

Gaspere Spontini

di Giovanni Tebaldini

Le commemorazioni di Gaspere Spontini per il terzo cinquantenario della nascita, tenute dal musicista e musicologo Giovanni Tebaldini (Brescia, 1894 – San Benedetto del Tronto, 1952), furono tre: il 21 settembre 1924 a Majolati, presso la casa natale del musicista (per incarico del Comitato delle Feste); il 14 novembre 1924, nella Sala della Provincia di Ancona (in occasione della messa in scena della “Vestale” al Teatro Le Muse, sotto la direzione di Edoardo Vitale); il 21 gennaio 1925 a Trieste (per conto dell’Università degli Studi).

Di recente è stato ritrovato l’autografo del discorso di Ancona nella Biblioteca Storica dell’Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia, al quale l’autore aveva lasciato vari documenti e pubblicazioni.

Nell’effettuare la trascrizione si è reso necessario riordinare alcuni fogli, poiché quelli che trattano della “Vestale” risultano replicati; mentre un allegato di due facciate e un breve stralcio riguardano l’ultima commemorazione.

Il testo dell’intervento è inedito, ad eccezione di sei pagine a stampa (dal capoverso “Quando nel 1791” a “albori del secolo XIX.” e da “Due anni dopo” a “i suoi nemici.”) tratte dalla prima commemorazione, pubblicata in brochure (Ed. Simboli, Recanati, 1924) e in “Arte Pianistica” (a. XI, n. 11-12, Napoli, novembre-dicembre 1924; ripubblicato in “Atti e Memorie” (serie VII, vol. VI, Ancona, 1951).

Esso merita di essere riproposto per la densità dei contenuti; i riferimenti a compositori che si sono ispirati al grande musicista marchigiano; l’acuta analisi della sua più importante opera.

La ricorrenza del III cinquantenario dalla nascita di Gaspere Spontini – il musicista compositore illustre – meritava, in quest’ora di rinascenza italica, di essere degnamente ricordata e celebrata; maggiormente nella regione che si vanta d’essere stata sua culla e che su l’alto d’uno de’ colli luminosi, i quali l’abbelliscono e l’attorniano, come in un nimbo di vivide luci e in un serto di fiori immacolati ne custodisce religiosamente le spoglie mortali.

Majolati – piccola terra, un tempo pressoché ignorata – grata per la fama creatale dal suo illustre concittadino; riconoscente per i tanti benefici da Lui ricevuti, il 21 dello scorso mese di settembre iniziava degnamente quel periodo commemorativo che sta per culminare qui nella dorica capitale delle Marche con una magistrale evocazione della più celebre fra le creazioni liriche dell’insigne maestro: *La Vestale* diretta da Edoardo Vitale.

Parlando di Lui un chiarissimo musicista e musicologo del Conservatorio di Milano, critico d’arte reputatissimo, il M° Giulio Cesare Paribeni, così intitolava un suo articolo apparso nell’*Ambrosiano: I grandi che tornano!* Fra essi sta in prima linea il compositore majolatese.

Il ritorno di Gaspere Spontini segna, appunto, il ripetersi del fatto storico che, nei secoli, ebbe più volte a rinnovarsi per tutte le forme d’arte credute sorpassate.

Rimaniamo pel momento nel campo della musica e osserviamo quel che ci riserva la storia.

I mensuralisti e i contrappuntisti del Quattrocento e Cinquecento trascurarono, e spesso mutilarono anche, il sublime canto gregoriano che oggi appare fonte inesauribile di superne bellezze, a cui tutti, oramai, vanno attingendo... *sicut cervus desiderat ad fontes aquarum!*

I monodisti degli ultimi anni del secolo XVI e dei primi del XVII - instauratori, sulla scena, dell’arte nobilissima del *recitar cantando* – condannarono la grande polifonia palestriniana, chiamandola - pur nel momento della sua esuberante vitalità e del suo maggior splendore - *anticaglia da museo*.

Dico ciò anche allo scopo di rammentare alla nostra generazione come in altre età vi siano stati uomini eccelsi su di cui, a torto, è venuto stendendosi, a poco a poco, il velo dell’oblio.

I teneri, appassionati, e qualche volta languidi e frivoli compositori settecenteschi, nulla ritennero né compresero della maschia costruzione del dramma lirico monteverdiano, apparso ad essi troppo nudo e scheletrico.

Che più? Non abbiamo forse sentito coi nostri orecchi, e letto coi nostri occhi, parole accorate di deplorazione – da parte di alcuni modernissimi – per la sventura toccata all’Italia nell’aver dato al mondo dell’arte, successivamente, e in breve spazio di tempo, e Rossini e Bellini e Donizetti e Verdi? Non abbiamo sentito proclamare il crepuscolo di Wagner e dell’opera sua, per salvare da tanto naufragio, e a malapena, le più imponenti creazioni sinfoniche di Beethoven?

