Il canto della vita

Studi su Francesco Cilea

a cura di Antonio Gargano e Domenico Giannetta



Edizioni Musicarte

Il canto della vita

Studi su Francesco Cilea

a cura di Antonio Gargano e Domenico Giannetta

Edizioni Musicarte

Il volume contiene gli atti relativi alle iniziative musicologiche realizzate nel 2021 dall'associazione Amici della Musica Manfroce APS di Palmi per celebrare i 70 anni dalla morte di Francesco Cilea

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti culturali del Ministero della Cultura.

Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali

Immagine di copertina:
Caffè-concerto a Napoli di Maurizio Carnevali (per gentile concessione dell'autore)

© Copyright 2026 Edizioni Musicarte
Associazione Amici della Musica Manfroce APS
Via Felice Battaglia
89015 Palmi (RC)
www.amicimusicapalmi.it/edizionimusicarte

Tutti i diritti riservati.

ISBN 979-12-985059-3-3

INDICE

5 Prefazione
di Antonio Gargano

7 Introduzione
a cura di Domenico Giannetta

SAGGI

17 GUIDO SALVETTI
Francesco Cilea e il superamento "colto" del verismo musicale italiano

31 DOMENICO GIANNETTA
La ricostruzione dell'Ode sinfonica di Francesco Cilea alla luce delle ultime annotazioni autografe del compositore

63 GIUSEPPE ALBANESE
La produzione pianistica giovanile di Francesco Cilea: fra istanze didattiche, stilemi salottieri e drammaturgia del quotidiano

77 ANTONIO GARGANO
Dal Canto della vita all'Ode sinfonica: storia travagliata di un capolavoro

95 Documenti

Prefazione

Gli Amici della Musica Manfroce continuano, con questo volume, il percorso di approfondimento e riscoperta ideato nel 2020 in occasione del settantesimo anniversario della scomparsa di Francesco Cilea. Nato con l'intento di rendere omaggio alla figura del compositore nella sua terra natale, il progetto originario prevedeva due appuntamenti di rilievo scientifico e artistico: una Giornata di studi affidata a Guido Salvetti e Domenico Giannetta, e una conferenza-concerto tenuta da Giuseppe Albanese, dedicata alla produzione pianistica giovanile del Nostro. L'emergenza sanitaria causata dalla pandemia da Covid-19 ha imposto un inevitabile rinvio delle iniziative, realizzate poi nel corso del 2021. Questa pausa forzata ha consentito, però, di far maturare i contributi, trasformando l'occasione commemorativa in una pubblicazione di ampio respiro.

La scelta del titolo, *Il canto della vita*, racchiude, poi, una duplice pregnanza simbolica e storiografica. Da un lato, costituisce un preciso riferimento all'omonimo poema sinfonico-vocale composto da Cilea nel 1913, su commissione del Comune di Genova, per celebrare il centenario della nascita di Giuseppe Verdi: una pagina che testimonia la statura del musicista calabrese nel panorama istituzionale ed estetico del primo Novecento italiano. Dall'altro, l'espressione intende ricordare la vocazione più profonda e autentica della Sua poetica: la centralità del canto e dell'invenzione melodica, intesa non come mero edonismo vocale o retaggio ottocentesco, ma come primario e insostituibile veicolo dell'espressione drammatica ed emotiva.

Raccogliendo e ampliando gli esiti dei due appuntamenti, il volume si propone dunque di offrire nuove prospettive analitiche e storiografiche su un autore la cui ricchezza di scrittura merita di essere indagata ben oltre il perimetro delle sue più note partiture operistiche.

Antonio Gargano

Introduzione

In questo volume sono riuniti i contributi nati dalle iniziative musicologiche promosse dall'associazione Amici della Musica Manfroce APS di Palmi in occasione del 70° anniversario della morte di Francesco Cilea (Palmi, 23 luglio 1866 – Varazze, 20 novembre 1950). Nello specifico, la pubblicazione documenta due distinti eventi svoltisi negli ultimi mesi del 2021 presso l'Auditorium della Casa della Cultura "Leonida Repaci" di Palmi.[1]

Il primo appuntamento si è tenuto domenica 21 novembre 2021, con una Giornata di studi su Francesco Cilea. L'incontro, che ho avuto il piacere di moderare, ha ospitato come relatore principale il prof. Guido Salvetti – già presidente della Società Italiana di Musicologia e direttore del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano — il quale ha tenuto una conferenza dal titolo: «Francesco Cilea e il superamento "colto" del verismo musicale italiano». In tale occasione, il prof. Salvetti ha approfondito in particolare la produzione cameristica di Cilea: un repertorio storicamente sottovalutato dalla critica, ma che già in passato era stato oggetto di un celebre saggio di Roman Vlad. Dalla rielaborazione di quell'intervento è scaturito il contributo, generosamente offerto dal prof. Salvetti, che apre il presente volume.

Nell'ambito della medesima Giornata di studi, si è inserita una relazione a mia firma intitolata «L'Ode sinfonica di Francesco Cilea ricostruita secondo le ultime volontà del compositore». L'intervento ha illustrato gli esiti del lavoro di revisione critica condotto sugli esemplari a stampa della composizione recanti le varianti autografe introdotte dall'autore negli ultimi anni di vita. L'applicazione di tali emendamenti ha permesso di approntare una redazione del testo musicale verosimilmente conforme a quella che il

[1] La realizzazione delle suddette manifestazioni, inizialmente calendarizzata per l'autunno del 2020 in coincidenza con la ricorrenza cileana, è stata differita all'anno successivo a causa dell'emergenza sanitaria da Covid-19 e delle conseguenti restrizioni legislative che imposero la sospensione di tutte le attività congressuali e concertistiche sul territorio nazionale.

compositore intendeva tramandare ai posteri, come illustrato nel saggio pubblicato in questa sede.

La validità della ricostruzione ha trovato riscontro nell'esecuzione svoltasi il 23 dicembre 2016 presso il Teatro Cilea di Reggio Calabria. In quell'occasione, la partitura è stata eseguita dall'Orchestra sinfonica del Teatro Cilea diretta da Marco Alibrando — con la partecipazione del tenore Francesco Anile e del Coro Lirico "Francesco Cilea" diretto da Bruno Tirotta — nell'ambito del concerto celebrativo «Genio inedito», promosso dall'Amministrazione Comunale di Reggio Calabria e dall'Associazione "Amici della Musica" di Palmi per il centocinquantesimo anniversario della nascita del Maestro.[2]

Il secondo appuntamento, svoltosi il 29 dicembre 2021, si è articolato in una conferenza-concerto tenuta dal M° Giuseppe Albanese e incentrata sulla produzione pianistica giovanile di Francesco Cilea. Nel corso dell'evento, il pianista ha coniugato l'analisi stilistica e la ricostruzione della genesi delle pagine musicali con la loro immediata esecuzione al pianoforte. L'orizzonte critico è stato inoltre esteso attraverso un efficace parallelo storico e stilistico con la coeva produzione di altri significativi protagonisti del panorama musicale del tempo, quali Giuseppe Martucci e Guido Alberto Fano. Anche questo evento è documentato dal contributo pubblicato nel presente volume.

Un accurato resoconto del dott. Antonio Gargano, volto a delineare la complessa genesi del poema sinfonico-vocale di Francesco Cilea, chiude la sezione dei saggi. Attraverso lettere, articoli di giornale e memorie, lo studio ripercorre la storia di un'opera concepita nel 1913 per celebrare il centenario verdiano e riproposta, oltre vent'anni dopo, con un nuovo titolo e un diverso apparato testuale.

Nella sezione «Documenti», posta in appendice, viene infine offerta una selezione delle fonti d'archivio collocate alla base della ricerca.

Nel suo complesso, il volume ha il merito di indagare il versante meno noto di un compositore la cui fama è indissolubilmente legata alla produzione operistica (in primis *L'Arlesiana*, *Adriana Lecouvreur* e *Gloria*).

[2] La Giornata di studi del 21 novembre 2021 si era conclusa con la proiezione della registrazione audiovisiva relativa all'esecuzione reggina dell'*Ode sinfonica* di Cilea. La ripresa audiovisiva, realizzata da Vincenzo Barone (cui va un doveroso ringraziamento), è stata pubblicata sul canale YouTube degli Amici della Musica Manfroce.

L'analisi delle pagine cameristiche, sinfoniche e pianistiche — un corpus decisamente più cospicuo rispetto a quello degli altri esponenti della Giovine Scuola — consente di acquisire una consapevolezza più profonda delle sue peculiarità stilistiche, offrendo agli addetti ai lavori (sia interpreti che istituzioni concertistiche) preziosi spunti per una sua doverosa riscoperta.

Domenico Giannetta

L'esigenza di garantire al lettore un'immediata fruibilità di pagine musicali di così raro ascolto ha indotto i curatori ad adottare una soluzione metodologica tanto lineare quanto efficace, per quanto ancora insolita nell'ambito di pubblicazioni di questo genere. In corrispondenza di ogni riferimento testuale a una specifica composizione è stato inserito un codice QR (*QR Code*): se inquadrato tramite un dispositivo mobile, il codice indirizza direttamente alla documentazione audiovisiva del brano, fruibile sulla piattaforma YouTube. Se tale accorgimento digitale si rivela particolarmente funzionale per la consultazione del volume cartaceo, il lettore che disporrà dell'edizione digitale potrà accedere ai medesimi contenuti multimediali attivando direttamente i collegamenti ipertestuali cliccando sulla voce LINK corrispondente.

Musicarte Calabria

Organo della Associazione Amici della Musica N. A. Manfroce

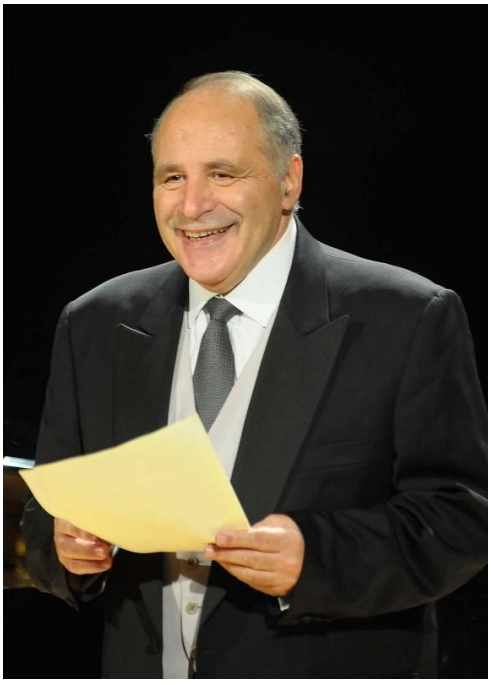


PROGRAMMA

Conferenza del prof. Guido Salvetti dal titolo:
Francesco Cilea e il superamento "colto" del verismo musicale italiano

Intervento del prof. Domenico Giannetta dal titolo:
L'Ode sinfonica di Francesco Cilea ricostruita secondo le ultime volontà del compositore

A seguire verrà proiettato il filmato relativo all'*Ode sinfonica* di Francesco Cilea eseguita presso il Teatro Cilea di Reggio Calabria il 23 dicembre 2016 in occasione del concerto «Genio inedito: Francesco Cilea a 150 anni dalla nascita»



Il prof. Guido Salvetti

Musicarte Calabria

Organo della Associazione Amici della Musica N. A. Manfroce



Il programma:

Francesco Cilea:

Gocce di rugiada op. 3 (Gouttes de rosèe 1880 Izzo editore)

Scherzo (1883 inedito)

Scherzando!...allegro sostenuto (1884 inedito "scritto a Roma – Napoli 08/02/1884
dedicato alla distintissima Signorina Maria Oberty)

Valzer in re bemolle maggiore (in Album di 10 pezzi pianistici per la gioventù – Curci 1945)

Foglio d'album op. 41 (1904 Sonzogno editore)

Flatterie op. 11 (1890 Izzo all'Avv. Aldo Ferrara)

Trois petits morceaux op 28 (1890 pubblicati da Bote & Bock Berlino 1904)

- Loin dans la mer, alla Marchesa Cettina Aiossa
- Feuille d'album, a donna Grazia Pierantoni Mancini
- Pensée espagnole alla Marchesa Adele Theodoli

Suite di 3 pezzi op. 29 (1890 pubblicazione Napoli – Milano 1895)

- Romanza, alla Signora Flora Piccoli Montini (Izzo 1933)
- Scherzino, alla Baronessa Bice Monti
- Barzelletta, alla Signora Ida Ferrara

Guido Alberto Fano: **Intermezzo** op. 6 n. 1 e **Capriccio** op. 6 n. 4 (1895)

Giuseppe Martucci: **Notturno** op. 70 n. 2 (1892 Edizione Ricordi)

Francesco Cilea:

Notturno op. 22 (1890 Edizione Izzo - alla Signora Evelina Ambrosio Simeone)

Seconda danza op. 26 (1890 – Edizione Izzo 1900 – alla signora Maria Villa)

Canto del mattino romanza (in Album di 10 pezzi pianistici per la gioventù – Curci 1942)

Tre piccoli pezzi (1888 - pubblicati Napoli – Milano 1888)

- Melodia
- Serenata
- Danza

Danza calabrese - Allegro (13/02/1884 – alla Sig.ra Clelia Raffa)

STAGIONE CONCERTISTICA 2022 – IN COLLABORAZIONE CON ama cALABRIA	
3 gennaio	Concerto di Capodanno - Orchestra del teatro dell'opera di Kharkov
19 gennaio	Il balletto di Mosca in LO SCHIACCIANOCI Teatro Francesco Cilea di Reggio Calabria
19 febbraio	Filippo Gamba - pianoforte
12 marzo	Orchestra Tzigana di Budapest – Direttore Antal Szalay
20 marzo	Maria Teresa Salvemini – vl - Daniela Carabellese – vl - Pietro Laera – pf Un violino per la vita
7 maggio	Duo del Alpes - Claude Haury – violoncello - Corrado Greco - pianoforte
14 maggio	Ying Li – pianoforte vincitore Premio Mormone 2021
26 ottobre	Giuseppe Gibboni – vl – Vincitore Premio Paganini 2021 - Accademia di Santa Sofia
19 novembre	Giuseppe Albanese – Pf - Filarmonica del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo - Pier Carlo Orizio, direttore
3 dicembre	Jae Hong Park – pianoforte – Vincitore Premio Busoni 2021

SAGGI

Francesco Cilea e il superamento "colto" del verismo musicale italiano*

GUIDO SALVETTI

Ho accettato volentieri di parlare di un aspetto così specifico di Cilea. Avrei potuto parlare delle opere, ma si tratta di argomenti molto battuti: se voi andate su Wikipedia trovate una bella paginata dove si parla dell'*Adriana* o dell'*Arlesiana*, che sono celeberrime — anche se forse *L'Arlesiana* è meno conosciuta, per non parlare della *Gina* o della *Tilda*.

Allora, cercando di inventare qualcosa che non fosse troppo scontato, ho pensato che la relazione di Roman Vlad, tenuta nel 1989 ad un convegno organizzato dalla SIAE nella villa di Varazze, meritava di essere rivisitata, e quindi, come si fa di solito quando si rivisita qualcosa, anche ampliata; ho pensato anche che sarebbe stato bello, visto che mi sto rivolgendo ad un gruppo non di studenti, ma di appassionati di cultura, far ascoltare queste musiche, che non appartengono a un repertorio normalissimo, e quindi, parlandone e ascoltandole, inserire Cilea in una prospettiva un poco più ampia di quella che normalmente si fa parlando soltanto, per esempio, dell'*Adriana Lecouvreur*.

Intanto richiamerei la vostra attenzione sugli anni. Cilea è nato nel 1866 e, come spesso succede, l'*imprinting* decisivo avviene dagli insegnamenti che si ricevono intorno ai vent'anni, e quindi un ventennio soltanto dopo l'Unità d'Italia. Mi piace ricordare che quello è stato un decennio straordinario — lo si ricorda raramente — nella cultura musicale italiana, uscita non da molto dalla vicenda risorgimentale.

Voi sapete che al momento dell'Unità d'Italia, anche dal punto di vista musicale, l'Italia si trovava con la forte concorrenza, per quanto riguarda il teatro d'opera, da parte della Francia con il *Grand-Opéra* — con autori come Gounod, Meyerbeer, con un'ampia produzione di grande successo —, e si

* Il presente contributo nasce dalla trascrizione della conferenza tenuta dal Prof. Salvetti a Palmi il 21 novembre 2021, di cui conserva il tono colloquiale.

trovava soprattutto con l'enorme dibattito intorno ai drammi musicali di Wagner, il grande fantasma che aleggiava nella mente non soltanto di Verdi — che aveva perfino deciso di smettere di scrivere opere — ma si aggirava, questo fantasma, in tutte le critiche musicali e in tutti i dibattiti.

Ma non basta. Un altro nome, quello di Johannes Brahms, si imponeva come modello per la musica italiana, questa volta non nell'opera, ma in altri generi — dai *Lieder* alla musica da camera, alla musica per pianoforte.

Mi sembra di poter dire che l'Italia affrontò queste sfide tutt'altro che semplici e, in qualche modo, fece vedere di essere capace di tener testa ai propri concorrenti sul loro terreno.

Persino il teatro d'opera seppe rinnovarsi non poco in quel decennio, ma con opere, peraltro, che non sono poi entrate veramente nel repertorio.

Il Festival di Bregenz — al confine tra l'Austria, la Germania e la Svizzera — si è ripromesso di recuperare alcuni di questi titoli. Tra i primi: l'*Amleto* di Franco Faccio. Ci sono andato e vi assicuro che questo *Amleto*, scritto da un giovane scapigliato, amico di Boito, che ha fatto carriera come direttore d'orchestra, è un'opera degnissima, che sicuramente può tranquillamente superare ogni confronto con ciò che Lauro Rossi o Amilcare Ponchielli proponevano allora. Non sto parlando di un confronto con le opere di Wagner o di Verdi, ma sicuramente con la musica che mediamente girava in quel decennio; che è il decennio di formazione di Cilea.

Ma, nonostante la vitalità del teatro d'opera in quegli anni, ciò che aleggiava intorno alla formazione del giovane musicista Francesco Cilea era ancor più una produzione cameristica che traeva energia e visibilità con la diffusa attività delle Società del Quartetto e dei Concerti Sinfonici. Il vero padre della musica da camera italiana di allora, Giuseppe Martucci, fu maestro di Francesco Cilea dal 1884; maestro di pianoforte, prima, ma, come allora si usava, i veri maestri ad un certo punto scivolavano dallo strumento alla composizione Quindi dal 1884 Giuseppe Martucci, al Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli, fu maestro di pianoforte, ma anche di composizione — anche se non ufficialmente, almeno all'inizio — di Francesco Cilea.

Giuseppe Martucci, negli anni '80, ha scritto alcune cose che vanno ricordate come una decisa apertura al repertorio cameristico tedesco, anche per comprendere meglio la figura del musicista Francesco Cilea. Martucci,

ad esempio, volle scrivere qualcosa che assomigliasse ad un ciclo di *Lieder* come quello che aveva scritto Robert Schumann nel 1840: *Vita e amore di donna* [*Frauenliebe und leben* op. 42]. Questo ciclo di *Lieder* di Schumann ha una caratteristica: si tratta appunto di un ciclo. Narra cioè una storia come fissata in fotogrammi diversi, in momenti diversi: è la storia di un innamoramento che porta al matrimonio, e poi nasce un bambino, e poi lui muore e lei è disperata. Non è molto profonda, questa vicenda suggerita dalle poesie di Chamisso, ma in compenso è molto chiara.

Le ultime parole del piccolo ciclo sono: «mi rinchiudo in me stessa e nei miei ricordi»; la musica a quel punto fa un miracolo: la cantante tace e va avanti il pianoforte da solo, ritornando all'inizio del ciclo, e quindi all'innamoramento; quando lui muore, quindi, lei si chiude in sé stessa, e il pianoforte incarna questa sua memoria. È una conclusione che, se la sentite una volta, ve ne innamorate.

Martucci fece qualcosa del genere. In contatto con il suo amico Pagliara, che in quel momento era bibliotecario del Conservatorio di Napoli, si fece mandare dei versi — siamo nel 1887 e lui si era trasferito a Bologna — che appunto ricalcano un po' questa idea, ma sono un po' diversi: lui ricorda — intanto è "lui" che ricorda — i momenti felici passati con questo amore. Ma questi momenti felici vengono continuamente confrontati con il dolore dell'assenza, con il dolore di qualcosa che non c'è più. Non c'è più quella felicità. E quindi la musica ha un andamento, anche in questo caso, diciamo a fotografie separate l'una dall'altra, che dentro hanno questa dualità. Ma anche qui alla fine succede una cosa, forse più meccanica di quella di Schumann, che è tutta interiorizzata. Più meccanica, se volete, però più ampia: attacca l'ultimo *Lied*, o canzone, come volete chiamarla, e il cantante pronuncia soltanto poche parole: «e allora adesso io piango», dopodiché tace e il pianoforte va avanti a citare tutte le canzoni che erano state cantate in precedenza. Quindi anche qui la reminiscenza è affidata al pianoforte. Vedete, l'idea è la stessa, realizzata però con altri mezzi, molto più ampi. Poi la voce rientra e termina con le parole: «Io piango, io piango».

La cosa interessante di tutto questo non è il fatto che all'Italia veniva dato finalmente un ciclo di canzoni, e non semplici canzoni da salotto staccabili una dell'altra senza un'idea di forma musicale complessa. Non è tanto questo, quanto il fatto che si apriva un rapporto tra la musica e la poesia in

una città, Bologna, che all'epoca era piena di bravi poeti, molti dei quali ormai dimenticati. Uno non l'abbiamo dimenticato, cioè Giosuè Carducci, ma Enrico Panzacchi, per esempio, che è un poeta secondo me straordinario, chi lo conosce oggi? Su questa base si costruisce la possibilità di un nuovo rapporto tra musica e poesia. Dal maestro Martucci Cilea imparò questa nuova dignità che si apriva alla cultura musicale italiana.

Questo è dunque il clima, Ma qualcosa devo dire ancora: Martucci in questi anni compone a Bologna il suo *Concerto per pianoforte e orchestra* in si bemolle minore op. 66. È una grande struttura che ricorda, ancora una volta, un'opera di Schumann: il *Concerto per pianoforte* in la minore op. 54. Martucci appare più ampio, più complesso, quindi forse anche un po' meno felice, visto che il concerto di Schumann è una lava incandescente che scorre veloce davanti a noi senza nessun artificio.
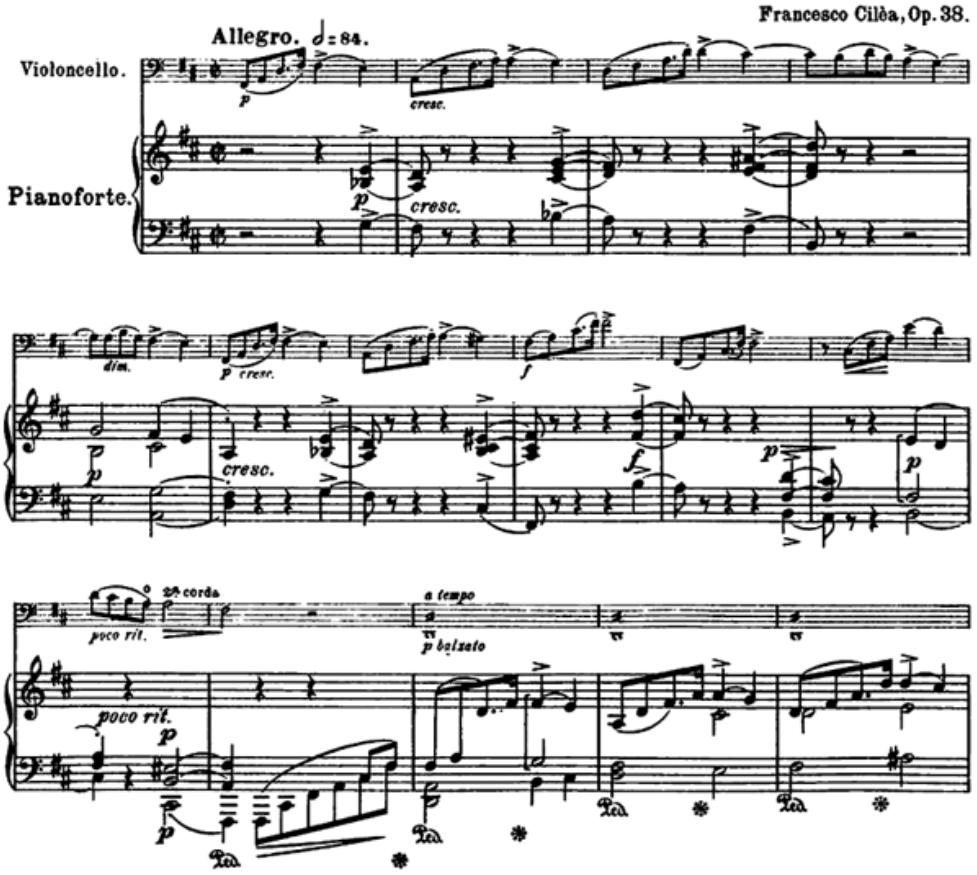
Ce n'è abbastanza per dire che avvicinarsi a Martucci voleva dire cominciare a pensare che l'Italia potesse anche non essere soltanto il Paese dell'opera, del melodramma. E Cilea è indubbiamente un compositore dedito anche agli altri generi. Tante musiche per pianoforte, musica da camera con o senza voce, musica orchestrale. Di una di queste opere Roman Vlad, in un convegno a Varazze nel 1989, ha parlato in modo molto ampio e molto preciso: la *Sonata per pianoforte e violoncello* in re maggiore. Innanzitutto adesso ne ascoltiamo un pezzo, e ci potremo così accorgere che c'è una grandissima cura nell'individuare un tema, un primo tema, che ogni volta che viene riproposto possa essere chiaramente riconosciuto. Chi aveva eccelso, chi aveva veramente vinto questa sfida? Beethoven, naturalmente! forse anche un po' Mozart, un po' meno Haydn, di cui si dice che potesse ricavare il tema di una sinfonia anche così, tirando i dadi, perché comunque poi sarebbe stato bravissimo ad elaborarlo e costruirci sopra un'intera sinfonia. Però, insomma, Beethoven è stato il campione dell'invenzione tematica: non soltanto "il destino che bussa alla porta", naturalmente non sto pensando a quello, ma tutta la sua produzione, anche per pianoforte, per musica da camera, si basa sulla capacità di individuare un tema.

