Vittorio Gneccchi venne siglato dai musicisti stessi, che al termine dell'esecuzione offrirono al giovane una preziosa bacchetta da direttore in ebano e argento cesellato. L'autrice del libretto, Maria Rosa Bozzetti, ebbe invece in dono dal marito uno splendido anello di turchese e brillanti, mentre tutti i partecipanti allo spettacolo riceverono dalla librettista, come ricordo, una medaglietta d'oro con data e iscrizione in smalto rosso “Verderio, Virtù d'Amore” (*ivi*, p. 256).

²⁶ Giuseppe Visconti di Modrone aveva allora sedici anni e interpretava il ruolo del pastore Aminta, cantando “con voce dolcissima e con puro sentimento” e indossando un abito “in velluto giallo con gran feltro grigio e mantello in velluto marrone”. Giuseppe era fratello maggiore di Guido Carlo (1881-1967), il quale divenne poi non solo dottore in giurisprudenza e senatore del Regno, ma anche musicista di prestigio. Allievo di Giuseppe Frugatta e attivo poi come pianista e direttore d'orchestra, fu compositore di musica da camera, di liriche e di pezzi pianistici (*Crepuscoli senza sole*, *Nostalgie lunari della notte*, ecc.) e presidente della *Società degli Amici della Musica* di Milano. Nel 1921 inventò fra l'altro il *cromofono*, apparecchio elettrico destinato, secondo un'intuizione già avuta dieci anni prima da Scriabin (*clavecin à lumière*) e ancora nel '700 da Louis-Bertrand Castel (*clavecin-oculaire*), a riprodurre nelle sale da concerto i colori che dovevano associarsi, con valori cromatici proiettati elettricamente attraverso dischi di diverso colore e di intensità regolabile, alla dinamica musicale.

²⁷ Gian Battista Nappi sulla *Perseveranza* del 9 ottobre 1896 [FBP, p. 33].

²⁸ *Lombardia*, 10-11 ottobre 1896 [FBP, p. 34].

ocarine²⁹, ecc. Le pagine a parer nostro degne di incondizionato elogio sono il *preludio*, la *pastorale*, del secondo atto, una cosa squisita, l'intermezzo, la romanza e il valzer della 'Virtù d'Amore' e la scena del cieco, appassionatissima. [...] Ripeto, una 'meraviglia', quale non già in un trattenimento privato, ma su qualunque scena sarebbe iperbolico desiderare³⁰.

Anche Traversi dedicava parole di lode per Gneccchi: "Questa azione pastorale non è cosa destinata a perire: essa ha tali qualità da poter superare con onore la prova di qualunque ribalta [...] V. Gneccchi ha dato con questo suo primo saggio prova d'ingegno musicale elettissimo sì da farci agevolmente presagire che l'arte divina alla quale intende con tanta passione, avrà in lui uno de' suoi più validi cultori. Egli ha saputo rivestire la simpatica azione pastorale di musica geniale, ispirata, ben fatta, ricca di buone idee, originale sempre, appropriata al soggetto [...]"³¹; il *Musical Courier* di Londra commentava:

"A questa semplice azione Vittorio Gneccchi ha sposata una semplice, bella musica. Questa, se non è sempre originalissima, ha una freschezza pastorale nella sua linea melodica; ed una sua grazia speciale fa sì che essa si addica perfettamente al soggetto"³².

Certo, i complimenti non potevano mancare, dal momento che anche i critici erano ospiti dell'illustre famiglia e dovevano pur ricambiare la squisita cortesia dell'invito. Ma sarebbe esagerato parlare di piaggeria, dal momento che tra le righe trapelava in fondo l'ammissione di una certa inesperienza del giovane compositore, soprattutto per alcune soluzioni non sempre originali. Più di tutti ci sembra in ogni caso interessante il giudizio di Giulio Ricordi, il quale in un lungo articolo sulla *Gazzetta Musicale* tra le altre cose scriveva:

"Vittorio Gneccchi, da non molto addentratosi negli studi severi dell'arte musicale ha, dal canto suo, saputo rivestire la simpatica azione pastorale e superato pure felicemente difficoltà non lievi. Ha dato così d'un tratto splendida prova del proprio ingegno musicale, e se qua e là troviamo qualche esuberanza nelle forme, qualche complicazione nelle idee talvolta sorpassanti le dimensioni volute dal quadro generale, è questo un bellissimo difetto, proprio alla foga giovanile, conseguenza di ricchezza non di povertà di idee. Ma principalissimo merito del giovane musicista è quello di poter francamente dire: «Signori, questa è tutta farina del mio sacco». Quale elogio migliore? L'istrumentazione è fatta per orchestra d'archi, con pochi altri strumenti a legno aggiunti: era facile peccare di monotonia; il Gneccchi ha saputo abilmente evitare questo scoglio, usando con opportunità dei vari timbri. In generale tutti i pezzi sono riusciti, anche per la loro giusta dimensione. Fra quelli che godono le nostre maggiori simpatie perché ne sembrano per concetto, per forma, più armonizzanti col colore del quadro pastorale, citeremo nel primo atto l'aria di Lida, la cui semplicità non esclude l'eleganza, ancora più messa in evidenza da un simpatico profumo di settecento; felicissima la chiusa del primo atto. Nel secondo è bella assai la pastorale; è un pezzo di getto completamente indovinato, come lo è quello con cui si presenta 'Virtù d'Amore' e che principia con un blando movimento di valzer, e noi qui ammiriamo l'ingegno dell'autore, che facilmente poteva essere trascinato o a troppo caricare le tinte o a cadere nella banalità: meglio non si poteva presentare il simbolico personaggio. Altri pezzi sono pure degni di elogio, ma a noi più che altro pare degno di elogio tutto l'insieme del lavoro e l'interpretazione che ne ebbe, senza rientrare nella notizia di cronaca più sopra data"³³.

Al di là delle parole espresse sulla *Gazzetta Musicale*, il giudizio di Giulio Ricordi fu molto importante per gli sviluppi futuri della vita artistica di Vittorio Gneccchi. L'inverno successivo alla rappresentazione dell'opera a Verderio, l'editore milanese pubblicò infatti lo spartito per canto e piano di *Virtù d'Amore*, che fece conoscere il giovane musicista ad un pubblico più vasto rispetto al numero in fondo limitato dei trecento illustri invitati dello spettacolo realizzato in villa. Tra le pagine dell'opera, il valzer finale ebbe fra l'altro particolare successo, e venne pubblicato da Ricordi anche separatamente. Si trattava di "un pezzo nello stile della musica allora di consumo, con molti luoghi comuni e qualche invenzione armonica più insolita, tale da nobilitare quello stile"³⁴.

Più di trent'anni dopo la sua composizione, anche *Virtù d'Amore* venne - diciamo così - coinvolta a pieno titolo nel 'caso Gneccchi'. Affronteremo più avanti meglio la questione, dopo che avremo trattato della successiva opera *Cassandra*, che fu all'origine dell'acceso dibattito riguardante la produzione del compositore milanese e in particolare dei suoi rapporti con Richard Strauss. Ma converrà anticipare almeno un accenno riguardo a quanto emerse da un articolo pubblicato da Mario Barbieri sulla *Rivista Musicale Italiana*³⁵. Barbieri infatti riscontrò diverse analogie tra la musica di *Virtù d'Amore* e quella di *Elektra* di Strauss, composta, com'è noto, una dozzina d'anni più tardi: attraverso una serie di venticinque citazioni musicali disposte in tavole sinottiche che mettevano a confronto le due opere, egli fece notare i diversi punti di contatto tra i due compositori soprattutto nell'uso dei temi musicali, la cui somiglianza risultava in più casi se non altro curiosa. Senza voler, almeno in apparenza, suscitare polemiche, Barbieri concludeva con toni pacati che "il fatto in se stesso è singolare e merita, mi sembra, un'attenta osservazione"; da questa deduceva semplicemente che "qui l'incontro curioso di un Autore, arrivato alle somme vette della fama, col principiante diciannovenne, è veramente comico. Ed oltre ad esser comica, è sommamente interessante la ingegnosa trattazione per la quale un tema di valzer, ingenuo e primitivo, può subire attraverso ad una sbalorditiva elaborazione, le più disparate trasformazioni".

²⁹ "Le zampogne dei pastori discendenti verso i loro abituri erano imitate da strumenti sparsi in vari punti dietro la scena, in modo che davano l'effetto di risponderci l'uno all'altro da lontano. Tali strumenti erano un harmonium, un clarino, un flauto e... una ocarina, suonata da un cocchiere di casa, la cui abilità nel soffiare in quel primitivo strumento fu sfruttata con molto effetto [...]" (cronaca dello spettacolo, in BARTESAGHI, p. 254).

³⁰ *Sera*, 13-14 ottobre 1896 [FBP, pp. 34-35].

³¹ *La vita italiana*, 10 novembre 1896 [FBP, p. 36].

³² *FBP*, p. 36.

³³ *Gazzetta Musicale* del 15 ottobre 1896, p. 695 [FBP, p. 35].

³⁴ PRINCIPE 1, p. 81. Il valzer venne fra l'altro eseguito al pianoforte da Walter Giesecking quando visitò Gneccchi nella sua casa di Verderio.

³⁵ Mario Barbieri, 'Curiosità musicale', in *Rivista Musicale Italiana*, XXXIX/1-2, gennaio 1932, pp. 148-151.

Il rimando a Strauss, riguardo a *Virtù d'Amore*, non si limita però ai venticinque esempi musicali riportati da Barbieri nel suo famoso articolo. Curiosamente, le circostanze in cui essa vide la luce ci richiamano alla mente il libretto di *Ariadne auf Naxos*, rappresentata per la prima volta vent'anni dopo l'operina di Gneccchi. Com'è noto, nel prologo si racconta appunto di un ricco signore che volendo organizzare la rappresentazione di un'opera nel suo teatrino privato per intrattenere i propri ospiti, commissiona il lavoro ad un giovane compositore, il cui talento drammatico è orientato verso la scelta di un tema tratto dalla mitologia classica (appunto il dramma di Arianna abbandonata da Teseo a Nasso). La coincidenza è certamente casuale, tuttavia contribuisce a legare in maniera ancora più stretta il destino di Vittorio Gneccchi al nome di Richard Strauss³⁶.

4 - LA CASSANDRA: UN CASO DI TELEPATIA MUSICALE?

Sebbene composta e realizzata per gioco, *Virtù d'Amore* aveva dimostrato che la vocazione musicale di Vittorio Gneccchi era qualcosa di serio. Non si trattava di una scelta di professione - la sua condizione socioeconomica lo teneva in fondo al riparo da ogni forma di arrivismo -, ma dell'irrefrenabile e potente manifestazione di un talento musicale ricco di energie creative. Il successo non montò però la testa al giovane musicista, che negli anni seguenti continuò gli studi di composizione mantenendoli rigorosamente affiancati a quelli umanistici. Laureatosi in giurisprudenza per compiacere al padre, coltivò anzi sempre più una vera e propria passione per la letteratura e i classici antichi, che rappresentarono per lui un nutrimento spirituale e forse anche la fuga da una realtà imprenditoriale che era estranea alla sua natura. Nato e cresciuto in un ambiente protetto e rassicurante, il giovane non aveva dovuto né potuto coltivare quelle abilità e quell'accortezza nella gestione delle questioni pratiche e dei beni materiali che avevano caratterizzato le precedenti generazioni della sua famiglia: Vittorio Gneccchi era ormai un ricco signore esclusivamente votato alle attività intellettuali, timido e riservato, incurante e poco esperto nelle cose di mondo, forse intimamente e un po' ingenuamente persuaso che nella vita tutto si potesse risolvere con il garbo e la cortesia che gli erano propri.

In ogni caso, terminato il dovuto curriculum di studi, Gneccchi si dedicò completamente alla musica e alla composizione. Affascinato dai classici ed in particolare dai grandi tragediografi greci, scrisse in collaborazione con Luigi Illica il libretto per una tragedia in musica tratta dall'*Oresteia* di Eschilo, in un atto unico preceduto da un prologo. Tra il 1902 e il 1903 ne compose la musica, e nacque così l'opera *Cassandra*, che fu destinata a segnare in maniera profonda l'intera esistenza del compositore.

Gneccchi non poteva naturalmente prevedere allora quale destino gli avrebbe procurato quel lavoro. Ma lasciamo il racconto alle parole dello stesso musicista:

“La tragedia di Cassandra e Agamennone suscitò in me profonda impressione. Scrisi la sceneggiatura del libretto e Luigi Illica compose i versi. Senza alcuna influenza di scuole, di Conservatori, io maturavo, in piena libertà di spirito e di indirizzo artistico, la mia personalità musicale. Per due anni ho lavorato indefessamente all'elaborazione ed alla composizione di *Cassandra*. Nel 1904 la suonai a Tito Ricordi. Egli giudicò l'opera con queste parole: «Questa non è musica». Ma mi venne in aiuto amichevole Tullio Serafin che volle mandare lo spartito a Toscanini, il quale dirigeva in America. Nell'autunno di quell'anno, Toscanini ascoltava lo spartito di *Cassandra* sul pianoforte. Dopo l'audizione affermò che voleva rappresentare al Teatro Comunale di Bologna da lui ritenuto il più adatto al genere”³⁷.

Di fronte alle obiezioni della commissione, Toscanini dichiarò che non avrebbe diretto la stagione se non vi fosse inclusa l'opera di Gneccchi. Il 5 dicembre 1905 diresse così la prima rappresentazione di *Cassandra*, lanciando d'un balzo il nome di Vittorio Gneccchi sulla scena nazionale. Gli interpreti d'eccezione garantivano un'esecuzione di ottimo livello: tra essi figuravano Elisa Bruno (Cassandra), Salomea Krusceniski³⁸ (Clitemnestra), il tenore Giuseppe Borgatti³⁹ (Agamennone) e i baritoni Quercia e Federici. Il successo fu tuttavia contrastato, non tanto perché ci si ostinasse a considerare Gneccchi un semplice dilettante da non prendere troppo sul serio, quanto piuttosto perché la sua opera risultava troppo ostentatamente 'tedesca', troppo densa di note e di stile severo, esageratamente drammatica e in definitiva troppo cerebrale e poco musicale. Scrive Roberto Zanetti:

“Il suo taglio classicheggiante anzitutto, con diverse scene dove affiora un voluto e arcaicizzante modalismo. Ma anche l'impegno del musicista nello svolgere un linguaggio aggiornato e moderno, secondo le direttive tedesche, con fitto cromatismo, armonistica dissonante e, persino, ampie dilatazioni intervallari. Infine il suo gusto per la declamazione, che sembra voler conferire ai personaggi atteggiamenti statuari, come di figure mitiche. Tutte cose, insomma, che non potevano che disorientare il pubblico italiano di quell'epoca, abituato a ben altro tipo di teatro musicale”⁴⁰.

³⁶ Quirino Principe rileva fra l'altro che anche alcuni dettagli nella strumentazione di *Virtù d'Amore* “ci richiamano con insistenza un po' irriverente *Ariadne auf Naxos*” (PRINCIPE 1, p. 81).

³⁷ *Il Piccolo di Trieste*, 20 gennaio 1931 [FBP, p. 97].

³⁸ La Krusceniski (1872-1952) fu poi nel 1906 la seconda Salome nell'omonima opera di Strauss, e la prima nella rappresentazione alla Scala di Milano (26 dicembre 1906), anch'essa sotto la direzione di Toscanini.

³⁹ Giuseppe Borgatti (1871-1950) era divenuto famoso nel 1896 interpretando il ruolo del protagonista nella prima rappresentazione dell'*Andrea Chénier* di U. Giordano, e contemporaneamente si era distinto come uno dei rari tenori wagneriani italiani (“I wagneriani hanno trovato il loro San Paolo”, aveva sentenziato D'Annunzio). Sotto la bacchetta di Toscanini, nel 1899 era stato protagonista nella prima del *Sigfrido* in Italia e da allora si era dedicato quasi esclusivamente alle opere di Wagner. La critica ne lodava il timbro cristallino, caldo, sonoro, smagliante nel registro centrale, la flessibilità, il fraseggio nel canto epicheggiante, e anche la prestantza come attore. Sofferente d'un glaucoma che nel 1923 lo portò alla cecità totale, dovette ritirarsi dalle scene nel 1915.

⁴⁰ R. Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 89.

Gli estimatori però non mancarono, e la discussione si fece accesa. L'editore Ricordi prese allora posizione a fianco del ventinovenne musicista e, messe da parte le esitazioni di due anni prima, non perse tempo a pubblicare l'opera, dopo aver naturalmente fiutato l'affare: grazie anche al prestigio di Toscanini, in quel momento *Cassandra* suscitava l'interesse di tutti.

A quell'epoca, in cui il gusto e le tendenze musicali erano oggetto di discussioni accese fino al fanatismo, soprattutto per ciò che riguardava l'irruzione del wagnerismo in Italia e la conservazione di un primato dell'italianità nel melodramma, il dibattito qualche volta si faceva teso fino a non conoscere esclusioni di colpi. Le malelingue in quel caso spararono basso, ed insinuarono che Toscanini avesse accettato di dirigere *Cassandra* soltanto per opportunismo, ovvero per una forma di piaggeria nei confronti di una famiglia che comunque era molto ricca e potente e si sospettò perfino che Gneccchi avesse materialmente 'comprato' la prestazione di Toscanini. Pettegolezzi che non erano fondati su alcunché di attendibile, naturalmente, ma che sortirono comunque il loro negativo effetto. Toscanini, dimostrando una volta di più un carattere non certo cordiale e affabile, si comportò nella maniera meno corretta e, per non saper - come si suol dire - né leggere né scrivere, semplicemente e cinicamente ruppe ogni rapporto con Vittorio Gneccchi: da allora non ne eseguì più alcuna composizione, e divenne in tal modo uno dei più forti avversari del giovane compositore milanese.