Non è a meravigliare, per conseguenza, se attraverso la storia musicale del secolo XIX, la figura austera e poderosa di Gaspare Spontini è rimasta per alcun tempo pressoché ignorata.

La vitalità immanente delle vere opere d'arte – per fortuna – non dipende soltanto dalla continuità del favore che possono incontrare nel pubblico attraverso i mutevoli atteggiamenti estetici delle diverse età.

Dante fu dimenticato per qualche tempo, tutti lo sappiamo. Dante – come ben disse Giosuè Carducci – *non passa*. I pittori e gli scultori del periodo preraffaellita rimasero a lungo ignorati, ma l'ora della riviviscenza li riportò novellamente, ammirati e compresi, alla luce del sole, alla luce dell'anima collettiva. In quell'ora – da noi non molto discosta – la possanza delle arti plastiche dei secoli XVII e XVIII venne a sua volta fraintesa; e questo fino a quando una più severa e ampia visione delle epoche passate, all'occhio indagatore dello spirito e della mente, poté consentire la capacità di abbracciare in una sintesi ideale manifestazioni e scuole diverse, con quel criterio di obiettività e eclettica indagine critica la quale avrebbe dovuto e dovrebbe sempre sorreggere l'*anima mater* delle persone illuminate, allorché si accingano a preparare e fissare quei limiti e quelle basi angolari entro cui si muove la cosiddetta opinione pubblica e, conseguentemente, la storia stessa.

Con questi criteri, Signori e Signore, verremo cercando di studiare e di indagare rapidamente nell'opera di Gaspare Spontini...

Quando nel 1791 (l'anno di morte di Wolfgang Amedeo Mozart, genio tedesco plasmato italianamente) entrava lo Spontini nel Conservatorio della Pietà dei Turchini in Napoli, già contava egli diciassette anni. Un'età discretamente avanzata, specie se si considera la tradizionale precocità di coloro che in quel tempo frequentavano le celebrate scuole napoletane. Infatti, la storia ricorda sovente quanto Traetta e Piccinni, Paisiello e Cimarosa, Sacchini, Zingarelli e altri avessero svelato negli anni della loro giovinezza, attraverso le istintive e spontanee qualità artistiche dimostrate. Ma, se per l'età e i confronti che dovette sostenere, riuscirono difficili allo Spontini gli inizi, nondimeno, acuito e stimolato in lui il desiderio di fare, poteva poscia affermarsi in modo splendido e decisivo.

Durava, nell'ultimo decennio del secolo XVIII, l'eco delle lotte ingaggiate a Parigi fra i gluckisti dell'asserita scuola tedesca e i piccinnisti, appoggiandosi più specialmente alle cosiddette tradizioni italiane, in realtà divenute assai spesso un formalismo lontano dalle pure sorgenti monteverdiane contenute e espressive. Le circostanze che accompagnarono il clamoroso dibattito, oggi, tuttavia, si presentano a noi con atteggiamenti assai diversi di quelli che allora destarono tanto scalpore occupando di sé, e le cronache del tempo – per oltre un secolo – la storia dell'arte. Oggi col sussidio dell'esperienza e dell'indagine critica, possiamo constatare, senza difficoltà, che le estetiche di Gluck e di Piccinni offrono fra di esse affinità assai più palesi di quanto al tempo dei due campioni contendenti non apparissero. E perciò non sembri deduzione illogica quella la quale conduce a concludere che pur lo Spontini, malgrado le sue somme preferenze per Piccinni, finì col sentirsi trascinato, poco per volta, nell'orbita dell'arte di Gluck e di Cherubini, specie per quanto si può riferire al grande melodramma storico tratto dal mondo classico.

Il primo periodo di operosità trascorso in Italia dallo Spontini, dal 1796 al 1803, è segnalato per una discreta quantità di opere d'ogni genere rappresentate con alterna fortuna sui teatri di Roma, Firenze, Napoli e Palermo.

Ma è dalla sua andata a Parigi che il maestro majolatense scorge la propria via spaziosa e luminosa sulla quale camminare e procedere risolutamente.

Parigi, con le fortune politiche e belliche del Bonaparte, in contrapposto a Vienna, che per virtù delle opere insigni e multiple di Gluck e di Mozart, di Haydn e di Beethoven era divenuta come il centro propulsore della nuova vita musicale classica e neo-romantica; Parigi, dovette scrutare essa pure in quei nuovi orizzonti i quali consentissero dalle rive della Senna, specie sul teatro, il sorgere di nuove forme d'arte musicale – come già avvenuto per le forme architettoniche e decorative – le quali recassero l'impronta del momento e dell'uomo che dominava i destini d'Europa: forme e manifestazioni che potessero, in un certo qual modo, contrapporsi alla corrente che dal Danubio sembrava correre fatalmente verso i destini avvenire dell'arte medesima.