Il tema iniziale della *Sonata per violoncello e pianoforte* di Cilea è un tema straordinariamente ben concepito e scolpito. Se avessimo il tempo — è ovvio che non ce l'abbiamo — di ascoltare tutto il primo tempo, sarebbe molto agevole illustrare questo aspetto: io potrei alzare la mano tutte le volte che

questo tema ricompare per tenere unito il brano e rendere sempre più convincente l'invenzione musicale. Altrettanto importante, per uno che si vuole dedicare alla musica da camera, è naturalmente l'idea di accostare, di contrapporre a questo primo tema una seconda idea — questo che sto facendo sembra proprio il discorso della scuoletta musicale, quello che si fa ai bambini, ma è sempre utile ricordarlo — cioè individuare un'altra idea musicale che sia altrettanto evidente e si contrapponga a quell'altra.

Cominciamo intanto ad ascoltare il primo tema, che verrà poi ripetuto molte volte nel corso del movimento: sarebbe impossibile non riconoscerlo, ad esempio, quando passa dal violoncello al pianoforte!
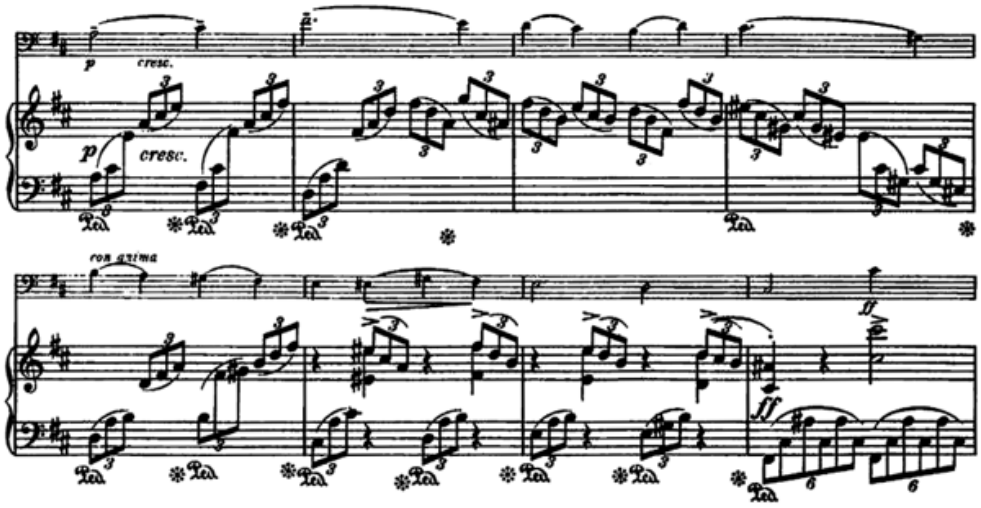
Esempio 1: *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 38, i: *Allegro*, bb. 1-15



QR Code per ascoltare l'inizio della *Sonata per violoncello* o LINK

Poco più avanti troviamo la seconda idea:

Esempio 2: *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 38, i: *Allegro*, bb. 40-47



QR Code per ascoltare il secondo tema o LINK

Questo secondo tema è ben scolpito tanto quanto il primo: anziché essere basato sulla ripetizione/variazione di un inciso molto gestuale, qui si tratta di una lunga frase molto cantabile. Qui sì che verrebbe voglia di pensare: «questo giovinotto di vent'anni è destinato a fare l'operista», perché è veramente una bella melodia, un punto alto di ispirazione.

Ma non è melodismo puro: ciò che si nota in questa invenzione è che queste idee, appena vengono concepite, vengono modificate, elaborate, messe sotto luci diverse: e ciò avviene soprattutto con il secondo tema. E questa è la grande arte musicale austro-tedesca, quella del Classicismo e del Romanticismo.

A questo proposito devo proprio dire che l'insegnamento che Cilea aveva ricevuto era un insegnamento aggiornato. Era perfettamente cosciente di quello che, per esempio, aveva fatto Brahms: devo dire che questi due temi non sfigurano di fronte ai temi delle sonate per violino e pianoforte e delle sonate per violoncello e pianoforte del compositore tedesco. Quello che secondo me è fondamentale è questa arte — quindi non si tratta di semplice ispirazione — della "variazione sviluppante" per far vivere le intuizioni di partenza. La parola "vivere" è molto impegnativa, se attribuita a un tema, ma possiamo dare per certo che la musica è un organismo vivente. Ecco, se si capisce questo, si è capito tutto. Ma vivere significa mutare. Questa è un'idea sostanzialmente romantica, condivisa dai musicisti dell'Ottocento, sia in Germania, sia nell'Italia che raccoglie la sfida sul terreno della musica non teatrale.

Altrettanto interessante è l'ampiezza di questa sonata. È in tre tempi. Il secondo movimento è una romanza che ha un'indicazione molto impegnativa: *Adagio lamentoso*. "Lamentoso" è termine che attribuisce l'espressione musicale a una sofferenza soggettiva. Si tratta di un concetto che Beethoven aveva ripetuto mille volte: la sua musica non era fatta di suoni, ma era fatta di intenzioni espressive, di differenti moti dell'animo.

Qui c'è un altro aspetto che mi premeva enunciare, ed è il seguente: come in moltissima musica da camera, a partire da Schubert, per tutto l'Ottocento la civiltà tedesca ci aveva offerto dei modelli di "parola detta dagli strumenti", di "parola assente", diciamo. Cito ancora una volta Beethoven, quando sul pianoforte riproduce — si direbbe — dei singhiozzi, come il famoso passaggio della *Sonata* in la bemolle op. 110: si deve ripetere la nota *la* "due a due", la seconda quasi un'eco della prima. I buoni insegnanti di pianoforte dicono: «è come la *Bebung* del clavicordo»; ma che cosa è la *Bebung*? Si tratta proprio di una specie di singhiozzo che si ottiene suonando due note tra loro legate, alzando la mano tra una coppia e l'altra. Le parole potevano uscire

dagli strumenti, senza che venissero scritte. Pensate ancora a Beethoven, che prima di iniziare l'*Inno alla gioia* fa fare ai violoncelli dei veri e propri recitativi. I violoncelli "parlano". E abbiamo questo incredibile manoscritto di Beethoven dove, sotto la linea dei violoncelli e dei contrabbassi, scrisse queste parole (ve le dico in italiano): «Va bene questo? No, troppo serio!»; «E questo? No, troppo scherzoso!»; «E questo? Ah sì! questo può andare!».

Ad ognuna di queste frasi corrisponde la riproposizione di un tema ricavato dai movimenti precedenti della *Nona sinfonia*. Prima viene citato un tema dal primo movimento: «Va bene questo? No, troppo serio!». Poi si passa al tema dello *Scherzo*: «No, troppo scherzoso!». A questo punto l'orchestra introduce un frammento di quello che sarà l'*Inno alla gioia*, e allora l'autore scrive: «Si, questo va bene!». Le parole "escono" dagli strumenti.

Questo *Adagio* di Cilea è un bell'esempio di tutto ciò: gli strumenti sottintendono delle parole. Non ci meraviglieremmo se qualcuno un giorno, su questa bella melodia, scrivesse un verso poetico degno di starci. Questo è un altro aspetto, tra i tantissimi, che ci fanno ritenere che negli anni '80, e quindi nel ventenne Francesco Cilea, ci fosse un'attenzione, per merito di Giuseppe Martucci, verso tutto ciò che succedeva a livello internazionale.

Un piccolo inciso, prima di procedere, lo devo dedicare al fatto che già per tre volte, almeno, ho citato la Germania. C'è veramente un momento nella storia culturale nostra, soprattutto per quanto riguarda la musica, in cui non siamo più stati dominati culturalmente dalla Francia, di cui pure eravamo stati alleati, oltre che essere la nazione in cui i nostri esuli avevano trovato accoglienza. Durante il Risorgimento, Parigi era piena di italiani; un po' meno, forse, erano a Londra, ma lì sono scappati — pensate a Mazzini — quelli che rischiavano di più sul piano giudiziario. A Parigi c'erano le persone meno estremiste, meno radicali, però veramente tanti. E allora com'è che subito dopo l'Unità d'Italia c'è tutto questo germanesimo? Innanzitutto la storia ci insegna che ci fu un momento in cui fummo militarmente alleati della Germania, o meglio della Prussia. Nel 1866, Terza guerra d'indipendenza, ci alleammo con la Prussia contro l'Impero austro-ungarico, il che diede inizio ad un avvicinamento tra i due stati che verrà poi coronato dalla Triplice Alleanza (insieme all'Austria-Ungheria) proprio negli anni '80, con scambi culturali oltre che commerciali, di materie prime e di tecnologia. L'Italia cominciava ad avere un'industria pesante grazie all'aiuto dei

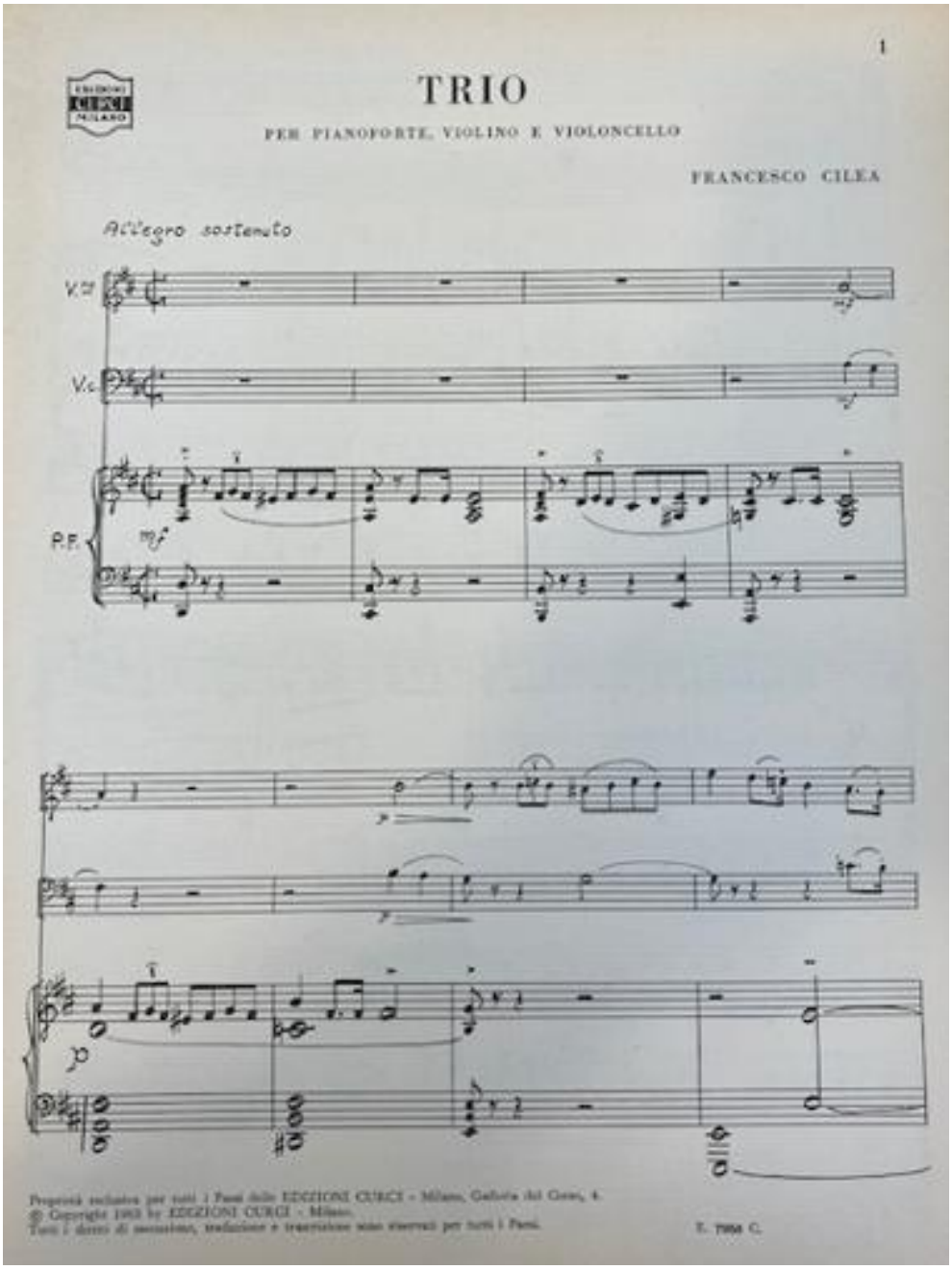
tedeschi, con gli investimenti che provenivano dalla Germania. Pensate soltanto alle ferrovie. Quindi non è del tutto fuori posto quello che possiamo trovare di tedesco nella musica nostra di quel periodo. Poi, piccolo particolare, la Germania aveva avuto dei geni musicali che noi avevamo avuto invece nell'opera, e quindi chi si cimentava con la musica strumentale era inevitabile che dovesse fare i conti con questi modelli.

Prima della *Sonata per violoncello*, quando ancora era allievo del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, il giovane Cilea creò un bellissimo pezzo che è il *Trio per violino, violoncello e pianoforte*. Destò subito l'ammirazione e l'interesse degli insegnanti, ma anche degli appassionati che andarono nella sala del Conservatorio alla sua prima esecuzione. Siamo nel 1886 — mentre con la sonata di cui abbiamo appena parlato siamo nel 1888 —, quindi Cilea era entrato soltanto da due anni in conservatorio, e direi che si tratta di un bell'esempio di assimilazione dello stile di Martucci, aperto allo stile tedesco, con però quelle capacità melodiche che si consideravano tipiche della nostra natura. Può essere utile ancora una volta ricordare quanto fu basilare per Cilea il modello delle opere strumentali di Martucci.

Ecco i due temi del primo tempo. Si consideri poi anche che Cilea scelse, come Martucci, la forma beethoveniana per eccellenza, quella in quattro tempi con il tempo lento in seconda posizione.

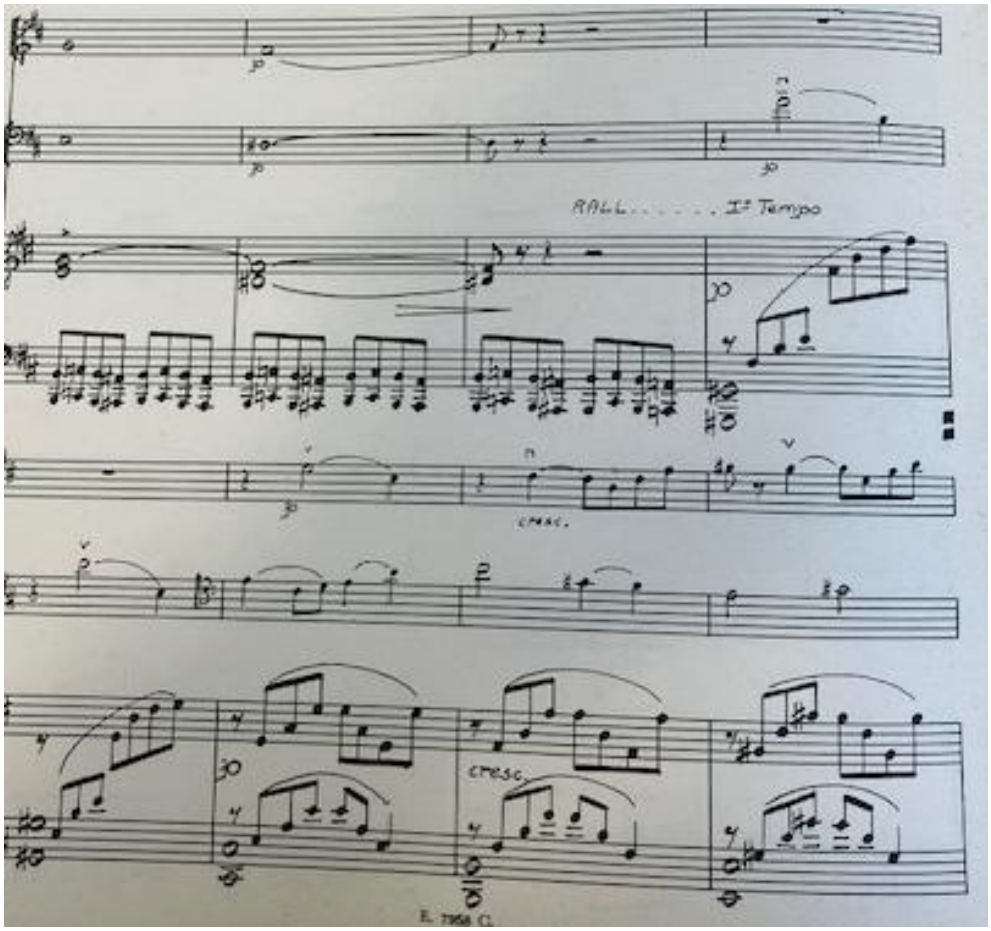
QR Code per ascoltare l'inizio del *Trio* o LINK

Esempio 3: *Trio per violino, violoncello e pianoforte*, i: *Allegro sostenuto*, bb. 1-8



Entrato da due anni in conservatorio, quello che il giovanissimo Cilea riesce a fare mirabilmente è l'invenzione del secondo tema, una bellissima melodia al violoncello che si distende sotto gli arabeschi del pianoforte

Esempio 4: *Trio per violino, violoncello e pianoforte*, i: *Allegro sostenuto*, bb. 39-44



QR Code per ascoltare il secondo tema o LINK

Anche se per rapidi cenni, è innegabile nel giovane Cilea la stoffa dello strumentista, sulle orme del suo maestro Giuseppe Martucci. Ma il destino lo destinava a tentare la strada del melodramma. Il destino si presentò sotto le fattezze della casa editrice Sonzogno che, dopo il successo mondiale di *Cavalleria rusticana*, gli propose di stampare e far rappresentare una sua opera: *Tilda*. Cilea ha appena 24 anni nel '90, e si vede offrire la possibilità di fare soldi e di acquistare successo dal più importante editore di quel momento. È ovvio che, benché sia ormai così esperto nella composizione strumentale, accetti di fare l'opera.
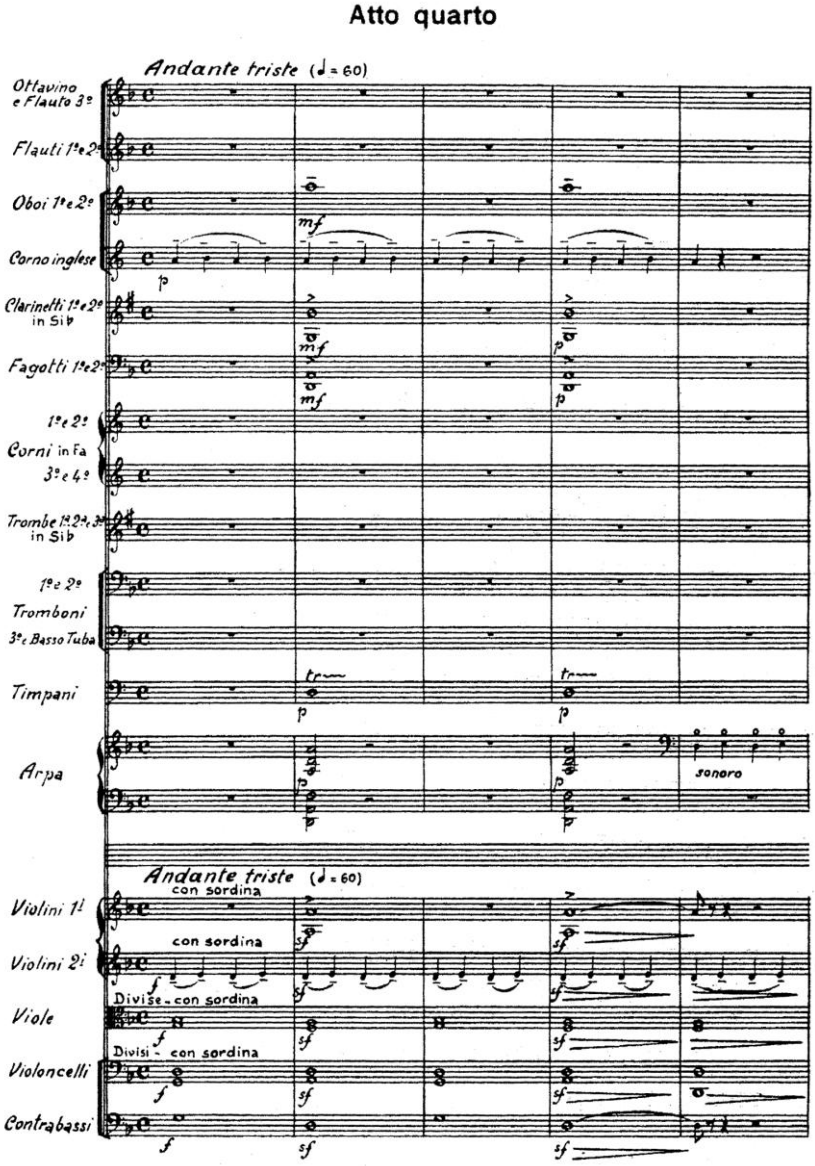
Vale la pena di ricordare che questi primi anni '90 sono dominati da opere veriste del primo tipo, cioè da quelle che volevano essere plebee, secondo un gusto ispirato al naturalismo francese. L'intenzione era di dipingere la vita degli umili e degli oppressi, di avvicinarsi al canto popolare, di semplificare il tessuto orchestrale, di scegliere soggetti non letterariamente alti ma, anzi, che avvicinassero anche gli ascoltatori più umili. Questa era la politica soprattutto dell'editore Sonzogno, una politica che lo aveva visto trionfare su tutti i teatri del mondo con *Cavalleria rusticana* nel giro di due anni dalla sua comparsa.

Con *Tilda* Cilea adotta questo linguaggio semplice su un soggetto al limite della brutalità. Forse però non era questa la sua natura e la sua formazione. I maggiori risultati li raggiunse infatti quando riuscì a diventare protagonista di qual cambio importante del gusto che si impose abbastanza velocemente fin dal 1893 (se vogliamo ricordare i poco fortunati *I Medici* di Leoncavallo) ma soprattutto il grande successo, nel 1896, dell'*Andrea Chénier* di Giordano. Con quest'ultimo titolo si imponeva un tipo di opera più complessa, con spessore di ambientazione storica, con una scrittura orchestrale ricca e complessa. Si apriva la strada, con ciò, ai primi grandi successi di Puccini, con la settecentesca *Manon Lescaut* (1893) e quell'altro drammone a sfondo storico che è *Tosca* (1900).

Cilea seppe accettare la sfida nel 1902 con *Adriana Lecouvreur*: ambientazione storica, complessità psicologica, meccanismi drammaturgici complessi; il tutto a mio parere sorretto e propiziato dalla "cultura" strumentale e sinfonica da lui acquisita sotto le ali di Martucci. Non è qui la sede, purtroppo, per un'analisi particolareggiata di quanta ricchezza compositiva (e strumentale) partecipa alla grande riuscita dell'*Adriana*. Mi

limito a citare la perfetta riuscita di uno stile "settecentesco-galante" nel terzo atto e soprattutto la profonda e perfetta psicologia di Adriana fiaccata dal veleno, nel preludio al quarto atto. Si noti, in particolare, lo straordinario abbinamento del corno inglese e dei secondi violini nella stanca oscillazione *re-mi*:

Esempio 5: Cilea, *Adriana Lecouvreur*, inizio atto quarto





QR Code per ascoltare l'inizio del quarto atto di *Adriana Lecouvreur* o LINK

Simili raffinatezze caratterizzano tutta la partitura dell'*Adriana Lecouvreur*, ponendo un'ipoteca molto difficile al suo stesso autore per una degna continuazione della sua carriera operistica. Questo "spiega" (come sempre, fino a un certo punto) le scelte che Cilea fece — complessivamente rinunciatarie, dopo *Adriana*. Felicemente ammogliato dal 1909, magnificamente sistemato nella villa di Varazze, oltre a dedicarsi assiduamente a "perfezionare" la sua ultima opera — *Gloria*, del 1907 — ci ha lasciato testimonianza di come i generi strumentali e sinfonici riattirassero costantemente i suoi interessi. Mi riferisco alla sua ampia produzione di brani pianistici, tra cui mi piace ricordare il felice ricalco della *Sérénade interrompue* (decimo *Prélude* del primo volume dei *Préludes* di Debussy) con la *Serenata a dispetto* che Cilea scrisse nel 1922. Ma soprattutto all'imponente lavoro del 1934 per soli, coro e orchestra, l'*Ode sinfonica* su testo di Ettore Moschino, il grande ammiratore di d'Annunzio e legionario a Fiume. Come sentirete, si tratta di una sorta di inno alla bellezza, che le umane vicende rischiano di cancellare dal mondo.

Il maestro Domenico Giannetta, che ha recuperato la partitura, ha avuto la gentilezza di farmela consultare e ho potuto rilevare la sapienza con cui un'orchestrazione variegata riesca a comunicare i due concetti contrapposti (presenza e assenza della Bellezza) evocati da Moschino.[1]

Non mi rimane, quindi, che augurarvi buon ascolto. Per conto mio rafforzerò certamente la convinzione che l'interesse di Cilea va anche oltre il teatro d'opera e contribuì a elevare l'interesse culturale della musica italiana tra i due secoli.

[1] In merito all'*Ode sinfonica* di Cilea, si vedano i contributi di Domenico Giannetta e Antonio Gargano in questo volume.