La rappresentazione di Bologna rimase isolata ma la polemica sulla *Cassandra* di Gneccchi era destinata a divenire sempre più infuocata negli anni seguenti, anche se con toni diversi. Se infatti la discussione riguardava inizialmente il linguaggio musicale usato da Gneccchi, le cose cambiarono quando entrò in campo la musica di Richard Strauss che gettò benzina sul fuoco.

Converrà ricordare che già nel 1905, quando era ancora alla ricerca di autorevoli pareri e consensi, Gneccchi aveva spedito per posta a Strauss una copia dello spartito per canto e piano della sua *Cassandra*. È un particolare molto importante, che non va trascurato per ben comprendere la vicenda. Strauss con una lettera dell'agosto 1905 (quando *Cassandra* non era ancora stata né eseguita né pubblicata) aveva risposto ringraziando della cortesia e comunicandogli, senza esprimere alcun ulteriore commento, che ne aveva iniziato la lettura. Quando il 22 dicembre 1906 ebbe luogo al Teatro Regio di Torino la prima italiana di *Salome*, diretta dal compositore in persona, Gneccchi, che era presente all'avvenimento e ancora attendeva un giudizio del musicista tedesco, pensò di avvicinarlo dopo lo spettacolo e di offrirgli nuovamente una copia dello spartito. Strauss, ripetendo un rito già recitato, fu ancora una volta affabile e cortese, ringraziò il giovane e lo assicurò che avrebbe letto con attenzione il lavoro. Ancora una volta, però, venne meno all'impegno e non si fece più sentire: da allora non vi fu più alcun rapporto diretto tra i due musicisti. Il destino di *Cassandra*, evidentemente, era di finire nel dimenticatoio: anche una rappresentazione dell'opera a Ferrara nel febbraio 1907 passò sotto completo silenzio.

Fu il direttore dell'Opera di Dresda, Ernst von Schuch, a manifestare nuovamente interesse per il lavoro di Gneccchi: nel 1908 espresse infatti l'intenzione di eseguire l'opera nella stagione successiva. Sennonché ancora una volta gli avvenimenti furono avversi alla fortuna del milanese: i 'guai' per Vittorio Gneccchi cominciarono quando il 25 gennaio 1909 lo stesso von Schuch diresse a Dresda la prima dell'*Elektra* di Strauss - opera che, dunque, seguiva di ben quattro anni la nascita di *Cassandra*. Chi già conosceva la composizione di Gneccchi, si accorse subito delle vistose affinità tra le due opere. Cediamo la parola a Quirino Principe, che fa appunto cenno alle "sorprendenti analogie non solo nella musica, ma anche nel libretto":

"Alla fine dell'opera di Gneccchi, Cassandra annuncia che sarà versato il sangue degli Atridi e dei loro congiunti. Clitemnestra esclama crudelmente: «E il tuo, Teucra!». Detto questo, trafigge l'infelice principessa troiana. Cassandra, in tono profetico, mormora, prima di morire: «Oreste... Oreste... Oreste!». Da lontano si ode la voce delle Eumenidi: «La catastrofe!». Cala il sipario. Alla fine dell'opera Straussiana, Elektra cade a terra dopo la danza orgiastica, e giace irrigidita. Chrysothemis corre alla porta di casa, e comincia a picchiare, gridando: «Orest! Orest!». Silenzio, e fine"⁴¹.

Principe conclude che "è impensabile che Hofmannsthal abbia attinto al testo di Illica e Gneccchi"⁴². Ma se non si può che essere d'accordo sulla convinzione che le affinità del libretto fossero frutto di pura coincidenza, più delicato può essere il discorso riguardo all'aspetto musicale.

Fu Giovanni Tebaldini⁴³ a far scoccare la scintilla che scatenò la polemica. Nemmeno tre mesi dopo la prima di *Elektra*, il noto musicologo bresciano pubblicò infatti un articolo sulla *Rivista Musicale Italiana*⁴⁴ che metteva a con-

⁴¹ PRINCIPE 1, p. 84.

⁴² Alludendo alla "telepatia musicale" di cui si dice più avanti, *La Stampa* del 2 aprile 1911 parlava di "telepatia letteraria" [FBP, p. 50].

⁴³ Il bresciano Giovanni Tebaldini (1864 - 1952) fu una delle figure di maggiore rilevanza nella storia della musica italiana del primo Novecento. Fu dapprima allievo all'Istituto 'Venturi' di Brescia, di Paolo Chimeri per il pianoforte, di Giovanni Premoli per l'organo e di Giacinto Conti per il violino. Studiò poi con Roberto Remondi, a Milano con Amelli e Ponchielli, infine a Ratisbona con Haberl e Haller. Fu maestro di cappella a S. Marco in Venezia dal 1884 al 1893, poi alla basilica di Padova fino al 1922. Per tre anni fu poi direttore della Casa di Loreto. Fu inoltre dal 1897 al 1902 direttore del *Conservatorio di Parma*, e il suo *curriculum vitae* potrebbe proseguire a lungo. Compositore e musicologo di profondissima cultura, pubblicò decine di saggi (citiamo solo *La Musica sacra in Italia*, *Palestrina*, *La musica sacra nella storia e nella liturgia*), dando un impulso vitale alla riforma della musica sacra in Italia. La sua opera ebbe un ruolo determinante nel ricondurre le giovani generazioni all'amore per la musica antica, in particolare per il canto gregoriano e la polifonia palestriniana, e in questo senso fu il principale maestro di Pizzetti, che gli fu sempre riconoscente. Compose molta musica sacra, sinfonica, vocale e strumentale da camera, ed operò la revisione moderna di antiche musiche italiane, tra cui *La Rappresentazione di Anima e Corpo* di Cavaliere e l'*Euridice* del Peri.

⁴⁴ G. Tebaldini, 'Telepatia musicale - A proposito dell'*Elektra* di Richard Strauss', in *Rivista Musicale Italiana*, XVI/2, aprile 1909, pp. 400-412 (d'ora in poi abbreviato in TEBALDINI 1).

fronto, evidenziandone i tratti comuni, l'opera del "biondo figliolo della terra di Bavaria" con la *Cassandra* del musicista italiano. Tebaldini fu in realtà prudente e, almeno in apparenza, si guardò bene dal voler lanciare accuse e suscitare inutili polveroni. Intitolò addirittura l'articolo "Telepatia musicale", tentando di sottolineare un atteggiamento obiettivo e distaccato e sforzandosi, per non far torto ad alcuno, di attribuire ad una curiosa circostanza, appunto di 'telepatia musicale', quello che comunque doveva essere un caso destinato a "sollevare animate discussioni".

Dato l'interesse, varrà la pena di soffermarsi più dettagliatamente sull'articolo di Tebaldini che, per prima cosa, si preoccupò di sottolineare il valore e i meriti da tempo riscontrati nella produzione del compositore tedesco, il cui linguaggio musicale era definito "violento, ma potente; barbaro - se ancora vogliamo - specialmente per noi latini - ma assai immaginoso". Pur senza dimostrare grande amore per l'arte straussiana, Tebaldini riconosceva che "i più colti pubblici del mondo per la via ampia e lussureggiante dei grandi *poemi sinfonici* dello Strauss, si sono sentiti man mano attratti e conquistati dall'arte mirabile del potentissimo signore dell'orchestra moderna". Ricordava che la critica era unanime nel riconoscere "in Riccardo Strauss una potenzialità, una sicurezza, nell'usare dei mezzi di espressione, ed un così grandioso imperio sull'orchestra, da impressionare e sbalordire chiunque non sia guidato nel suo giudizio da un concetto aprioristico di negazione assoluta".

Riguardo ad *Elektra*, il critico non aveva in linea di principio nulla da eccepire sulle scelte operate da Strauss: "Dinanzi alle figure della tragedia greca così vigorosamente tratteggiate nei loro caratteri, nei loro sentimenti, negli amori e negli odî da simbolizzare quasi attraverso i secoli l'anima umana nelle sue più fatali passioni e nelle sue più indomite concupiscenze, lo Strauss deve aver veduto apparire al proprio sguardo, come in una visione arcana, netta, lucida, luminosa e precisa l'immagine di un mondo ideale che per la sua anima musicale e per la ricca tavolozza orchestrale doveva poscia estrinsecarsi in pensieri, idee, temi, sviluppi e perorazioni sonore le più suggestive ed efficaci". Considerava anche che Elettra ed Oreste, Clitemnestra, Egisto e Crisotemide erano "personaggi che hanno offerto materia a poeti, tragedi, letterati e musicisti d'ogni tempo e d'ogni paese per isvolgere una serie di grandi concezioni di cui la storia registra l'importanza ed il significato a caratteri scultorei. Era quindi naturale che lo Strauss, nella sua nuova opera, pur senza averne contezza, dovesse incontrarsi con qualche precedente, lontano o recente, meritevole da parte nostra di attenzione".

Qui Tebaldini giungeva al segno, tirando in ballo la *Cassandra* di Gnecci: "Non certamente per altre strade, se non per quelle di una istintiva concordanza psicologica - che io definirei appunto come una specie di *telepatia musicale* - potremmo spiegare il fatto da me rilevato e cioè che, ispirati dalle gesta remote o più prossime dei medesimi personaggi tragici, due musicisti, l'uno italiano giovanissimo ed appena sul limitare della via, l'altro tedesco, veramente di razza, già insigne e magistralmente corazzato della virtù della sua grande arte: per di più affatto estranei - come, per varie ragioni, debbo ritenere - l'uno all'altro, abbiano sentito risvegliarsi nel proprio animo quelle stesse sensazioni che nell'embrione del concepimento recano evidentemente le medesime impronte".

Tebaldini non sapeva che i due musicisti non erano poi così estranei l'uno all'altro e che Strauss aveva effettivamente avuto per le mani lo spartito dell'opera di Gnecci: dovette così chiamare in causa l'ipotesi di una francamente poco credibile 'telepatia musicale' per spiegare le evidenti rassomiglianze tra le due opere. Dopo aver dichiarato che "nell'esaminare il lavoro di questo giovane maestro italiano e nello studiare *Elettra* ho incominciato ad accorgermi come, per una delle principali situazioni, - quella che presente o ricorda la morte di Agamennone, - i due autori si siano incontrati palesemente nel concetto del tema", Tebaldini allegava dieci grandi e dettagliate tavole sinottiche nelle quali snocciolava la bellezza di 48 esempi musicali che mettevano in risalto le puntuali analogie, con risultati che hanno dello sconcertante, tanto più che tutte le idee musicali e tutti gli spunti citati (eccetto uno solo in *Cassandra*) non erano "frammenti presi a caso nello svolgersi di una qualunque melodia", ma assumevano "in entrambe le opere importanza di veri temi per il loro ripetersi e per il loro svolgersi"⁴⁵.

Non è questa la sede per analizzare dettagliatamente il lavoro condotto da Tebaldini sugli spartiti delle due opere. Diremo solo che le analogie riscontrate non ci sembrano affatto insignificanti, e - prudentemente - che se non altro i due compositori si espressero con un linguaggio musicale decisamente affine.

Se oggi un giudizio oggettivo e pacato può essere possibile e augurabile, nel lontano 1909 l'articolo di Tebaldini non poteva non suscitare discussioni e polemiche. Queste ultime infatti non mancarono, e puntualmente si avviò un acceso dibattito tra i critici europei del tempo. Senza illustrarne i dettagli, ricorderemo solo che Tebaldini fu costretto a scendere nuovamente in campo per rispondere a tutte le critiche che da ogni parte gli venivano mosse: in un secondo lungo articolo sul numero successivo della *Rivista Musicale Italiana*⁴⁶ egli chiarì il proprio punto di vista, offrendoci fra l'altro alcuni interessanti squarci riguardo agli atteggiamenti critici ed estetici assunti dalla cultura di quel tempo.

Da tale articolo emergevano con più chiarezza alcuni aspetti che possono interessare il nostro discorso. Innanzitutto, Tebaldini si preoccupava di ribadire più volte tutta la sua "ammirazione per l'arte potentissima e gigante dell'autore di *Elettra*", ponendosi così al riparo da ogni accusa di faziosità. Mentre Strauss era definito "il più immaginoso, clamoroso e robusto compositore del nostro tempo", Gnecci, agli occhi di Tebaldini, restava un autore di scarsissimo rilievo, e questo rendeva a suo dire ancor più interessante il caso delle analogie esposte nell'articolo precedente:

"Qui si è di fronte all'opera musicalmente colossale di un maestro insigne che, giunto col suo poderoso ingegno a maturità virile e rigogliosa, presenta al pubblico un lavoro grandioso, il quale nella sua orditura tecnica - armonizzazione, sviluppi tematici, strumentale - e nella sua concezione estetica in rapporto al dramma, si rivela con caratteri tutt'affatto personali; mentre, se non nelle

⁴⁵ Un'apposita tabella metteva in risalto la frequenza con cui tali frammenti ritornavano nelle due partiture.

⁴⁶ G. Tebaldini, "Telepatia musicale? - Sempre a proposito dell'*Elettra* di Richard Strauss", in *Rivista Musicale Italiana*, XVI/3, luglio 1909, pp. 632-659 (d'ora in poi abbreviato in TEBALDINI 2).

arterie, certamente in molte piccole vene scorrono, come nascostamente, piccoli globuli di sangue - appartenenti ad altra vita musicale tutt'ora incipiente - che non si sa come, né perché, sono penetrati nel corpo maschio e robusto del maestro, apparso a molti come l'atleta musicale del nostro tempo" [...] "Nessuna mania di ridicola opposizione alla marcia trionfale dello Strauss verso il luminoso sole della sua grandiosa conquista mi ha guidato nel compiere un lavoro di indagine critica che in altri momenti ed in altre condizioni sarebbe, forse, passato inosservato".

Questo era il caso di "un compositore insigne il quale nella concezione melodica de' suoi temi sembra essersi incontrato più volte - ed in modo palese - con un giovane che al certo non potrebbe pretendere, sino ad ora, alla capacità ed alla forza di sapere e di poter inoculare in un corpo già formato e divenuto vigoroso, i piccoli globuli del proprio sangue".

Addirittura, Tebaldini sconsigliava un'eventuale ripresa della *Cassandra* sulle scene dei teatri allo scopo di far giudicare al pubblico perché, a suo dire, il confronto con *l'Elektra* sarebbe stato a tutto svantaggio di Gnechi⁴⁷:

"Le analogie tematiche che appaiono nelle due opere non sono di quelle che il pubblico sia in grado di percepire; e poiché la ricchezza e potenza di espressione - proveniente da elementi che coll'arte del Gnechi nulla hanno a che vedere - nella parola musicale dello Strauss sono tanto evidenti e suggestive, il pubblico, troppo giustamente, sarebbe indotto a stabilire dei confronti che non potrebbero reggere affatto. E perciò io, per l'appunto, avevo già scritto che «senza dubbio il magistero immaginoso dello Strauss porta d'innanzi a risultati di polifonia, di sviluppi tematici e di strumentazione così potenti e grandiosi da non permettere di avventurare la pretesa di confronti di sorta» [...] Giacché nel nostro caso non saremmo di fronte alla *Vestale* di Spontini ed al *Lohengrin* di Wagner⁴⁸: non a due colossi, ma, da una parte all'opera imponente - per quanto discutibile - di un maestro divenuto oramai padrone e signore d'ogni segreto dell'arte; e dall'altra alla manifestazione appena incipiente di un giovane che fa onorevolmente le sue prime armi. Sarebbe mai possibile un duello siffatto? Cosa potrebbe mai contrapporre il giovane maestro italiano alle batterie formidabili di cui dispone lo Strauss? In questo caso il giudizio del pubblico sarebbe ben facile a prevedersi nelle sue conseguenze. Come riuscirebbe egli a rintracciare la linea melodica dei temi appena iniziali e frammentari del Gnechi là dove uno sfolgorante, prepotente strumentale, una complessità polifonica così fastosa e solenne, ed una febbre cromatica così intensa si impadroniscono d'un tratto de' suoi sensi senza neppur offrirgli modo di adagiare un solo momento il proprio spirito in una calma contemplazione dell'idea melodica, comunque essa sia? Ed a sua volta, come potrebbe l'autore di *Cassandra* pretendere di impossessarsi dell'anima del pubblico soltanto per virtù di quelle idee melodiche e di quei temi tuttora embrionali che abbiamo conosciuto; con l'arte d'armonizzare sobria, ma non tormentata, né appariscente; col corredo strumentale che - troppo naturalmente - non potrebbe mai essere paragonato a quello usato, con tanta dovizia e perizia, dall'autore di *Elektra*?"