Ma, sebbene potesse la Francia contare su una tetrarchia di insigni musicisti quali Gretry, Gossec, Mehùl, Lesueur, era destinata essa ad attendere ancora la propria ora. Dovette, quindi, affidarsi, come già ai tempi di Lulli e di Piccinni, a quanto le poteva offrire l'Italia. E l'Italia le diede l'uomo nuovo, quegli che seppe integrare la propria personalità portata alla grandiosità e alla magniloquenza, con le idealità estrinseche di cui il primo Imperatore andava circondandosi fastosamente.

Quest'uomo nuovo fu, appunto, Gaspare Spontini!

Egli, per alcuni successi conseguiti in Italia - come è stato ricordato - nel 1803 si era recato a Parigi onde ascrivere alla schiera dei seguaci di Cherubini, e poco dopo l'*Eroica* beethoveniana – circostanza di qualche rilievo – cioè a dire nel dicembre del 1804, riusciva a presentare al Teatro Feydeau un piccolo dramma lirico, senza cori, che alcuni letterati – pretesi storici della musica – chiamarono addirittura *operetta semiseria*.

Si tratta, invece, del *Milton*: un capolavoro, alla cui fonte doveva abbeverarsi e dissetarsi copiosamente il Berlioz della *Dannazione di Faust*; né soltanto nelle idee e nei disegni melodici, ma benanco nella orditura strumentale. L'invocazione alla luce, l'inno al sole che prorompe dalle labbra di Milton cieco, appaiono di una efficacia drammatica intensissima. La partitura d'orchestra (a stampa, in grande formato, in edizione di lusso dell'epoca napoleonica, con magnifiche incisioni in rame in stile primo impero), composta dallo Spontini a trenta anni, rivela bellezze musicali d'ordine superiore. Eppure essa rimase e rimane pressoché ignorata a tutti.

Ma eccoci arrivati alla prima più grande affermazione dello Spontini: alla *Vestale*.

Nel dicembre del 1807, al suo apparire sulle scene dell'Accademia Nazionale di Musica, oltreché un premio ufficiale decretato da Napoleone e assegnato per voto unanime di Gretry, Gossec e Mehùl, costituiti in Commissione giudicatrice, conquistò d'un tratto tutta intera l'anima del pubblico parigino, il quale all'opera grandiosa faceva un'accoglienza entusiastica e trionfale.

Nel campo della critica favorevole allo Spontini è corso allora un parallelo fra l'arte del compositore majolatese e il robusto verso incisivo di Vittorio Alfieri. Questo parallelo non è privo certamente di evidenza e di significato, in quanto che fra le due diverse manifestazioni appaiono, infatti, tali affinità di mezzi d'espressione da permettere - tanto sul terreno della teorica che su quello dell'estetica – di riaccostare i due sommi artisti in un amplesso ideale dal quale può scaturire e sorgere la visione più completa della lirica drammatica agli albori del secolo XIX.

Il libretto della *Vestale* creato dal De Jony, rifiutato da Cherubini e da Mehùl, conquisce, invece, la fantasia immaginosa dello Spontini il quale per esso si sentì condotto sul limitare di un orizzonte rimasto sino allora, a lui pure, quasi occultato. Ebbe vita, per tal modo, il grande dramma lirico che doveva affidare il nome del maestro majolatese alla storia, ponendo ad un tempo le basi e le fondamenta di una forma d'arte melodrammatica, la quale emancipandosi dalle strettoie formalistiche del manierismo preesistente e dall'invadente virtuosismo canoro – da cui lo Spontini seppe sempre mantenersi immune – nelle sue ampie linee severe appare sul teatro francese - cioè a dire, per il momento, sul primo teatro del mondo - come il classico contrapposto della grande sinfonia beethoveniana.

Esaminiamo un po' da vicino questa vasta e grandiosa concezione.

La trama drammatica – per se stessa – non è gran cosa. È una delle solite, su di cui il teatro lirico sino ai nostri giorni, mutando nome ai personaggi e trasportando di volta in volta in diverso ambiente l'azione scenica, si è spesso soffermato. La Vestale Giulia è Norma; è Saffo; è Ero e tante altre ancora, con la differenza del *lieto fine* il quale scema di gran lunga l'importanza drammatica dell'azione e il carattere dei personaggi.