La ricostruzione dell'Ode sinfonica di Francesco Cilea alla luce delle ultime annotazioni autografe del compositore

DOMENICO GIANNETTA

Come ricorda lo stesso Cilea nelle sue memorie, nel 1913 il Municipio di Genova gli commissionò «un *Poema sinfonico-corale* con "a solo" di tenore» per celebrare il centenario della nascita di Giuseppe Verdi.[1] Il lavoro, basato su *Il canto della vita* di Sem Benelli, venne eseguito la sera del 5 giugno 1913 al Teatro Carlo Felice sotto la direzione di Leopoldo Mugnone. A detta dell'autore, il successo fu unanime; tuttavia, l'occasione prettamente celebrativa per la quale la partitura era stata concepita ne impedì, con ogni probabilità, la riproposizione in altri contesti.[2]

Di quel testo musicale non è rimasta oggi alcuna traccia: l'opera non solo rimase inedita, ma per esplicita volontà di Cilea non ci sono pervenuti né il manoscritto autografo, né la copia d'orchestra utilizzata per la prima genovese.

Tornando alle sue memorie, Cilea annota in modo piuttosto laconico: «Il *Poema* fu, poi, da me riveduto e rielaborato su versi [più organici] di Ettore Moschino».[3] Da questa revisione prenderà vita, circa vent'anni più tardi, l'*Ode sinfonica*. Sorprende non poco, tuttavia, che nelle restanti pagine dei *Ricordi* non si faccia più menzione del brano, soprattutto se si pensa alla sua oggettiva rilevanza artistica. Cilea, peraltro, sottoporrà la partitura a una continua opera di revisione fino agli ultimi anni di vita: un vero e proprio "accanimento" che dimostra quanto tenesse a questo lavoro.

---

[1] Francesco Cilea, *Ricordi*, in *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea*, a cura di Gaetano Pitarresi, Laruffa Editore, Reggio Calabria 1999, pp. 25–85: 55–56; Marcella Ilari, *Francesco Cilea: appunti per una biografia*, in *Ritorno di Cilea.* Atti del convegno promosso dalla SIAE e dal Teatro alla Scala, Società Italiana degli Autori ed Editori, Roma 1991, pp. 141–165: 155–156.

[2] Un altro fattore che potrebbe aver ostacolato la circolazione del brano va ravvisato, molto probabilmente, nei rapporti tesi che si instaurarono fra Cilea e Benelli subito dopo l'esecuzione genovese: su questo aspetto si veda il contributo di Antonio Gargano in questo volume.

[3] Cilea, *Ricordi*, cit., p. 56.

L'*Ode sinfonica* fu eseguita a Napoli presso la Sala Grande del Conservatorio di San Pietro a Majella, che Cilea stesso, in veste di direttore dell'Istituto, aveva fatto realizzare.[4] Stabilire la data esatta della prima esecuzione non è tuttavia impresa semplice. La maggior parte delle fonti converge sul 31 marzo 1936, facendo riferimento a un concerto diretto da Adriano Lualdi — svoltosi alla presenza delle duchesse Elena e Anna d'Aosta e delle massime autorità napoletane — per celebrare il congedo di Cilea dalla direzione del Conservatorio.[5]

Nelle sue memorie, tuttavia, il compositore si limita ad annotare che in tale occasione «fu eseguito un programma di musiche mie», senza specificare quali brani fossero effettivamente in locandina. Una fotografia d'epoca, pubblicata in un volume del Conservatorio di Musica "Francesco Cilea" di Reggio Calabria, sembrerebbe comunque confermare l'esecuzione dell'*Ode sinfonica* in quella precisa circostanza.[6]

Di contro, il rinvenimento di un programma di sala potrebbe anticipare di due anni la prima esecuzione del brano: essa sarebbe avvenuta il 26 aprile 1934, sempre presso il Conservatorio partenopeo, sotto la direzione di Franco Maria Napolitano e con la partecipazione del tenore Mario Cavagnis.[7] Pur ammettendo la possibilità di due diverse esecuzioni (nel 1934 e nel 1936), colpisce il fatto che il compositore non fornisca alcun dettaglio al riguardo. Nei suoi scritti autobiografici non si rintraccia infatti alcun cenno né alla serata del 1934 — che pure rappresentava il definitivo compimento del processo revisionale sul testo di Moschino — né alla locandina del 1936.

[4] La sala era stata inaugurata il pomeriggio del 3 dicembre 1925 (cfr. Cilea, *Ricordi*, cit., p. 69); divenne in seguito la sede dell'Orchestra da camera "Alessandro Scarlatti", fondata nel 1935 da Adriano Lualdi, il quale, nello stesso anno, sarebbe subentrato a Cilea alla guida del Conservatorio (cfr. Ilari, *Francesco Cilea...*, cit., p. 160).

[5] Cilea, *Ricordi*, cit. p. 75; Ilari, *Francesco Cilea…*, cit., p. 162.

[6] Maria Grande (a cura di), *Francesco Cilea: documenti e immagini*, Laruffa Editore, Reggio Calabria 2001, p. 83; la notizia è riportata, in particolare, nella didascalia di una foto raffigurante l'orchestra e il coro del Conservatorio, con in primo piano il direttore Adriano Lualdi e il tenore Aurelio Marcato; un'annotazione manoscritta riportata in basso nella stessa foto sembra far riferimento proprio all'*Ode sinfonica*.

[7] Il programma di sala in questione è stato rinvenuto presso il Fondo Cilea (Palmi, Casa della Cultura), come attesta il contributo già citato di Antonio Gargano in questo volume (cfr. pp. 91-92).

Al 1935 risale invece la pubblicazione dell'*Ode sinfonica* a cura di Sonzogno, diretta conseguenza dei rapporti riallacciati con l'editore dopo che la guida della casa musicale fu rilevata da Piero Ostali. Ricco industriale milanese, Ostali si era ripromesso, fin dal suo insediamento nel 1923, di valorizzare le opere degli autori che avevano storicamente collaborato con la prestigiosa casa editrice.[8]

La ricostruzione dell'Ode sinfonica secondo le ultime varianti d'autore

Il Fondo Cilea, custodito presso la Casa della Cultura "Leonida Repaci" di Palmi, conserva due esemplari della partitura stampata nel 1935 [**P1.1** e **P1.2**], e uno della corrispondente riduzione per canto e pianoforte [**R1**]. Di quest'ultima esiste inoltre una seconda redazione, approntata in anni successivi, che presenta vistose varianti rispetto alla precedente [**R2**].[9]

La data di stampa rappresenta un possibile indizio a favore di un'esecuzione del brano avvenuta già nel 1934: è possibile, infatti, che Cilea avesse voluto collaudare l'opera prima di avviarne l'iter editoriale. Ciononostante, i quattro esemplari appartenuti al compositore mostrano annotazioni autografe che non sempre coincidono perfettamente tra loro: è il sintomo di un tormento creativo che lo accompagnerà fino agli ultimi anni di vita, senza che la partitura potesse mai giungere a una redazione definitiva.

La prima versione della riduzione per canto e pianoforte [testimone **R1**] reca sulla copertina l'indicazione a matita «originale», vergata di pugno dal compositore (figura 1).[10] L'adattamento pianistico vero e proprio si deve a Renato Parodi, mentre al testo di Ettore Moschino fu affiancata la versione tedesca di H. M. Cremer (fig. 2).

Questo esemplare presenta diversi tagli apportati dal compositore, alcuni piuttosto estesi — come nel caso dell'episodio introduttivo (bb. 5-12, fig. 3) — e altri più circoscritti, come due battute consecutive a pagina 17 (fig. 4), e

[8] Cilea, *Ricordi*, cit., p. 76.

[9] Una recente verifica ha evidenziato come tali documenti non siano più reperibili nelle sedi in cui erano precedentemente custoditi. L'auspicio è che lo smarrimento sia da imputare a un semplice errore di catalogazione, e che il materiale possa essere presto restituito alla consultazione degli studiosi.

[10] Tutte le immagini sono riprodotte in appendice al presente contributo.

due gruppi di due misure a pagina 26 (fig. 5). Le battute da eliminare sono cancellate con decisi tratti di matita, mentre le lettere maiuscole A e B indicano rispettivamente l'inizio e la fine del taglio.

A pagina 23 (in corrispondenza del numero di studio 14), inoltre, Cilea ha aggiunto, a corredo dell'indicazione agogica «Maestoso», la dicitura «Andante Maestoso (in quattro) il doppio del tempo precedente», con il valore della semiminima che corrisponde a quello in precedenza svolto dalla minima (fig. 6). Per concludere, a pagina 33 compare una variante piuttosto significativa nella linea del canto, annotata a margine su un breve frammento di pentagramma realizzato a mano libera dal compositore (fig. 7).

I due esemplari della partitura appartengono presumibilmente a un'unica edizione, in quanto l'unica discrepanza risiede in una lieve variante nella grafica di copertina. Sul testimone **P1.1** l'autore ha annotato a matita la dicitura «da restituire alla Casa Sonzogno» (fig. 8). Si potrebbe ipotizzare che questa copia racchiuda tutte le modifiche che Cilea avrebbe voluto veder recepite in una nuova e definitiva versione dell'opera; al contrario, l'esemplare è sostanzialmente immacolato, a eccezione di un unico intervento a pagina 83, volto a eliminare la parte dei corni (fig. 9).[11]

L'altro esemplare della partitura [**P1.2**] — che reca in copertina un «6» stampato in alto e una lunga annotazione a matita di Cilea su cui torneremo più avanti (fig. 10) — presenta al contrario numerosissimi interventi di revisione, ma smentisce l'unica modifica riscontrata in **P1.1**.

I numerosi tagli apportati dal compositore in questo esemplare non sono più indicati con il sistema precedente delle lettere A e B, ma semplicemente barrati a matita; essi, inoltre, non coincidono del tutto con gli interventi già esaminati nel testimone **R1**. Osservando l'episodio introduttivo, si nota infatti come adesso venga suggerita l'eliminazione delle battute 1-2 (fig. 11) — in precedenza mantenute — e, al contrario, la salvaguardia delle misure 8 e 11-12 (fig. 12), che prima erano state omesse.

I tagli presenti a pagina 22, infine, si rivelano particolarmente significativi, in quanto attestano il desiderio di snellire la partitura eliminando alcune "duplicazioni" di stampo debussiano — nate dalla

[11] Per eliminare la parte dei corni, Cilea ha sovrapposto al testo musicale un frammento di foglio pentagrammato vuoto.

ripetizione immediata della battuta precedente — che ricorrevano con una certa frequenza nella versione originale dell'opera (fig. 13).

Il secondo esemplare della riduzione per canto e pianoforte [**R2**] — l'unico dei quattro testimoni a scostarsi dagli altri — recepisce in linea di massima le annotazioni presenti sulla partitura **P1.2**, distaccandosi invece nettamente dalla prima stesura pianistica [**R1**]. Appare del tutto evidente come tale esemplare sia stato edito in un momento successivo, presumibilmente nel 1946, a giudicare dalla data stampigliata in copertina (fig. 14).[12] Ciononostante, nemmeno questa versione può essere considerata il testo definitivo dell'opera: si ravvisano infatti ulteriori e numerosi interventi correttivi, con ogni probabilità riconducibili agli ultimissimi anni di vita del compositore.

A pagina 7, ad esempio, due misure sono state interamente sostituite mediante toppe cartacee pentagrammate e annotate a matita (fig. 15): tale correzione coincide con l'interpolazione visibile tra le pagine 12 e 13 della partitura **P1.2** (fig. 16). A pagina 16 di **R2** si riscontra poi l'eliminazione di due misure (non consecutive) tramite un fitto reticolato di tratti eseguiti, in questo caso, a penna (fig. 17); anche tale intervento trova esatta corrispondenza nell'esemplare **P1.2** (pp. 35-36). Analoga convergenza si osserva a pagina 27 (fig. 18), dove la cassazione di quattro misure consecutive riproduce quanto prescritto alle pagine 57-58 della medesima partitura.

È interessante notare come Cilea segnali diverse sviste in **R2**, per lo più alterazioni mancanti (come a p. 25 e p. 31). Il fatto che intervenga persino per semplificare la parte del pianoforte in alcuni punti — ad esempio a p. 13, dove provvede a barrare le note delle voci interne, aggiungendo al contempo l'annotazione «più facilitato» (fig. 19) — ne ribadisce la proverbiale meticolosità. Queste modifiche, peraltro, sembrano suggerire che il compositore contemplasse una possibile esecuzione del brano in questa versione ridotta, per quanto l'ipotesi non trovi alcun riscontro concreto.

[12] Anche la grafica della copertina si distacca nettamente dalle precedenti: il nome di Cilea vi compare per esteso, e il titolo del brano abbandona il carattere interamente maiuscolo.

Ricapitolando, dal confronto fra i quattro testimoni possiamo dedurre che:

- gli esemplari **P1.1**, **P1.2** e **R1** fanno riferimento all'edizione originale del 1935, stampata presumibilmente a seguito della (supposta) esecuzione napoletana del 1934;
- l'esemplare **R1** presenta alcuni interventi correttivi isolati, che non trovano riscontro altrove: risulta pertanto il meno significativo ai fini della ricostruzione testuale;
- l'esemplare **P1.1** non contiene invece alcuna annotazione, a eccezione di una singola modifica anch'essa priva di conferme;
- l'esemplare **P1.2** costituisce la fonte più attendibile, e ha offerto un contributo determinante nella predisposizione di **R2**, l'unico dei quattro testimoni realizzato in un'epoca più tarda (da ricondursi, presumibilmente, al 1946);
- l'esemplare **R2** è stato tuttavia sottoposto a un'ulteriore fase di revisione, i cui esiti, riportati anche in **P1.2**, portano a considerare questi due testimoni come i punti di riferimento privilegiati per stabilire la versione definitiva della composizione.

Nel complesso, si nota come la revisione della prima parte dell'opera sia stata piuttosto tormentata — come testimoniano i numerosi tagli, i ripensamenti, le aggiunte e le interpolazioni — mentre nella sezione centrale, e ancor più in quella conclusiva (caratterizzata dall'ingresso della voce solista), il compositore si è limitato a piccoli interventi di scarsa importanza.

Ciò che emerge, in sintesi, è la volontà di Cilea di snellire la composizione, eliminando non soltanto le duplicazioni — come già osservato — ma anche interi blocchi, talvolta piuttosto estesi. Si tratta di un aspetto di estremo interesse: Roman Vlad, infatti, esaminando la *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 38 attraverso il confronto tra il manoscritto del 1888, la prima edizione (Napoli, 1901) e quella definitiva (Curci, 1947), ha evidenziato una progressiva contrazione della partitura, riscontrabile specialmente nella versione del '47.[13]

[13] Roman Vlad, *Prolusione al convegno*, in *Ritorno di Cilea...*, cit., pp. 9–40: 39–40.

Questa medesima tendenza ad "asciugare" il testo e a ridurre le ridondanze si ritrova anche nell'*Ode sinfonica*, la cui ultima revisione risale proprio al medesimo arco temporale, a testimonianza dell'inclinazione dell'anziano Maestro verso una più rigorosa sintesi formale.

Tornando per un momento alla copertina dell'esemplare **P1.2** (fig. 10), si nota come l'impostazione d'insieme si avvicini a quella dei testimoni **R1** (fig. 1) e **P1.1** (fig. 8), senza tuttavia coincidere del tutto. Spicca, in modo particolare, la diversa realizzazione grafica del riquadro — ora costituito da una doppia linea sottile — e i quattro simboli (forse dei fiori stilizzati?) posti sugli spigoli.

L'aspetto più interessante — oltre al numero "6" stampigliato in alto, il cui reale significato rimane oscuro — è tuttavia la nota autografa in basso a destra. Da essa si evince la volontà di Cilea di approntare una versione alternativa dell'opera che facesse del tutto a meno del coro.[14] In calce all'esemplare in questione, in effetti, si trova allegata una pagina manoscritta, una sorta di appendice, che riporta le ultime cinque battute della composizione (fig. 20): qui le parti originariamente affidate alle voci vengono assegnate agli ottoni, i quali — nello stesso punto della versione a stampa — osservavano invece delle pause.

Al di là di quest'ultima, sorprendente ipotesi, le considerazioni fin qui esposte hanno orientato il lavoro di revisione che ha condotto a stabilire la versione definitiva dell'opera, realizzata secondo le ultime volontà dell'autore. Questa stesura ha trovato riscontro pratico nel concerto «Genio inedito: Francesco Cilea a 150 anni dalla nascita» (Reggio Calabria, Teatro Cilea, 23 dicembre 2016), del quale si darà conto più avanti.

[14] Scrive infatti Cilea: «Nelle ultimissime 6 battute di questa Partitura al posto del Coro vi sono gli Ottoni. E ciò perché volevo provare tutto il pezzo addirittura senza il Coro».

Il linguaggio musicale dell'Ode sinfonica nel panorama europeo del primo Novecento

Giunti a questo punto, è opportuno inquadrare l'*Ode sinfonica* nel contesto della coeva produzione europea. Prima, tuttavia, va sciolto un nodo cronologico cruciale per l'interpretazione. Le ipotesi in campo sono due:

- la prima presuppone che l'opera costituisca una nuova versione del poema del 1913, di cui il compositore avrebbe semplicemente sostituito il testo di Benelli con i versi di Moschino, preservando l'impianto generale della struttura. Si tratta di un'ipotesi purtroppo non verificabile poiché, come si è detto, della stesura originale non è sopravvissuto alcun testimone;
- la seconda, al contrario, ipotizza che si tratti di un pezzo scritto *ex novo*, o comunque radicalmente difforme rispetto a *Il canto della vita*.

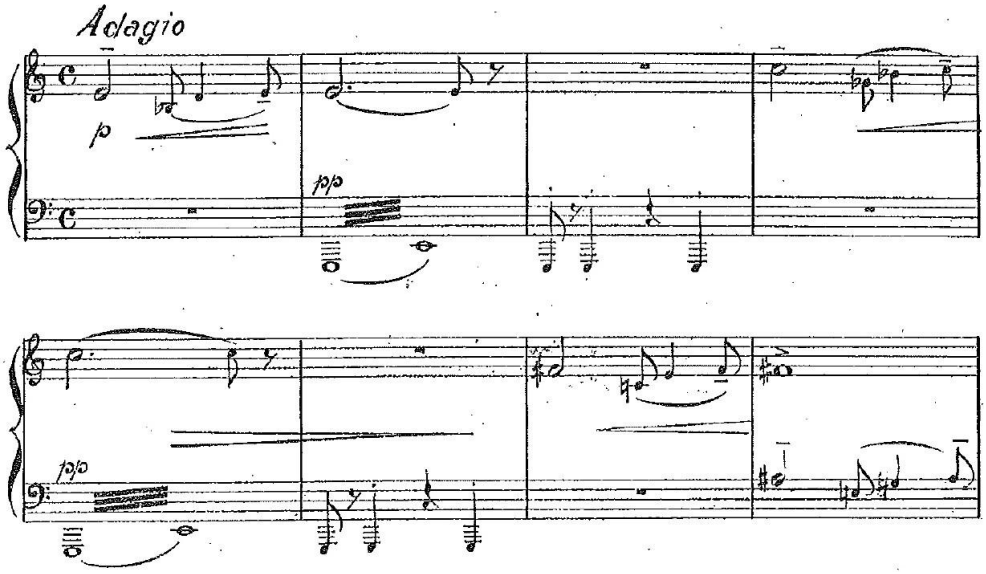
Se quest'ultimo scenario fosse valido, gran parte delle seguenti considerazioni perderebbe di efficacia, poiché farebbe riferimento a fermenti culturali ormai troppo distanti nel tempo per giustificare un reale legame stilistico.[15] Al contrario, nell'ipotesi ben più probabile che l'*Ode sinfonica* sia stata concepita sostanzialmente nel 1913, si schiudono prospettive di analisi particolarmente significative.

L'intero episodio iniziale della composizione si basa sulla scala esatonale, la configurazione per toni interi prediletta da Claude Debussy (esempio 1). *Voiles*, secondo brano del primo libro dei *Préludes*, è probabilmente il lavoro in cui il compositore francese ha esplorato in modo più insistito questo sistema sonoro: si tratta di un pezzo composto fra il 1909 e il 1910, ossia pochissimi anni prima rispetto all'opera qui presa in esame.[16]

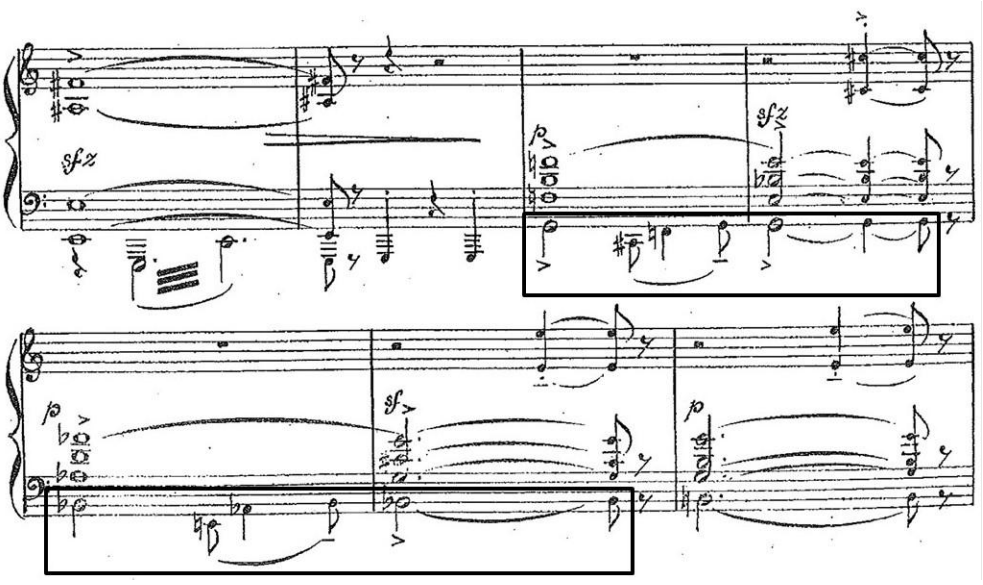
[15] Questa seconda ipotesi è smentita, del resto, dalle stesse parole di Cilea, che parla esplicitamente di revisione e rielaborazione del poema del 1913 (cfr. n. 3).

[16] Anche alla luce di tale evidenza, appare difficile ipotizzare che nel 1934-35 Cilea potesse ricorrere in modo così eclatante a una soluzione armonica già ampiamente storicizzata nei decenni precedenti; è alquanto probabile, pertanto, che questo incipit sia stato concepito nel 1913.

Esempio 1: Francesco Cilea, *Ode sinfonica*, esemplare **R2** (bb. 1-8)



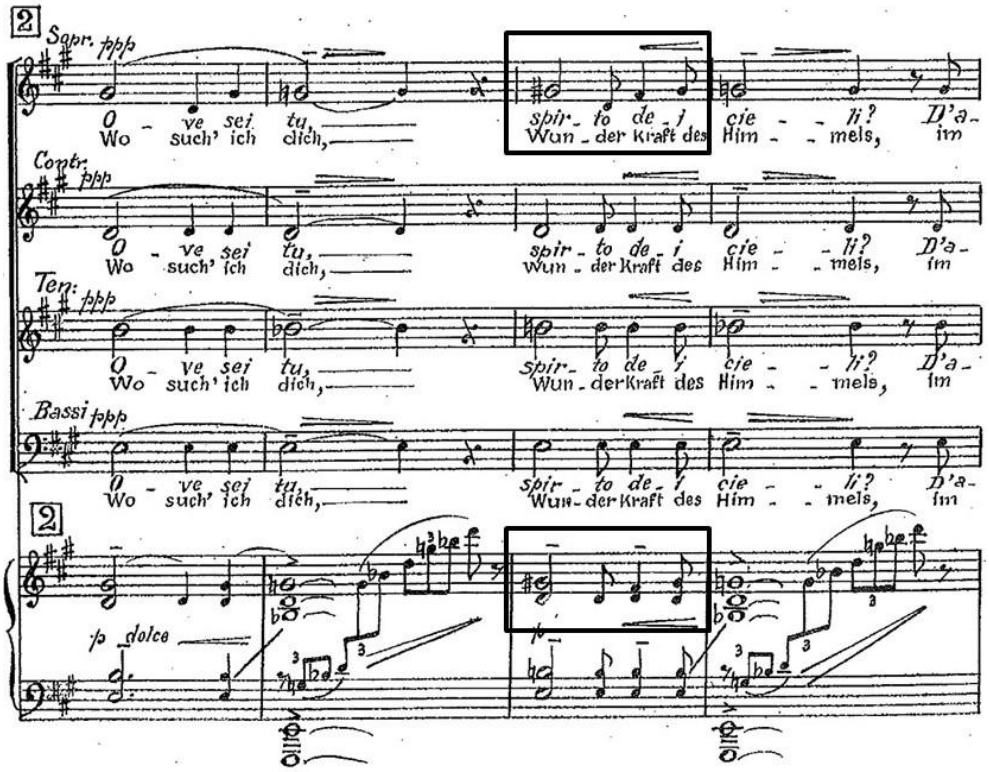
Esempio 2: Francesco Cilea, *Ode sinfonica*, esemplare **R2** (bb. 9-15)



Un altro sistema sonoro adoperato da Cilea in questa composizione è la scala ottatonica, anch'essa frequente all'inizio del XX secolo, soprattutto tra i compositori dell'Europa orientale.[17] Particolarmente significativo è ciò che accade nelle bb. 11-14 (cfr. esempio 2), laddove Cilea combina figurazioni modellate sulla scala ottatonica *mi-fa-sol-lab-sib-si-do#-re* con due frammenti (evidenziati nei riquadri) basati rispettivamente sulle due scale esatonali possibili.

Una situazione simile si verifica in corrispondenza del numero di studio 2, dove un breve frammento esatonale affidato ai soprani (*sol#-re-fa#-sol#*) si isola rispetto a uno sfondo sonoro ancora una volta ottatonico (esempio 3).

Esempio 3: Francesco Cilea, *Ode sinfonica*, esemplare **R2** (N. 2, p. 3)



[17] Domenico Giannetta, *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, LIM, Lucca 2023, pp. 209–210.