Ciò che premeva a Tebaldini, era sottolineare che l'articolo "*Telepatia musicale* non muoveva alcuna accusa di plagio all'autore di *Elektra* per quello che nella sua opera si ravvisa di rassomiglianza tematica con *Cassandra*"; tale accusa gli venne invece attribuita da ogni parte, dai sostenitori che avevano tratto rapide conclusioni e dai detrattori che la ritenevano irrispettosa e ingiusta. Il caso prese così a gonfiarsi a dismisura, uscendo dal controllo dello stesso Tebaldini che l'aveva scatenato. Dalle parole del critico de *Le Guide Musical* di Bruxelles, Raymond Marchal, che sulla questione diceva che "il faut se faire une opinion", possiamo intuire quanto la discussione fosse divenuta importante. Marchal, che era un convinto sostenitore di Strauss, aveva proposto una soluzione mediatrice di buon senso che Tebaldini stesso aveva pienamente condiviso. Cediamo ancora una volta la parola a Tebaldini:

"io, se proprio la mia tesi d'uno strano caso di telepatia musicale non potesse reggere altrimenti, dovrei finire per annoverarmi fra coloro i quali lo spiegano puramente e semplicemente con le parole dello stesso sig. Marchal. Egli, infatti, dopo aver ammesso che l'autore di *Elektra* conoscesse *Cassandra* di Vittorio Gnechi, ha scritto: «Strauss peut en avoir pris connaissance et s'être rappelé inconsciemment quelques thèmes: tous les compositeurs, surtout les chefs d'orchestre, emmagasinent une telle quantité de dessins musicaux que, même dans l'enthousiasme de la création, s'il existe un passage d'un autre musicien correspondant exactement à leur état de conscience, ils peuvent l'écrire sans s'apercevoir de l'imprunt». Eureka! Finalmente siamo sulla via del vero, giacché in questo io convergo pienamente col signor Marchal".

Era in fondo questa la soluzione che, come si vuol dire, salvava capra e cavoli: le indiscutibili analogie erano spiegate e l'onore di Strauss era salvo. Dal momento che la grandezza di Strauss non era mai stata posta in dubbio da nessuno, certamente era la soluzione più credibile: non crediamo si trattasse dunque di "coincidenze casuali", come affermato da Quirino Principe⁴⁹, ma semmai di un plagio inconsapevole, del "sympathetic attunement" citato

⁴⁷ Tebaldini in proposito precisava che a Gnechi "si può e si deve augurare la forza di elevarsi, all'infuori ed al di sopra del presente dibattito, per creare una nuova opera d'arte che lo tenga lontano dal pericolo di confronti assolutamente assurdi" (*Ivi*, p. 651).

⁴⁸ Più sopra Tebaldini aveva affermato che "senza dubbio il secondo atto della *Vestale* di Spontini sembra aver generato la prima parte del secondo atto di *Lohengrin*" (*Ivi*, p. 639).

⁴⁹ Cfr. Q. Principe, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989 [d'ora in poi abbreviato in PRINCIPE 2], p. 749. Lo studioso accenna molto rapidamente a Vittorio Gnechi, procurandoci l'impressione di voler elegantemente e rapidamente glissare via da un argomento così spinoso. Questo ci meraviglia un poco, perché Principe è senza dubbio uno degli studiosi che, in altra sede, più seriamente ha affrontato e sviscerato la questione. Nella biografia straussiana ad esempio, egli non accenna ai rapporti tra Strauss e Gnechi, e non dice che il tedesco quasi certamente conosceva la *Cassandra* all'epoca della composizione di *Elektra*. D'altra parte egli ha sempre tentato di minimizzare i termini su cui si era fondata la polemica, sostenendo che le somiglianze sono in realtà più apparenti che reali. Ciò non toglie, a nostro parere, che la lunga *querelle*, durata decenni, sebbene di fatto danneggiasse Gnechi, a ben vedere riguardava Strauss, e forse nella monumentale biografia meritava un pizzico di considerazione in più. Un simile atteggiamento piuttosto evasivo si riscontra anche nelle poche righe dedicate a Gnechi da Carlo Mosso nella ponderosa *Storia dell'Opera* diretta da Alberto Basso. Così lo studioso liquida la questione: "Certo è che la musica di Gnechi era quasi interamente dominata dallo stile di Wagner e sappiamo quanto quello dello Strauss debba al maestro di Bayreuth. Pur tuttavia le somiglianze tematiche non sono interamente spiegabili, anche se ricondotte a una fonte stilistica comune. Il Tebaldini pensava a un fenomeno di telepatia musicale: un pizzico di mistero non guasta, neppure in una storia del melodramma" (C. Mosso, 'Il Novecento «storico»', in *Storia dell'Opera*, diretta da A. Basso, Torino, UTET, 1977, I/2, p. 591).

dall'austriaco Michael Horwath che si è occupato del caso⁵⁰. Certamente i due compositori avevano sviluppato un linguaggio musicale straordinariamente simile, tuttavia a nostro modesto parere le somiglianze tra le due opere (almeno in alcuni passi) sono tali che ci sembra davvero incredibile ipotizzare la semplice coincidenza. Confessiamo anzi onestamente di conservare qualche serio dubbio anche sulla inconsapevolezza e la buona fede di Strauss e i motivi di perplessità ci vengono forniti anche dal seguente comportamento dello stesso musicista bavarese. Le accuse di plagio pervennero infatti naturalmente anche alle sue orecchie, e comprensibilmente irritato, egli dichiarò seccamente di non aver mai letto lo spartito di *Cassandra*, il che francamente ci suona strano o, ancor più, falso: non aveva egli stesso quattro anni prima confermato per iscritto a Gnegchi di avere ricevuto lo spartito di *Cassandra*? È davvero credibile che non l'avesse mai letto, nemmeno dopo che Gnegchi era tornato alla carica a Torino nel 1906? e nemmeno quando si accingeva a scrivere un'opera su un soggetto tanto simile? È invero ancora meno credibile che Strauss non ricordasse di aver avuto per le mani l'opera di Gnegchi: dall'incontro di Torino (dicembre 1906) all'estate 1908, quando *Elektra* venne composta, era passato solo un anno e mezzo. Aveva Strauss una memoria così corta?

La verità è che Strauss o aveva mentito a Gnegchi, o mentiva nel 1909; e, spiace dirlo, ma quest'ultima ci sembra l'ipotesi più credibile. Strauss doveva sentirsi la coda di paglia per una colpa che in realtà non era poi così grave, e nel timore di vedere compromessa la propria reputazione negò tutto. Ci pare giusto però il commento di Quirino Principe: "Tra l'altro, egli non aveva bisogno di difendersi, né doveva sentirsi offeso, poiché la grandezza di *Elektra* era fuori discussione, così come per noi, malgrado questo suo comportamento obliquo, è fuori discussione l'immagine integrale della sua grandezza d'artista. Una polemica sul 'caso' era del tutto artificiosa, e futili i suoi fondamenti"⁵¹. Anche Tebaldini aveva d'altra parte sottolineato conclusioni simili:

"Del resto lo sappiamo bene e lo comprendiamo; lo Strauss e la sua arte magnifica - nella sua barocca magniloquenza - percorreranno, malgrado tutto, il loro trionfale cammino! E di ciò ognuno - in nome dell'arte - deve compiacersi. Ma poiché *il est un fait admis* - dice il sig. Marchal - *que dans une production mediocre, l'homme du génie a le droit de prendre ce qu'il veut pour le transformer et le faire vivre*, noi d'innanzi a questo principio oramai codificato dal critico belga, pieghiamo umilmente il capo. Anzi, l'autore di *Cassandra* può essere grato e riconoscente allo Strauss per quanto gli è occorso; inquantoché, dopo tutto, per coincidenza telepatica, come dapprima io mi sono azzardato ad ammettere, o per ricordo incosciente - come asserisce il sig. Marchal - a motivo dell'immensa quantità di materiale musicale immagazzinato nel proprio cervello dallo Strauss, egli ha avuto almeno la fortuna - questo ha detto *Musica* di Roma - di sapersi rubato... *da un ricco!* Ciò che davvero - a questi lumi di luna - deve formare non piccolo motivo d'orgoglio e di... contento!"⁵².

Abbiamo il sospetto che queste parole suonassero come ben magra consolazione per Vittorio Gnegchi, che era il vero spettatore e in definitiva l'unica vera vittima di tutta la vicenda. Le date erano infatti l'unica sua roccaforte di difesa per una diatriba nella quale non solo si trovava involontariamente coinvolto, ma che addirittura minacciava tutta la sua carriera di musicista. Se *Cassandra* fosse uscita solo qualche anno dopo, Gnegchi sarebbe stato spazzato dalla critica e dimenticato in un soffio. Per questo egli si trincerò sempre, riguardo alla forzata disputa con Strauss, dietro ad un muro di completo silenzio, lasciando che le date parlassero da sé. Ciò tuttavia non impedì che la polemica infuriasse tra i critici e che in definitiva tutto si svolgesse a danno di Gnegchi.

5 - LA SVOLTA DELLA SORTE

La polemica scoppiata sul 'caso Cassandra' mutò le sorti del compositore Vittorio Gnegchi. Il primo a girare in proposito le carte in tavola fu il già citato Ernst von Schuch il quale dopo l'articolo di Tebaldini mandò a monte il progetto di far rappresentare la *Cassandra* a Dresda. Ma fu solo la prima di una lunga serie di delusioni per Gnegchi: l'opera, che già in Italia aveva trovato fieri oppositori per il suo linguaggio troppo 'tedesco', veniva ora apertamente boicottata. In quello stesso sciagurato anno 1909, il duca Visconti di Modrone, che abbiamo già incontrato trattando della *Virtù d'Amore* e che era nel frattempo divenuto presidente della Commissione autorizzata a programmare le stagioni della Scala, propose l'opera al direttore artistico Vittorio Mingardi. Costui, che pure apprezzava Gnegchi, pur facendo in privato i complimenti al compositore bloccò l'iniziativa e si giustificò con Visconti scrivendogli che tale comportamento era necessario "pour ne pas déplaire à Strauss"⁵³.

Da allora *Cassandra* trovò fortuna più all'estero, e in particolare nel mondo tedesco, che in patria. Ricordiamo in proposito un avvenimento sintomatico: il 21 maggio 1910 Willem Mengelberg⁵⁴, direttore del *Concertgebouw* di Amsterdam, fu invitato a dirigere un concerto nella Sala del Conservatorio di Milano. Egli mise in programma, forse come omaggio alla città lombarda, il Prologo di *Cassandra*, ma il Consiglio della Società dei Concerti si oppose con insistenza a tale proposta; Gnegchi, che era Socio fondatore della Società e membro del Consiglio direttivo, per correttezza si vide costretto a presentare al Consiglio stesso le dimissioni, e queste furono prontamente accettate. Il risultato fu che Mengelberg impose comunque il programma a dispetto di tutti, e Gnegchi non fu mai più rieleto nella

⁵⁰ Michael Horwath e Stefan Hirsch, 'Tebaldini, Gnegchi, and Strauss', in *Current Musicology*, 10 (1970), pp. 74-91.

⁵¹ PRINCIPE 1, p. 86.

⁵² TEBALDINI 2, p. 659.

⁵³ L'uso del francese "per la sciagurata motivazione" era "forse per nobilitarne un po' la viltà", commenta Principe ricordando il fatto (PRINCIPE 1, p. 86).

⁵⁴ Willem Mengelberg (1871-1951) fu un grande virtuoso della bacchetta con una particolare predilezione per Strauss e Mahler. Strauss gli dedicò il poema sinfonico *Ein Heldenleben*, che divenne uno dei suoi preferiti cavalli di battaglia. Fu sotto la sua guida che l'orchestra del *Concertgebouw* di Amsterdam divenne uno dei più importanti complessi del mondo.

Società. Ciò che è curioso, è che la critica, ben informata sulla polemica dell'anno precedente, attendeva con grande interesse l'esecuzione della musica del concittadino e il giudizio fu poi entusiasta, ben più caloroso verso Gneccchi di quanto non fosse stato il freddo Tebaldini. Scriveva il *Corriere della Sera*:

“L'aspettativa non fu delusa. La musica del Prologo della *Cassandra* è una musica assai interessante e ricca di doti espressive e drammatiche. Nello stile di essa prevale l'elemento coloristico, e tanto la strumentazione, quanto le armonie sono già in avanzata rispetto alle forme wagneriane, ruota a ruota, se è permessa l'espressione, con quelle di Riccardo Strauss. Ma nella musica del Gneccchi lo sviluppo tematico è in generale più raccolto e meno tormentoso, pur muovendosi nettamente, quando lo richieda il momento drammatico, sotto il segno della melodia infinita. [...] Insomma, per quanto è lecito giudicare da questo breve brano, la musica della *Cassandra* non è riuscita indegna della intensità emozionale della leggenda ch'essa ha voluto illustrare”⁵⁵.

Anche per il critico Frattini de *Il Sole* l'aspettativa

“non fu delusa e la compiacenza si accompagnò anzi alla meraviglia. [...] L'evidenza, nonché di alcune somiglianze, di assolute identità fra la sua musica e quella del fortunato e iperbolico autore di *Salome* per semplici e chiare circostanze di tempo e di buona fede artistica, è tale da scompigliare ogni criterio o rivolgerlo in tutto favore dell'autore di questa *Cassandra*. Il prologo che abbiamo sentito ieri sera e di cui si voleva perfino il bis, è una pagina musicale troppo nobilmente ribelle e nuova, troppo fiera di ricerca, perché non si debba presagire che l'opera tutta mantenga le promesse che affaccia. Così vien fatto di sospettare che un confronto critico fra il giovane maestro e il sinfonista gigante non sarebbe - se non altro in questo particolarissimo caso - troppo favorevole a quest'ultimo. [...] Il m° Gneccchi riterrà la severa soddisfazione di avere più intensamente dell'altro compresa ed espressa la tragedia. Egli si mostra, anche in questo solo Prologo un armonizzatore e un colorista di audacia non minore di quella che forse inconsapevolmente gli si parava contro”⁵⁶.

Faceva eco la *Perseveranza*:

“Il giovane musicista nostro concittadino ha dissipato le molte diffidenze, e quel pessimismo aprioristico di cui il pubblico milanese è di frequente pervaso. [Il Prologo] è un quadro immaginoso, fosco, violento di una grandiosità tragica, terrificante; difficile però da tradursi in musica; Vittorio Gneccchi ha superato felicemente l'ardua prova. Egli ci è apparso ieri sera forte musicista, dotato di un'immaginativa e di una cultura non comuni; un compositore drammatico per eccellenza. Il grandioso quadro è stato reso con superlativa evidenza, il giovane maestro ci rivelò qualità veramente perspicue d'intuizione. L'esuberanza, che lo invita talvolta ad eccedere nell'impiego dei mezzi e che lo vuole qua e là piuttosto pletorico, non è afflitta dal vizio della volgarità, non tende alla ricerca dei vietati effetti plateali; si mantiene sempre invece nelle più nobili regioni dell'arte vera. La linea musicale di questo Prologo è frequentemente spezzata, ma la condotta, lo stile, l'ideazione sempre nobile, sempre sostenuta, sono organiche, ed i rapporti fra testo e musica appaiono intimissimi. Le caratteristiche dell'arte ultramontana moderna non impediscono al Gneccchi, che ne è un appassionato amatore, di manifestare colla vivacità e la maggiore flessibilità delle movenze il suo temperamento latino. La parte sinfonica del lavoro è veramente ammirevole. Il Gneccchi sa destreggiarsi coll'orchestra da musicista provetto, non da compositore alle prime armi. Possiamo dunque molto sperare da lui”⁵⁷.

Nonostante qualcuno se lo augurasse timidamente, *Cassandra* non venne comunque mai programmata nel cartellone scaligero. Andò invece in scena a Vienna, il 29 marzo 1911 alla *Volksoper*, in una traduzione in tedesco realizzata da quello stesso Rudolf Hartmann che nella polemica seguente all'articolo di Tebaldini si era dichiarato disposto a sostenere la causa di Strauss perfino in tribunale. A dirigere l'opera fu lo stesso Mengelberg, mentre nel cast dei cantanti, accanto a Drill Oridge (*Cassandra*), figurava la giovanissima Maria Jeritzka (*Clitemnestra*) che fu poi un'importante interprete delle opere straussiane⁵⁸. Nell'insieme l'esecuzione e la regia non furono eccelse ma il successo di pubblico e di critica fu confortante; Gneccchi ebbe alla fine una trentina di chiamate sul palco e gli fu presentato in omaggio addirittura un albero d'alloro. Il *Corriere della Sera* poteva concludere che “il successo di Vienna viene a confermare e a completare le impressioni favorevoli, che avevano avuto i pubblici di Bologna e di Milano, in modo tanto più interessante e significativa in quantoché trattasi ora di un successo ottenuto in terra tedesca dove - se prevenzioni saranno esistite - avranno dovuto essere state a favore piuttosto dello Strauss che del Gneccchi”⁵⁹. Non si trattava solo di orgoglio campanilistico di un critico milanese, ma di un giudizio condiviso da tutti: R. S. Hoffmann sulle pagine del viennese *Der Merker*, scriveva ad esempio: “La lingua della sua orchestra è varia, e specialmente nel prologo e nella scena finale è di una originalità e d'una potenza di espressione veramente straordinarie

⁵⁵ *Corriere della Sera*, 22 maggio 1910 [FBP, pp. 149-150].

⁵⁶ *Il Sole*, 22 maggio 1910 [FBP, p. 152].