Facciamo una considerazione. Se, per supposto, *Norma* avesse dovuto chiudersi col *lieto fine*, quella grande e sublime pagina che è il finale dell'opera non sarebbe mai sgorgata dal cuore e dall'anima di Vincenzo Bellini.

Così la protagonista dell'opera dello Spontini assume un atteggiamento drammaticamente incisivo, musicalmente scultoreo, per virtù dell'ampia visione illuminata dal fulgore della tragedia e tradotta dal compositore in realtà ideale. Le pagine migliori della *Vestale* (come pressoché per intero ne fa fede il secondo atto) sono quelle dettate precisamente per il personaggio di Giulia.

L'*Inno della sera* con cui si inizia è uno dei migliori squarci di questa grande opera lirica. Cantano le Vestali intrecciando a vicenda, e per imitazione, la mistica jeratica melodia, sulle parole:

*Della vita – immortal segno
Il tuo ardor – vivo e fecondo
Splende ognor – su questo altar.*

Es. III

Altra pagina di squisita bellezza, pura, tersa nella sua struttura, perfetta nelle sue linee, e in alcuni momenti persino deliziosa, è la *Preghiera* di Giulia:

Tu che invoco con orrore, Dea tremenda

A questa *preghiera* fa seguito il declamato che precede il *duetto* con Licinio: declamato di poderosa, immaginosa grandezza classica.

L'introduzione di essa nella quale il *corno* canta in modo ardito, in una tessitura acuta e con figurazioni audaci data la natura dello strumento, accompagnandosi poi – alla distanza di decima col clarinetto - è riportata dal Berlioz nel suo *Trattato di strumentazione* quale esempio de' più salienti.

Aggiunge egli questa considerazione di ordine tecnico: "ritengo che giammai sia stata impiegata più ingegnosamente e drammaticamente la sonorità misteriosa, velata e un po' affannosa del corno".

Es. IV

Cherubini e Beethoven sembrano aver vivificata questa superba pagina nella quale compositori venuti dopo – compreso il Wagner del *Lohengrin* nel *duetto* fra Ortruda e Telramondo – hanno attinto senza esitanza.

Il *duetto* fra Giulia e Licinio non si sostiene però all'altezza della scena precedente. Quantunque, pur nelle forme più facili su di cui è costruito, si manifesta in una nobiltà di stile degna di rilievo.

Ma nel terzetto successivo fra Giulia, Licinio e Cinna – un soprano e due tenori – con l'entrata improvvisa del coro, che man man, approssimandosi, diviene impetuoso, la drammaticità riprende il sopravvento e con essa si palesano, ad un tempo, tanti elementi tematici che passarono in opere di altri compositori, non escluso... Gioacchino Rossini.

Il *Finale II* - una delle più belle pagine non soltanto dello Spontini, ma, pel suo tempo, dell'arte in genere - è preceduto da un andante espressivo, cantato ancora da Giulia:

O nume tutelar

il quale presenta manifesti caratteri beethoveniani. Ma è dell'invettiva del Sommo Sacerdote:

Da quel fronte che ha l'onte scolpite

ripetuta e sviluppata dal coro con un'intensità sempre crescente, è da questo punto che si delinea la progressiva ascesa ritmica e melodica, che il colorito si accentua sino a palesarsi un'altra volta.

Es. V

Eppure se Riccardo Wagner rese omaggio spassionato a Spontini sino a dichiarare d'aver scorto in lui *un uomo di cui non incontrò più l'uguale*, e del quale sentiva come *una specie di rispettoso terrore*; se l'autore del *Lohengrin* riconobbe ripetutamente il *valore eccezionale* dell'opera del maestro majolatese, non con tanta serenità ha giudicato il creatore possente e magniloquente del *Guglielmo Tell*. Perché mai questa malcelata avversione di Rossini per l'autore di *Vestale*? Perché il superbo trionfatore che al proprio carro aveva saputo aggiungere più generazioni di musicisti creatori, doveva arrivare al punto di negare allo Spontini la stessa paternità della sua più celebre opera lirica, quella che noi stiamo esaminando? Misteri del cuore umano, che rimarranno sempre tali!

Il terzo atto di *Vestale* va diviso e osservato in due distinte parti. La prima arriva sino al momento in cui ha termine la tragicità fondamentale del dramma stesso – per l'intervento degli dei placati e fatti clementi (come Orfeo in *Euridice*) si avvia *al lieto fine*.

Nella prima di queste due parti Spontini è sempre lui: personale, tipico, classico e tragico; nella seconda, invece – pur riaccostandosi al Gluck dell'*Orfeo* – rientra in un genere d'arte che, realmente, poteva considerarsi sorpassato anche a breve distanza di anni dalla sua apparizione. E questo dimostra precisamente che l'indole artistica dello Spontini – come ho già detto – fu soprattutto tragica pel contenuto della sua creazione, classica per la forma. Non si dimentichi a questo proposito il parallelo già avvenuto tra l'arte sua e la tragedia di Vittorio Alfieri.