Un ultimo elemento di rilievo, che confermerebbe l'immagine di un compositore attento al panorama coevo e pienamente al passo con i tempi, riguarda l'accordo conclusivo dell'*Ode sinfonica*: una triade maggiore con sesta aggiunta (*mi-sol#-si-do#*). Tale aggregato risulta significativo non tanto in sé — trovando già ampio riscontro nel repertorio tonale — quanto per il suo perfetto inserimento in un contesto ottatonico (un ambito sonoro che, come si è visto, ricopre un ruolo tutt'altro che marginale nel brano), oltre che per la sua contestuale compatibilità con un sistema sonoro pentatonico.

La peculiarità più suggestiva di questa armonia risiede tuttavia nel fatto che essa coincide esattamente con l'accordo conclusivo di *Der Abschied* [Congedo], l'ultimo dei sei Lieder sinfonici che compongono *Das Lied von der Erde* [Il canto della terra, 1908] di Gustav Mahler — un'opera che presenta evidenti analogie con il lavoro di Cilea sia per l'organico impiegato, sia per l'orizzonte contenutistico. Nel capolavoro mahleriano questo accordo sostiene in *pianissimo* l'estremo congedo della voce solista sulla triplice ripetizione della parola *ewig* [per sempre]; sorprendentemente, Cilea sigilla l'*Ode sinfonica* in modo analogo, affidando al coro un triplice, accorato «Torna!» sospeso sul medesimo sfondo orchestrale in *pp*.

La ricezione contemporanea: la riscoperta in sala da concerto

Dopo circa settant'anni di silenzio, l'*Ode sinfonica* di Cilea ha conosciuto un'inaspettata rinascita esecutiva nei primi anni del XXI secolo.[18]

La prima ripresa si è concretizzata il 10 luglio 2004 in occasione della VII edizione del Festival "Umberto Giordano", presso il Parco di Villa Fedora a Baveno (VB); l'evento ha visto protagonisti il tenore Gustavo Porta, l'Orchestra sinfonica e il Coro di Savona sotto la direzione di Paolo Vaglieri.[19]

Quattro anni più tardi, il 26 giugno 2008, l'opera è stata ripresa ad Amburgo, nella *Großer Saal der Laeiszhalle*, dall'Orchestra e dal Coro della locale Università, con il tenore Dantes Diwiak in veste di voce solista.

[18] I programmi e le locandine dei concerti qui esaminati sono riprodotti nella sezione *Documenti* posta in calce al volume (cfr. Appendice 5).

[19] Si ringrazia la Dott.ssa Chiara Renino, direttrice editoriale della Casa Musicale Sonzogno, per aver gentilmente fornito questa informazione.

Mentre le prime due esecuzioni si erano basate sull'edizione Sonzogno del 1935, la terza — e per ora ultima — ripresa del lavoro ha tenuto a battesimo la nuova versione dell'*Ode sinfonica*, curata da chi scrive sulla base di quanto illustrato in questo contributo. Il già citato concerto, dal titolo «Genio inedito: Francesco Cilea a 150 anni dalla nascita», si è svolto presso il Teatro Cilea di Reggio Calabria il 23 dicembre 2016; l'evento ha visto la partecipazione del tenore Francesco Anile, del Coro Lirico "Francesco Cilea" guidato da Bruno Tirotta, e dell'Orchestra del Teatro Cilea sotto la direzione di Marco Alibrando.[20] Di tale esecuzione è disponibile la registrazione audiovisiva realizzata da Vincenzo Barone, pubblicata e consultabile online sul canale YouTube degli Amici della Musica di Palmi.

QR Code per ascoltare l'esecuzione dell'*Ode sinfonica* o LINK

[20] Il programma della serata comprendeva altri due lavori di Cilea: la *Suite per violino e orchestra in mi maggiore* (1933), con Pasquale Faucitano in veste di solista, e la *Piccola Suite in tre tempi* (1937). Sono state inoltre eseguite due sinfonie di un altro compositore nato a Palmi, Nicola Antonio Manfroce (1791–1813): si tratta, nello specifico, della *Sinfonia in do minore* (nella revisione di Sergio Pagliarulo) e della *Sinfonia* dall'opera *Ecuba* (edizione a cura di Domenico Giannetta, Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca, Vibo Valentia 2017). Ha completato la locandina *Adriana Suite* (1999) di Domenico Giannetta, composizione per orchestra d'archi concepita come omaggio a Francesco Cilea attraverso la libera rielaborazione di tre arie tratte dal suo capolavoro, *Adriana Lecouvreur*.
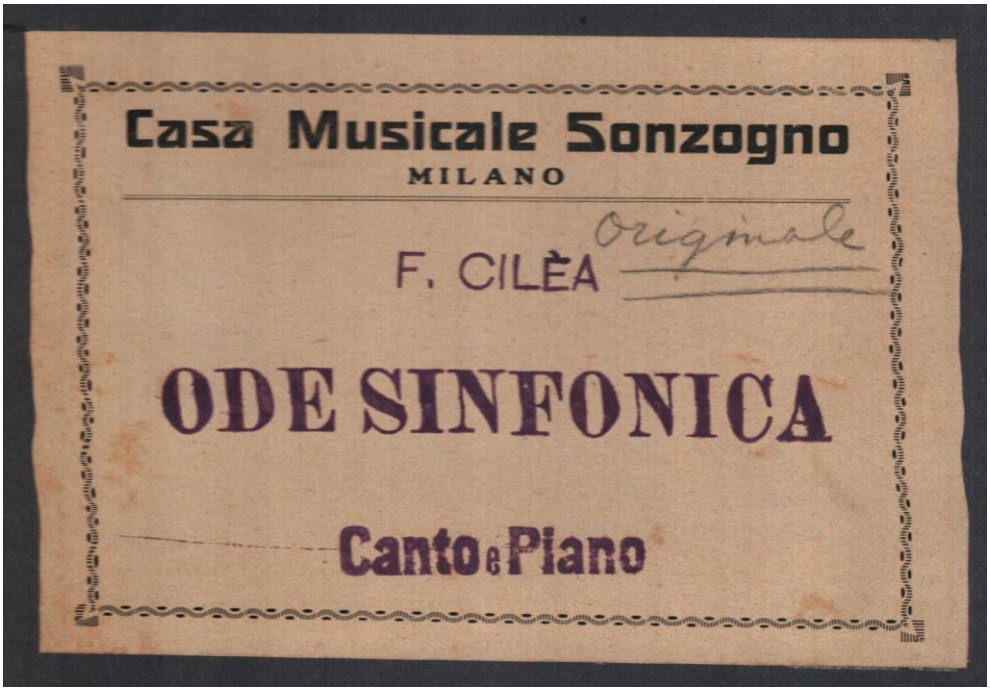


Figura 1: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R1**, grafica di copertina con annotazione autografa di Cilea «Originale»

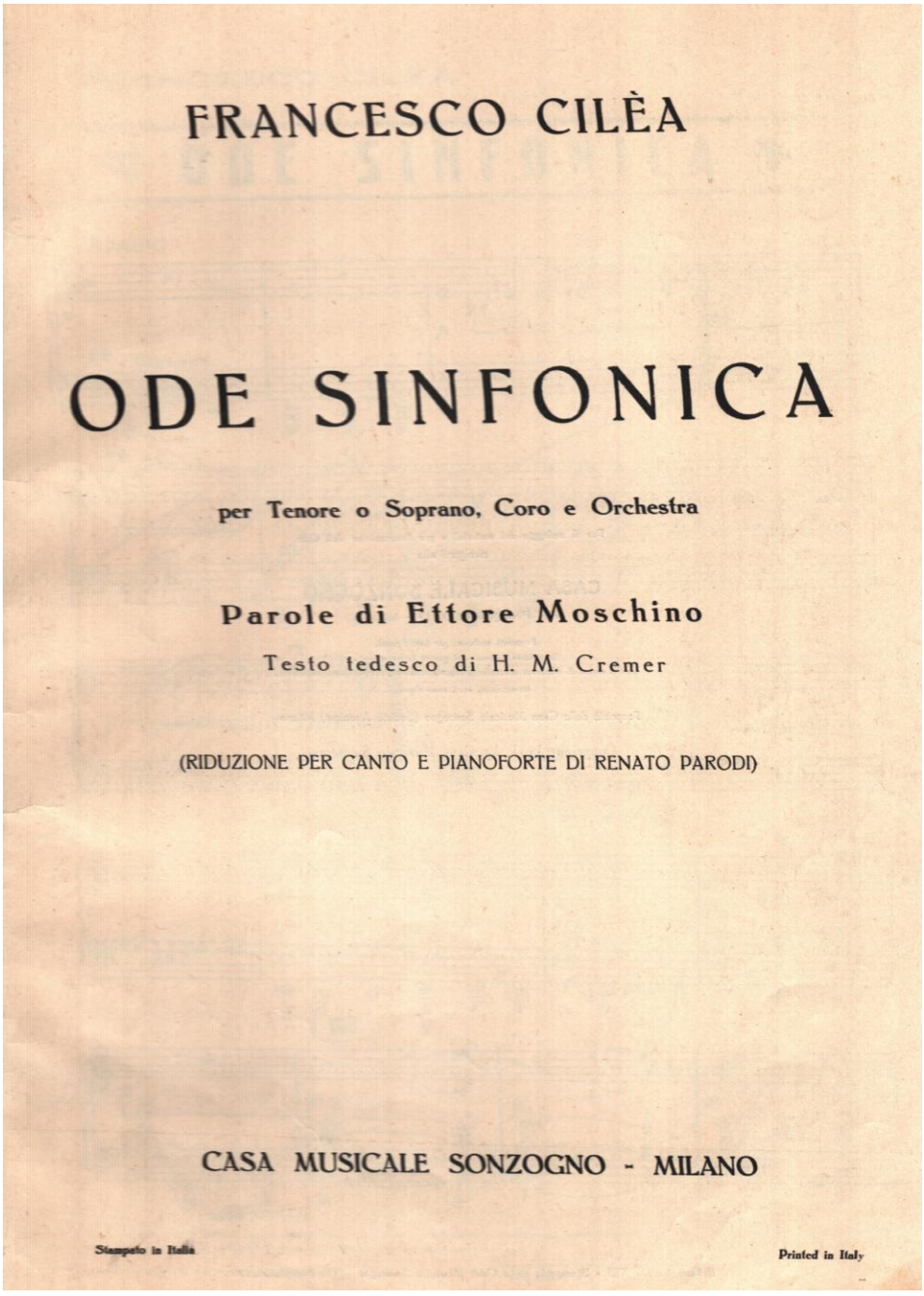


Figura 2: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R1**, frontespizio
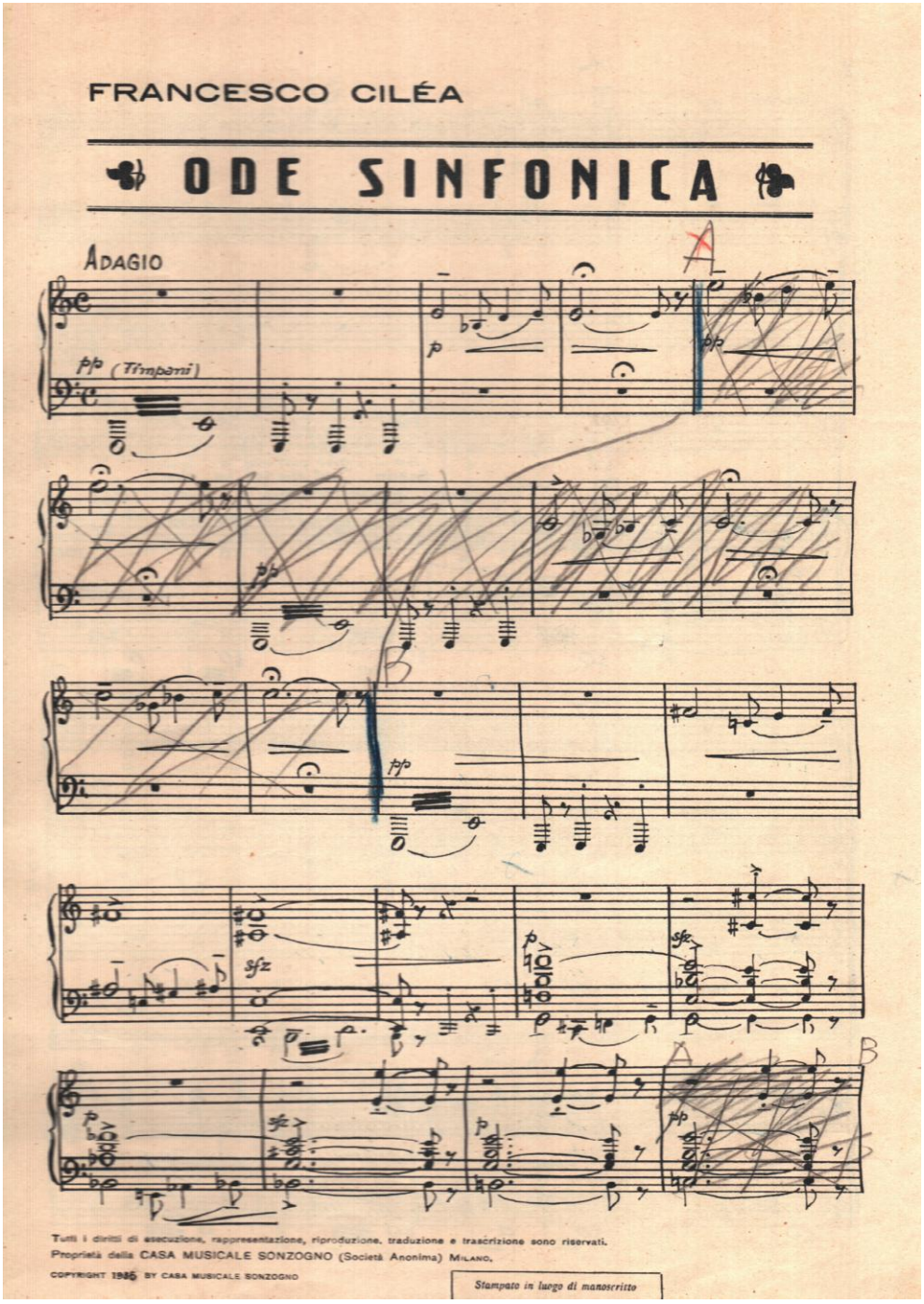


Figura 3: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R1**, pagina 1 con tagli
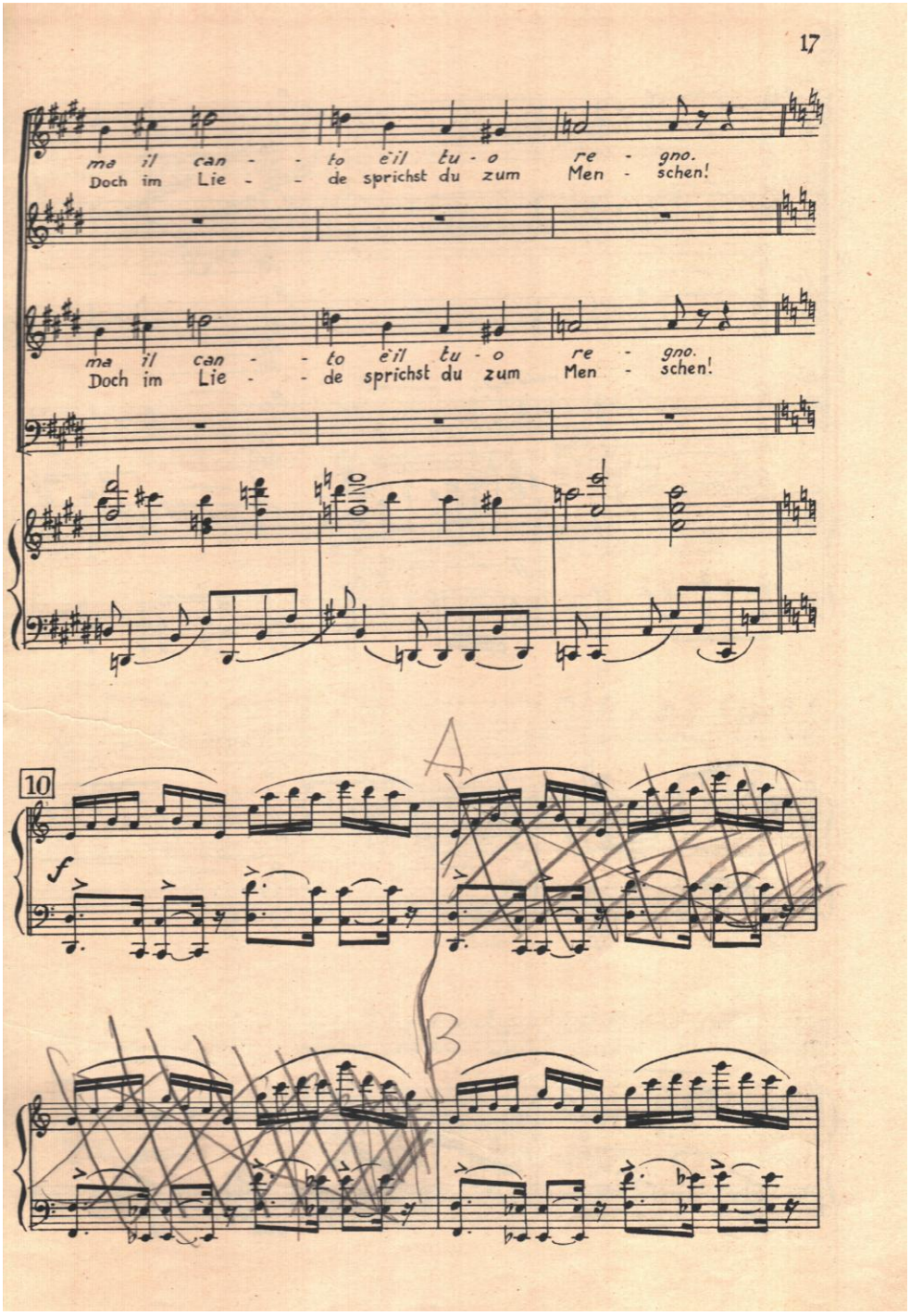


Figura 4: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R1**, pagina 17 con tagli

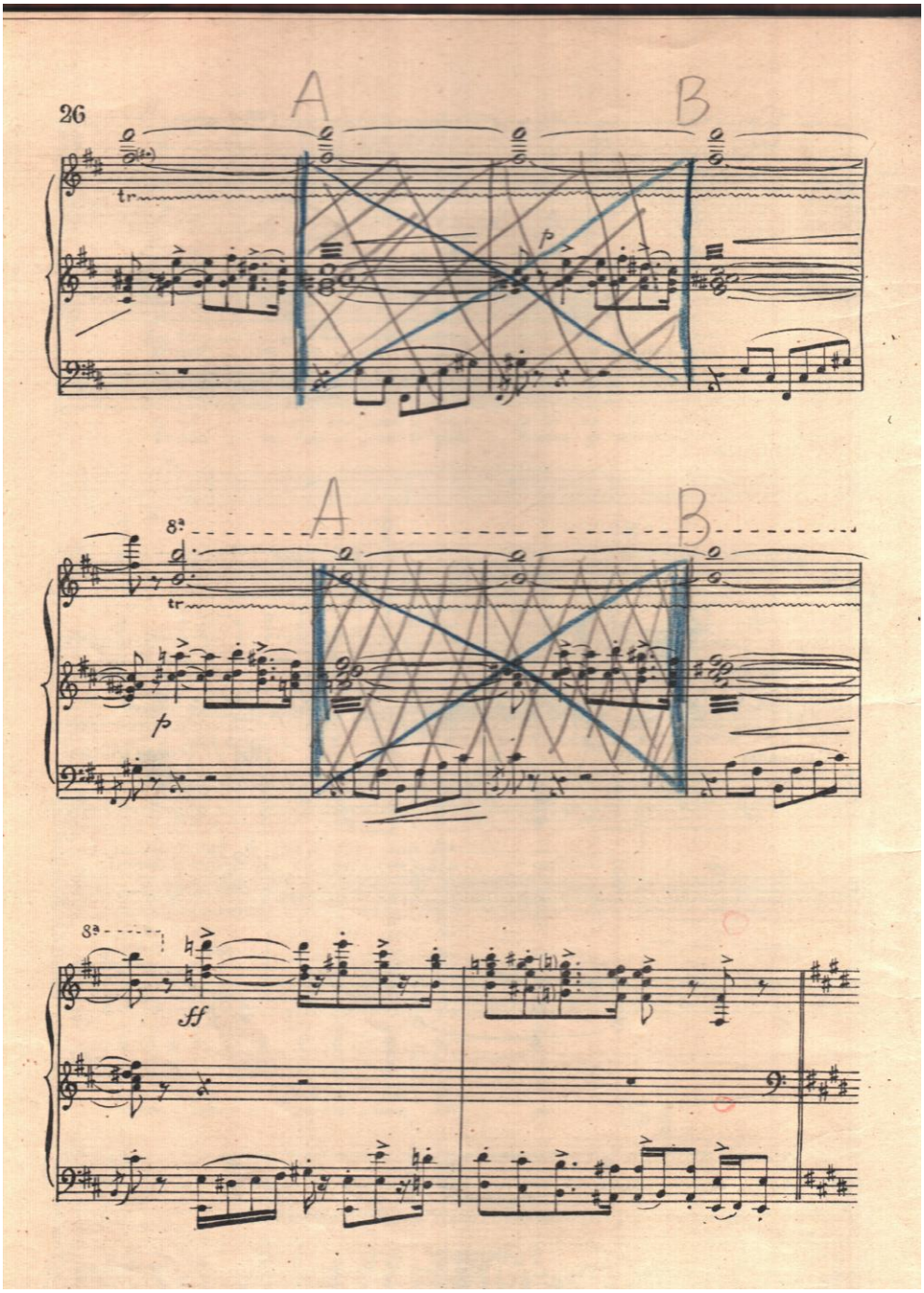


Figura 5: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R1**, pagina 26 con tagli
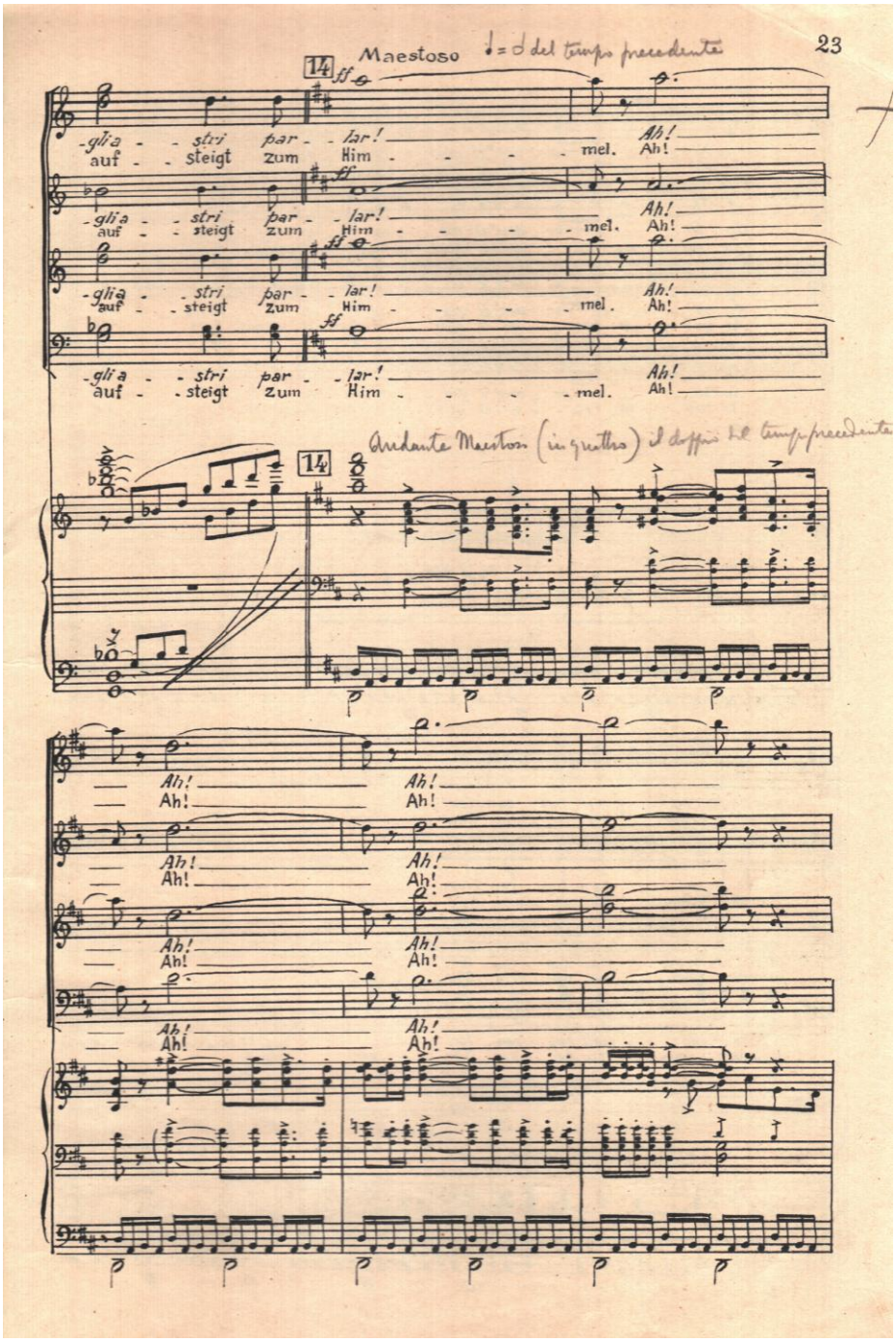


Figura 6: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R1**, pagina 23 con annotazione autografa di Cilea relativa alla nuova indicazione agogica