⁵⁷ *Perseveranza*, 22 maggio 1910 [FBP, pp. 152-153].

⁵⁸ Maria Jedlitzka, nata a Brünn (oggi Brno) nel 1887, aveva debuttato come soprano nel ruolo di Elsa in *Lohengrin* l'anno precedente a Olomouc. Scritturata poi a Vienna, nella città austriaca venne sempre accolta con grande favore, e vi interpretò innumerevoli ruoli in opere di autori diversi, da Puccini a Mascagni, a Massenet, a Wagner a Richard Strauss. “Jeritzka possessed an ample and lustrous voice, notable for its radiance and security in the upper register. She belonged to the type of artist known as a ‘singing-actress’, freely yielding in both capacities to impulses that were sometimes more flamboyant than refined; for instance, she was famous for singing Tosca’s ‘Vissi d’arte’ prone on the floor” (D. Shawe-Taylor, Voce ‘Jeritzka, Maria’, in *The new Grove's dictionary of music and musicians*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan Press, 1980⁶ [d'ora in poi abbreviato in NEW GROVE], IX, p. 606). A proposito di Strauss, essa fu Ariadne proprio a Vienna nella prima rappresentazione dell'*Ariadne auf Naxos* del 1916 (era stata interprete anche della versione precedente a Stuttgart nel 1912) e nella stessa città fu anche la prima imperatrice in *Die Frau ohne Schatten* nel 1919. Strauss fu profondamente affascinato da questa interprete: il musicista tedesco concepì l'opera *Die ägyptische Helena* proprio per lei che “possedeva una voce d'alta qualità, una bellezza lunare e dolcemente felina, una grazia d'adolescente che dava una sottile sensualità alla sua smalzata sicurezza di donna quarantenne” (PRINCIPE 2, p. 832); a lei inoltre Strauss regalò il manoscritto della sua ultima composizione compiuta, il Lied *Malven* (composto nel novembre del 1948), con la dedica “Der geliebten Maria, diese letzte Rose!”: la Jeritzka lo conservò gelosamente e segretamente, fino alla morte avvenuta nel 1982 (cfr. *ivi*, p. 929).

⁵⁹ *Corriere della Sera*, 30 marzo 1911 [FBP, pp. 43-44].

e tanto più straordinarie in quanto che esse hanno anticipato i mezzi sonori di Strauss essendo anteriori a *Salome*⁶⁰. Il giornale *Die Wage* fu ancora più esplicito nel preferire Gneccchi a Strauss: “La *Cassandra* si può paragonare alla *Elettra* tanto per la somiglianza dell’azione come per l’ampiezza di linee della musica. In entrambi i lavori l’orchestra è il fattore principale ed è trattata con sovrana abilità, spinta a un’incredibile risonanza, la quale solo di raro si acquieta, generando così una certa monotonia. Eppure bisogna dare la preferenza alla *Cassandra* di Gneccchi perché questo lavoro più umano e più melodico, non vuol coprirsi di un mantello troppo anticamente greco, ma è più naturale, parla meno artificiosamente e fa cantare le voci invece di ridurle a un seguito di gridi [...] Vittorio Gneccchi ha scritto questo lavoro prima dell’apparire di *Elettra*: c’è da sperare che questo forte compositore non assorba troppo l’influenza dello stile moderno e non dimentichi la sua patria. Perché da questa c’è da aspettarsi la liberazione da certe false concezioni dell’arte”⁶¹. Ancora, H. B. Eisenschiml, corrispondente del *Theater-Courier* di Berlino, scriveva: “In Vittorio Gneccchi abbiamo conosciuto un giovane musicista italiano il cui talento sorpassa di molto il livello di quanto si incontra comunemente”⁶²; e Richard Batka sulle pagine dell’*Allgemeine Musikzeitung* di Berlino: “L’interessante novità, che ha il suo punto culminante nel finale dell’arrivo d’Agamennone, come non ne sono stati scritti dopo l’*Aida*, ebbe un caloroso successo”⁶³. Ai commenti favorevoli dei diversi corrispondenti d’Europa, la *Perseveranza*, imitata poi da altri giornali, aggiungeva l’augurio “che il giudizio viennese spinga la speculazione teatrale italiana a rappresentarci il giovanile robusto lavoro ed ecciti l’ardito compositore a nuovi maggiori cimenti”⁶⁴.

Tale augurio iniziò ad accompagnare ripetutamente le critiche dei giornali, non solo italiani ma anche stranieri. Citiamo ad esempio alcuni passi della recensione di un concerto tenuto il 19 novembre 1912 dal famoso basso-baritono tedesco Paul Bender⁶⁵ che, accompagnato da duecento coriste e sotto la direzione di Volkmar Andreae⁶⁶, eseguì nell’affollatissima *Tonhalle* di Zurigo il Prologo della *Cassandra*, ottenendo un calorosissimo successo:

“In questo brano, ad onta della più moderna straussiana architettura orchestrale, potremmo constatare che nel compositore parla più o meno un italiano. Italiane sono le linee melodiche e le progressioni; spesso anche il coro delle Eumenidi si esprime in frasi italiane. Tutto ciò allontana già lo Gneccchi completamente dalla selvaggia asprezza di Strauss nell’*Elettra*. Ma del resto questo Prologo è un pezzo di sfrenata, travolgente potenza che rende desiderosi di udire tutta l’opera. Piacevole la sua concisione, di grande effetto le sue grandiose esplosioni orchestrali, interrotte con tocco maestro dall’oasi lirica piena di incanto”⁶⁷.

La Scala, come abbiamo ricordato, non mandò mai in scena *Cassandra*. Il pubblico milanese ebbe però modo di conoscere l’opera, che fu messa in scena al Teatro Dal Verme il 16 novembre 1913, con un’esecuzione che il *Corriere della Sera* definiva eccellente⁶⁸ e Pratella invece mediocrissima e scadente⁶⁹. Il successo non mancò comunque nemmeno in questa occasione, e O. P. Jacob, inviato del *Musical America* di New York scrisse:

“Colla sua *Cassandra* Gneccchi ha certamente acquistato fra i compositori moderni un posto che nessuno può ignorare. La sua tavolozza orchestrale è così scintillante e iridescente che spesso l’attenzione è sviata dal palcoscenico alla partitura orchestrale. Questa aderisce in modo perfetto all’interessante soggetto mitologico. Trovai molte reminiscenze con *Salome*, ma appresi con sorpresa che questa apparve dopo *Cassandra*. Dobbiamo dunque ritrarre l’insinuazione che Gneccchi sia stato influenzato da Strauss, e pensare invece che questi si sia ispirato a Gneccchi”⁷⁰.

Nei commenti critici relativi a *Cassandra*, il riferimento a Strauss rimase una costante: che si trattasse di plagio, telepatia o pura coincidenza, la somiglianza stilistica era a tutti evidente, anche per chi dello scritto di Tebaldini non era a

⁶⁰ *Der Merker*, 1 aprile 1911 [FBP, p. 46].

⁶¹ *Die Wage*, 1 aprile 1911 [FBP, p. 47].

⁶² *Theater-Courier*, 1-3 aprile 1911 [FBP, p. 51].

⁶³ *Allgemeine Musikzeitung*, 1-4 aprile 1911 [FBP, p. 53].

⁶⁴ *Perseveranza*, 30 marzo 1911 [FBP, p. 44].

⁶⁵ Paul Bender (1875-1947) era primo basso dell’Opera di Monaco, incarico che ricoprì per trent’anni. “He sang a great variety of parts, both serious and comic, and his exceptionally wide vocal range enabled him, in his younger days, to undertake not only such bass-baritone parts as Wotan and Hans Sachs but even such roles as Amfortas and Strauss’s Orestes [...] He sang all the leading bass roles of the German repertory at the Metropolitan (1922-27), where some of his performances were described as ‘ponderous’ [...] He was a fine actor, and his great stature contributed to an imposing stage presence. He became famous also as a lieder singer, more especially for his performances of Carl Loewe. Among his numerous records, the most valuable are those of Loewe ballads made in 1930 and 1933, which reveal a gripping dramatic power, a distinctness of enunciation and a quiet humour that are in sum entirely delightful” (D. Shawe-Taylor, Voce ‘Bender, Paul’, in NEW GROVE, II, p. 467).

⁶⁶ Volkmar Andreae (1879-1962), direttore d’orchestra e compositore nato a Berna, fu il dominatore della vita musicale a Zurigo per circa mezzo secolo, da quando vi si stabilì nel 1902. Direttore del *Zurich Gemischten Chor*, del *Winterthur Sängerverein* e del *Zurich Männerchor*, fu dal 1906 al 1949 direttore della *Tonhalle Orchestra* e dal 1914 al 1941 direttore del Conservatorio cittadino; tenne inoltre corsi all’Università. Come direttore fu inoltre ospite delle più importanti orchestre europee, tra le quali i *Berliner Philharmoniker* e i *Wiener Philharmoniker*, e la misura della sua reputazione internazionale è indicata dal fatto che alla morte di Mahler gli venne offerta la direzione dell’Orchestra Filarmonica di New York. A Zurigo fece conoscere soprattutto le opere di Berlioz, Debussy, Ravel, Mahler, Strauss, Reger e Bruckner, oltre ai contemporanei Stravinsky, Hindemith, Honegger. Fu inizialmente anche compositore, e le sue opere *Ratcliff* (1914) e *Abenteuer des Casanova* (1924) si fecero notare sulle scene tedesche: dal momento che le sue opere risentivano della tradizione romantica, con un’orchestrazione straussiana, egli dovette trovarsi facilmente in sintonia con il gusto musicale di Vittorio Gneccchi.

⁶⁷ *Neue Zürcher Zeitung*, 23 novembre 1912 [FBP, p. 155]. In quell’occasione Paul Bender cantò anche il *Notturmo op. 44 n. 1* di Richard Strauss.

⁶⁸ *Corriere della Sera*, 16 novembre 1913 [FBP, p. 59].

⁶⁹ *Ivi*, pp. 42 e 59. In tale occasione veniva presentata anche una nuova opera di Umberto Giordano, *Mese Mariano*, che ebbe scarsissimo successo.

⁷⁰ *Musical America*, 20 dicembre 1913 [FBP, p. 60].

conoscenza. La riprova si ebbe il 26 febbraio 1914, quando *Cassandra*, diretta da Cleofonte Campanini⁷¹, andò in scena al Teatro dell'Opera di Philadelphia, fra l'altro con una compagnia di tutto rispetto⁷². L'esito della rappresentazione fu ancora una volta di un pieno successo, e la critica - ancora una volta - colse subito la somiglianza con *Elektra*: solo che, ignara dei termini precisi della questione, non esitò ad accusare Gneccchi di plagio! La sorte, già poco favorevole, cominciò così a farsi vere e proprie beffe del giovane compositore: quello che poteva essere il trampolino di lancio sul piano internazionale divenne un ulteriore inciampo nella sua carriera artistica. *The Philadelphia Inquirer*, ad esempio, scriveva che "se quest'opera non fosse copiata dall'*Elettra*, vi si dovrebbe riconoscere classicità di stile, vivacità di colori ed una potenza di drammaticità che spesso si eleva a considerevoli altezze. Csicché l'impressione rimasta fu delle più favorevoli"⁷³. *The Evening Bulletin*, più sottilmente, affermava che "se nelle esplosioni orchestrali gli effetti sono presi a prestito dall'*Elettra*, pure, dove le voci devono cantare, Gneccchi non scorda di essere italiano e dà libero sfogo ad ampie melodie"⁷⁴. *The Public Ledger*, più per le spicce, intitolava la recensione senza mezzi termini: "La tragedia di Vittorio Gneccchi derivata dall'*Elettra* di Strauss"⁷⁵ e altri giornali facevano eco mantenendo gli stessi toni⁷⁶.

Si era ormai giunti al paradosso, cioè al capovolgimento della questione: ora era Gneccchi a doversi difendere, a dovere delle spiegazioni. Puntualmente si fece sentire, ricordando le rispettive date di composizione e chiedendo delle rettifiche. Ma il destino di *Cassandra* ormai era segnato: per una decina d'anni più nessuno osò metterla in scena. La *querelle* relativa a *Cassandra* ed *Elektra* rimase, di fatto, irrisolta. Le paradossali recensioni americane avevano nuovamente sollevato il polverone, ma dopo dieci anni di polemiche ben pochi passi si erano compiuti: lo scandalo ormai non costituiva più una novità ed era destinato a fossilizzarsi negli stessi termini di sempre.

Fu a questo punto, però, che nacque il vero 'caso' Gneccchi. Forse per non urtare la suscettibilità di Strauss, o per evitare ennesime inutili polemiche, o per altre ragioni a noi ignote, *Cassandra* fu pressoché definitivamente accantonata dai teatri italiani⁷⁷: Gneccchi dovette infatti aspettare quasi trent'anni per vedere la sua opera nuovamente rappresentata in patria, ma fu un caso sporadico che non fu sufficiente a compensare l'atteggiamento di evidente ostilità che il compositore incontrò in Italia. Ciò risulta ancor più inspiegabile se si tiene conto delle positive accoglienze sempre riscontrate dalla musica del milanese all'estero. Furono soprattutto gli anni Venti a procurare in questo senso qualche confortante consolazione a Vittorio Gneccchi. Dopo l'esecuzione del Prologo della *Cassandra* il 30 dicembre 1921 a Montecarlo, con la bacchetta di G. Lauweryns, direttore dei *Concerts modernes*, ricordiamo il concerto interamente dedicato a musiche di Gneccchi alla *Blüthnersaal* di Berlino il 27 maggio 1923 con la direzione di Camillo Hildebrand⁷⁸.

Infine, nel 1925 l'opera conobbe diverse repliche in numerose città della Mitteleuropa. Il 5 febbraio di quell'anno *Cassandra* andò in scena a Olomouc in Cecoslovacchia con la direzione di K. Nedbal ed ottenne ancora una volta un caloroso successo⁷⁹. Il *Ceskoslovensky Denik*, recensendo lo spettacolo, definito "difficile per i nostri ambienti", scrisse

⁷¹ Cleofonte Campanini (Parma, 1860 - Chicago, 1919) fu violinista e uno dei più importanti direttori d'orchestra italiani del suo tempo. Allievo come Toscanini della *Regia Scuola di Musica* di Parma, ne fu espulso per ragioni disciplinari, ma la sua carriera fu comunque folgorante. Fattosi conoscere come sostituto di Faccio, Mancinelli e altri grandi direttori, a soli ventidue anni diresse una memorabile *Carmen* al *Regio* di Parma, che lo lanciò sulla scena nazionale. Fu così invitato a dirigere l'orchestra dello stesso *Regio*, divenuta una delle migliori d'Italia, in occasione delle manifestazioni legate all'*Esposizione Generale* di Torino del 1884. Da allora fu tra i direttori più quotati sulla scena internazionale, e a lui furono affidate diverse prime rappresentazioni di importanti opere, tra le quali *Adriana Lecouvreur* nel 1902 e *Madama Butterfly* nel 1904 (nelle due versioni, quella milanese e quella bresciana). Particolarmente intensi furono i suoi rapporti con l'America (diresse fra l'altro la prima di *Otello* a New York) e finì infatti i suoi anni negli Stati Uniti, essendo stato nominato direttore della *Chicago Opera Association*.

⁷² Tra gli interpreti figuravano il tenore Dalmore, la mezzosoprano svedese Julia Claussen (1879-1941), che si esibì più volte al *Metropolitan* di New York, e la giovane soprano Rosa Raisa (1893-1963). Quest'ultima, polacca di nascita, aveva studiato a Napoli con Barbara Marchisio e dopo aver debuttato non ancora ventenne a Roma ne *La rappresentazione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri, era stata ingaggiata da Campanini per la parte di Leonora nell'*Oberto* rappresentato a Parma durante le celebrazioni verdiane del 1913. Il successo fu tale che Campanini la volle con sé per la tournée in programma l'anno seguente negli Stati Uniti, nella quale, appunto veniva eseguita anche la *Cassandra* di Gneccchi. La Raisa fu da allora ospite stabile nei teatri americani, in particolare Chicago, dove con il marito, il baritono Giacomo Rimini, si stabilì e nel 1937 fondò una scuola di canto. Di lei ha scritto Gustavo Marchesi: "L'opulenza vocale di Rosa Raisa riprende in un giro seducente lo sbalordimento del soprano *Falcon* e del drammatico verdiano. Dal 1912 [...] fino al 1937, nell'America del Nord e in Italia, diede prova di spaziare in tutti i repertori, senza fermarsi in esclusiva al proprio impeto spontaneo, ma appoggiandosi anche a soffuse introspezioni; sotto questo profilo la maggiore interpretazione fu forse *Aida*, dove il vigore ribelle dei primi atti si addolciva nel trasporto estatico del terzo" (G. Marchesi 'I Cantanti', in *Storia dell'Opera* cit., III/2, p. 405).

⁷³ *The Philadelphia Inquirer*, 27 febbraio 1914 [FBP, p. 61].

⁷⁴ *The Evening Bulletin*, 27 febbraio 1914 [FBP, p. 61].

⁷⁵ "Vittorio Gneccchi's Two-act Tragedy, Suggesting Strauss' Elektra", *The Public Ledger*, 27 febbraio 1914 [FBP, pp. 61 e 207].