Per disegno e colore, del III atto di *Vestale*, è notevole il *preludio*, doloroso, quasi funereo. Licinio è lì innanzi a quella che fra breve dovrà essere la tomba di Giulia, la sventurata vestale condannata al sacrificio di se medesima.

Egli con accento angosciato si chiede:

Giulia fia ver che mora?

E in un *agitato* di classicità beethoveniana risponde a se stesso:

Ah no! s'io vivo ancor

Es. VI

D'un tratto, quale parentesi all'entrata di Cinna, la concezione estetica dello Spontini, emersa sin qui, si tramuta lasciando posto ad uno squarcio... tra il mozartiano e il rossiniano... che in tal momento si potrebbe credere staccato dal *Barbiere di Siviglia*, se il capolavoro di Rossini non fosse apparso... nove anni più tardi.

Es. VII

La *Marcia funebre* con coro – nel suo tema iniziale nobile, elevato e, nella sua concezione architettonica severamente classico, ha offerto modo un'altra volta al Berlioz di riprodurne uno squarcio nel suo celebre *Trattato di strumentazione* là dove parla del modo di trattare i tromboni in orchestra. Anzi osserva egli a questo riguardo: - Io ritengo che non si trasse mai un partito più drammatico da codesto speciale accento dei tromboni simile a quello che ottennero Spontini nella sua incomparabile *Marcia funebre* della *Vestale* e Beethoven nell'immortale *duetto* del secondo atto del *Fidelio* tra Leonora e il carceriere.

L'ultima più potente impronta, segnata dallo Spontini nella sua superba opera, la troviamo al momento in cui Licinio – per ribellarsi alla sentenza crudele che impone il sacrificio di Giulia – scende nel sotterraneo, mentre il popolo e i soldati si radunano innanzi all'ingresso della tomba per far fronte ai seguaci suoi. Il cielo si oscura e – così dice la didascalia del libretto – muge strepitoso il tuono e la scena rimane soltanto illuminata dal chiaror dei lampi.

Nell'allegro impetuoso il coro si suddivide alternando e svolgendo un tema breve ma incisivo che un movimento rapido dei bassi dell'orchestra rende ancor più scultoreo o quasi fremente

Oh terrore, oh sventura!

La notte stende un velo

Vanno sommessamente ripetendo le voci della folla sgomenta, sino a quando – salendo a più alto diapason di sonorità - nell'ansia dell'attesa gridano:

del ciel qual è il disegno

qual orrida tempesta

l'aer di fiamma infesta

e su di noi ardendo

va con accesi vortici cadendo

Es. VIII

Un globo di fuoco scende a incenerire – sull'ara che rimane accesa – il velo della vestale. La scena si rischiarà; il segno della grazia riempie di gaudio e di giubilo l'animo dei presenti. Una breve riapparizione dell'*Inno della sera* già udito al principio del II atto riconduce la scena alla idealità iniziale del Tempio di Vesta nell'ora della sua calma, serena e jeratica poesia.

Ma qui la scena si cambia per rappresentare il Circo di Flora e il Tempio di Venere.

Il coro giulivo delle vestali, dei sacerdoti e delle sacerdotesse canta in lieti concetti per finire – come in tutti i melodrammi secenteschi e settecenteschi – da Peri a Caccini a Monteverde, da Cavalli a Legrenzi, da Cesti a Gluck, in una *Danza Generale*.

Due anni dopo l'apparizione della *Vestale*, cioè nel 1809, fu possibile allo Spontini di ripresentarsi all'Accademia Nazionale di Francia col "*Fernando Cortez*. I suoi detrattori – che ne ebbe molti e pertinaci - avrebbero dovuto cominciare col ricredersi sul di lui conto. Invece acuirono i loro strali avvelenati! Nel *Fernando Cortez* – checché abbia scritto taluno – la nobiltà e robustezza dello stile; la spontaneità melodica e la sapiente trattazione dell'elemento corale offrono ancora oggi straordinario interesse. Ed è evidente che se lo Spontini del *Fernando Cortez* si palesa ben conscio della portata della sinfonia beethoveniana, si rivelava poi a sua volta come nelle *Danze* – assai più significative di quelle della *Vestale* – ispiratore di Bizet che, mezzo secolo più tardi, dettava i *Pescatori di perle* e l'*Arlesienne*. Questa circostanza obbliga a una riflessione. È strana la sorte riservata sin dal primo loro apparire in pubblico, alle opere di Gaspare Spontini. Gli uni con arte insidiosa e pertinace, negarono al maestro majolatense la paternità di esse. Fu atto sleale di cui

la storia - e prima ancora la stessa magnifica operosità dello Spontini – fecero giustizia assoluta e intera. Gli altri, invece, raccolsero a piene mani, senza esitanza nel vasto campo fecondo della creazione spontiniana. Ed è questa, appunto, la singolarità del caso che per mezzo secolo attraverso l'Europa musicale ha accompagnato l'opera viva e palpitante del compositore majolatese: quella cioè di essere stata tacciata come di apocrifa e, viceversa, d'essere stata da tutti saccheggata a larga mano.