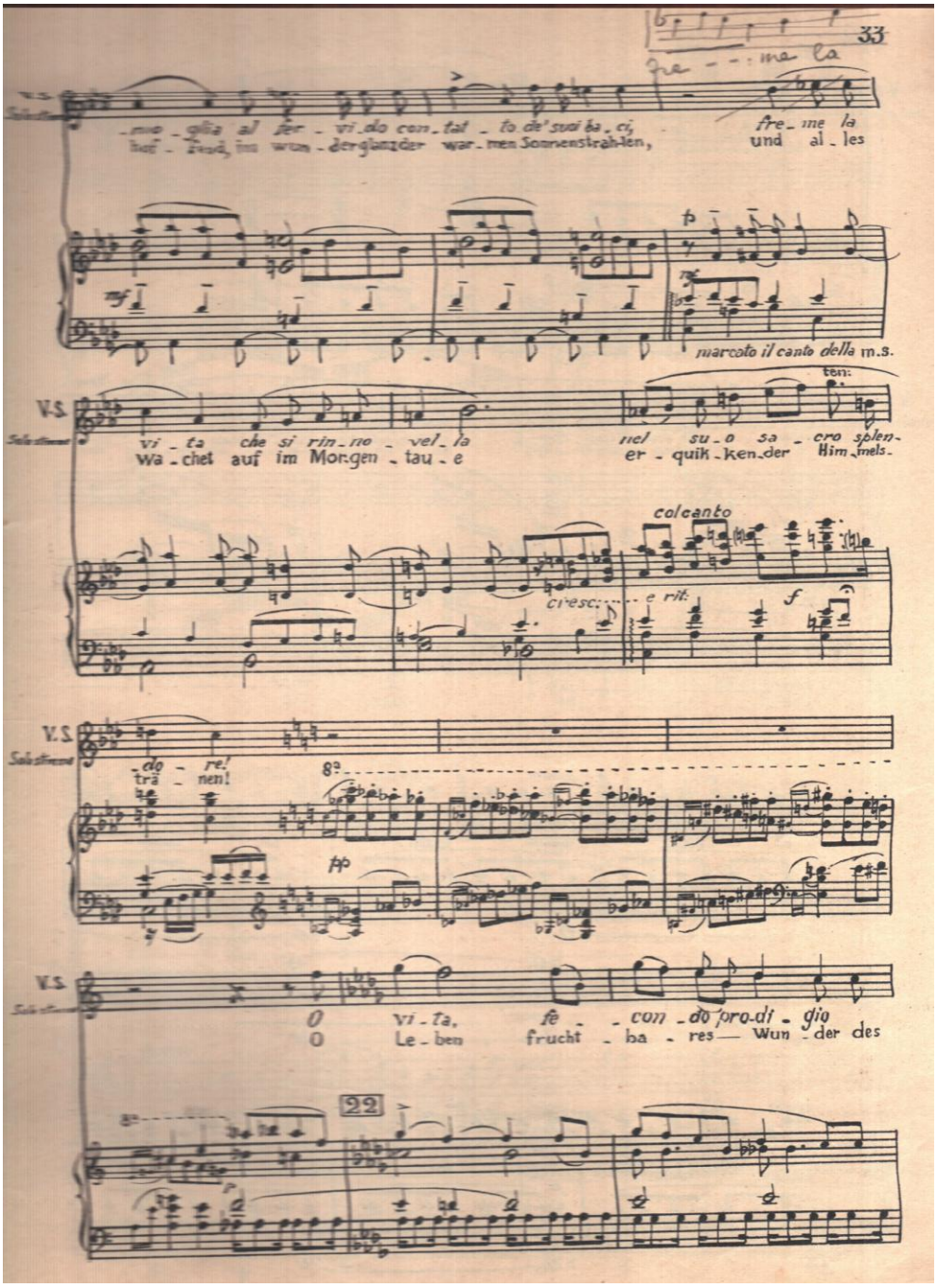


Figura 7: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R1**, pagina 33 con modifica/integrazione nella parte della voce solista



Figura 8: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **P1.1**, grafica di copertina con annotazione autografa di Cilea «da restituire alla Casa Sonzogno»
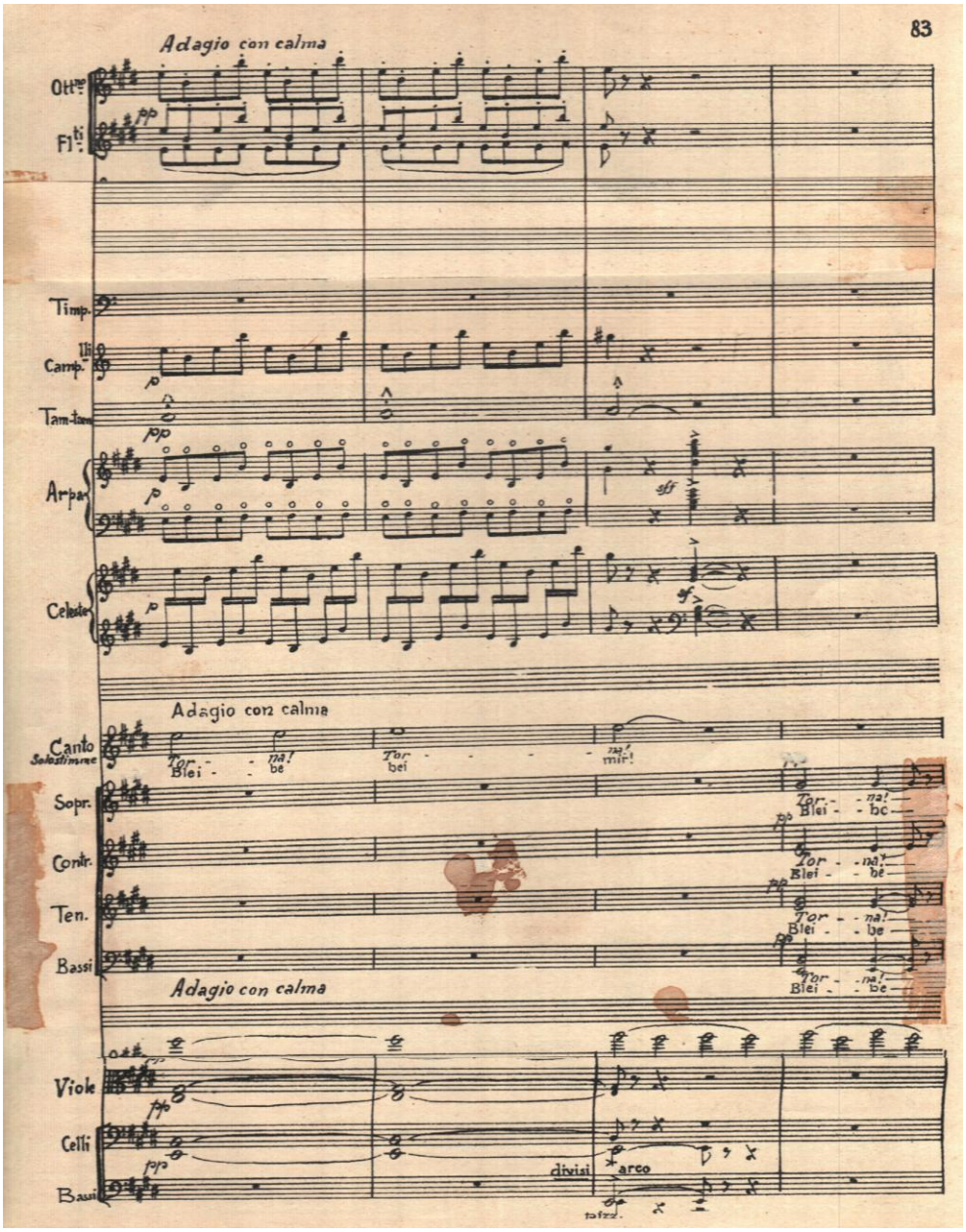


Figura 9: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **P1.1**, pagina 83
con eliminazione della parte dei corni tramite applicazione di un ritaglio
di carta pentagrammata in bianco



Figura 10: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **P1.2**, grafica di copertina con numero «6» stampigliato, e annotazione autografa di Cilea «Nelle ultimissime 6 battute di questa Partitura al posto del Coro vi sono gli Ottoni. E ciò perché volevo provare tutto il pezzo addirittura senza il Coro»

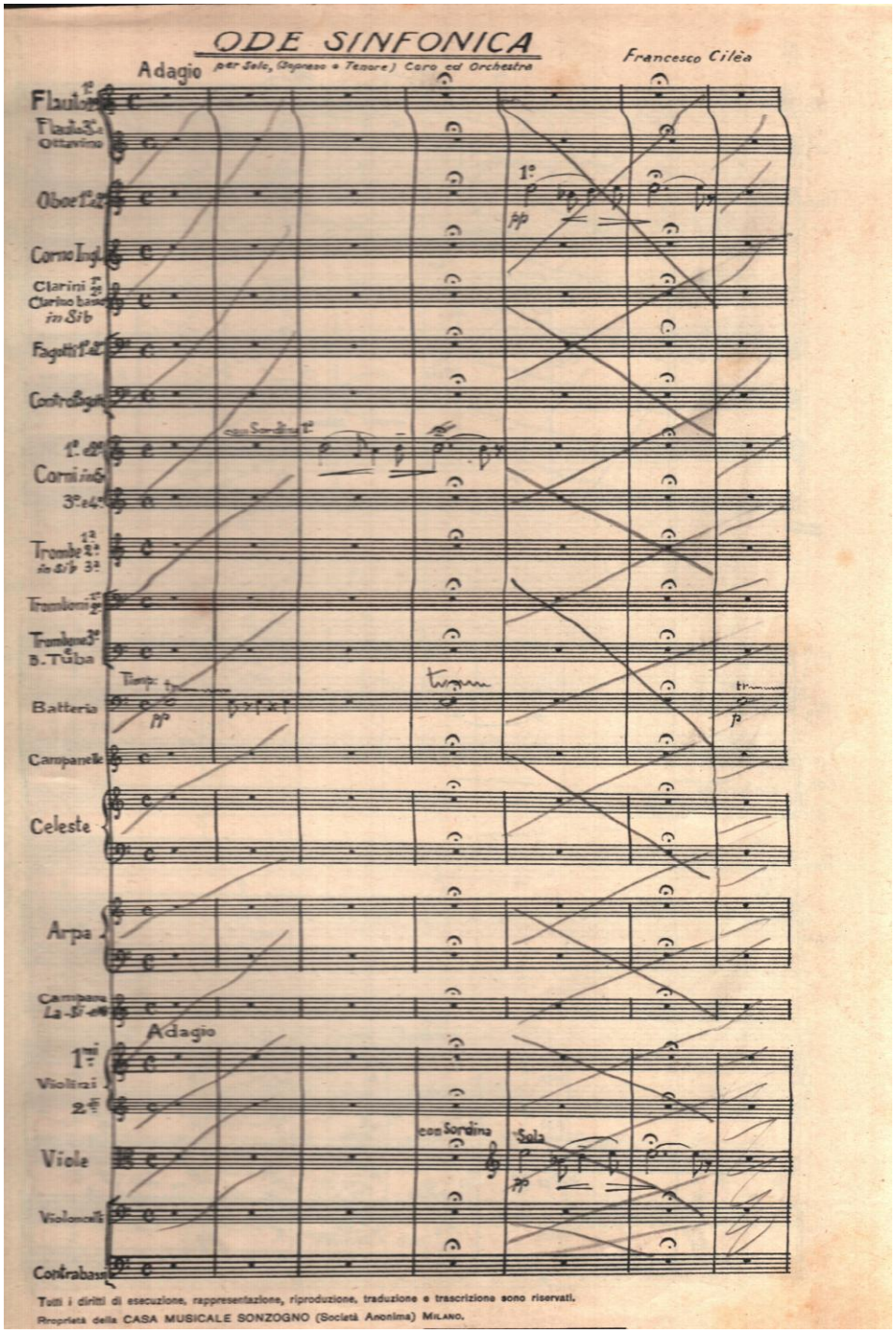


Figura 11: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **P1.2**, pagina 1 con tagli
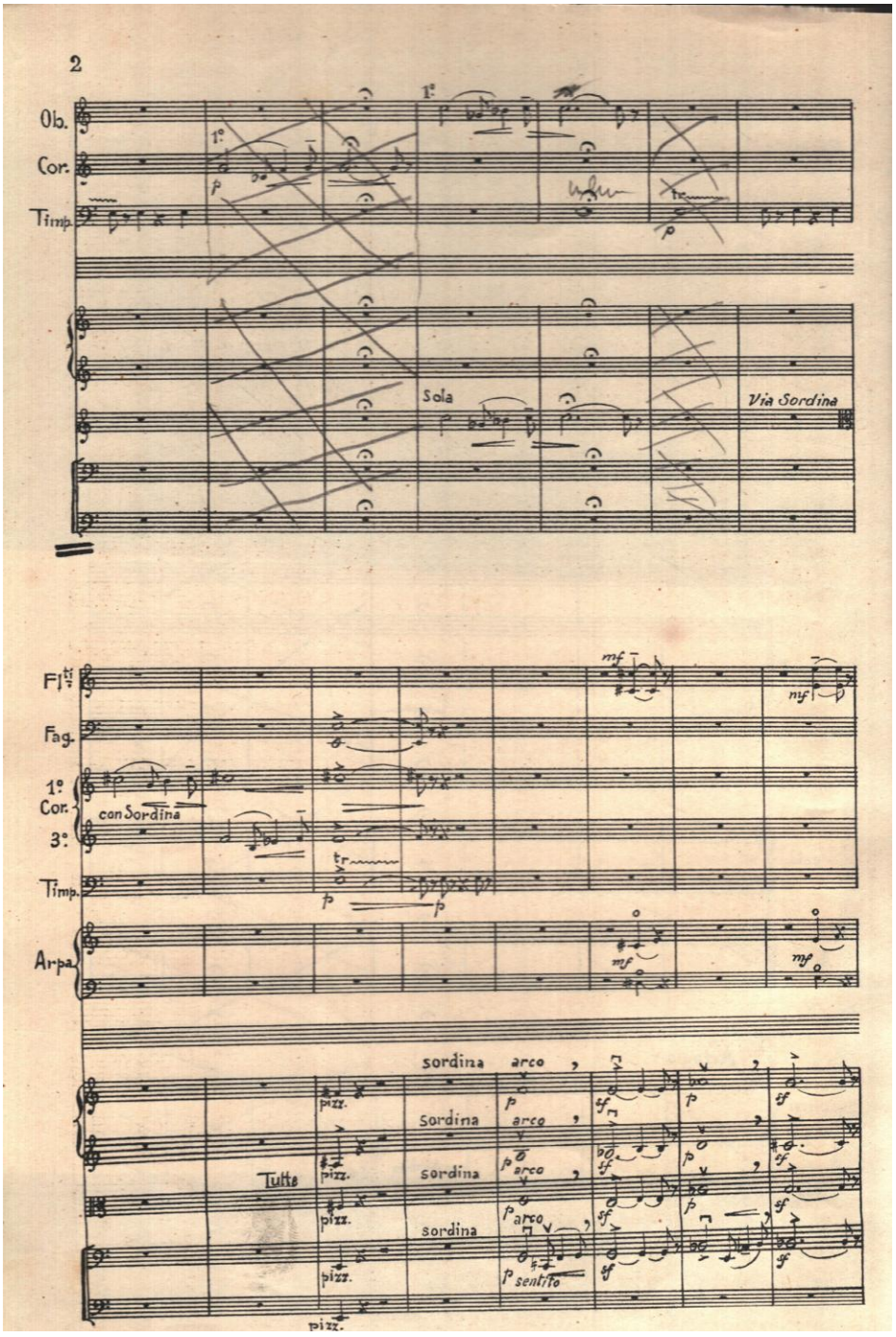


Figura 12: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **P1.2**, pagina 2 con tagli

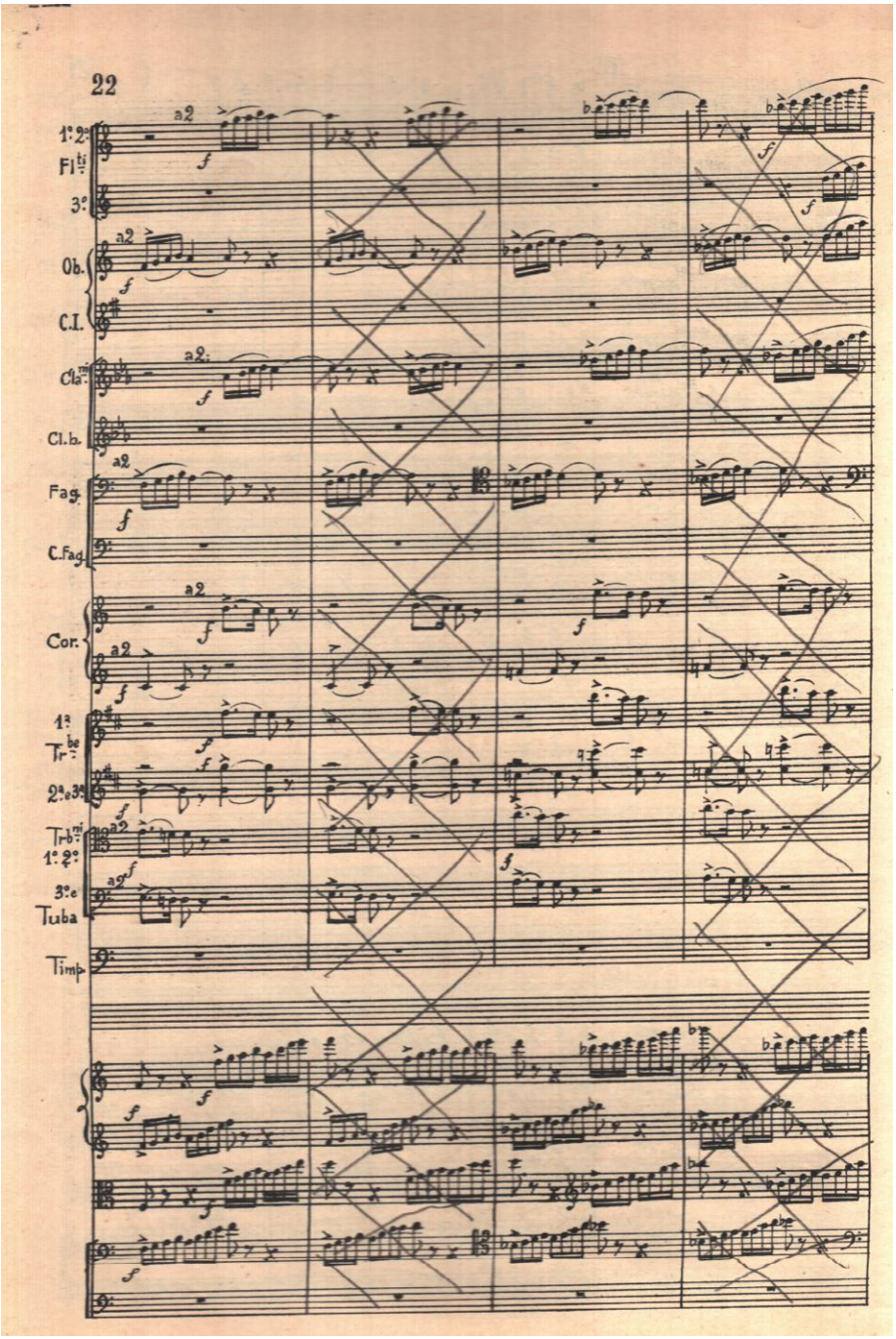


Figura 13: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **P1.2**, pagina 22
con eliminazione delle duplicazioni



Figura 14: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R2**, grafica di copertina con anno «1946» stampigliato
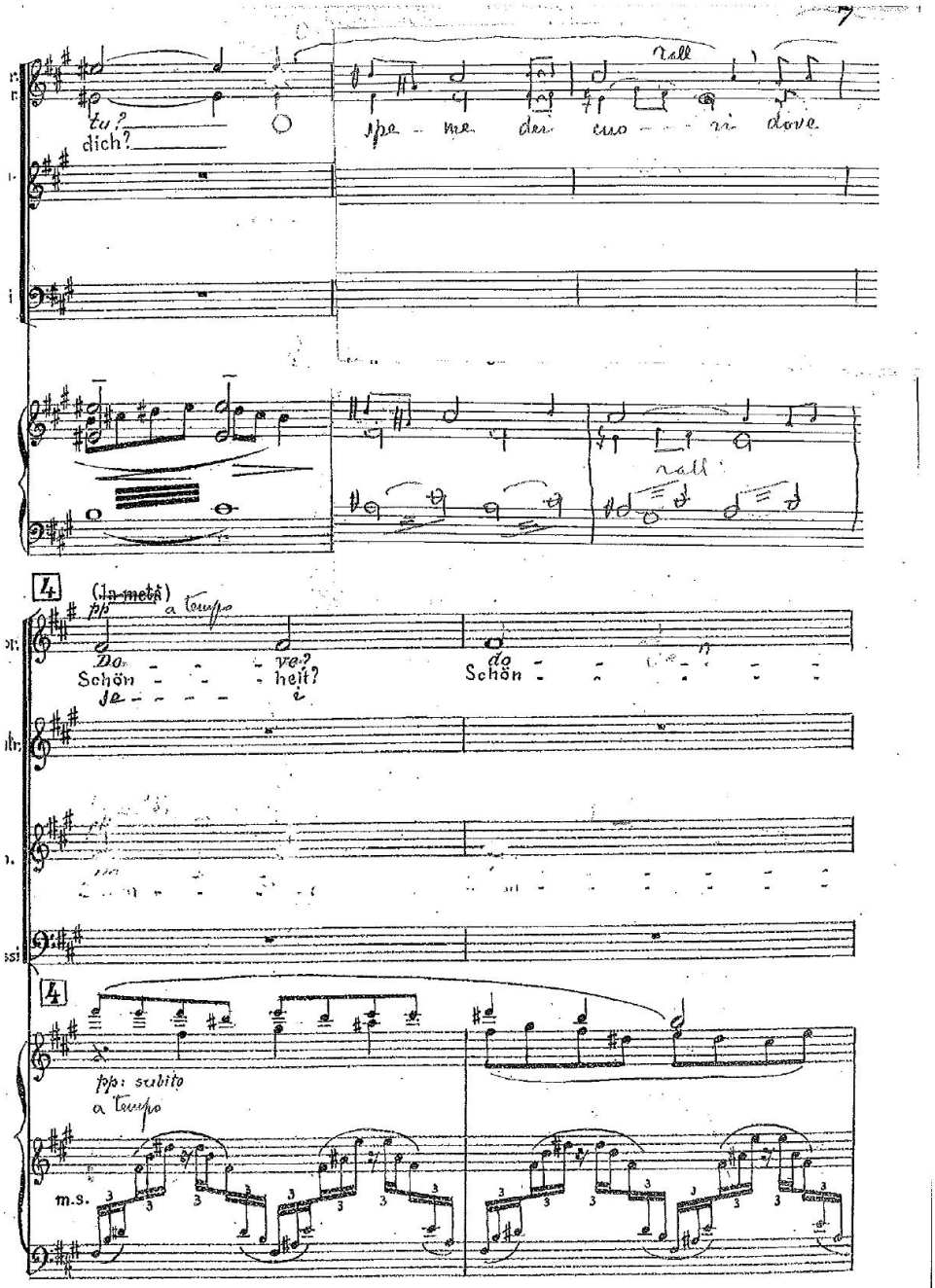


Figura 15: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R2**, pagina 7 con applicazione di ritagli di foglio pentagrammato annotati a mano