⁷⁶ "Influenced by Elettra" intitolava *North American*, e *The Philadelphia Record*: "Cassandra a Preparation for Elektra", e così via (cfr. *FBP*, pp. 61-62 e 207).

⁷⁷ Un brano della *Cassandra*, e cioè il coro del II atto che costituiva la cosiddetta *Aulodia*, venne eseguito al Teatro Sociale di Como il 5 aprile 1915 con la direzione di Adriano Lualdi. Il successo fu tale che il brano fu bissato (cfr. *FBP*, p. 155). Nella capitale, invece, proprio nei giorni della marcia su Roma A. Nonvoli sulle pagine di *Musica* lamentava che all'Augusteo fossero "banditi sino i modernissimi perché non si è saputo né voluto neppure eseguire il prologo di *Cassandra* di Vittorio Gneccchi che è la più robusta pagina della nostra musica italiana moderna, ed ha il vanto di aver precorso la tecnica strumentale di Riccardo Strauss" (*Musica*, 31 ottobre 1922 [FBP, p. 208]).

⁷⁸ Il programma comprendeva il Prologo e il gran duetto fra Clitemnestra ed Egisto dalla *Cassandra*, nonché vari brani da *La Rosiera*, della quale si dirà più avanti. In tale occasione, un giornale berlinese commentava: "Nella sostanza la musica di *Cassandra* è profondamente appassionata; trascina chi ascolta fino ai più alti confini dell'estasi" (*Berliner Boersen-Courier* n. 233, 23 maggio 1923 [FBP, p. 157]). Musicista originario di Praga, Hildebrand fu anche autore di numerose opere teatrali.

⁷⁹ "L'Autore è arrivato da Milano e sicuramente si ricorderà per un pezzo della cordiale accoglienza e delle ovazioni avute durante la première della sua opera" (*Ceskoslovensky Denik*, 6 febbraio 1925 [FBP, p. 63]).

che “già nella breve introduzione riconosciamo a quale altezza si eleva la sua musica sopra il solito *niveau* della contemporanea musica italiana [...] Gnechchi riesce completamente a sedurci con la vasta e saliente melodia come per es. sgorga dal duetto - un poco verdiano - della regina e del suo amante; però egli sa pure trascinare con le scene di folla, per le quali gli servì da modello *Aida* e nelle quali egli - come Verdi - arriva a una solenne grandiosità”⁸⁰. Interessante e tutto sommato nuovo suonava il riferimento a Verdi, anziché al solito Strauss. Il locale *Olomucky Obzor* notava: “È sorprendente come [Gnechchi] abbia potuto tenersi libero dalla forte e suggestiva influenza di Puccini, all’epoca della composizione di *Cassandra* e come al contrario egli si annoda allo stile massimo ed al valore drammatico culminante di Verdi (*Otello*), mentre ne ravviva ed arricchisce l’espressione musicale ed orchestrale con musica sinfonica moderna tedesca, specialmente con quella straussiana”⁸¹. Anche il *Lidovè Noviny* di Brno faceva il nome di Verdi, e vale la pena di citare qualche passo più ampio dell’articolo:

“L’altro ieri al Teatro di Olomouc fu eseguita per la prima volta in traduzione ceca l’opera che vent’anni fa accese una discussione letteraria e la riaccese tutte le volte e dappertutto ove venne compresa nel repertorio. Veramente, in tutta quella vertenza non si tratta nemmeno tanto di Gnechchi quanto di Riccardo Strauss. Nel 1905 la *Cassandra* ebbe la première a Bologna ed incontrò l’avversità del pubblico. Il libretto di Illica, che racconta il ritorno di Agamennone a Micene e il suo assassinio da parte di Egisto e di Clitemnestra, rivela con la complessa distribuzione dell’azione, con la vastità dei suoi dialoghi e con la grande partecipazione dei cori, la forte attinenza alla tragedia classica. Esso quindi non poté piacere nel tempo in cui il gusto del pubblico propendeva totalmente per gli impulsi passionali della vita di ogni giorno, sebbene poco stilistici. E la musica di Gnechchi sebbene non rinneghi in nessun posto il sangue italiano e s’appoggi anzitutto sulle ultime opere di Verdi, contiene sempre anche nella tecnica ed in rapporto fondamentale al dramma, troppi elementi che non poterono piacere ad un mediocre pubblico italiano”⁸².

Riguardo al rapporto con l’*Elektra*, il giornale commentava:

“L’assomiglianza di molti temi è così perfetta che non è possibile giustificarla con la ‘telepatia musicale’. Strauss avrà sicuramente conosciuto l’opera di Gnechchi e dovette subirne l’influenza accingendosi al tema di *Elettra*. La splendidezza e coloristica d’intonazione dell’orchestra, lo stile polifonico d’una strumentazione moderna, l’unità e vastità della linea melodica provano che *Cassandra* ai suoi tempi, prima della *Salome* ed *Elettra* di Strauss è indubbio documento sullo sviluppo della tecnica moderna drammatico-musicale [...] Ma bisogna dire che Strauss nello sviluppo di questo materiale tematico resta sempre ancora lo Strauss di prima: invece Gnechchi che - come fu già detto - resta fisso nel terreno verdiano dell’ultima maniera, pur col suo compromesso tra lo spirito italiano e il dramma musicale wagneriano e con certa eredità della grande opera meyerbeeriana, figura, in certo qual modo, come un continuatore di quel gruppo di compositori italiani che nell’ultimo quarto del secolo scorso era capeggiato da Boito e Franchetti”.

Di fronte a tali esecuzioni all’estero, i critici italiani mordevano il freno e scalpitavano: “Ebbene? E l’Italia? L’Italia dell’arte, l’Italia della musica, la classica terra dei suoni, che fece? Come intervenne? Il maestro Gnechchi, come fu onorato, come gli si riconobbero i titoli, le alte qualità intellettive, come lo si spinse, lo si incitò, lo si sorresse?”⁸³.

Della *Cassandra* ricordiamo brevemente altre rappresentazioni in Germania: il 6 dicembre 1925 allo Stadttheater di Dortmund sempre con grande successo⁸⁴; l’8 marzo 1927 al Friedrichtheater di Dessau; l’11 maggio 1928 a Karlsruhe con la direzione di Josef Krips⁸⁵; il 25 maggio 1928 a Barmen; il 26 maggio 1928 a Elberfeld; e non ci soffermiamo sulle numerose esecuzioni parziali in forma di concerto in tutta Europa, i cui riscontri furono sempre ottimi, sia da parte del pubblico che della critica⁸⁶. In Italia, invece, pressoché nulla: le pochissime, sparute esecuzioni erano per lo più dovute ad esecutori stranieri che le imponevano⁸⁷.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Olomucky Obzor*, 7 febbraio 1925 [FBP, p. 65].

⁸² *Lidovè Noviny*, 7 febbraio 1925 [FBP, p. 64].

⁸³ *L’Ora d’Italia*, 7-14 febbraio 1925 [FBP, p. 210].

⁸⁴ “Gli applausi erano in certo modo tanto fastidiosi che si poteva credere di essere trasportati in Italia” (*Dortmunder Zeitung*, 7 dicembre 1925 [FBP, p. 66]). Interessante ci sembra la recensione sul *Westfälischer Anzeiger*: “Se Strauss nella scena di riconoscimento tra Oreste ed Elettra usando altro linguaggio sta ancora al di sopra dell’Italiano, pure ha questi a sua volta parecchi vantaggi sul Maestro tedesco: lo svolgersi dell’azione ha più linea, l’espressione è più sincera, e perciò più naturale e più umana. Gnechchi ha imparato molto da Verdi [...] *Cassandra* ha recato ciò che da tanto tempo mancava nella nuova letteratura operistica: un’opera corale piena di caldo respiro, dove pure non mancano espressive parti di a soli. Se pure Gnechchi si serve per scopi drammatico-musicali della tecnica Wagneriana dei leit-motivi pure egli non si perde in vani intrecci di temi, ma lascia scorrere la linea orchestrale in un fiume di melodia. Vi sono momenti di magnifici crescendo drammatici, così al saluto di Agamennone alla patria, che risuona sopra al caldo alitare dei sommessi commenti del coro. I cori stessi sono veramente ciò che di più efficace sia stato scritto dopo Verdi; si deve rallegrarsi di questo ritorno all’opera corale, ma solo nel caso che il coro entri in azione e agisca da protagonista che rende parte viva, come in *Cassandra*” (*Westfälischer Anzeiger*, 28 dicembre 1925 [FBP, p. 68]).

⁸⁵ Il noto direttore d’orchestra viennese (1902-1974) era a quel tempo direttore musicale a Karlsruhe; mantenne tale incarico dal 1926 al 1933, anno in cui divenne direttore stabile della *Staatsoper* di Vienna.

⁸⁶ Elenchiamo brevemente: Parigi, Sala Gaveau, 14 aprile 1926, direttore il danese Schnedler-Petersen (Prologo); Copenhagen, Sala dei Concerti, 21 agosto 1926, dir. Schnedler-Petersen (Prologo e atto I); Parigi, Sala Gaveau, 5 gennaio 1927, dir. Georg Schaevoigt (Prologo e scena delle Coefore, assieme alla Danza campestre da *La Rosiera*); L’Aja, Casino di Scheveningen, 8 agosto 1927, stesso direttore e stesso programma del precedente; Vienna, *Großes Musikvereinsaal*, 13 ottobre 1927, dir. Rudolf Nilius (Prologo e scena delle Coefore); Praga, Sala Smetana, 15 febbraio 1928, dir. P. Dedecek (Prologo e Scena delle Coefore); Los Angeles, *Philharmonic Auditorium*, 18 novembre e 3 dicembre 1928, dir. G. Schaevoigt (Prologo); Parigi, *Théâtre des Champs Elysées*, 6 aprile 1929, dir. René Baton (Prologo e scena delle Coefore, assieme a brani da *La Rosiera*); Vienna, 21 marzo 1930, dir. R. Nilius (Prologo). Cfr. FBP, pp. 148 e 158-173.

⁸⁷ Ricordiamo un paio di esempi significativi: la tournée di Rudolf Nilius, che nel maggio 1929 eseguì con la sua orchestra viennese brani della *Cassandra* a Genova (Teatro Carlo Felice), a Livorno (Sala Avvalorati), a La Spezia, a Firenze (La Pergola), a Venezia e a Trieste; e

6 - LA ROSIERA E IL 'CASO' GNECCHI

Già nel fatidico 1909, l'anno dell'articolo di Tebaldini, Vittorio Gneccchi aveva completato la composizione de *La Rosiera*, idillio tragico in tre atti su libretto di Carlo Zangarini (e in parte proprio) tratto dal proverbio "On ne badine pas avec l'amour" di Alfred De Musset⁸⁸. Si trattava di una composizione ben diversa dall'opera precedente: alla tragedia classica si sostituiva ora un idillio tragico e drammatico, il cui accompagnamento musicale richiedeva un altro stile⁸⁹. Così raccontava G. G. Manzutto sulle pagine de *Il Popolo di Trieste*:

"Il Gneccchi cercò pertanto un contrapposto, che gli consentisse nel soggetto come nella tecnica un trattamento più tenue. Dopo aver attinto alla grandezza dell'epica tragedia, volle discendere all'idillio. Ma, non sdolcinato come quelli dei melici, tuttavia in possesso di un lampo di tragicità. Passò così dalle forti passioni travolgenti a quelle tenui, accarezzate da gentile soffio romantico quale trovò nel delicato proverbio del De Musset, ove un lieve sfiorare di sensualità è abbellito da idealità d'alta poesia. Egli poté così dipingere a pastello, staccarsi un po' anche nell'impostazione del dramma musicato dalle origini monteverdiane, accostarsi di più ai nostri classici dell'ottocento, allorché allietavano di figurine gioconde i loro melodrammi, dando però a coteste figure uno spolvero di scintillante modernità. Poté alternare il riso caricaturale con tenaci accenti d'amore, ammozzare la risata in uno spasimo di dolore, come quello che scocca dalle labbra della tradita allorché ridono, liete, le compagne, all'appressarsi delle nozze. Poté attingere ancora, a limpide fonti popolari, incanti di sapore folkloristico, in danze di maggiore, quasi paesana semplicità inventiva. Ecco pertanto gli elementi fondamentali della *Rosiera*, squisito quadretto ove alita un soave senso di poesia. Le tinte per siffatto idillio dovevano far luogo a musica lieve lieve, che sfiori appena, acquistando tragica forza dalla chiusa sanguigna"⁹⁰.

L'augurio e l'invito, indirettamente rivolto da Tebaldini a Gneccchi di "creare una nuova opera d'arte che lo tenga lontano dal pericolo di confronti assolutamente assurdi"⁹¹, era dunque già divenuto un fatto compiuto: il giovane compositore, in altre parole, era pronto a sottoporsi ad un nuovo giudizio del pubblico e della critica, non condizionato dalla presenza di un'opera così simile come era stata *Elektra* rispetto a *Cassandra*. Nel 1910 *La Rosiera* era già stampata. Lasciamo il seguito al racconto diretto di Gneccchi: "Avevo un cocente desiderio di vederla rappresentata in Italia. Ma le mie ricerche e sollecitazioni riuscirono infruttuose. Dopo diciotto anni di inutili tentativi per collocare *Rosiera* in qualche teatro italiano, mi sono rassegnato a cederla in Germania, in Olanda, a Vienna, in Cecoslovacchia"⁹².

La Rosiera di Vittorio Gneccchi andò così in scena per la prima volta solo l'11 febbraio 1927 al *Reussisches Theater* di Gera, cittadina situata una cinquantina di chilometri a sud di Lipsia⁹³. Il successo fu trionfale, anche se per Gneccchi forse velato dal rimpianto di non averlo potuto assaporare in patria tanti anni prima: chiamato 22 volte alla ribalta, gli furono offerte numerose corone d'alloro. La stampa, subito dopo, tornò su quelli che ormai erano divenuti luoghi comuni della critica: interesse per la sua produzione musicale, presa d'atto per i successi conseguiti, incredulità di fronte a tanta indifferenza della cultura ufficiale italiana. Così scriveva un giornale locale:

"A questo italiano sono i teatri della sua patria pressoché chiusi. Perché ciò? Egli è un musicista che sa comporre: da quei pre-

l'esecuzione del Prologo e della Scena delle Coefore al Conservatorio di Milano da parte di Karl Elmendorff il 28 gennaio 1933. Su quest'ultimo avvenimento torneremo più avanti.

⁸⁸ *La Rosiera* venne precisamente composta tra il 1906 e il 1908.

⁸⁹ Ricordiamo brevemente la trama dell'opera, ambientata nel Settecento. Il barone di Salency, desideroso di continuare la discendenza, progetta le nozze tra il figlio Perdicano e la nipote Camilla, appena uscita di collegio. I due ragazzi erano compagni d'infanzia, ma quando si rivedono la confidenza reciproca è ormai un lontano ricordo: Perdicano, intraprendente e baldanzoso, trova resistenze nella ritrosa e timida Camilla. Al giovane sono dedicati frattanto i festeggiamenti per essere appena tornato dal villaggio, avendo egli da poco terminato gli studi. Tra i paesani festosi, compare Rosetta, sorella di latte di Camilla e come tale anch'essa compagna d'infanzia di Perdicano, divenuta poi la rosiera del villaggio. Più disinvolta di Camilla, essa si lascia più facilmente sedurre dal giovane che, respinto dalla prima, trova rapido conforto rivolgendosi alla seconda. Camilla, assistendo al nascente idillio tra Perdicano e Rosetta, si ingelosisce, ma non volendo ammettere di essere segretamente innamorata del cugino, fa proponimento di chiudersi in convento. Il secondo atto si apre coi festeggiamenti per Perdicano e per Rosetta, in procinto di essere eletta regina delle rose dall'intero villaggio. Il tono festoso è tuttavia rabbiato dalla tensione che si viene a creare tra Camilla, ingelosita e segretamente innamorata, e Perdicano, che profondamente risentito per essere stato rifiutato dalla cugina, ostenta sempre più le proprie profferte verso la rosiera, che, innocente simbolo di purezza e dolcezza, non si rende conto di essere un semplice strumento di vendetta amorosa. Nel finale, Camilla, ormai cieca di gelosia, nel tentativo di mostrare a Rosetta la falsità dei sentimenti di Perdicano, la convince ad assistere ad una finta scena patetica che ella stessa reciterà col cugino. Di fronte a Perdicano, Camilla non sa però fingere e rivela appassionatamente i suoi reali sentimenti d'amore. Rosetta, resasi conto di essere stata solo vittima di un crudele gioco d'amore, decide di darsi la morte: sulla scalea del castello cosparsa di rose, dove sfileranno Camilla e Perdicano, sposi e felici e riconciliati, Rosetta si uccide con una falce, mentre si elevano gioiosi i canti nuziali. Di fronte al sangue della sacrificata, i due giovani, consapevoli delle loro responsabilità, si sentono puniti da quella morte e non osano più guardarsi".

⁹⁰ G. G. Manzutto, 'Rosiera di Vittorio Gneccchi accolta trionfalmente alla prima rappresentazione in Italia', ne *Il Popolo di Trieste*, 26 gennaio 1931 (FBP, pp. 107-108).