Nel *Fernando Cortez* è notevole l'invocazione dei prigionieri spagnoli alla patria, nel primo atto, in cui le voci sommesse e supplichevoli del coro, su un tema elegiaco divenuto poi bizetiano, fanno contrasto con le violente minacce di vendetta dei Sacerdoti del Dio Talapulcra ridestanti i lontani echi della *IV sinfonia* beethoveniana. Notevole anche un frammento di *Amazily*, che pel modo di fraseggiare conduce a ricordare pagine celebri di Rossini e di Donizetti; infine due spunti di *Danze* di nobiltà di stile – come s'è già detto – nello stesso Bizet dell'*Arlesienne*.

Talune armonizzazioni audacissime pel tempo dello Spontini, con l'uso multiplo di accordi dissonanti, affatto ignorate prima di lui, se non risalendo a Palestrina; la ricchezza polifonica corale e strumentale, con un sapientissimo uso delle voci virili: la diafana trasparenza di talune pagine, stanno ad attestare che lo Spontini, per quanto rimasto a lungo e a torto dimenticato, fu una delle figure più salienti sul cammino della storia dell'arte musicale.

Es: IX – X – XI

È risaputo che il grande maestro majolatese possedette straordinarie qualità di direttore d'orchestra: qualità che egli seppe mettere in evidenza, dapprima a Parigi, allorché faceva conoscere il *Don Giovanni* di Mozart, indi a Berlino allorché fu chiamato a dirigere la Cappella del Re di Prussia.

Lo attesta pur Riccardo Wagner, autore in quel tempo del *Rienzi* e del *Vascello Fantasma*, raccontando, con parole di ammirazione, come nel 1842 egli stesso invitasse l'autore della *Vestale* a portarsi a Dresda per assumere la direzione del suo celebrato capolavoro che già contava trentacinque anni di esistenza.

Fu detto, scritto e stampato che il carattere duro, angoloso e altiero dello Spontini gli procurasse molte inimicizie. Ma cosa non si è detto, ad esempio di Beethoven, percosso sino all'ultimo da un'atroce sofferenza la quale avrebbe dovuto scusare, in certo qual modo, i suoi scatti e le sue stesse ribellioni? Oh, gli uomini – purtroppo – son più disposti ad accusare che non a tollerare e perdonare! E quanto più il genio s'innalza poderoso e ardito sulla mediocrità della vita, che tosto i botoli ringhiosi, e talvolta persino gli ingegni superiori (come nel caso di Spontini, che ebbe avversi e Rossini e Weber e Meyerbeer) si affannano ad assalirlo ingenerosamente negli stessi momenti del suo maggior fervore; nell'ora medesima nella quale si sente spronato febbrilmente a creare e a recare, nel campo dell'arte, luci nuove, raggi di vita.

Conscio del proprio valore e delle proprie forze; nel fondo della sua coscienza retto e adamantino, ma uomo egli pure al pari di ogni altro, come avrebbe potuto lo Spontini, in tanta e si aspra lotta, mantenere quel perfetto equilibrio per il quale dovesse far proprio il monito del Vangelo che suggerisce di offrire l'altra guancia a chi ne percuota in viso?

Se a Parigi, dopo i primi successi, trovò tanto conteso il proprio cammino, non a Berlino certamente si vide collocato in un letto di rose. Un giovanissimo, divenuto grande a sua volta, Riccardo Wagner, gli attestava, come si è ricordato, la propria ammirazione. Pur nondimeno, infastidito dall'odio de' tanti suoi nemici, nel 1843 dovette lasciare la Germania per tornare a Parigi. Qui fece pratiche per riprodurre le sue principali composizioni che egli stesso si proponeva di dirigere, ma trovò le più ostili disposizioni da parte dell'Amministrazione dell'Opera. Si narra a questo proposito che il direttore del maggior Teatro parigino avesse acconsentito a mettere in iscena il *Fernando Cortez*, ma nella maniera la più meschina. Al che l'autore si oppose risolutamente. Però la *Società dei Concerti* del Conservatorio rimase fedele all'artista insigne, il quale più volte ebbe la consolazione di sentir applaudire i suoi lavori in quella medesima Sala ove trent'anni innanzi avevano tenuto conciliabolo i suoi nemici.