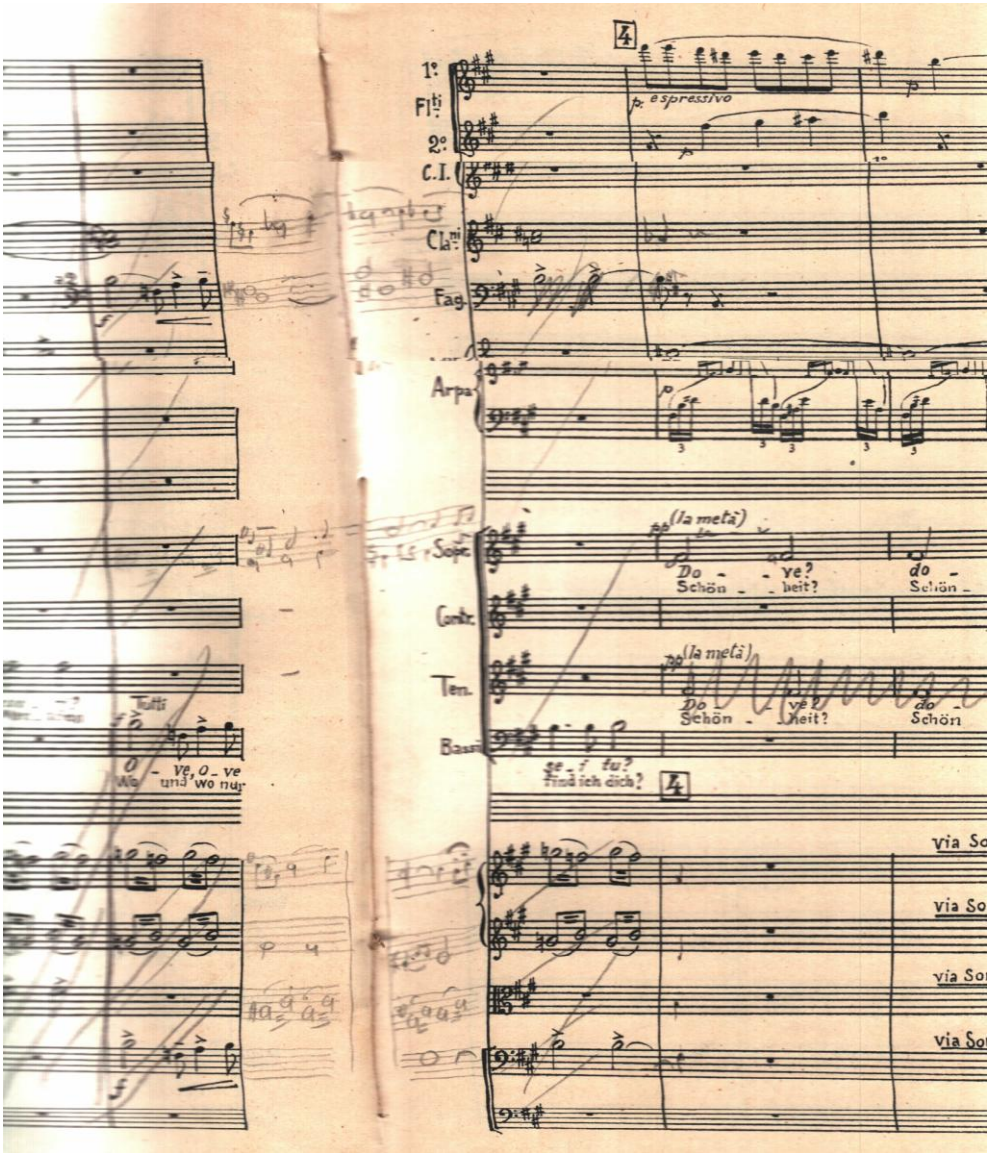


Figura 16: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R2**, interpolazione con annotazioni a mano fra le pagine 12 e 13
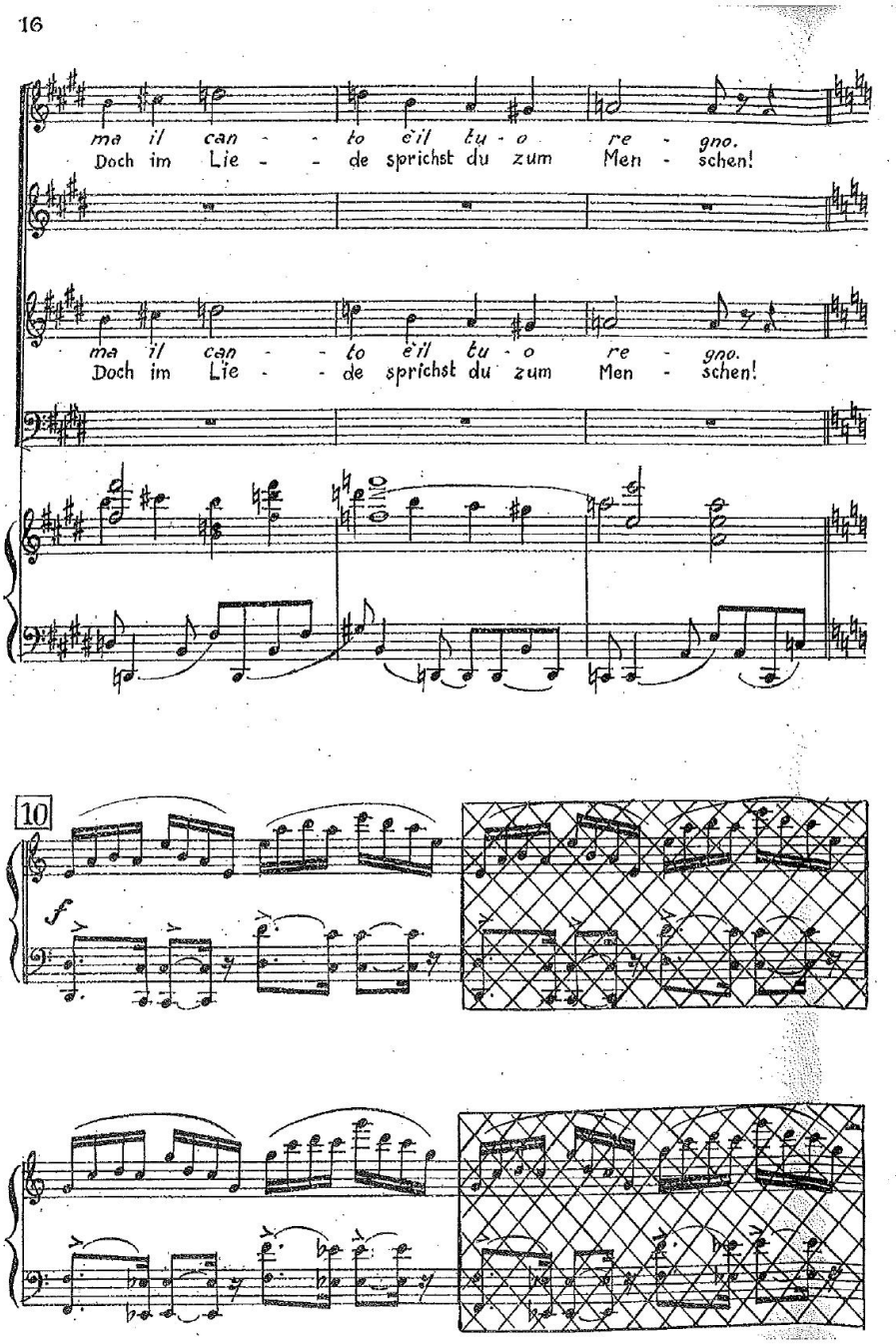


Figura 17: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R2**, pagina 16 con tagli

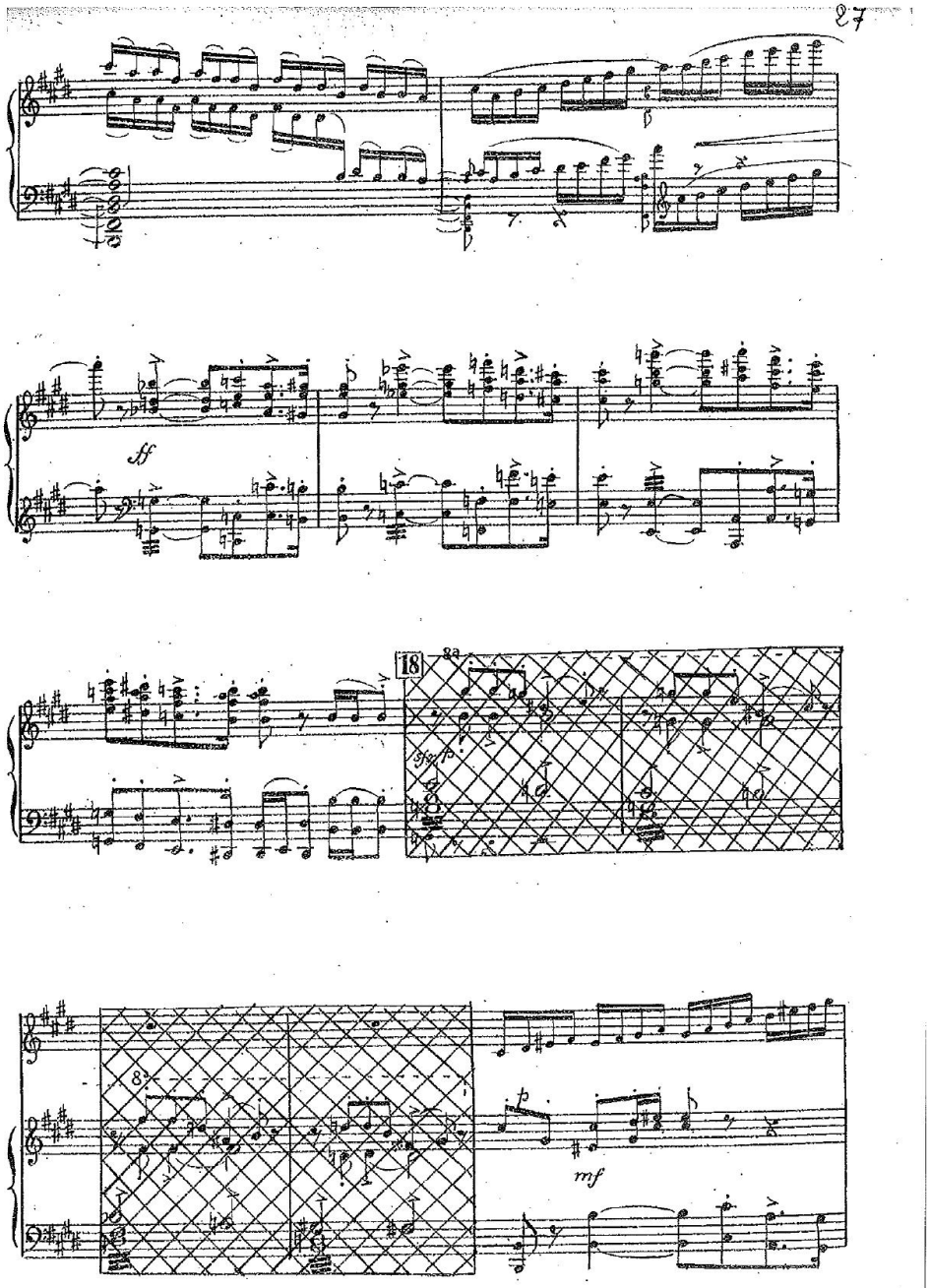


Figura 18: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R2**, pagina 27 con tagli
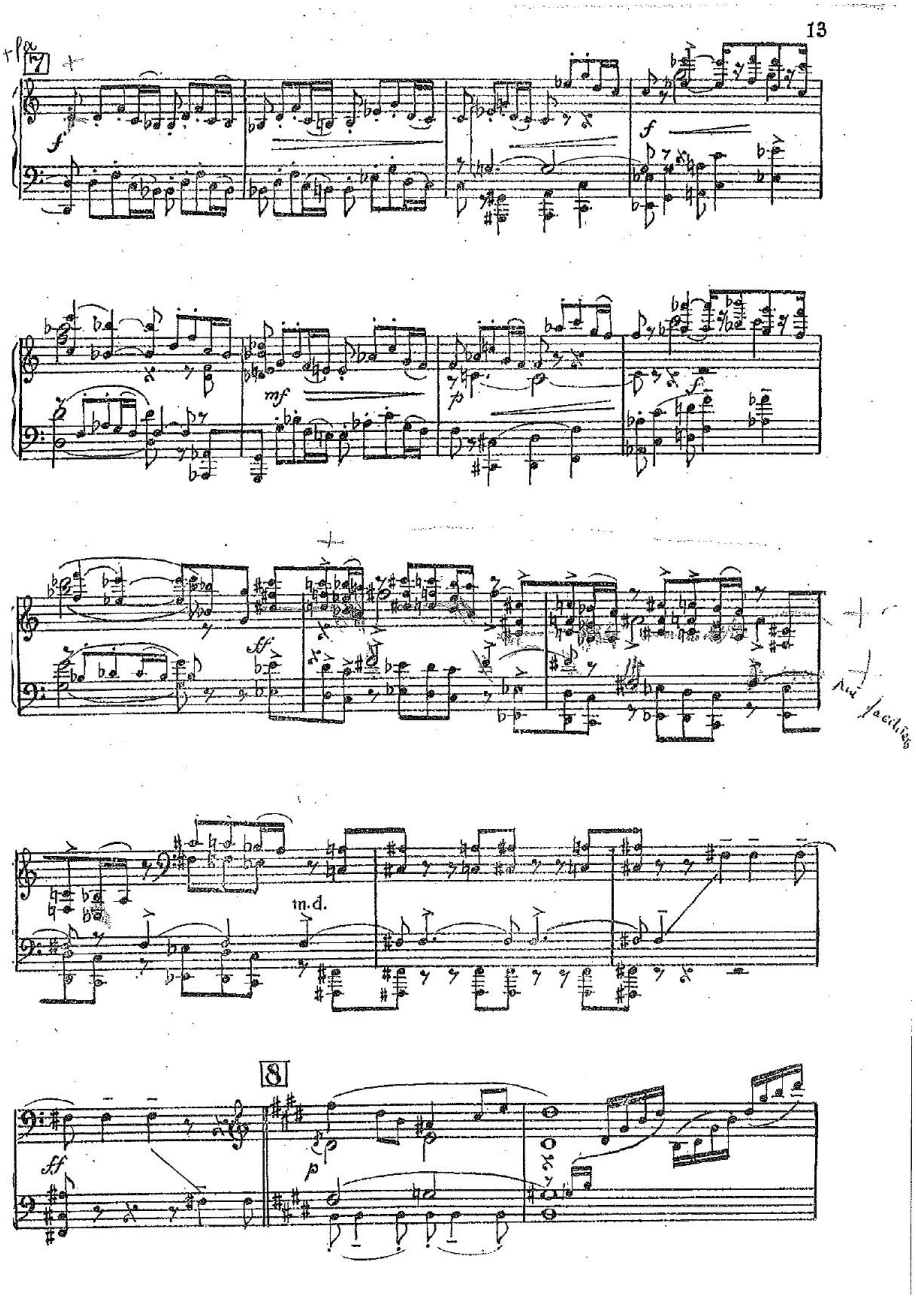


Figura 19: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **R2**, pagina 13
con soppressione delle voci intermedie nella parte pianistica
e annotazione autografa «più facilitato»

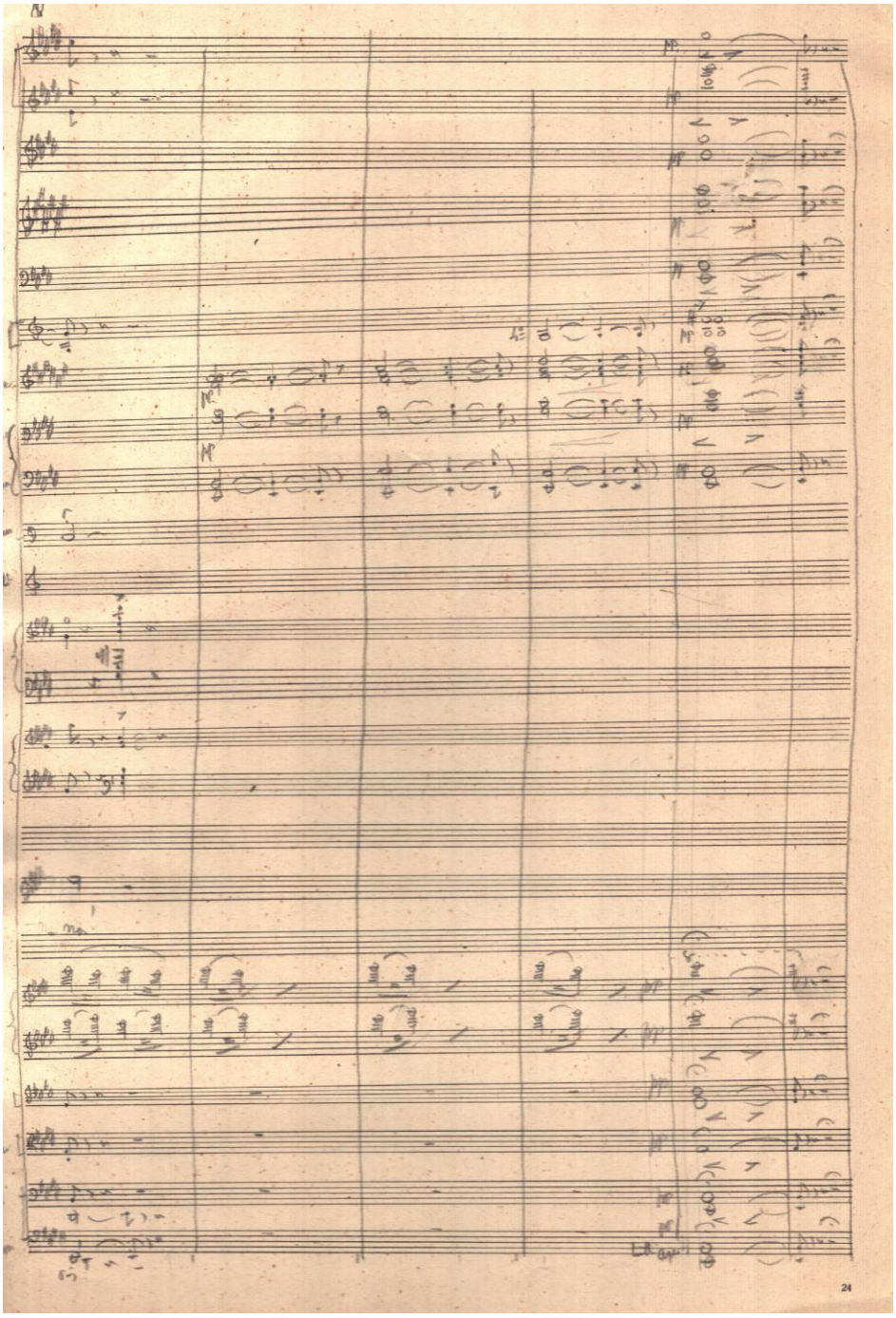


Figura 20: Francesco Cilea, *Ode sinfonica* — Esemplare **P1.2**, foglio incollato in calce recante la riscrittura del finale con l'aggiunta degli ottoni e l'esclusione del coro

La produzione pianistica giovanile di Francesco Cilea: fra istanze didattiche, stilemi salottieri e drammaturgia del quotidiano

GIUSEPPE ALBANESE

1. Introduzione e inquadramento critico: la categoria della "musica per dilettanti"

Definire la produzione giovanile di Francesco Cilea come un corpus espressivo omogeneo e monumentale risulterebbe un'operazione metodologicamente iperbolica. Il compositore di Palmi non si distinse per una prolificità ipertrofica, né nel campo del melodramma — ove la sua fama rimane indissolubilmente ancorata a pochi capitoli di assoluto rilievo — né nell'ambito della letteratura strumentale o cameristica. Cionondimeno, il catalogo pianistico giovanile ci consegna un nucleo significativo di composizioni che meritano un'accurata esegesi estetica, al fine di rintracciarvi i vettori formativi e i precoci elementi di originalità linguistica.

Formatosi al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, ambiente permeato dal magistero compositivo di Paolo Serrao e dalla gloriosa tradizione pianistica di Beniamino Cesi, Cilea si trovò ad affrontare, sin dall'anno del conseguimento del diploma (1889), le problematiche materiali proprie del giovane musicista proiettato nel "mare aperto" del professionismo. In questo contesto, la scrittura di brevi fogli d'album e pezzi di genere non rappresentò soltanto un esercizio accademico o un disimpegno lirico, ma rispose a una precisa contingenza socio-economica. Come lo stesso autore ebbe a rammentare nelle sue memorie, la pubblicazione di queste pagine gli permise di assaporare il gusto dei primi, modesti guadagni editoriali, evidenziando una dinamica di mercato che collegava strettamente l'attività dei compositori di fine Ottocento alla richiesta di un vasto pubblico di amatori.

Sorge dunque la necessità di proporre una categoria ermeneutica capace di accogliere e decodificare questo repertorio senza liquidarlo come

marginale. La proposta metodologica qui avanzata consiste nell'applicare la definizione di musica per dilettanti (o *Gemeinschaftsmusik* nell'accezione più vasta di musica d'uso e con destinazione amatoriale). Nella storia della musica, la destinazione al dilettantismo colto non possiede una connotazione qualitativamente negativa: basti guardare all'*Album per la gioventù* op. 68 di Robert Schumann, alle miniature liriche di Pëtr Il'ič Čajkovskij o Edvard Grieg, sino a giungere al celebre *Concerto Triplo* op. 56 di Ludwig van Beethoven, la cui parte pianistica venne espressamente concepita per l'allievo e mecenate dilettante, l'Arciduca Rodolfo d'Asburgo, senza che ciò ne inficiasse lo status di capolavoro. Per Cilea, la musica per dilettanti costituisce un alveo in cui la ricerca dell'amabilità tematica si coniuga con un'accessibilità esecutiva calibrata sulle reali capacità tecniche dei salotti borghesi del tempo.

2. Scelte morfologiche e costruttive: economia di scrittura

Il primo dato quantitativo che emerge dall'esame strutturale dei brani pianistici giovanili riguarda la loro estensione temporale: ci troviamo dinanzi a pagine rigorosamente brevi, la cui durata media si attesta al di sotto — o lambisce appena — la soglia dei tre minuti. Tale scelta microformale non implica una scarsa vena creativa, bensì l'adozione dell'aforisma e del bozzetto lirico quali moduli espressivi d'elezione, capaci di condensare l'essenza poetica in strutture limpide e immediatamente fruibili.

Dal punto di vista della scrittura strumentale, Cilea opta per una condotta essenziale, quasi scarna. Circa sessant'anni prima della composizione di queste pagine, virtuosi del calibro di Franz Liszt e Sigismund Thalberg (quest'ultimo, attraverso il suo allievo prediletto Beniamino Cesi, diede il via alla gloriosa tradizione didattica napoletana) avevano radicalmente ridefinito i confini del pianismo ottocentesco attraverso l'impiego di "effetti speciali" miranti a emulare la massa e la complessità sinfonica dell'orchestra. Al contrario, Cilea rifugge la retorica della spettacolarità e del titanismo virtuosistico. Tale assenza non va interpretata come un'incapacità tecnica: Cilea era l'erede diretto di una filiazione didattica che, passando da Hummel e Thalberg, giungeva a Cesi e Giuseppe Martucci. La rinuncia al virtuosismo ipertrofico risponde a una

deliberata volontà estetica: il pianoforte è vissuto come una dimensione intima, una sorta di diario privato in cui annotare pensieri, slanci ed elegie quotidiane.

Un esempio emblematico di questa condotta riduttiva e pedagogicamente cauta si ravvisa nella *Melodia in fa maggiore* (tratta dai *Tre pezzi* del 1888). In un passo cruciale del brano, laddove lo sviluppo drammatico conduce alla riesposizione (in tono di perorazione) del tema e parrebbe esigere una scrittura libera e "dionisiaca", Cilea sceglie di esplicitare in partitura un "apollineo" e misurato trillo espresso in quartine, bloccando la naturale fluttuazione agogica della chiusura che, tra l'altro, consentirebbe di confluire direttamente nella sua naturale destinazione. Questa micro-soluzione strutturale tradisce l'attenzione (o la preoccupazione?) verso l'esecutore amatore o il giovane studente, per i quali la gestione di un trillo libero e il successivo riposizionamento della mano sull'intervallo d'ottava avrebbero costituito un ostacolo tecnico temibile. Laddove Liszt avrebbe scatenato un climax orchestrale e sonoramente sontuoso, Cilea persegue il massimo rendimento melodico col minimo sforzo digitale, alludendo piuttosto che rappresentando.

3. Analisi critica dei cicli e delle miniature pianistiche

3.1 Gocce di rugiada e la drammaturgia extra-musicale

Considerato tradizionalmente uno dei primi brani pervenutici (sebbene permangano parziali incertezze cronologiche), *Gocce di rugiada* op. 3 (1880) si inserisce pienamente in quel filone della musica a programma e del simbolismo di stampo tardo-romantico. L'attribuzione di titoli evocativi offre all'ascoltatore un ancoraggio semiotico tramite riferimenti extra-musicali. Dal punto di vista costruttivo, il brano adotta il metro di 6/8, configurando l'andamento ondulatorio tipico della *berceuse*.

Ascolto n. 1: QR Code per accedere all'esecuzione di *Gocce di rugiada* o LINK

La scrittura gioca sulla natura percussiva del pianoforte per evocare, attraverso un accurato controllo del tocco, la sfericità cristallina delle gocce mattutine. La condotta melodica, inizialmente nuda, si arricchisce progressivamente di fioriture e piccole acciaccature che formano una fitta ghirlanda ornamentale. La limitata escursione spaziale delle mani sulla tastiera conferma la destinazione didattico-salottiera del pezzo. Eppure, una lettura ermeneutica avanzata impone all'interprete professionista di superare l'esecuzione meramente corretta per rivelarne la drammaturgia implicita: la tridimensionalità acustica consente di isolare il piano narrativo del canto spiegato rispetto allo sfondo percussivo e pizzicato del disegno ornamentale.

3.2. Scherzo e Scherzando!...

Lo *Scherzo in re bemolle maggiore* (1883) è una delle composizioni più estese e ambiziose del giovane Cilea. Nonostante il titolo, non si tratta affatto di un brano ironico: il modello di riferimento sono chiaramente gli scherzi di Chopin. Ciò che colpisce in questo brano è la scelta di accostare allo scherzo vero e proprio un trio in re maggiore, tonalità estremamente distante rispetto a quella d'impianto, aspetto che rivela una matura consapevolezza dell'architettura tonale quale veicolo di contrasto espressivo.

Una condotta differente caratterizza invece *Scherzando!... Allegro sostenuto* (1884), il cui titolo — corredato da puntini sospensivi e punto esclamativo — ne esplicita il carattere buffo sorretto da un ritmo di polka. Vi si ravvisano ascendenze schumanniane, per via dell'alternanza tra momenti di giocosa spensieratezza e improvvisi e fugaci passaggi dall'andamento serioso.

Ascolto n. 2: QR Code per accedere all'esecuzione dello *Scherzo* o LINK



Ascolto n. 3: QR Code per accedere all'esecuzione di *Scherzando!...* o LINK

3.3. Valzer e Foglio d'album: tra ethos delle tonalità e l'accordo di quinta aumentata

Il *Valzer in re bemolle maggiore* illustra appieno l'ethos associato alla tonalità espressiva: l'adozione del re bemolle si inserisce in una consolidata tradizione ottocentesca che elegge tale area tonale a sede di una cantabilità elegiaca, intima e vellutata. Non è un caso che Cilea, oltre alle consuete indicazioni dinamiche di *pp*, inserisca la prescrizione espressiva "delicatamente".



Ascolto n. 4: QR Code per accedere all'esecuzione del *Valzer* o LINK

Al contrario, il successivo *Foglio d'album* op. 41 (pubblicato nel 1904 da Sonzogno, e dunque stilisticamente più avanzato) manifesta un'armonia sensibilmente più densa ed elaborata. All'interno di questa pagina si palesa un'autentica peculiarità linguistica di Cilea: l'uso sistematico della triade di quinta aumentata. Sul piano della teoria armonica, l'accordo di quinta aumentata sul quinto grado introduce un elemento di ambiguità e sospensione espressiva ben più marcato rispetto alla consueta risoluzione perentoria dominante-tonica. Cilea gioca ad accostare a distanza ravvicinata la triade di dominante e quella di quinta aumentata, offrendo un saggio di raffinato vocabolario armonico che, senza sfociare nell'ostentazione modernista delle avanguardie, rifugge sistematicamente la banalità della maniera.