⁹¹ Cfr. nota 47. Gneccchi tuttavia rischiò ancora una volta il confronto con Strauss, a giudicare da quanto asserito da Manzutto nel seguito dell'articolo citato: "S'ebbe sfavillante ricchezza d'una tavolozza di modernità precorritrice che, vedi caso, ancor qui si incontra, in certe impostazioni di preziosità, con alcune di quelle tinte argentine, accidentali, non di copia ma di certa analoga - nel senso d'arte - che accompagnano il *Cavalier della Rosa* (venuto due anni dopo che fu scritta e non ancora divulgata la *Rosiera*, stampata nello stesso anno)" (FBP, p. 108).

⁹² *Il Piccolo di Trieste*, 20 gennaio 1931 (FBP, p. 97).

⁹³ Ricordiamo che alcuni brani staccati de *La Rosiera* erano in verità già stati eseguiti nel concerto interamente dedicato a musiche di Gneccchi alla *Blüthnersaal* di Berlino il 27 maggio 1923 con la direzione di Camillo Hildebrand (cfr. nota 78). In quell'occasione Hugo Rasch, dell'*Allgemeine Musik Zeitung*, aveva definito *La Rosiera* "musicalmente più interessante" di *Cassandra* (cfr. FBP, p. 156). La Danza campestre era inoltre stata eseguita il 5 gennaio 1927 alla Sala Gaveau di Parigi, con la direzione di Georg Schneevoigt (cfr. nota 86).

cedenti si direbbe il contrario. Così ebbe ragione di cercare e trovare ospitalità in Germania [...] La forma della composizione musicale dell'opera, con la quale egli palesemente si riannoda alle antiche opere italiane, ha egli saputo rendere pienamente chiara. Armonia e strumentazione sono invece completamente moderne. Gneccchi è nella *Rosiera* prettamente un melodista e un lirico"⁹⁴.

Gli faceva eco un altro quotidiano:

"Gneccchi, ancora per molto tempo troverà - con la tendenza della sua arte - nella sua patria, della gente incredula e ingrata che gli farà mordere il granito: gli faranno l'appunto che egli rinnega il suo popolo e le grandi tradizioni artistiche. Gneccchi non si lascerà scoraggiare da questo ostracismo, ché la sua meta può dirsi una missione per la musica italiana, cioè di congiungere questa allo sviluppo internazionale. Il suo programma artistico (consapevole o inconsapevole, è difficile saperlo) è una lotta contro tutti quelli che nell'arte vogliono continuare a battere la stessa via. Che poi egli abbia trovati dei momenti preziosi anche per lo sviluppo musicale comune, è certo, e la sua *Rosiera* ne dà la prova. Ciascuno dei tre atti è per forma e per contenuto musicale diverso: il più completo è certo il secondo atto. Qui si sente nella musica la vita vera che balza da un ritmo sano, e qui pure il compositore non si abbandona troppo allo stile italiano. Ne sono provai suoi cori. Qui l'autore è soltanto musicista, presa la parola nel più alto senso"⁹⁵.

La Rosiera venne poi ripresa a Pilsen in Cecoslovacchia il 23 novembre 1927 (tradotta in ceco), a Vienna (in tedesco) alla *Volksoper* il 31 marzo 1928 e a Barmen in Germania il 28 novembre 1929⁹⁶: in tutte le occasioni i critici stranieri non risparmiavano le lodi⁹⁷ e ad esse i più attenti cronisti italiani facevano contrappunto lamentando l'indifferenza nazionale⁹⁸.

⁹⁴ *Geraischer Tageblatt*, 15 febbraio 1927 [FBP, pp. 79-80]. L'articolo era firmato Artur Breitenborn.

⁹⁵ *Osthüringer Tribune*, 15 febbraio 1927 [FBP, p. 78]. Spulciamo da altre recensioni: "Al compositore è riuscito [...] di rendere l'azione più profondamente incisiva, di nobilitarla in certe scene. Per apprezzare pienamente questo non si deve scordare che quest'opera è già stata scritta da 18 anni, in un tempo in cui ci voleva un certo coraggio a volgersi, in Italia, verso l'arte lirico-drammatica del tempo passato, in opposizione alla marcia vittoriosa del verismo. Il battere questa via significava allora rinunciare al pubblico italiano e a una rappresentazione in Italia. A noi del giorno d'oggi non può certo la partitura de *La Rosiera* mostrarci tecnicamente nulla che ci sorprenda; tanto più è da apprezzarsi la vittoria veramente decisiva [...] Gneccchi è un musicista veramente moderno, ma egli appartiene fortunatamente ai relativamente rari moderni che non si sono fatti un formulario [...] Udendo la sua opera si intuisce che in prima linea egli si è ispirato agli antichi italiani, con le larghe linee melodiche e i loro plastici sviluppi [...] In antitesi dei veristi egli sa usare in modo sorprendente delle masse corali, e contrappone alla fitta polifonia orchestrale un coro in certo modo polifonico e intreccia il contrappunto corale al contrappunto degli strumenti [...] Da Berlioz a Strauss ha attinto Gneccchi gli atteggiamenti ad una composizione che abbandona le vecchie forme volgendosi verso la melodia infinita, eppure in alcuni punti egli compone dei pezzi chiusi. Nel trattare le voci egli si atteggia ad un gusto internazionale, tanto che non si direbbe che la sua musica venga da un italiano. Avrebbe potuto scriverla un compositore tedesco [...] Il grande difetto di quest'opera è forse quello che essa richiede dagli uditori un troppo alto grado di intelletto musicale e tiene troppo poco in considerazione il desiderio delle masse di udire musica di facile comprensione [...] Insomma: una serata che ci rivelò un lavoro artistico che avrà un successo duraturo e che rappresenta un avvenimento di alto valore per la nostra vita musicale" (*Geraer Zeitung*, 16 febbraio 1927 [FBP, pp. 80-82]). Rudolf Hartmann scrisse: "Vittorio Gneccchi, un musicista strenuamente dotato di facoltà di invenzione musicale e della più raffinata cultura, ha creato una musica che sgorga dal cuore, frutto di vera e calda ispirazione, musica che adattandosi fedelmente alle situazioni sceniche segue a vicenda penetrandoli i più disparati sentimenti, come un'eco risuonante che scaturisca dalle vicende drammatiche accompagnandole con uguale calore. Così la musica si svolge in un linguaggio liberamente scorrevole, come una seconda espressione sonora del dramma, senza che il compositore costringa la sua fantasia alle strettoie del *leit-motiv*, ma invece associando egli in modo parco e forse per ciò doppiamente convincente alle situazioni musicali ricordanze di temi passati. È da ammirarsi in quest'opera soprattutto il fatto che la musica del Gneccchi sia felicemente scritta in modo altrettanto da interessare e commuovere l'ascoltatore che senza aver cognizioni profonde sia un sincero amico dell'arte musicale, quanto da farsi apprezzare dal musicista colto che si intenda con piena competenza delle forme più moderne dell'arte, e ciò senza cadere nella inutile eccessiva complicazione e senza cercare di seguire ricette prestabilite. Altro merito speciale è che accanto alla potenza di una ottima e chiara strumentazione troviamo la parte vocale disegnata con molta espressione, la quale contribuisce col declamato cantabile alla chiara comprensione del testo, e a individualizzare nel modo più convincente persone e sentimenti. Oltre alla parte delle voci il lavoro offre mirabili effetti anche d'orchestra, la cui vitalità è data da un'ampia polifonia, attraverso la quale la musica fiorisce da un complesso di melodie sostenute da un sempre interessante fondamento armonico..." (*Signale für die Musikalische Welt*, 9 marzo 1927 [FBP, pp. 86-87]).

⁹⁶ Ci riferiamo qui alle riprese integrali in forma scenica. Brani dell'opera vennero eseguiti in forma di concerto a L'Aja (*Casino di Scheveningen*, 8 agosto 1927, dir. Georg Schneevoigt), Los Angeles (*Philharmonic Auditorium*, 3 dicembre 1928, soprano Blythe Burns, dir. G. Schneevoigt), Parigi (*Théâtre des Champs Élysées*, 6 aprile 1929, dir. Rhené Baton) e Vienna (*Großes Musikvereinsaal*, 4 e 6 dicembre 1929, dir. Rudolf Nilius). Proprio grazie a Nilius, nel maggio di quell'anno un brano dell'opera approdò anche in Italia: il direttore eseguì infatti la *Danza campestre* nella citata tournée con la sua orchestra viennese a Genova, Livorno, La Spezia, Firenze, Venezia e Trieste (cfr. nota 87). Raffaello De Rensis però commentò: "Questo significa entrare per il buco della serratura, laddove occorre aprire la porta principale" (*Il Piccolo*, 18 maggio 1929 [FBP, p. 230]; cfr. anche *FBP*, pp. 164-175).

⁹⁷ Così recensì l'opera Josef Bartovsky sulle pagine di *Nova Doba*: "L'opera del Maestro italiano può essere presa come modello del moderno dramma musicale: è fatta di pura musicalità, senza basarsi su effetti collaterali, specialmente tecnico-teatrali. Un lavoro senza compromessi e senza punti di partenza, genuinamente espresso da una pura anima di poeta, Gneccchi, staccandosi dalle tendenze imperanti all'epoca nella quale scrisse quest'opera (17 anni or sono) seppe valorizzare nella sua sensibile anima le nuove tendenze avanguardiste, - egli crea dalla eredità, e pur conoscendo lo spirito dell'arte moderna francese, si forma uno stile di proprio che penetra fino nelle profondità psicologiche, crea la musica che non è esclusivamente acustica, bensì un linguaggio da poeta che sa quello che deve dire ed è anche capace di esprimerlo [...] L'istrumentazione è meravigliosa, è forse ciò che corona l'opera nel modo più perfetto" (*Nova Doba*, 27 novembre 1927 [FBP, p. 88]). Anche altri giornali esprimevano gli stessi concetti: "Quest'opera dovrebbe essere il tipico modello dell'opera moderna italiana, la quale pure andando di pari passo coi tempi, non ha rinnegata la ricca melodicità degli antichi compositori della bella Penisola" (*Plzensky Kraj*, 27 novembre 1927 [FBP, p. 89]); "Musicalmente è questo un lavoro perfetto che vanta una eccellente strumentazione ed una robusta arte architettonica" (*Cesky Smer*, 27 novembre 1927 [FBP, p. 90]).

⁹⁸ "È doloroso però dover constatare che un maestro italiano di alto e indiscutibile valore, quale è indubbiamente Vittorio Gneccchi, abbia avuto, come già ebbe, all'estero le maggiori soddisfazioni anziché nel suo paese. È inesplicabile l'ostracismo delle opere di Vittorio Gneccchi che sembra loro decretato in Italia. Come già sulla *Cassandra* furono scritti articoli che dovevano vivamente appagare l'amor proprio del maestro Vittorio Gneccchi, così ne furono e ne sono stati scritti sulla *Rosiera* che formuliamo caldissimi voti possa essere presentata a qualche pubblico italiano" (*Lo Staffile* di Firenze, dicembre 1927 [FBP, p. 90]).

Il fenomeno era divenuto esageratamente vistoso e il colmo della misura si raggiunse nell'aprile 1927, quando Gneccchi venne escluso dalla *Prima Mostra del '900 italiano* svoltasi a Bologna, alla quale furono invece chiamati ben 57 compositori italiani allora viventi. "Vittorio Gneccchi non solo non vi fu invitato, ma avendo egli proposto per l'esecuzione alcune sue musiche, queste furono inesorabilmente tutte rifiutate"⁹⁹. Promotore dell'iniziativa era il gruppo della *Camerata milanese* di Alceo Toni, "il più spietato e sprezzante minimizzatore della musica di Gneccchi"¹⁰⁰. Figura di musicista di professata fede fascista, Toni, attraverso un'attiva collaborazione con il Regime, seppe svolgere gli incarichi più importanti per il condizionamento della vita musicale della nazione e ciò contribuì a chiarire alcuni aspetti riguardo al 'caso Gneccchi'. Va ricordato che la *Mostra Musicale del Novecento* nacque come contraltare nazionalistico della più aperta *Corporazione delle Nuove Musiche* (la famosa CDNМ che D'Annunzio ribattezzò *Concentus Decimae Nuncius Musae*) avviata da Casella e Malipiero e come tale essa si proponeva di esporre opere di autori contemporanei esclusivamente italiani, di qualunque tendenza ed età essi fossero¹⁰¹: proprio in considerazione di questo intento l'assenza di Gneccchi risultava quanto meno sconcertante, tanto che numerosi giornali tedeschi denunciarono scandalizzati la colpevole omissione. Il 'caso' Gneccchi divenne insomma così vistoso che paradossalmente la situazione si ribaltò: furono questa volta i tedeschi a denunciare l'indifferenza italiana di fronte al compositore milanese. E, paradossalmente, fu proprio Rudolf Hartmann, che vent'anni prima si era schierato dalla parte di Richard Strauss e che ormai si era convertito a un profondo rispetto per Gneccchi, a gridare allo scandalo, scrivendo su un giornale berlinese un ironico e amareggiato articolo esplicitamente intitolato "Und Vittorio Gneccchi?". Ne riportiamo un passo significativo: "Davanti alla soppressione di questo nome veramente degno di considerazione, che rappresenta una personalità musicale della più raffinata cultura, dalla ricca ispirazione e dalla forte tempra, uno comincerebbe a dubitare del puro idealismo e degli impulsi esclusivamente artistici, senza i quali non si dovrebbe mai proteggere un'arte, o almeno organizzare dei pubblici tornei artistici"¹⁰². Ad esso fecero seguito altri scritti sullo stesso tono. La *Geraer Zeitung*, ad esempio, scriveva in un articolo intitolato "Vittorio Gneccchi - Dimenticato!":

"Come fu possibile che alla recente *Mostra del '900 italiano* ove furono chiamati 57 compositori fra i viventi italiani, Gneccchi sia stato escluso? O si deve ammettere che i 57 compositori invitati siano tutti così straordinariamente grandi di fronte a Gneccchi che un lavoro di questi non possa essere messo loro a raffronto (e allora, beata Italia, quanto sei incredibilmente ricca di spiriti musicali produttivi di gran formato, e come invidiabile sei!), oppure...? Tutti gli altri motivi che dovrebbero forse avere di mira una soppressione di Gneccchi, non potrebbero avere rispetto a lui che uno scopo ove l'arte nulla ha da vedere, e dovrebbero essere considerati come frutto di uno spirito il cui effetto è sempre da deplorarsi e da combattersi specialmente là dove si tratta di questione d'arte. L'acutezza dello sguardo critico e l'intensità della potenza creatrice non sono certamente uguali ovunque e sempre, e può anche darsi che di fronte alle altissime pretese dell'Italia contemporanea l'arte di Gneccchi non sembri abbastanza eletta. Ma noi Tedeschi siamo abbastanza corti d'intelligenza e abbastanza antimusicali per ammettere senza arrossire di fronte a questa opinione, che andiamo debitori a chi ha creato *Rosiera* di molto di buono e molto di bello"¹⁰³.

In Italia si sollevarono solo alcune voci a protestare nel deserto. Il cronista del *Giornale di Genova* precisava: "Ed io aggiungo che dalle più o meno recenti mostre musicali italiane di Siena, di Venezia, di Roma e di Firenze la musica del Gneccchi è sempre stata esclusa. E che anche i compilatori della grande *Enciclopedia Italiana Treccani* si sono completamente scordati del musicista Gneccchi, pure illustrando come primo Numismatico d'Italia il suo defunto padre"¹⁰⁴.

Vittorio Gneccchi fu in effetti escluso anche dalle successive manifestazioni musicali organizzate in Italia in quegli anni. Sul milanese *Cenobio* si leggeva: "Questo ostracismo, ch'è vergogna di altri e non certo a mortificazione del Gneccchi, è dovuto a misteriosi armeggi che noi rifiutiamo di elencare"¹⁰⁵. Il *Giornale d'Italia* invocava una soluzione:

"Noi siamo di quelli che non credono molto alle ingiustizie sociali nei rapporti della produzione e delle manifestazioni dell'ingegno: queste e quella si impongono e si fanno strada da sé. In una parola, oggi, con tanta facilità di contatti e di comunicazioni, noi non diamo credito al fenomeno dei genii incompresi. Tuttavia alcuni casi, veramente eccezionali, ci lasciano perplessi, ed allora pensiamo all'utilità d'un intervento gerarchico [...] Un caso tipicissimo è quello del maestro Vittorio Gneccchi [...] Risolvano i sindacati questo problema, ed allora sì che il nostro teatro lirico riprenderà il suo glorioso cammino"¹⁰⁶.

⁹⁹ *FBP*, p. 147. Vittorio Gneccchi fu escluso anche dalle altre successive manifestazioni musicali organizzate in Italia in quegli anni.

¹⁰⁰ PRINCIPE 1, p. 88. Il critico del *Popolo d'Italia* non perdeva occasione per dimostrare la propria insofferenza per il musicista milanese: "Ad ogni comparsa di nuove composizioni di Gneccchi, Toni non mancò di manifestare il proprio sarcasmo, ripetendo come un modulo costante la frase: «Purtroppo, in programma c'era anche una composizione di Vittorio Gneccchi...»" (*ibid.*).

¹⁰¹ Sulla *Mostra Musicale del Novecento*, cfr. R. Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 536.

¹⁰² *Signale für die Musikalische Welt*, 13 aprile 1927 [*FBP*, p. 214].