Osservata – con uno sguardo rapido – la figura artistica dello Spontini e la portata storica d'una parte dell'opera sua, mi sia lecito, dal caso particolare, assurgere a considerare le condizioni generali dell'arte. Con molta facilità – anche nei riguardi dello Spontini – si è parlato e si parla delle cosiddette tradizioni italiane smarrite o scomparse; ma nessuno si attenda di prospettare le vere cause di un simile abbandono.

Giuseppe Verdi disse un giorno ad Hans von Bülow: “Beati voi che siete ancora i figli di Bach; noi pure avevamo una scuola nostra, quella di Palestrina; ora s'è fatta bastarda e minaccia rovina!”

Quale amara verità in questa apostrofe!

Nei riguardi della musica si sente ripetere assai spesso e giudicare: “Palestrina, Frescobaldi, Carissimi, Monteverde, Cavalli, Cesti, Scarlatti, Legrenzi, Marcello, Lotti, Galuppi? Preziose anticaglie; roba da museo, da biblioteca; la musica ha camminato; la sensibilità nostra non è più quella d'altri tempi”.

Povere congetture! E intanto tradizioni delle gloriose scuole musicali italiane si sono totalmente smarrite; cioè no, intanto si è permesso che vestali della vera arte nostra si facessero gli stranieri. Dovunque si volgesse lo sguardo lungo la via, si incontrava una cattedrale, un santuario, magari una modesta cappelletta nella quale, innanzi a un altare – quello eretto per la gloria immortale dell’arte italiana – era accesa una luce, ardeva una fiamma inestinguibile. In un giorno – non molto lontano – ci risvegliammo noi pure dal lungo sonno; il dolce nirvana della nostra passiva beatitudine fu scosso dal clamore che in altri paesi si andava facendo attorno all’arte nostra secolare; e con meraviglia, attraverso l’istoria, dapprima ignorata, innanzi alle opere d’arte a noi rivelate, ci sentimmo *qualche cosa*.

E cominciammo nella scuola, noi, giovani allora, cominciammo a lottare per il nostro ideale, pur se nella scuola ci sentimmo fraintesi, tollerati, isolati e combattuti.

“Ma la musica – pensavamo – se non si esegue costantemente, assiduamente, rimane lettera morta, si perde; e le tradizioni, delle quali, con vano e sterile rimpianto, tanto si va parlando da un decennio all’altro, si smarriscono nel vuoto del tempo”.

Infatti, cosa sarebbe delle arti plastiche e della formazione spirituale ed estetica degli artisti, come del pubblico in genere, se musei e gallerie non fossero accessibili a tutti?

Cosa sarebbe della cultura, se le opere letterarie e scientifiche esistessero negli scaffali delle biblioteche soltanto, per essere conservate, non già consultate, studiate e, tanto meno, divulgate?

E perché questo doveva accadere per la musica? Perché noi italiani che nel rinascimento fiammingo del secolo XV avemmo in pugno la face che attraverso i secoli ebbe a illuminare tutto il mondo dell’arte, dovevamo ridurci ad ignorare noi stessi?

L’arte rinnova i popoli e ne rivela la vita!

Questo motto così eloquente e tanto significativo, colto sulle labbra di un antico filosofo dell’Ellade sacra, e scolpito a lettere di fuoco sulla fronte di quel magnifico teatro che troneggia grandioso nel mezzo della Conca d’oro – il Massimo di Palermo – esprime in sintesi ideale quale sia e quale debba essere la missione e la virtù dell’arte nella società e fra il popolo.

E ricordando la giusta sentenza vien fatto di pensare, o Signori, che oggi, in Ancona - come già a Majolati – modestamente ma non meno intensamente - a Parigi e a Berlino, verso il nome e la gloria di Gaspare Spontini si compie, non già una evocazione storica, non soltanto il rito di una commemorazione, bensì un atto solenne di riparazione il quale significhi il ritorno alla vita del grande maestro majolatese, che della propria carne, del proprio sangue, seppe nutrire una pleiade di musicisti compositori d’ogni paese, forse di lui più fortunati. Oggi in Ancona, con un atto significativo, che accoglie e accomuna tante anime in un unico sentimento e che si concreta nella riproduzione, molto opportunamente realizzata sullo storico Teatro delle Muse, di quella *Vestale* che ha meritato e meriterebbe di essere mantenuta nel repertorio delle opere italiane, hanno voluto attendere, con animo commosso e con senso di legittimo orgoglio, alla missione che loro spettava di farsi alfieri di una resurrezione ideale che, nella storia dell’arte italiana del secolo XX, avrà la sua eco, e nel movimento presente dell’arte medesima, la sua immancabile ripercussione, i suoi benefici effetti.