Ascolto n. 5: QR Code per accedere all'esecuzione del *Foglio d'album* o LINK

3.4. Flatterie op. 11 e i Trois petits morceaux: uno sguardo più internazionale

In *Flatterie* [Adulazione] op. 11 (1890), Cilea articola un'arguta operazione di retorica musicale. Le prime due battute citano quasi letteralmente l'incipit del *Concerto n. 2 in la maggiore per pianoforte e orchestra* di Franz Liszt, muovendosi dall'impianto di mi bemolle verso il sesto grado abbassato. Come evidenziato dalla semiotica musicale contemporanea (con particolare riferimento agli studi di Gino Stefani sulle pratiche sociali e l'attribuzione di senso), l'atto dell'adulare si traduce musicalmente attraverso l'insistenza su appoggiature e movimenti melodici fluttuanti dal carattere mellifluo, realizzando una perfetta *captatio benevolentiae* sonora. Il brano, nella sua brevità, assume un elevato valore pedagogico, mostrando allo studente l'effetto psicologico immediato di determinati stilemi.



Ascolto n. 6: QR Code per accedere all'esecuzione di *Flatterie* o LINK

I *Trois petits morceaux* op. 28, editi in Germania da Bote & Bock nel 1890, nacquero originariamente sotto la suggestione commerciale dell'editore Giulio Ricordi, il quale intuì l'opportunità di adottare titoli in lingua francese per garantirne una diffusione internazionale. Il primo pezzo, *Loin dans la mer* [Lontano nel mare] (in sol maggiore, dedicato alla marchesa Cettina Aiossa), condivide con la coeva *Petite Suite* di Claude Debussy (specificamente con il movimento *En bateau*, anch'esso nella medesima tonalità e nel metro di 6/8)

il senso del dondolìo prodotto dal moto ondoso. Al di là di sterili questioni di plagio, l'affinità testimonia l'osmosi e la condivisione della temperie culturale del tempo. Sorprendente appare la chiusura del brano: Cilea sigilla la composizione con una triade maggiore con sesta aggiunta, anticipando di anni soluzioni armoniche analoghe riscontrabili, ad esempio, nel finale del *Das Lied von der Erde* [Il Canto della Terra] (1908) di Gustav Mahler.[1]

Il secondo pezzo del ciclo, anch'esso intitolato *Feuille d'album* [Foglio d'album, dedicato alla signora Grazia Pierantoni Mancini], evidenzia la tendenza di Cilea a concepire il pianoforte nei termini di una "riduzione orchestrale". La scrittura pianistica, ridotta all'osso, ricalca quella funzionale e sintetica degli spartiti per canto e pianoforte dell'opera lirica (si pensi, per analogia armonica e testurale, all'accompagnamento pucciniano di "E lucevan le stelle", o ad altri passaggi di *Tosca*). La partitura presenta la rara prescrizione agogica "stentando" o "stentato", indicazione tipicamente teatrale atta a richiedere un'assoluta flessibilità dell'esecutore nei confronti della linea melodica, intesa come una vera e propria romanza lirica "col cuore in mano".

Il terzo e ultimo brano, *Pensée espagnole* [Pensiero spagnolo, dedicato alla marchesa Adele Thedoli], non rimanda in senso stretto al folklore spagnolo indagato come avrebbero potuto fare Albeniz o Granados, ma vi è comunque qualche richiamo di maniera nel ritmo popolare della danza: le terzine, in particolare, possono ricordare il tipico effetto delle nacchere.

Ascolto n. 7: QR Code per accedere all'esecuzione dei *Trois petits morceaux* o LINK

[1] Su questo aspetto, cfr. il contributo di Domenico Giannetta in questo volume.

4. La Suite op. 29 e il confronto con l'orizzonte mitteleuropeo: Martucci e Fano

Con i tre pezzi — *Romanza*, *Scherzino*, *Barzelletta* — che compongono la *Suite* op. 29 (1890), il livello di impegno richiesto al dilettante si fa decisamente più stringente, pur rimanendo nell'alveo della forma breve. Nella *Romanza* (dedicata alla signora Flora Piccoli Montini) assistiamo a un uso magistrale dell'accordo sul quarto grado alterato, mentre lo *Scherzino* (dedicato alla baronessa Bice Monti) rivela reminiscenze schumanniane (*Papillons* op. 2), oltre a evocare la musica di Edvard Grieg e del compositore statunitense Edward MacDowell, allievo sia di Grieg che di Liszt. Singolare è il terzo brano, intitolato *Barzelletta* (dedicato alla signora Ida Ferrara): sotto un'indicazione di "Moderato" che frena ogni tentazione iper-virtuosistica, Cilea dispiega una scrittura complessa, ricca di ampi salti e slanci ritmici umoristici, non esenti da un carattere quasi coreutico e popolaresco.



Ascolto n. 8: QR Code per accedere all'esecuzione della *Suite* o LINK

Al fine di delineare compiutamente la fisionomia estetica di Cilea, appare fecondo un confronto con due figure centrali del pianismo italiano di fine Ottocento: Giuseppe Martucci (1856–1909) e Guido Alberto Fano (1875–1961). Cilea condivise con Fano lo status di allievo di Martucci (sebbene Cilea abbia studiato con il maestro bolognese per un periodo limitato, formandosi prevalentemente con Serrao). Le traiettorie biografiche dei due musicisti si incrociarono significativamente sul piano istituzionale, giungendo a un vero e proprio avvicendamento alla direzione del Conservatorio di Napoli.[2]

[2] Il Ministro dell'epoca prese la decisione di sostituire Fano con Cilea alla guida del Conservatorio di Napoli — che, prima dell'avvento di Fano, era rimasto per alcuni anni addirittura privo della figura del direttore a causa di forti lotte intestine — in quanto il corpo docente non vedeva di buon occhio un musicista del nord Italia alla guida dell'Istituzione.

Esaminando le *Quattro Fantasie* op. 6 (1896) di Fano — e in particolare l'*Intermezzo* op. 6 n. 1 e il *Capriccio* op. 6 n. 4 — balza agli occhi una radicale divergenza estetica. La scrittura di Fano si presenta decisamente più densa, contrappuntistica, polifonica e strutturalmente complessa, aderendo in toto ai modelli formali della cultura germanica ed esplicitando un legame diretto con gli ultimi *Klavierstücke* di Johannes Brahms (di cui mutua la rigida tassonomia nominale di *Intermezzi* e *Capricci*).

Ascolto n. 9: QR Code per accedere all'esecuzione delle *Fantasie n. 1 e 4* di Fano
o LINK

Il *Notturno in fa diesis minore* op. 70 n. 2 (1892) di Giuseppe Martucci palesa un respiro ampio, quasi melodia infinita o ciclica, ripiegata su se stessa, che guarda direttamente all'op. 48 n. 2 di Fryderyk Chopin, innestandovi però un personalissimo "sapore mediterraneo" e uno sviluppo drammatico culminante in un crescendo di sapore squisitamente wagneriano.

Ascolto n. 10: QR Code per accedere all'esecuzione del *Notturno* di Martucci
o LINK

Di contro, il *Notturno* op. 22 di Cilea (1890, scritto nella tonalità enarmonica di sol bemolle maggiore) sceglie una via radicalmente opposta: pur condividendo la medesima radice lirica meridionale, Cilea si riallaccia alla cantabilità immediata e distesa della canzone napoletana (si pensi alle coeve invenzioni di Eduardo Di Capua come *I' te vurria vasà*). Laddove Martucci e Fano esigono una complessità speculativa radicata nella grande

tradizione mitteleuropea, Cilea concentra l'impegno sul terreno dell'amabilità e dell'immediatezza melodica.



Ascolto n. 11: QR Code per accedere all'esecuzione del *Notturno* di Cilea o LINK

5. Ricezione moderna e riscoperta interpretativa

Il problema della ricezione moderna della musica pianistica di Cilea si connette strettamente alle sfide che attendono l'interprete contemporaneo. In un'epoca di profonda crisi del sistema concertistico tradizionale, la riscoperta di questo repertorio offre interessanti spunti di riflessione didattica e interpretativa. Se esecutori di fama planetaria come Lang Lang non esitano a inserire nei propri programmi, di fronte a platee sterminate, pagine tratte dalla letteratura didattica infantile (quali *Ivan sings* di Aram Chačaturjan) poiché contraddistinte da un'immediatezza comunicativa di sicuro effetto, è evidente come il criterio con cui si selezionano le musiche prescinda, ormai, dall'imperativo richiamo alla complessità compositiva o al valore storico o, ancora, alla proibitiva difficoltà d'esecuzione.

In questa prospettiva si colloca la *Danza* op. 26 n. 2 (1890, dedicata alla signora Maria Villa), brano assolutamente burlesco, scherzoso, in cui in tutta leggerezza l'esecutore, e con lui il pubblico, vengono gratificati nel segno della brillantezza (di facciata, potremmo dire, poiché efficace senza essere trascendentale) e della velocità.



Ascolto n. 12: QR Code per accedere all'esecuzione della *Danza* op. 26 n. 2 o LINK

Di segno opposto è la romanza *Canto del mattino* — composizione contenuta, al pari del *Valzer in re bemolle maggiore* visto in precedenza, nell'*Album di 10 pezzi pianistici per la gioventù* pubblicato da Curci soltanto nel 1945. Al pari di quanto accaduto in *Gocce di rugiada*, anche in questo caso si riesce a immaginare la brezza, con una sorta di mandolino che accompagna costantemente il brano dando quasi l'idea di un vento freddo che non necessariamente porta con sé pensieri negativi: si tratta piuttosto di un vento freddo di inizio primavera, in cui il sole arriva e scalda il cuore. Non è un caso che il brano finisca con un sereno mi maggiore.

Ascolto n. 13: QR Code per accedere all'esecuzione del *Canto del mattino* o LINK

Il terzo e ultimo trittico di questa carrellata sulla musica pianistica giovanile di Cilea sono i *Tre piccoli pezzi* (1888): *Melodia*, *Serenata* e *Danza*. Anche in questo caso il compositore ricorre alla triade aumentata per dare forma alla cadenza, producendo un effetto estremamente raffinato ed elegante.

Il secondo brano della raccolta è probabilmente il pezzo di musica strumentale più celebre di Francesco Cilea, in modo particolare presso il pubblico palmese, complici sia la trascrizione per una o più chitarre del M° Martino Schipilliti che le generazioni di giovani pianisti locali che, con un brano così suadente e malinconico, si sono allenati nell'arte di mandare in solluchero schiere di nonne e zie commosse.

Cilea ne ha realizzato anche una versione per canto e pianoforte, basata sui seguenti versi di P. Joe (probabile pseudonimo di Giuseppe Pessina):

Mormorante di tenero desio
langue lontan la mesta serenata,
ma s'arresta il canto mio
alla gelida soglia del suo cor.

Bianca fata, non vi scuote
la cadenza addolorata?

Non vi portan le mie note
come un'onda di sospir?

[All'inizio della seconda strofa si interrompe il pizzicato della chitarra,
e l'«onda di sospir» viene resa da Cilea con un ritmo sincopato]

O mia bianca idolatrata
di chi sognate, ohimè!,
di chi sognate?

Fremo e canto e di dolor
culla i vostri sogni d'or
la serenata!

Chiude il trittico una *Danza*, meno scatenata dell'op. 26 n. 2, ma di un entusiasmo contagioso.

Ascolto n. 14: QR Code per accedere all'esecuzione dei *Tre piccoli pezzi* o LINK

L'ultimo brano sul quale intendo concentrare la mia attenzione è la *Danza calabrese* (Allegro), brano del 1884 dedicato alla signora Clelia Raffa. Concepita come una brillante tarantella, la pagina mostra la perizia tecnica del giovane studente di talento. Tuttavia, Cilea inserisce nella quarta pagina un percorso di modulazione del tutto estraneo alla rigidità tonale della musica popolare e folclorica propriamente detta, elevando il materiale etnico a dignità colta.

L'elemento di straordinario interesse risiede nell'uso del tremolo alternato sistematicamente a intervalli di seconda maggiore e seconda minore. Questa soluzione crea una frizione acustica che rievoca magistralmente la sonorità aspra e la parziale scordatura delle cornamuse e degli strumenti della tradizione popolare calabrese (quali le ciaramelle delle novene natalizie). Con decenni d'anticipo rispetto alle analoghe e più celebri sperimentazioni sul "rumore rurale" compiute da Béla Bartók (si pensi alla suite *All'aria aperta* del 1926), il giovane Cilea intuisce le potenzialità

espressive dell'urto dissonante, sublimando il ricordo biografico e l'omaggio alla terra natia in un gioco colto e spensierato.



Ascolto n. 15: QR Code per accedere all'esecuzione della *Danza calabrese* o LINK

6. Conclusioni

L'indagine sulla produzione pianistica giovanile di Francesco Cilea consente di ridisegnare la fisionomia artistica del compositore al di fuori dei rigidi confini del melodramma verista. Queste brevi pagine testimoniano l'esistenza di un progetto estetico coerente, fondato sull'economia dei mezzi espressivi, sulla nobilitazione della musica d'uso e sulla ricerca costante di un lirismo garbato ed elegante. Lungi dall'essere meri esercizi di maniera, i bozzetti pianistici di Cilea si rivelano tessere fondamentali per comprendere appieno la complessità del panorama strumentale italiano a cavallo tra i due secoli, offrendo all'interprete odierno un prezioso strumento di comunicazione e di mediazione culturale con il pubblico contemporaneo.

Riferimenti bibliografici:

FRANCESCO CILEA, *Ricordi*, in *La Dolcissima effigie: studi su Francesco Cilea*, a cura di Gaetano Pitarresi, Laruffa Editore, Reggio Calabria 1999, pp. 25–85.

VITALE FANO, *Maestro compositore a pieni voti e con lode: vita e opere di Guido Alberto Fano*, in "*Martini" docet* (Atti delle giornate di studio: Bologna 30 settembre–2 ottobre 2004), a cura di Piero Mioli, Conservatorio di Musica "Giovan Battista Martini", Bologna 2007, pp. 67–85.

GUIDO SALVETTI (a cura di), *Musica strumentale nell'Ottocento italiano* (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio 'G. Verdi' di Milano, III, 1995), LIM – Libreria Musicale Italiana, Lucca 1997.

GINO STEFANI, *Il segno della musica: saggi di semiotica musicale*, Sellerio, Palermo 1987.

Dal Canto della vita all'Ode sinfonica: storia travagliata di un capolavoro

ANTONIO GARGANO

Questo scritto tenta di ripercorrere la travagliata genesi di un'opera nata nel 1913, quando il Comune di Genova commissionò a Francesco Cilea un poema sinfonico-vocale per celebrare il centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Il progetto iniziale prevedeva il coinvolgimento, per la parte letteraria, del celebre drammaturgo Sem Benelli (1877-1949). Tuttavia, le divergenze sorte tra i due autori compromisero l'esito della composizione: il poema, intitolato *Il canto della vita*, fu infatti eseguito su un testo eterogeneo e privo di una compiuta coerenza stilistica. Ne scaturì, con ogni probabilità, un dissidio tra i due artisti che si ricompose soltanto grazie a un accordo che vincolò Cilea a non ripresentare la partitura per un ventennio. L'opera riapparve così solo negli anni Trenta a Napoli — nel 1934 o, secondo altre fonti, nel 1936 — con un nuovo titolo (*Ode Sinfonica*) e un nuovo testo letterario, questa volta affidato al poeta Ettore Moschino (1867-1941).

L'iter che conduce dal debutto genovese de *Il canto della vita* nel 1913 alla metamorfosi napoletana nell'*Ode sinfonica* (1934 o 1936) appare costellato di aneddoti singolari, reticenze e versioni contraddittorie. Riordinare tale materiale per offrire una ricostruzione storiografica coerente rappresenta un obiettivo ambizioso. Nel perseguire questo intento, ho ritenuto necessario accostare alle evidenze documentarie alcune ipotesi speculative, conscio del fatto che la complessità stessa delle fonti costituisce un elemento nodale per comprendere l'intera vicenda.

L'indagine muove da una premessa di carattere biografico e metodologico: persino un autore dal temperamento notoriamente misurato come Francesco Cilea manifestò una peculiare, e per certi versi penalizzante, inclinazione all'autocensura. Qualora una composizione non rispondesse pienamente ai suoi standard estetici, o andasse incontro a difficoltà esecutive e ricettive, il compositore calabrese non esitava a ritirarla o a distruggerne i

materiali. A tale radicale determinazione nel voler obliterare la memoria di alcune sue pagine corrispondeva una sistematica dispersione delle fonti documentarie.

Se tale fenomeno appare parzialmente tollerabile nel corpus delle composizioni pianistiche giovanili — caratterizzato da una numerazione d'opus discontinua e frequentemente contraddittoria — ben più rilevante risulta la scomparsa dell'intera partitura orchestrale della sua seconda opera lirica, *Tilda* (la cui prima ebbe luogo a Firenze presso il Teatro Pagliano, oggi Teatro Verdi, il 7 aprile 1892).[1] Pur a fronte di un favorevole riscontro di pubblico, il lavoro fu disconosciuto dall'autore; dell'opera sopravvisse la sola riduzione per canto e pianoforte, sulla scorta della quale, in tempi recenti, il musicologo Giancosimo Russo ha condotto un'operazione di riorchestrazione, i cui esiti sono stati presentati il 20 gennaio 2025 presso la Sala Verdi del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano.

Questa drastica condotta del compositore finì per coinvolgere anche l'iter redazionale e trasmissivo del *Canto della vita*, poi divenuto *Ode sinfonica*. Al fine di ricostruirne le complesse vicende, si rende necessaria, pertanto, una disamina cronologica degli eventi.

L'analisi muove dalla testimonianza autografa dello stesso Cilea, consegnata alle pagine delle sue memorie.[2] Tra le tre redazioni superstiti del testo autobiografico, si adotta in questa sede la prima versione, in quanto maggiormente idonea a evidenziare come le perplessità del compositore fossero emerse sin dalle prime fasi gestazionali dell'opera.[3]

---

[1] Si segnala una notizia, emersa in sede saggistica ma priva di riscontri documentari, secondo cui l'autografo e i materiali d'orchestra sarebbero andati distrutti in un incendio nel 1915, durante il primo conflitto mondiale. Al di là della carenza di prove archivistiche a supporto, appare storicamente poco plausibile che non fossero state approntate copie di sicurezza o copie d'archivio presso l'editore o altre istituzioni musicali.

[2] Francesco Cilea redasse negli ultimi anni di vita un testo autobiografico intitolato *Ricordi*. Il saggio è tramandato da tre differenti redazioni — rispettivamente due manoscritte, datate febbraio e marzo del biennio 1944-1945, e una dattiloscritta del dicembre 1947 — tutte conservate presso il Museo Comunale "Francesco Cilea" (Palmi, Casa della Cultura).

[3] Il patrimonio documentario e librario di Francesco Cilea, originariamente custodito nella villa di Varazze, fu legato per via testamentaria al Comune di Palmi. Tale lascito ha costituito il nucleo fondante del Museo intitolato al compositore, istituito all'interno della Casa della Cultura "Leonida Repaci", dove il fondo musicale e l'epistolario ricevettero una collocazione

Cilea rievoca così la genesi del lavoro:

> Al mio ritorno da Napoli mi fermai a Rapallo, ove già mi ero stabilito con la famiglia per sfuggire i rigori invernali di Milano e per raccogliermi nello studio. Quivi ebbi l'onorifico incarico ufficiale del Municipio di Genova di scrivere una composizione orchestrale per la celebrazione del primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi che ricorreva appunto l'anno 1913. Genova — la città preferita dal Grande Maestro per il lungo soggiorno nello storico palazzo Doria — voleva commemorare solennemente questa data ed io, felice di partecipare al doveroso omaggio, composi un poema sinfonico-corale con "a solo" di tenore. Ebbi la collaborazione poetica (*alquanto intermittente*) di Sem Benelli, che in quel tempo risiedeva nella vicina cittadina di Zoagli.
>
> Il Poema, che esprimeva l'anelito delle cose e degli uomini verso la suprema armonia del tutto, figurava nella parte centrale del gran concerto verdiano eseguito al teatro Carlo Felice ai primi del giugno 1913 e diretto magistralmente da Leopoldo Mugnone, con la partecipazione di ottimi artisti e del coro del Civico Istituto musicale "N. Paganini".
> Il successo del Poema fu vibrante e la stampa, elogiando la composizione, fu unanime nel constatare il giusto equilibrio fra l'intima essenza della musica italiana con l'evoluzione della tecnica.
> Il Municipio volle manifestarmi il pieno suo compiacimento con l'offrirmi una grande medaglia d'oro che io conservo fra i ricordi più

autonoma. Nei primi anni Duemila, la prima catalogazione scientifica dei materiali fu affidata a Gaetano Pitarresi (Conservatorio di Reggio Calabria); a tale ricognizione si è fatto riferimento durante le ricerche sul campo condotte nel biennio 2015-2016, nel corso delle quali si è provveduto alla riproduzione fotografica dei documenti più significativi, oggi parzialmente riprodotti nella sezione «Documenti» in calce al presente volume. Si segnala tuttavia che, in tempi successivi, l'Amministrazione comunale di Palmi ha promosso un nuovo riordinamento del fondo, affidato a soggetti esterni (senza nemmeno consultare la Soprintendenza Archivistica). Tale operazione ha purtroppo compromesso la coerenza logica dell'inventario preesistente, introducendo criteri di aggregazione che hanno reso il fondo di difficile consultazione. Allo stato attuale della descrizione inventariale, il frontespizio di un faldone registra la presenza di sole tre redazioni del poema sinfonico-vocale (a fronte delle cinque individuate dallo scrivente nel 2015), senza che all'interno sia reperibile alcuna copia. Poiché gran parte della documentazione esaminata nella prima fase della presente ricerca risulta oggi di faticosa o impossibile identificazione — nonostante le verifiche esperite con il personale della Casa della Cultura — si è ritenuto scientificamente doveroso offrire in questa sede la trascrizione integrale dei documenti rilevati nel 2015-2016, al fine di garantirne la salvaguardia e la fruibilità per gli studi futuri.

> importanti e cari della mia carriera artistica. La medaglia porta la seguente dedica: A Francesco Cilea, Genova, riconoscente.
> Il Poema fu poi da me riveduto e rielaborato (*corretto*) su versi (*più organici)* di Ettore Moschino".[4]

Al fine di coordinare le celebrazioni per il centenario verdiano, il Comune di Genova istituì un'apposita commissione, le cui funzioni di segretario vennero affidate a Ercole Arturo Marescotti, figura centrale nelle successive vicende del progetto. Marescotti redasse un programma di massima nel quale figuravano due tra le personalità più eminenti del panorama culturale coevo: Sem Benelli e Francesco Cilea. Il primo godeva allora di una straordinaria rinomanza in seguito al successo del dramma *La cena delle beffe* (1909), e proprio in quegli anni andava consolidando il proprio legame con il territorio ligure, dove avrebbe commissionato allo scenografo Giuseppe Mancini l'ambizioso progetto del castello di Zoagli — impresa edilizia che avrebbe in seguito gravemente compromesso le sue finanze. Cilea, dal canto suo, si era già stabilito a Rapallo, forte del consolidato successo internazionale di *Adriana Lecouvreur* (1902) e parallelamente impegnato nella stesura di *Gloria* (1907).

Il progetto delineato da Marescotti prevedeva che Benelli tenesse una prolusione ufficiale incentrata sui legami storici tra Giuseppe Verdi e la città di Genova; al drammaturgo spettava inoltre il compito di redigere il testo poetico per la composizione celebrativa commissionata a Cilea.

Le personalità dei due artisti si collocavano su posizioni antitetiche, il che permette di presupporre come i primi contatti non dovettero essere privi di attriti: Benelli, esuberante e incline alla mondanità, si confrontò con un Cilea dal temperamento schivo e riservato, dedito a una vita ritirata in ambito familiare — diviso tra la moglie e la sorella — e assorbito da un rigore intellettuale che sfociava talvolta nella pedanteria.

Ciononostante, l'urgenza della commissione impose l'avvio dei lavori. Si esordì con la scelta del titolo: l'accordo portò a *Il canto della vita*, un'opzione che risentiva verosimilmente dell'eco e del successo internazionale dell'omonima silloge poetica di Rabindranath Tagore (tradotta in inglese in

[4] Le parti in corsivo, nelle versioni manoscritte risultano cancellate con un tratto di penna, e nella versione dattiloscritta non sono più riportate.

quegli anni), il quale avrebbe conseguito il Premio Nobel proprio nel 1913. Sotto il profilo cronologico, tuttavia, la definizione del progetto giunse in ritardo rispetto alle scadenze previste, se si considera che il concerto era originariamente programmato per il 5 giugno del 1913.

L'ampio preambolo al poema redatto da Benelli — e rinvenuto all'interno del Fondo Cilea — si configura come un vero e proprio manifesto programmatico dell'opera. In esso emerge l'aspirazione a quell'armonia universale capace di congiungere l'individuo, la natura e la sfera del divino: un nucleo concettuale che costituisce, al contempo, il fondamento teorico ed estetico del misticismo tagoriano. La lettura del testo richiede un'adesione non soltanto intellettuale, ma anche emotiva e partecipe:

> Il poema esprime l'anelito delle cose e degli uomini verso la suprema armonia del tutto
> La bramosia della luce e del suono nascostamente spasima nel buio e nel silenzio.
> Più chiare voci nascono invocanti.
> Un vago presentimento di vita armonica, luminosa, gloriosa respira con ansia nel tutto.
> Sorge chiara ed ardente l'invocazione degli uomini.
> L'attesa e la fede.
> L'umanità appagata esulta.
> Il canto melodioso apparisce e concede l'estasi consolatrice.[5]

L'introduzione dovette incontrare il pieno favore di Cilea, il quale non solo la trascrisse nelle proprie memorie, ma la scelse altresì come *incipit* per la successiva versione napoletana, secondo modalità che verranno analizzate in seguito.