¹⁰³ *Geraer Zeitung*, 14 aprile 1927 [*FBP*, pp. 216-217].

¹⁰⁴ *Giornale di Genova*, 22 luglio 1927 [*FBP*, p. 217]. Francesco Gneccchi era morto per una crisi cardiaca il 15 giugno 1919, incapace di reggere al disonore delle pesanti accuse che l'avevano colpito dopo la guerra. La Società dei Cascami, della quale era consigliere d'amministrazione, fu infatti accusata di aver fornito a scopo di lucro materiali bellici al nemico, e Gneccchi venne chiamato insieme ad altri a rispondere di tale reato di tradimento verso la patria. Il processo, condotto a Roma, durò diversi mesi e consumò l'anziano signore, che non resse alla sofferenza e morì durante il dibattimento. Al termine del processo fu assolto *in memoriam* con formula piena (cfr. PRINCIPE 1, p. 80).

¹⁰⁵ *Cenobio*, ottobre 1927 [*FBP*, p. 217].

¹⁰⁶ *Giornale d'Italia*, 29 dicembre 1927 [*FBP*, p. 219].

A rompere il ghiaccio dell'ostracismo fu, all'inizio degli anni Trenta, il Teatro 'Verdi' di Trieste (non a caso la più mitteleuropea delle città italiane) che, determinando un vero e proprio avvenimento artistico di portata nazionale¹⁰⁷, si decise a mettere in cartellone *La Rosiera*. La notizia ebbe ampia risonanza nel mondo musicale italiano e fu allora che si cominciò a parlare esplicitamente e diffusamente di un 'caso Gneccchi': fu in tale occasione che Mario Nordio, caporedattore del *Piccolo* di Trieste, tenne la conferenza "*La Rosiera* e il 'caso' Gneccchi" della quale abbiamo parlato in apertura di questo saggio. Per Vittorio Gneccchi poteva essere l'inizio di un riscatto atteso da decenni: fiducioso, si affidò al pubblico. "Nessuna influenza, anche se benigna e propizia all'opera mia deve intralciare o disorientare o altrimenti determinare la serena critica del pubblico", disse¹⁰⁸.

La rappresentazione si svolse il 25 gennaio 1931, con la direzione di Giuseppe Baroni¹⁰⁹, e fu un successo: "Dalla prima rappresentazione del 1919 di *Francesca da Rimini* il pubblico del Teatro Verdi non si era espresso con plauso così caloroso come ieri sera. Ci furono complessivamente 34 chiamate", riferì la cronaca¹¹⁰. Gneccchi commosso, ripeteva felice: "Sono vent'anni che attendo questo giorno!". Erano vent'anni, aggiungiamo noi, che pesavano e avevano certo messo in dubbio l'esito della serata: una 'novità' presentata con così grande ritardo poteva suonare vecchia e scontata. *Il Piccolo della Sera* però fu in proposito esplicito: "dopo venticinque anni essa aderisce ancora al ritmo del nostro tempo. Questa modernità precorritrice è uno dei pregi più fecondi, certo il più vitale dell'opera"¹¹¹.

Risparmiamo al lettore gli entusiastici commenti dei numerosi inviati della più qualificata stampa italiana, dal momento che suonerebbero ripetitivi. Amare e ironiche suonano invece, col senno di poi, le ottimistiche profezie sul futuro destino della musica di Gneccchi: "Dopo il battesimo ch'ebbe a Trieste *Rosiera*, non c'è ostacolo che ne potrebbe impedire la rappresentazione nei più importanti teatri dell'interno"¹¹², sentenziavano. E invece non fu così: il 'caso' Gneccchi doveva continuare. Qualche mese più tardi il compositore fu ricevuto in udienza privata da S. A. R. la principessa di Piemonte, la venticinquenne Maria José da poco sposata con il futuro re Umberto II, e le presentò alcuni brani de *La Rosiera*, ottenendo parole di elogio e di compiacimento¹¹³; poi l'opera venne ripresa al Teatro Alighieri di Ravenna il 5 giugno 1932¹¹⁴, con esito ancora positivo. Ma fu tutto quanto l'ingrata patria seppe dare a Vittorio Gneccchi. *La Rosiera* non fu mai più replicata sulle scene italiane, con grande disappunto naturalmente dei sostenitori di Gneccchi che amaramente dovevano prendere atto della situazione: "Siamo al tempo in cui un qualsiasi laureando in composizione o direttore d'orchestra che posi la bacchetta per la penna, può presentare alla ribalta dei nostri massimi teatri i propri aborti musicali - per i musicisti seri, avviso a chi tocca, niente da fare"¹¹⁵.

Le altre composizioni, nel frattempo, non conoscevano in patria sorte migliore e possiamo anche ricordarne le isolate esecuzioni: un paio di brani (*Festa del Villaggio* e *Intermezzo*) vennero eseguiti alla Fiera Campionaria di Milano il 25 aprile 1930 con la direzione di Attilio Pirelli; la Pastorale dalla *Virtù d'Amore* venne cantata durante l'Offertorio della Messa nel Duomo di Sagrado (Gorizia) il 1 gennaio 1931; un concerto di musiche da camera (trii, liriche, composizioni per pianoforte e per violoncello e pianoforte) venne dato al *Lyceum* di Milano nell'aprile 1932; la prima esecuzione del *Poema eroico 'Notte nel campo di Oloferne'* per orchestra venne imposta dal fedele e tenace Willem Mengelberg al Teatro alla Scala di Milano il 6 giugno 1932; il Prologo e la Scena delle Coefore dalla *Cassandra* vennero eseguite al Conservatorio di Milano con la direzione di Karl Elmendorff il 28 gennaio 1933¹¹⁶. Veramente poco e piuttosto inspiegabile, se solo si considera che anche i critici meno favorevoli a Gneccchi, perché lo ritenevano troppo 'tedesco' e troppo poco 'italiano', caldeggiavano l'introduzione della sua musica nei programmi italiani¹¹⁷.

7 - POVERO AD HONOREM

¹⁰⁷ "La première di *Rosiera*, per la quale si preannuncia l'intervento dei critici di parecchi fra i più importanti giornali d'Italia, è destinata ad assicurare a un fatto di primissima importanza artistica non solo per Trieste ma per il mondo musicale italiano, poiché dal verdetto del pubblico e della critica stabilirà se sia stato giusto e giustificato l'ostracismo italiano per quest'opera durato un ventennio, e se i resoconti dei successi esteri siano stati un bluff, come finora si sarebbe mostrato di credere. Così questa première avrà un significato ben più vasto che quello di presentare un'opera nuova al pubblico, dovendo esso dire una parola decisiva anche sui criteri con cui si incoraggiano i nostri compositori, e sui criteri di scelta delle opere nuove nei grandi teatri. Poiché non è un segreto per nessuno che alle porte di questi l'autore di *Rosiera* abbia battuto più di una volta, sempre invano. Un insuccesso a Trieste dimostrerebbe come tali rifiuti fossero la conseguenza di equilibrati sereni giudizi sul valore dell'opera, e pertanto fondati. Il pubblico triestino dovrà quindi esprimere il proprio giudizio con quella giusta severità che si addice a un verdetto di tanta conseguenza" (*Musicisti d'Italia*, 30 novembre 1930 [FBP, pp. 232-233]).

¹⁰⁸ *Il Piccolo di Trieste*, 20 gennaio 1931 [FBP, p. 96].

¹⁰⁹ Giuseppe Baroni (Napoli, 1877 - Torino, 1950) fu un appassionato divulgatore delle musiche di Wagner e di Richard Strauss in Italia.

¹¹⁰ *Il Piccolo della Sera*, 26 gennaio 1931 [FBP, p. 102]. Ci furono 10 chiamate dopo il primo atto, 12 dopo il secondo e altre 12 dopo il terzo (ivi, p. 106). *La Rosiera* a Trieste ebbe, dopo la prima, altre cinque successive repliche che ottennero altrettanto successo.

¹¹¹ *Ibid.* Ricordiamo che espressamente per questa rappresentazione italiana del 1931 Gneccchi compose e aggiunse, come segno d'omaggio, un preludio all'ultimo atto.

¹¹² *La coda del diavolo*, 31 gennaio 1931 [FBP, p. 122].

¹¹³ I brani furono cantati dal soprano signora Oltrabella e dal tenore Menescaldi, che erano stati gli interpreti principali a Trieste.

¹¹⁴ Con la direzione di G. del Campo, cantarono Sara Scuderi come protagonista, poi la signorina Lanza, il tenore Menescaldi e la signora Squarzina.

¹¹⁵ Carlo Ratta, 'Il vibrante e lieto successo di *Rosiera* del M^o Gneccchi' in *Corriere Padano*, 7 giugno 1932 [FBP, p. 137].

¹¹⁶ Le parti furono affidate alla soprano Valentina Villa, al baritono Angelo Pilotto e al coro della Civica Scuola di Musica di Milano.

¹¹⁷ Tra questi, ad esempio, Cesare Paglia, critico del *Resto del Carlino* che si firmava con lo pseudonimo Gaianus, scriveva: "Le pratiche ostracistiche che si consumano da parecchi anni contro questo autore sono assolutamente deplorevoli. Debbono cessare: per il decoro del nostro costume musicale. Gneccchi merita di essere discusso dal pubblico italiano e dalla critica; perché quello e questa proclamino il loro consenso o il loro dissenso" (*Il Resto del Carlino*, 6 giugno 1932 [FBP, p. 136]).

A spiegare in parte le ragioni di un caso singolare come quello di Vittorio Gnegchi, va ricordato che il compositore di fatto era estraneo all'*establishment* musicale italiano dell'epoca. Così chiariva Quirino Principe nel corso di una recente intervista radiofonica¹¹⁸:

“Si può essere anche poveri *ad honorem*. Gnegchi era molto ricco: era erede di una straordinaria fortuna, accumulata pazientemente con lavoro in più direzioni dai suoi antenati di Verderio. Mai nei confronti dell'*establishment* musicale egli si trovava nella stessa condizione di frustrazione, di solitudine, quasi di freddo se non di gelo, che ha in certi casi un povero il quale si vede respinto da tutti; mentre Gnegchi non era affatto respinto da tutti, anzi era un uomo ricercatissimo, e se uno guarda gli album di famiglia delle sue due case, quella di Milano e quella di Verderio, vi troverà le firme di tutta la *haute* più vertiginosa della musica, del teatro, della cultura, della letteratura, della mondanità... e non credo che queste persone visitassero Gnegchi per ottenere favori, perché dal momento che Gnegchi era un uomo tagliato fuori, come si dice, si evince che essi da lui non potevano avere assolutamente alcun favore, né è da pensare che essi lo visitassero perché egli era ricco, perché non credo proprio che essi stessi, uomini ricchi a loro volta, fortunati, importanti, avessero bisogno di lui. Semmai quello che di Gnegchi attirava e che in qualche modo ci è testimoniato anche dai tratti, dalla sua fisionomia, dalle belle fotografie che di lui restano, era il fatto che egli si presentava come un uomo estremamente amabile: aveva questa rara dote. Gnegchi era un *grand seigneur* e forse questa fu la causa della sua emarginazione e quindi della sua sfortuna”.

Aggiungeremmo un altro aspetto della sua personalità: nato e cresciuto in un ambiente che gli aveva garantito un'esistenza agiata, Vittorio Gnegchi non aveva sviluppato quella combattività tipica della borghesia in ascesa, ma aveva semmai assimilato quella sorta di fatalismo che è spesso una caratteristica propria dell'aristocrazia più autentica. L'educazione che aveva avuto non gli aveva insegnato a combattere per far valere i propri diritti, o per realizzare le proprie ambizioni, ma semmai gli aveva insegnato ad accettare le convenzioni e le contraddizioni di un mondo che sostanzialmente doveva restare com'era. Quirino Principe lo definisce, fin dagli anni della giovinezza, “certamente non un arrivista: piuttosto, un giovane incline a rifugiarsi nella sfera dell'immaginario, nei libri, nella letteratura, con vive predilezioni per i classici antichi e per le tragedie eschilee, che a vent'anni tentava d'imparare a memoria nel testo originale. D'altra parte, voleva vivere secondo lo stile di famiglia, con operosità e il massimo decoro. Sposò una svizzera di Chiasso, Aida Chiesa, che gli diede due figli, Alberto e Isabella. Ma il mutare di generazione aveva inciso nel carattere e nell'aspetto esteriore. Vittorio non aveva più la fisionomia dell'imprenditore, dell'uomo pratico e abile, versato in questioni legali e finanziarie. Era ormai, come accade spesso in simili casi, un intellettuale: timido, sempre con un sorriso un po' mesto (tale appare in tutte le fotografie), destinato, nella vita pratica, a sconfitte e a incomprensioni. Che proprio con lui le fortune economiche della famiglia cominciassero a declinare, può essere marginale, e sarebbe avvenuto più tardi, ma è comunque un sintomo”¹¹⁹.

“L'altro argomento - continua Principe nella citata intervista - è naturalmente di carattere storico: Gnegchi non a caso fu tenuto in disparte da quella forma di 'super-establishment' che non era soltanto quello di tipo mafioso-familiare che oggi domina nel campo della musica in Italia, ma che era ingigantito allora dall'elemento ideologico: c'era evidentemente una sovrastruttura di regime al di sopra di questa cattiva tendenza dell'*establishment* musicale italiano. Però non fu il regime fascista a perseguitare Gnegchi, perché alcuni gerarchi fascisti erano inclini semmai a mostrare interesse per le figure isolate, individualistiche. Erano invece quei musicisti che costituivano la polizia musicale dell'epoca fascista. Tanto per fare un nome, *parce sepulto*: Guido Pannain”.

Il risultato fu in ogni caso che, mentre all'estero Gnegchi continuava ad essere accolto¹²⁰, in Italia continuava ad essere boicottato e proprio la città di Milano fu la più ostile verso il compositore. Nessuno dei giornali quotidiani diede ad esempio spazio al concerto di musiche da camera tenuto al *Lyceum*¹²¹. Solo qualche periodico musicale riferiva di “quella che rimarrà - per significazione artistica e autorità di consensi - una delle serate memorabili della simpatica istituzione milanese”¹²². Apertamente ostile fu invece la critica riguardo agli altri due concerti milanesi. Il *Poema eroico*, raffigurante il viaggio di Giuditta alla tenda di Oloferne, venne giudicato da Gaetano Cesari privo di “idee plastiche,

¹¹⁸ Trasmissione radiofonica di RAI 3 del 17 maggio 1991 a cura di Renato Badalì, e dedicata a Vittorio Gnegchi.

¹¹⁹ PRINCIPE 1, p. 82.

¹²⁰ Ricordiamo qualche esecuzione di quegli anni: il 23 agosto 1931 nel Duomo di Salisburgo durante la grande Messa per il Festival musicale, esecuzione di tre pezzi sacri per archi e organo espressamente composti per l'occasione e diretti da Joseph Messner; lo stesso direttore allo stesso Festival presentava il 28 agosto dell'anno seguente ancora due novità, i mottetti per soprano, coro e orchestra *Sacrum Convivium* e *Salve Regina*; una decina di brani musicali di Gnegchi (affiancati da *I Pini di Roma* di Respighi e gli *Intermezzi della Pisanella* di Pizzetti) vennero eseguiti il 19 febbraio 1932 con la direzione del viennese Granelli alla Filarmonica di Varsavia in occasione del Festival Musicale Italiano (in realtà un vera e propria manifestazione in onore di Gnegchi); il 28 ottobre 1932 il Prologo di *Cassandra* e il *Poema eroico* vennero diretti da Désiré Defauw a Bruxelles; lo stesso *Poema eroico* venne diretto da Georg Schneevoigt il 25 maggio 1933 a Helsingfors in Finlandia; il 29 gennaio 1933 venne eseguita in forma di concerto l'opera *Cassandra* nella Sala Municipale di Witten-Ruhr in Germania, con la direzione di Robert Ruthenfrantz; infine segnaliamo il concerto dedicato esclusivamente alle composizioni da camera di Gnegchi avvenuto il 29 luglio 1933 a Bad Driburg in Westfalia (direttore ancora R. Ruthenfrantz). Cfr. *FBP*, pp. 148-149; 176-202.

¹²¹ Figuravano in programma la lirica giovanile *Canta augellino*, l'Intermezzo della *Virtù d'Amore* ridotto per Trio, altri tre pezzi per trio (*Preludio, Suite, Danza e riti greci*), una *Pregghiera* per violino, un *Adagio* per violoncello, una *Danza campestre* (dalla suite *Scene pittoresche*) per pianoforte, tre liriche per baritono (*Sorride ella, La lampada, Segreto*) e tre per soprano (*Non partire, Canzone, La piccola mamma*) e due arie da *La Rosiera*. Tra gli interpreti figuravano i soprani Augusta Oltrabella Asti e Baldassarre Tedeschi, il pianista Carlo Vidusso, la violinista Jolanda Pedrazzini e il violoncellista Massimo Anfiteatroff.