All’artista insigne; all’artefice principale di questa resurrezione dell’opera spontiniana: a Edoardo Vitale che sin dal 1908 sulle grandi scene della Scala di Milano – mercé la fede che lo accompagna; lo zelo indefesso che lo sorregge; la illuminata e chiaroveggente intuizione del cammino che l’arte doveva percorrere rifacendo la propria strada, cioè risalendo alle fonti legittime del proprio essere; a Lui il quale sedici anni addietro ridonava all’Italia la *Vestale* di Gaspare Spontini, vada la nostra imperitura riconoscenza di italiani e di musicisti.

La presenza a questa celebrazione e alla prima rappresentazione della *Vestale* di S. E. l’Onorevole Balbino Giuliano (al quale da cittadino modesto, ma ossequiente, sento il dovere di protestare la mia devozione) dimostra che il Governo Nazionale sente tutta l’importanza dello sforzo che l’Italia musicale va compiendo per la sua rigenerazione ideale.

E perciò, nell’atto di concludere, permettete, o Signore e Signori, che io lo faccia con le parole medesime con le quali il 21 di settembre dal balcone dell’Ospizio Spontini di Majolati, chiudevo il mio primo discorso commemorativo:

“Italia, Italia! Tu se’ la terra grande della Universa Eterna Bellezza; che la tua Gloria duri immanente nei secoli, per l’orgoglio della razza, per la Gioia delle generazioni; per il tripudio spirituale delle anime nostre desiderose di vivere di Fede, di Amore, di Sacrificio.

Sia questo il nostro e il voto di tutti gli Italiani che sentono la grandezza dell’ora presente.

Faceva parte del testo anche la seguente introduzione alla Commemorazione di Spontini, tenuta da Giovanni Tebaldini a Trieste l’11 gennaio 1925:

La storia della musica, studiata tradizionalmente attraverso le pagine più significative; attraverso i nomi dei più celebrati maestri; la elencazione delle loro opere e la narrazione di fatti ad esse inerenti – comunque sempre in modo astratto – non poteva altrimenti bastare a se stessa, né alla cultura in generale. Con l'allargarsi dell'indagine e del metodo estetico-critico, doveva, la storia della musica, mirare e volgersi verso più ampie visioni; soprattutto verso quella oggettività che trae origine dall'opera d'arte, dalla sua esecuzione e, per conseguenza, dal riflesso sicuro della sua vitalità.

Cominciammo trentacinque anni addietro coi maestri della Scuola Veneta; poi col nume tutelare della musica italiana: Giovanni Pierluigi da Palestrina e la conoscenza della storia dell'arte nostra, cercammo diffondere con la parola ardente fatta di fede e di amore; soprattutto con la esecuzione pratica di quello che ci proponevamo far conoscere, non astrattamente, come ho detto, ma in maniera tangibile, positiva.

Da ciò, non potendo fare di più, questo genere di conferenze, illustrate da esempi musicali, sufficienti a dare idea precisa della figura del maestro compositore preso a soggetto di una trattazione storico-estetica e dell'opera da lui creata.

L'anno testé spirato ha ricordato con particolare interesse il nome di un grande musicista italiano il quale dalla storia è stato collocato, è vero, in un posto d'onore, ma che tuttavia, malgrado le sue grandi virtù, non si è mantenuto in quella luce che avrebbe meritato.

Il nome di Gaspare Spontini, a chi della storia della musica possedeva soltanto cognizioni elementari, non è ignoto di certo. Altrettanto non può dirsi dell'opera sua, troppo raramente portata innanzi al pubblico, sebbene precorritrice di quelle nuove forme le quali passarono in patrimonio, si può dire, ai maestri compositori venuti dopo di lui.

Pur a Berlino e a Praga la data memoranda venne ricordata in una esecuzione degli squarci più importanti tratti dalle opere dello Spontini.

Oggi tocca a Trieste, l'antica e novella città italica, di celebrare la ricorrenza, che parve dappprincipio avvenimento isolato e tutt'affatto locale; e io che non sono marchigiano, non posso esimermi per questo fatto, dal recare qui in mezzo a Voi, gentili signore e cortesi signore, l'attestato di quella viva gratitudine da cui si sentono animati gli Enti culturali e gli uomini più benemeriti delle Marche verso chi dimostra di saper vivere ancora, attraverso le opere de' nostri maestri del passato, della vita feconda di essi. [nel vedere riconosciuti e onorati, attraverso le loro opere insigni, i grandi maestri del passato in Italia e all'estero, che tanto onorarono la regione adriatica.]