¹²² *Musicisti d'Italia*, 30 aprile 1932 [*FBP*, p. 181].

belle o brutte che siano, ma capaci di tenere legata la costruzione sinfonica”¹²³; Alceo Toni, più acido, scrisse che “si potrebbe anche passarvi sopra elegantemente, ignorandola” e che “la musica del Gnechchi, che abbiamo udito e che conosciamo, ha troppo i caratteri specifici del compositore dilettante”¹²⁴, mentre Giulio Cesare Paribeni su *L’Ambrosiano* fu più ironico:

“Se Wilhelm Mengelberg ha creduto con tale esecuzione di deporre una corona sulla tomba della musica italiana, il pubblico lo ha ringraziato a dovere col suo contegno di gelida severità. Non neghiamo tuttavia che tra qualche decina d’anni il *Poema eroico* dello Gnechchi possa godere un rialzo di azioni, quando un terzo o quarto sagacissimo commentatore avrà scoperto che Riccardo Strauss novantenne - ma incallito nel vizio del plagio - si sarà servito dei temi del *Poema* stesso per vergare il proprio testamento musicale”¹²⁵.

Sono commenti che suonano piuttosto acidi e non vergati con atteggiamento sereno, anche perché - e ciò rende perplessi - non mancarono invece i pieni consensi di altri commentatori¹²⁶. Ma ancor più sconcertante fu l’atteggiamento della critica milanese nel recensire il concerto di Elmdorff al Conservatorio, perché questa volta non si stroncò una composizione nuova, ma la musica della *Cassandra* che tanti consensi aveva ormai avuto nel mondo. “L’impressione destata anche ieri da esse è che si tratti di note, note e null’altro che note” scriveva Gaetano Cesari sul *Corriere della Sera* del 29 gennaio 1933; Franco Abbiati su *La Sera* parlava di “musica informe, a volte ingenua come un saggio, a volte scaltrita ed enfatica, spesso senza né capo né coda”; sempre ironico invece *L’Ambrosiano*: “può dirsi che la vergine profetessa del mito greco e l’autore della *Cassandra* melodrammatica hanno in comune un destino: entrambi hanno proferito cose che nessuno vorrebbe ascoltare”, mentre Alceo Toni insisteva col parlare di “musica di carattere dilettantesco, o da saggio scolastico d’altri tempi”¹²⁷.

Ormai il ‘caso’ Gnechchi non era più riferito al rapporto tra la *Cassandra* e l’*Elektra* di Strauss, ma alla figura stessa del musicista; ma più che contro i pochi detrattori che consideravano il compositore un dilettante, l’altrettanto esiguo numero di sostenitori doveva affilare le proprie armi per combattere contro un intero ambiente musicale che dimostrava assoluta indifferenza o comunque prevenuta ostilità verso qualunque creazione musicale che non rientrasse nel genere della più scontata tradizione del melodramma italiano. In questo senso gli interventi di Mario Nordio, di Mario Barbieri e soprattutto il libro di Pratella *Luci ed ombre - Per un Musicista Italiano ignorato in Italia* miravano sottilmente ad obiettivi più ampi rispetto a quelli apparenti e immediati¹²⁸. Erano la critica ad un’intera cultura musicale, fossilizzata sui Donizetti e sui Ponchielli, indisposta ad accettare le reali novità che sempre più ormai giungevano dai quei paesi d’oltralpe dove non a caso l’accoglienza alla musica di Gnechchi si manteneva viva.

Fu soprattutto l’Austria, e in particolare la città di Salisburgo, ad offrire motivi di consolazione e soddisfazione. Fu lo stesso Joseph Messner¹²⁹ che aveva eseguito al Festival anche i brani sacri del 1931 e 1932, a commissionare a Gnechchi la composizione di una Messa completa. Nacque così la *Missa salisburgensis*, opera importante non solo per il percorso creativo di Gnechchi, ma per il panorama stesso della musica sacra italiana che, giacendo “ancora in un torpore per così dire mortale”¹³⁰, necessitava di una rifioritura, e anche per la storia della tradizione musicale salisburghese. Eseguita per la prima volta nel Duomo di Salisburgo il 23 luglio 1933, con la direzione dello stesso Messner¹³¹, e la dedica in segno di gratitudine alla città intera di Salisburgo nella persona del Principe Arcivescovo, la Messa riannodava le fila di una illustre e antica tradizione. Così scriveva Karl Neumayr al termine della lunga recensione

¹²³ “Il canto di colore ieratico manca di spina dorsale per rappresentare, come dovrebbe, una figura eroica di prima grandezza; la visione della battaglia si perde poi in un dedalo di note e di linee sovrapposte con grande complicità di figurazioni e di parti senza rendimento di buone e chiare sonorità e senza potenza sinfonica, giacché manca nel discorso musicale l’idea che deve fare da asse al lavoro contrappuntistico” (*Corriere della Sera*, 7 giugno 1932 [FBP, pp. 183-184]).

¹²⁴ E continuava: “Ad esser forse più precisi, si può dire che appartiene alla categoria dei saggi scolastici: di quei saggi di altri tempi, che uscivano da fantasie annebbiate di wagnerianesimo. Che il Gnechchi abbia trovato qualche volta esecutori volenterosi e difensori pieni di generosità, è cosa che si spiega anche senza dar ascolto a malignità pettegole. La fortuna non sempre dispensa i suoi doni ad occhi aperti” (*Il Popolo d’Italia*, 7 giugno 1932 [FBP, p. 184]).

¹²⁵ *L’Ambrosiano*, 7 giugno 1932 [FBP, p. 185]. L’allusione al “sagacissimo commentatore” si riferisce naturalmente non solo a Tebaldini, ma anche a Mario Barbieri che qualche mese prima aveva pubblicato sulla *Rivista Musicale Italiana* l’articolo ‘Curiosità musicale’ di cui abbiamo parlato (cfr. nota 35).

¹²⁶ *Il Sole* del 7 giugno 1932 [FBP, p. 185] definì il *Poema* “composizione nobile e meditata”; *Il Regime fascista* della stessa data scrisse che “per altezza di ispirazione e modernità di tecnica, l’opera sinfonica del maestro Gnechchi spazia in una sfera nobilissima di arte” (*ivi*, p. 186); sullo stesso tono di approvazione fu la recensione di *Musicisti d’Italia*: “la struttura magistrale del lavoro, ampia e quadrata, non rivela incertezza; dal canto ieratico iniziale si passa alla visione del quadro di orrore e di morte e all’ultimo supremo atto conclusivo dell’eroina attraverso un crescendo di sonorità orchestrali di giusto e potente effetto, perché non campate nel vuoto dell’idea, ma dall’idea stessa, nobile e chiarissima, originate. Dal punto di vista dell’elaborazione formale il *Poema* del Gnechchi non è per nulla inferiore ai pezzi dei migliori maestri moderni del sinfonismo” (*ibid.*). Tali consensi vennero fra l’altro ripetuti dalla stampa belga, francese e tedesca quando il *Poema eroico* venne eseguito a Bruxelles.

¹²⁷ FBP, p. 200.

¹²⁸ Nel corso della citata trasmissione radiofonica di RAI 3, Quirino Principe, intervistato da Renato Badali, sostenne che “il libro di Pratella mi sembra essere una specie di falso scopo, cioè un ‘parlare a nuora perché suocera intenda’: cioè Pratella scrive questo generosissimo e disinteressatissimo libro a favore di Gnechchi per citare un caso generale in cui lui stesso rientrava. Fu un’azione molto abile, anche se disinteressata - si può essere abili e astuti anche quando si è nobili e generosi...”.

¹²⁹ Joseph Messner (1893-1969), sacerdote organista, direttore e compositore, era organista a Salisburgo dal 1922. Nel 1926 era divenuto Kapellmeister, e in tale vece diresse numerosi concerti sacri per il Festival. Tenne anche seminari di musica sacra al *Mozarteum*. Nel 1931 era stato eletto membro della prestigiosa *Académie des Beaux Arts* e nel 1932 professore onorario austriaco.

¹³⁰ *Salisburger Chronik*, 23 agosto 1932 [FBP, p. 187].

¹³¹ Voce solista era la soprano viennese Erika Rokita.

pubblicata sulla *Salisburger Chronik*: “Il 23 luglio 1933 segna una pietra miliare nella storia del Coro del Duomo salisburghese. Poiché la *Missa salisburgensis* di Gnegchi è il più importante lavoro di musica sacra della nuova Italia, ed è anche la prima grande opera che l’immortale genio italiano, dopo la movimentata Messa di Benevoli (1628) abbia dedicato alla Cattedrale di Salisburgo”¹³². Ispirata su un leit-motiv del Corale di Paul Hofhaymer (1459-1537) ogni giorno ripetuto dal carillon della Fortezza cittadina, la *Missa salisburgensis* di Gnegchi suscitò l’attenzione della stampa internazionale, e fu salutata come una delle più interessanti opere moderne di musica sacra¹³³.

Negli anni seguenti Gnegchi fu ancora accolto a Salisburgo in quella che, non va dimenticato, era l’epoca d’oro per il Festival: nell’agosto 1934 venne presentata in prima assoluta la *Cantata Biblica*, e il 4 agosto 1935, con la direzione di Karl Koch venne nuovamente eseguita in Duomo la *Missa salisburgensis*.

Sull’altro versante, le cose non migliorarono, e solo dopo interminabili e umilianti trattative Gnegchi ottenne che la *Cassandra* fosse messa in scena in Italia: l’opera venne rappresentata il 21 marzo 1942 al Teatro dell’Opera di Roma, e fu l’ultima volta che il compositore milanese poté ascoltarla dal vivo. La guerra ne disperse addirittura il materiale stampato, e fu grazie ad un giovane ricercatore austriaco, Michael Horwath¹³⁴, che nel 1964 recuperò a Verderio i manoscritti originali, che l’opera poté tornare nuovamente sulle scene: il Prologo venne così eseguito a Innsbruck il 16 ottobre 1969 e a Lubeca il 10 febbraio 1975; l’8 marzo 1975 nella *Großes Haus* della stessa Lubeca, con la direzione di Matthias Kuntzsch, l’opera venne rappresentata integralmente con dieci repliche e uno strepitoso successo. Vittorio Gnegchi era però a quel tempo scomparso da più di vent’anni.

Dopo la guerra Gnegchi aveva provato altre amarezze, constatando che quell’establishment musicale che in passato l’aveva tanto osteggiato era sopravvissuto al regime fascista. La lettera ad Andreotti che abbiamo citato in apertura di questo saggio è in questo senso significativa, e la risposta con l’invito a rivolgersi al Sindacato Musicisti dovette suonargli come pura beffa.

La fedele Salisburgo gli aveva però riservato qualche ultima consolazione: il 16 giugno 1949 al *Mozarteum* venne presentata l’esecuzione del Balletto di danze greche *Atalanta*¹³⁵, e il 16 dicembre 1952 fu la volta della sua ultima grande fatica creativa: il dramma musicale in tre atti *Judith*, eseguito in forma di concerto. In ambedue le occasioni Gnegchi era presente, e ancora una volta venne ufficialmente festeggiato dalla città austriaca. Resta una registrazione dei discorsi tenuti al termine del secondo atto della *Judith*, ed è toccante ascoltare la voce signorile dell’anziano compositore che, commosso e con la voce rotta dal pianto, ringrazia per l’accoglienza, l’amicizia e la stima che la città in tanti anni gli aveva riservato.

Un anno più tardi, nel gennaio 1954, Gnegchi trasferì significativamente il copyright delle sue opere (escluse *Virtù d’amore* e *Cassandra*, cedute in esclusiva a Ricordi) alla casa editrice Ahn e Simrock di Wiesbaden, ultimo amaro gesto col quale stigmatizzava una situazione di totale e forzato distacco dalla cultura musicale dell’ingrata patria.

Un mese dopo, il 5 febbraio 1954, Vittorio Gnegchi uscì silenziosamente dalla scena del mondo, chiudendo anche nel dolore degli affetti familiari un’esistenza che, iniziata sotto le migliori stelle, era poi stata artisticamente così travagliata: all’improvvisa e prematura scomparsa dell’amatissimo figlio Alberto, la sorte gli riservò anche il dolore di una lunga e tristissima malattia della diletta moglie Aida, che gli sopravvisse per soli otto mesi.

La scomparsa di Vittorio Gnegchi addolorò soprattutto il mondo austriaco e tedesco: commossi necrologi comparvero sulla *Salzburger Volkszeitung*, e sui due quotidiani di Innsbruck, il *Tiroler Nachrichten* e la *Tiroler Tageszeitung*. Il 15 febbraio 1954 nella *Jacobkirche*, la principale chiesa di Innsbruck, fu celebrata una solenne messa di Requiem per il musicista scomparso, alla presenza del Console d’Italia. Cinque mesi dopo Radio Innsbruck gli dedicò un’ora di trasmissione, durante la quale, assieme a brani tratti dalla *Missa salisburgensis* e dalla *Judith*, venne proposta una conferenza radiofonica di Albert Riester, che fu uno dei suoi più strenui sostenitori in terra austriaca.

In un’epoca in cui si ritiene utile recuperare qualunque sbadiglio musicale del mondo passato, sarebbe per lo meno giustificato se non doveroso tentare di riproporre quelle composizioni che la cultura italiana fu sempre restia ad accogliere. Ma - scriveva Buscaroli nel citato articolo su Smareglia - “che cosa fare? Per rivendicare un autore del Barocco basta una piccola orchestra d’archi, mentre per un operista ci vuole un intero teatro con l’orchestra, il coro, i cantanti, il regista, le scene, i costumi, le sovvenzioni. E prima ancora, ci vogliono l’intelligenza che sbaraglia la pigrizia e le cattive abitudini, l’intuito, la sagacia”¹³⁶.

Per questa ragione, temiamo che le opere di Gnegchi, come quelle di Smareglia, difficilmente vedranno la loro ora. Non tutti, però, hanno dimenticato il musicista, e qualcosa di concreto si sta finalmente attuando per scongiurare il pericolo di un totale oblio: nell’ottobre del 1998, per iniziativa soprattutto dei numerosi discendenti, si è costituita a Milano una *Associazione Musicale ‘Vittorio Gnegchi Ruscone’* con lo scopo di promuovere iniziative finalizzate a una

¹³² *Salisburger Chronik*, 26 luglio 1933 [FBP, 3ª App. aggiunta, p. VIII]. Riguardo all’*Missa Salisburgensis* di Benevoli, oggi sappiamo che l’attribuzione non è attendibile. La composizione risale alla seconda metà del XVII sec. (si è ipotizzato l’anno 1682, per festeggiare l’undicesimo centenario della fondazione dell’Arcivescovado) e fu opera verosimilmente di Andreas Hofer (1629-1684) o di Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704).

¹³³ “La *Missa Salisburgensis* est une oeuvre d’une importance telle qu’elle devra être étudiée dans son ensemble en un prochain article, car elle demeurera certainement indicatrice et monumentale dans le mouvement religieux de la pensée musicale d’au jour d’hui” (*La Volonté*, Parigi, agosto 1933 [FBP, 3ª App. agg., p. IX]); “Gnegchi s’y affirme sans aucun doute celui qui a apporté une monumentale et splendide contribution à la composition religieuse du temps présent. Nous ne croyons pas qu’il y ait dans toute la Latinité une œuvre qui se puisse mesurer avec cette Missa, en notre actuelle période” (*Comoedia*, Parigi, agosto 1933 [FBP, 3ª App. agg., p. IX]).

¹³⁴ Collaborando con il musicologo Stefan Hirsch di Monaco, Horwath pubblicò poi l’ampio saggio ‘Tebaldini, Gnegchi and Strauss’ sulla rivista americana *Current Musicology* (n. 10), 1970, pp. 74-91.

¹³⁵ Composto nel 1929, il balletto era stato presentato in quell’anno al Teatro Lirico di Milano, e per vent’anni non era più stato riproposto.

¹³⁶ P. Buscaroli, ‘Ostilità e pregiudizio - Smareglia, musicista dimenticato’, *cit.*

rivalutazione della figura e della produzione musicale del maestro¹³⁷. Inoltre la produzione musicale di Vittorio Gnegchi è stata nel frattempo riordinata, catalogata e donata dalla nipote Vittoria Carlotti Greppi alla biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi' di Milano, al fine di permettere una più facile consultazione a studiosi e musicisti. Tali iniziative possono sembrare poca cosa, ma costituiscono in ogni caso le premesse necessarie e fondamentali per un seria riconsiderazione e rivalutazione del musicista. Se poi la cultura italiana dovesse davvero e finalmente ricordarsi di lui, essa non solo si arricchirebbe di un patrimonio da sempre ignorato, ma soprattutto salderebbe un grosso debito nei confronti di Vittorio Gnegchi Ruscone, compositore gentiluomo ingiustamente dimenticato.

¹³⁷ Gli scopi dell'Associazione, come dichiarati nello statuto, sono i seguenti: "a) raccogliere, archiviare e rendere disponibili agli studiosi (anche mediante la costituzione di fondi documentali presso altri Enti) le musiche, gli scritti, le corrispondenze, gli articoli, i libri, le registrazioni e altro materiale documentale relativo all'attività artistica del Maestro Vittorio Gnegchi Ruscone – b) promuovere e diffondere la conoscenza delle composizioni musicali e dell'attività artistica del Maestro Vittorio Gnegchi Ruscone anche mediante l'organizzazione di spettacoli e manifestazioni artistiche e culturali – c) promuovere e diffondere la conoscenza della musica e, in particolare, quella dei compositori poco conosciuti". L'Associazione non ha fini di lucro e ha sede a Milano in piazza San Sepolcro, 1.