A fronte di un avvio tanto promettente, tuttavia, la documentazione superstite conservata dal compositore — notoriamente propenso a una sistematica e minuziosa archiviazione di ogni tipo di materiale — appare di modesta entità. Tale lacunosità documentaria riflette la sostanziale incompatibilità tra i tempi creativi di Benelli e i ritmi compositivi richiesti da Cilea per la trasposizione in musica: i testi inviati dal poeta si riducevano

[5] La sottolineatura è originale

infatti ad appunti frammentari, spesso frutto di estemporanee intuizioni liriche ma privi di una reale organicità strutturale.

In questo scenario, è possibile ricostruire le difficoltà metodologiche vissute dal musicista. L'esame delle sue memorie evidenzia chiaramente come egli fosse solito sottoporre i propri librettisti a continue sollecitazioni e richieste di revisione. L'apprensione per l'imminente scadenza dei termini contrattuali, unita alla necessità di consegnare tempestivamente una partitura dalla complessa architettura musicale per permetterne uno studio adeguato, dovette indurre Cilea a una decisione drastica: accantonare la collaborazione con Benelli in favore di testi metricamente più duttili e funzionali alla costruzione del tessuto musicale, sebbene probabilmente privi del medesimo afflato lirico.[6]

In sede di analisi storico-musicale, appare opportuno rammentare la complessità delle fasi tecnico-organizzative che intercorrono tra il completamento di un autografo e la sua esecuzione. Dal punto di vista della pianificazione temporale, la stesura della partitura generale rappresenta solo il primo stadio: da essa è necessario ricavare le singole parti staccate affinché ogni strumentista e corista disponga del proprio materiale esecutivo. Parallelamente, si rende indispensabile la redazione dello spartito per canto e pianoforte, sussidio fondamentale per lo studio individuale e la concertazione dei solisti. Solo al termine di questo articolato processo editoriale e preparatorio ha inizio la sessione delle prove, che culmina nella prova generale antecedente il debutto. Si tratta di un iter particolarmente oneroso, a maggior ragione nel caso di un'opera contemporanea e non di repertorio, la quale richiede un'esegesi attenta e una concertazione meticolosa per garantire l'omogeneità interpretativa necessaria a veicolare l'istanza espressiva impressa dal compositore sulla pagina scritta. Sintomo della rilevanza del progetto fu, non a caso, il coinvolgimento di interpreti di primissimo piano nel panorama dell'epoca: la direzione dell'orchestra e del coro venne infatti affidata a una figura di spicco quale il M° Leopoldo Mugnone.

[6] I materiali che Benelli ha progressivamente trasmesso a Cilea sono integralmente consultabili nell'Appendice 1 della sezione «Documenti», posta in calce al volume.

In tale quadro si collocano le ragioni delle pressanti sollecitazioni di Cilea, intenzionato a disporre tempestivamente dei testi letterari per poter avviare la cellula originaria dell'intero processo, ossia la vera e propria invenzione melodica e armonica.

Come emergerà dall'esame dei documenti successivi, l'incompatibilità metodologica tra i due autori sfociò in una rottura insanabile. Il dissidio dovette assumere una rilevanza pubblica tale — perlomeno all'interno dell'ambiente musicale — da indurre i cronisti della stampa locale a omettere deliberatamente il nome di Benelli nelle recensioni del concerto, privando l'autore dei versi di qualsiasi menzione critica.

Il dissidio, tuttavia, non fu immediatamente reso pubblico: il corrispondente del *Corriere della Sera*, giunto da Milano la sera stessa dell'evento e rimasto del tutto estraneo alle tensioni retrostanti, redasse la propria cronaca basandosi verosimilmente sul programma di sala preventivamente distribuito, in cui Sem Benelli veniva espressamente menzionato come autore dei versi. Tale discrepanza informativa generò un'evidente contraddizione interna alle fonti giornalistiche dell'epoca.

Prima di esaminare gli sviluppi successivi di questo tormentato sodalizio artistico, appare doveroso soffermarsi sulla serata del 5 giugno, risoltasi in un autentico trionfo. Secondo le cronache coeve, l'evento ebbe inizio con insolita puntualità, circostanza che causò un iniziale brusio dovuto all'afflusso dei numerosi spettatori ritardatari. L'apertura fu affidata alla sinfonia del *Nabucco*, diretta — come l'intero programma — da Leopoldo Mugnone, la cui esecuzione suscitò una prima e calorosa manifestazione d'entusiasmo da parte del pubblico.

Seguì la prolusione dello stesso Benelli: attraverso un'oratoria ricercata e ricca di suggestive immagini poetiche, l'autore propose inizialmente un parallelo tra la parabola creativa di Verdi e quella di Wagner, risolto a netto vantaggio del compositore bussetano. Successivamente, rievocò con accenti vibranti i tratti salienti della biografia verdiana, per poi concludere celebrando i fasti storici di Genova e il profondo legame che aveva unito Verdi alla città ligure. L'esito favorevole dell'intervento di Benelli si tradusse in tre prolungate chiamate al proscenio.

Fu quindi la volta de *Il canto della vita* — titolo provvisorio ancora mantenuto in cartellone. Secondo la testimonianza della stampa locale, «il

poema sinfonico del Maestro Cilea fu ascoltato con religiosa attenzione: con esso il chiaro Maestro volle esprimere "l'anelito delle cose e degli uomini verso la suprema armonia del tutto"». Queste parole confermano come l'influenza del misticismo di Tagore rimanesse l'asse portante del progetto. Il successo fu tale che i cronisti coevi, rinunciando a una quantificazione precisa degli applausi, preferirono riferire di «innumerevoli» chiamate alla ribalta.

La seconda parte della serata, dedicata interamente a una selezione di arie del repertorio verdiano, suggellò l'evento. Ciononostante, i primi segnali di un'incipiente frattura emersero già nelle repliche successive del concerto, programmate per il giorno seguente e per domenica 8 giugno: in tali occasioni, l'intero programma venne riproposto con la vistosa esclusione sia della prolusione di Benelli, sia del brano di Cilea.

L'improvvisa cancellazione delle due novità dal cartellone testimonia l'addensarsi di forti tensioni nei rapporti tra i due autori. Sebbene la documentazione superstite non consenta di ricostruire con assoluta certezza la dinamica degli eventi successivi, è tuttavia possibile avanzare alcune ipotesi critiche sulla scorta del materiale archivistico a disposizione.

Un primo e significativo riscontro è offerto da una missiva di Benelli indirizzata a Cilea, caratterizzata da un tono distaccato e formale. Il documento, privo di datazione autografa, risulta redatto su carta intestata dell'Albergo Nave di Zoagli; la circostanza permette di collocare la stesura durante il soggiorno del poeta nella località ligure, dove si trovava per sovrintendere all'avvio dei lavori di costruzione del proprio castello. Si riporta di seguito il testo della lettera:

Caro Maestro,
sono finalmente tornato a sua disposizione.
Mi faccia sapere dal latore se Ella preferisce che ci vediamo oggi dalle 4 in poi al suo villino a metà strada fra Zoagli e Rapallo oppure domattina.
Mi scusi. Speriamo di rimediare a tutto.
Ossequi alla signora.
Una stretta di mano
Sem Benelli

L'esame del documento impone alcune necessarie considerazioni di ordine cronologico. È possibile ipotizzare che la missiva risalga al mese di luglio, secondo una coerente progressione degli eventi che, a partire dall'esecuzione di giugno, registrò l'apice del dissidio tra i due autori. Dal testo si deduce come Cilea avesse manifestato la volontà di incontrare Benelli, un proposito tuttavia ritardato da contingenze temporali, come parrebbe confermare la formula del poeta: «finalmente sono tornato a sua disposizione». In ogni caso, l'auspicio formulato da Benelli («Speriamo di rimediare a tutto») suggerisce come egli considerasse i nodi problematici ancora suscettibili di risoluzione, sebbene l'intero dettato epistolare tradisca un marcato e diffuso imbarazzo.

L'analisi della seconda lettera inviata da Benelli a Cilea, datata 3 agosto, offre ulteriori elementi di riscontro. La cronologia esplicita del documento avvalora l'ipotesi che l'incontro precedentemente evocato abbia avuto luogo nel corso del mese di luglio. Rispetto alla missiva antecedente, si rileva un radicale mutamento di registro: l'adozione del "tu" in sostituzione del formale "lei" introduce un tono cordiale e a tratti marcatamente adulatorio.

> *Levanto 3 agosto 1913*
> *Mi congratulo per la tua vittoria: ne godo ed esulto!*
> *Sento anche più chiaramente prossima la tua maggior vittoria e questa speranza augurale ancor più mi affratella al tuo animo eletto, al tuo nitido e alto intelletto.*
> *Mi duole soltanto il pensiero che forse tu ti allontanerai da me; se pure tu non sia per rimanere fedele al golfo nostro sia restando sia ritornando ogni poco.*
> *Io sono a Levanto ora, in una casetta modesta e purifico nell'umiltà e nel lavoro sempre più l'anima mia.*
> *Saluta con devozione la tua gentilissima signora e la soave sorella tua.*
> *Come sono necessari a chi soffre gli angeli consolatori!*
> *Ti abbraccio con fede e affetto*
> *Sem Benelli*

La stesura della missiva fu verosimilmente motivata dall'apprendimento, da parte del poeta, della nomina di Cilea alla direzione del Conservatorio di Palermo. Sebbene le memorie del compositore specifichino che la pubblicazione del decreto sulla *Gazzetta Ufficiale* avvenne soltanto il 12

settembre 1913, è plausibile che Benelli fosse entrato in possesso di anticipazioni per via ufficiosa. In tal senso, un ruolo determinante potrebbe essere stato svolto da Arrigo Boito, il quale rivestiva allora sia la carica di presidente della commissione esaminatrice del concorso, sia quella di presidente del comitato per le celebrazioni nazionali del centenario verdiano.

Il tenore generale del documento attesta il raggiungimento di una piena convergenza d'intenti e di una rinnovata concordia tra i due autori. A questo quadro si ricollega l'ultimo filone del carteggio a noi noto, datato 18 settembre:

> *Levanto 18 settembre 1913*
> *Carissimo, verrei a trovarti ma sono tornato ieri sera ammalato.*
> *Ti prego, appena il tempo te lo permette, venire qua. Un ragazzo dell'albergo può insegnarti il mio non lontano rifugio.*
> *Aspettandoti ti saluto caramente*
> *Sem Benelli*

L'esame della documentazione superstite conferma il mantenimento di un registro cordiale tra i due corrispondenti. Non è tuttavia possibile determinare gli ulteriori sviluppi del loro dialogo, poiché il carteggio diretto si interrompe in questa data. A testimonianza dei successivi contatti rimane unicamente una cartolina, conservata presso l'Archivio Benelli a Chiavari, con la quale Cilea indirizzava i propri saluti da Palermo.

Più di recente, la scoperta di un nuovo nucleo epistolare di ben diverso tenore ha integrato il quadro documentario. Tali carteggi sono stati individuati a Prato in occasione dell'inaugurazione del percorso espositivo legato alla donazione Benelli, contesto nel quale sono stati presentati alcuni faldoni della sua corrispondenza.[7] Questa testimonianza si rivela fondamentale per far luce sul reale stato dei rapporti tra il drammaturgo e il musicista, offrendo al contempo una chiave di lettura per l'atteggiamento successivamente assunto da Cilea.

[7] Si esprime un sentito ringraziamento a Goffredo Gori, curatore dell'esposizione *Verdianamente* a Prato — dedicata alla donazione Benelli alla sua città natale — per aver gentilmente fornito copia dei documenti, riportati in riproduzione fotografica nell'Appendice 1 (sezione «Documenti»).

Le due lettere in questione, spedite all'interno della medesima busta, sono indirizzate a Ercole Arturo Marescotti — già attivo a Genova e in questa circostanza segretario del comitato milanese per i festeggiamenti verdiani. La prima reca la data del 23 agosto 1913, mentre la seconda, priva di datazione esplicita, appare cronologicamente coeva; entrambe risultano tuttavia pervenute al destinatario il 1° novembre del medesimo anno. Dal punto di vista cronologico, questi testi seguono le due missive inviate a Cilea nei primi giorni di agosto (caratterizzate, come si ricorderà, dapprima da una marcata ritrosia e in seguito da una palese cordialità).

Si riporta di seguito il testo della prima lettera indirizzata da Sem Benelli a Ercole Marescotti, incentrata sulla conferenza che il poeta avrebbe dovuto tenere nell'ambito delle celebrazioni per Giuseppe Verdi:

Comitato Onoranze G. Verdi
Via Marina 3
Milano
[timbro sulla busta 1 nov 13]

Levanto 23 ag. 13
Caro amico,
ecco il titolo: Lo Specchio del Cielo.
È un titolo un po' strano, ma riflette bene un mio concetto della melodia.
Parlerò della vena melodica del maestro in forma originale.
Solo vi prego rimandare al più tardi possibile il mio giorno. Scrivetemi di tutto ciò dandomi le norme.
In quanto alle spese vi regolerete come gli altri.
Distinti e affettuosi saluti
Sem Benelli

Il contenuto della seconda missiva, anch'essa indirizzata a Marescotti, assume una rilevanza cruciale per la ricostruzione della vicenda in esame. Si riporta di seguito il testo del documento:

Zoagli [senza data]
Caro Marescotti,
la sinfonia del Cilea non ha versi miei: ha dei versi qualunque.
I giornali annunziarono erroneamente perché l'intenzione mia era di fare un poemetto che poi non feci.
Detti solamente al Cilea il concetto della sinfonia. Ma di ciò è inutile dire.
Quindi per ciò che riguarda la musica del Cilea e le parole dei cori io non esisto.
Il Cilea fu qui ieri e mi disse che le avrebbe mandato i programmi di Genova per regolarsi.
La mia conf. rimane fissata l'8
Saluti cordiali.
Scusi la fretta: sono malato
Sem Benelli

L'esame del documento permette di isolare due dati di fondamentale importanza critica. In primo luogo, Sem Benelli asserisce di aver fornito unicamente «il concetto della sinfonia», manifestando l'intenzione originaria di comporre un poemetto poi rimasto incompiuto, e declassa i testi messi in musica a «versi qualunque». A rigore, l'affermazione del drammaturgo appare veritiera solo in parte: il riscontro archivistico dimostra infatti come egli avesse trasmesso a Cilea l'intero *incipit* e una serie consistente di fogli manoscritti ricchi di versi, in molti casi di notevole spessore lirico. Tali materiali, che il compositore custodì con cura apponendovi note autografe che ne certificavano l'autografia benelliana, sono integralmente riprodotti nell'Appendice 1.

In secondo luogo, emerge come Benelli avesse intuito la volontà di Cilea di inserire *Il canto della vita* nel programma delle imminenti celebrazioni verdiane milanesi, mantenendo i medesimi testi già impiegati per il concerto di Genova. Di qui la premura del poeta nel diffidare Marescotti, specificando come quei versi non gli appartenessero e come, pertanto, l'iniziativa di Cilea fosse da considerarsi puramente unilaterale.

Sotto il profilo ricostruttivo, è suggestivo ipotizzare che l'incontro evocato da Benelli coincida proprio con quello programmato nell'ultima missiva del carteggio diretto, datata 18 settembre. Una simile convergenza cronologica offrirebbe una solida spiegazione del motivo per cui Cilea scelse di conservare tale documento nel proprio fascicolo d'archivio.

L'accoglimento di tale ipotesi storiografica indurrebbe a ritenere che Cilea intendesse concordare preventivamente con Benelli le modalità di presentazione del poema a Marescotti, in vista di una sua possibile inclusione nel cartellone delle celebrazioni verdiane. È tuttavia evidente come la netta presa di distanza da parte del drammaturgo abbia gravemente compromesso il progetto del compositore, determinando l'esclusione della partitura dalle manifestazioni milanesi.

A questo punto dell'indagine rimane da chiarire un nodo cruciale: se Benelli disconosceva la paternità di quei versi, quale testo venne effettivamente eseguito a Genova? Una possibile soluzione potrebbe risiedere nei materiali documentari riemersi in occasione del complesso equivoco sorto intorno al concerto del 1934, una vicenda che verrà esaminata in seguito. Resta il fatto che, allo stato attuale delle ricerche, l'identità dell'autore rimane ignota. Non si può escludere, quale ipotesi complessa ma non priva di elementi indiziari, un intervento diretto dello stesso Cilea nella stesura del testo letterario.

Rimane infine da indagare la natura del colloquio intercorso tra il musicista e il poeta nel corso dell'estate del 1913. L'incontro dovette concludersi con un temporaneo accomodamento, come parrebbe dimostrare il radicale mutamento nell'atteggiamento di Benelli constatato nel carteggio di agosto. È plausibile ipotizzare un accordo basato su una precisa strategia di tutela: al fine di scongiurare il rischio che la composizione continuasse a essere erroneamente attribuita alla penna di Benelli, Cilea si sarebbe impegnato a sospendere per un congruo lasso di tempo l'esecuzione della versione originaria del 5 giugno — una moratoria che, alla luce degli sviluppi futuri, si sarebbe protratta per circa un ventennio — e a procedere a una successiva e radicale revisione sia del titolo, sia dell'impianto testuale dell'opera.

Il compositore diede piena attuazione a tale linea di condotta, qualora l'accordo fosse stato effettivamente stipulato nei termini sopra ipotizzati: ad oggi, infatti, gli spartiti relativi alla versione del 1913 risultano irreperibili, secondo una dinamica documentaria analoga a quella che interessò l'opera *Tilda*. Nessuna traccia della partitura è conservata presso gli archivi di Sonzogno, editore di riferimento di Cilea, né in quelli di Ricordi, con cui il musicista intratteneva saltuarie collaborazioni. L'esito delle ricerche si rivela

ugualmente negativo sia presso la Biblioteca del Teatro Carlo Felice, la cui compagine orchestrale prese parte all'evento genovese, sia presso la Biblioteca del Conservatorio "Niccolò Paganini" (allora ancora Liceo Musicale), l'istituto che aveva fornito i ranghi corali. Tale assenza generalizzata di riscontri attesta un definitivo silenzio delle fonti sul materiale esecutivo di quella prima stesura.

Se, pertanto, Cilea tentò ugualmente di inserire la propria composizione nell'ambito delle celebrazioni verdiane milanesi — confidando forse su un assenso puramente formale o di facciata da parte di Benelli — l'iniziativa fu vanificata dalla smentita del drammaturgo. La missiva inviata a Marescotti, declassando i versi utilizzati a testi di scarso valore, compromise definitivamente la posizione del compositore presso il comitato milanese. Si aprì così una parentesi di un ventennio durante la quale la memoria e l'esecuzione del poema sinfonico-vocale rimasero del tutto silenti.

A distanza di vent'anni, il progetto conobbe un'inaspettata ripresa. Cilea tornò a lavorare sulla composizione, affidandone la revisione letteraria all'amico Ettore Moschino — intellettuale di dichiarata e consolidata formazione dannunziana — e sottoponendo la partitura a una minuziosa revisione strutturale, secondo una prassi metodologica costante nel suo percorso creativo. Il lavoro così emendato venne consegnato per la pubblicazione all'editore Sonzogno, che scelse di affiancare alla versione italiana una traduzione in lingua tedesca dal sapore alquanto insolito.

La conclusione di questa parabola si intrecciò con il collocamento a riposo del musicista dalla carica di direttore del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli. Per l'occasione, l'istituto partenopeo deliberò di celebrare la figura e l'opera del maestro con un evento interamente dedicato alla sua produzione sinfonica e operistica; il fulcro della manifestazione fu individuato in un'«Ode sinfonica» che, sotto il profilo analitico, si rivelava possedere la medesima struttura del precedente *Canto della vita*. Della stesura del 1913 la nuova pagina manteneva inalterato l'omonimo *incipit* ideato da Benelli, innestandovi tuttavia i versi commissionati a Moschino, o perlomeno questo era quanto formalmente attestato nei crediti della partitura a stampa (cfr. Appendice 4).

L'apparente risoluzione della vicenda prelude, in realtà, a un ulteriore elemento di complessità storiografica. Il processo di revisione della parte musicale e di riscrittura dei testi letterari richiese un protratto impegno temporale, quantificabile in alcuni anni: si giunge così a una forbice cronologica compresa tra il 1934 e il 1936.

L'incertezza sulla datazione esatta è generata dalla discordanza delle fonti superstiti. L'ipotesi che fissa l'evento al 1934 trova riscontro in un programma di sala conservato presso la Casa della Cultura "Leonida Repaci" di Palmi (Fondo Cilea): il documento attesta lo svolgimento del concerto per la serata di giovedì 26 aprile (anno XII dell'era fascista) alle ore 21. Il dodicesimo concerto orchestrale della stagione, diretto da Michele Napolitano con la partecipazione del tenore Mario Cavagnis, reca in cartellone l'indicazione di «prima esecuzione». Nella nota introduttiva redatta dal compositore si legge che l'*Ode sinfonica* figurava «fra le più recenti composizioni del Maestro» e che la partitura «si ispira ai seguenti versi» (riprodotti integralmente nell'Appendice 2).

La problematicità del documento risiede proprio nel testo poetico riportato: i versi, di modesta fattura letteraria, non corrispondono né ai materiali originariamente trasmessi da Sem Benelli, né alla coeva stesura licenziata da Ettore Moschino e fresca di stampa per i tipi di Sonzogno. In sede esegetica, è plausibile ipotizzare che, per una svista editoriale o tipografica, siano stati consegnati alla stampa i medesimi versi utilizzati vent'anni prima per *Il canto della vita*, la cui adozione aveva suscitato la ferma deplorazione di Benelli. L'analisi comparativa dei documenti induce a considerare questa soluzione come la più fondata.

L'esame delle fonti si sposta quindi al 1935, anno a cui risalgono le edizioni a stampa dell'*Ode sinfonica* pubblicate da Sonzogno. La tradizione editoriale di questa partitura si articola in diversi testimoni:

- un primo esemplare reca le diciture descrittive «Originale» e «Ode sinfonica con partitura e annotazione»;
- un secondo testimone presenta una nota autografa dello stesso Cilea, di rilevante interesse interpretativo: «nelle ultimissime 6 battute di

questa partitura al posto del coro vi sono gli ottoni. E ciò perché volevo provare tutto il pezzo addirittura senza il coro»;
- una terza copia conserva la dicitura d'archivio «ed. 1935 da restituire alla Casa Sonzogno»;
- una quarta fonte è costituita dalla riduzione per canto e pianoforte approntata da Renato Parodi, corredata dal testo a fronte in lingua italiana e tedesca;
- a questo nucleo si aggiunge, infine, una successiva ristampa datata 1946.

Sotto il profilo della prassi esecutiva e dei diritti editoriali, appare poco probabile che Cilea abbia autorizzato l'esecuzione pubblica della composizione prima della sua ufficiale immissione nel mercato editoriale da parte di Sonzogno. Tale sfasatura cronologica tra i documenti d'archivio e le date di stampa solleva un problematico interrogativo: resta da determinare se l'esecuzione del 1934 sia stata effettivamente posticipata o se, al contrario, sia avvenuta ugualmente in deroga alle consuete norme editoriali. La questione introduce un ulteriore e più fitto elemento di ambiguità nella ricostruzione della vicenda.

Presso l'Archivio del Conservatorio di Napoli si conserva il programma di sala ufficiale dell'evento (cfr. Appendice 3), il quale annuncia un «Concerto sinfonico vocale in onore del M° Francesco Cilea» programmato per il 31 marzo 1936 (anno XIV dell'era fascista) alle ore 17. Il documento è corredato da un'ampia nota biografica sul compositore, nella quale si asserisce, tra l'altro, che egli avesse all'attivo sia un «Poema sinfonico vocale su parole di Sem Benelli», sia un'«Ode sinfonica per tenore, coro e orchestra». Tale ambiguità informativa solleva un problematico interrogativo filologico: appare infatti inverosimile che Cilea, musicista notoriamente incline al rigore e alla precisione documentaria, fosse estraneo a una simile formulazione nei testi ufficiali.

Il medesimo programma indica che la direzione orchestrale sarebbe stata affidata ad Adriano Lualdi, mentre la compagine corale sarebbe stata quella dell'Associazione «Alessandro Scarlatti», guidata da Emilia Gubitosi. A conferma dell'effettivo svolgimento della manifestazione, l'istituto

napoletano custodisce inoltre una testimonianza fotografica dell'evento che parrebbe fugare qualsiasi dubbio in merito.[8]

In questo quadro documentario, l'unico elemento di palese contraddizione emerge dall'esame della letteratura biografica relativa a Lualdi, dalla quale si deduce come il direttore d'orchestra si trovasse, in quel medesimo lasso di tempo, in Sardegna.

A completamento del quadro documentario, appare doveroso menzionare la medaglia d'oro conferita dal Comune di Genova, rievocata dallo stesso Cilea nelle proprie memorie. L'esemplare reca l'iscrizione: *1° Centenario Verdiano – A Francesco Cilea – Genova – Riconoscente – MCMXIII*. L'onorificenza fu donata «direttamente dalla Sig.ra Rosa Lavarello al Museo di Reggio Calabria in occasione della commemorazione a Palmi il 28 e 29 novembre 1962».

In conclusione, lo stato attuale delle fonti permette di fissare unicamente pochi punti fermi: il poema sinfonico-vocale eseguito a Genova nel 1913 fu riproposto a Napoli, a seguito di una radicale revisione del titolo e dell'impianto letterario, in una data compresa tra il 1934 e il 1936, o eventualmente in entrambe le occasioni.

L'intricata vicenda biografica ed editoriale ha finito per penalizzare la fortuna critica della partitura. L'esiguità delle testimonianze e la conseguente assenza di circolazione ne hanno precluso l'inserimento nel repertorio orchestrale consolidato, relegando l'opera all'interesse specialistico della ricerca d'archivio. La scarsa fortuna esecutiva della composizione è attestata dall'esiguo numero di riprese moderne rintracciate: si segnalano unicamente l'esecuzione a Baveno (VB) il 26 luglio 2004, nell'ambito del Festival Umberto Giordano; quella di Amburgo il 26 giugno 2008, in occasione del *Sommer-Universitätskonzert*; e infine il concerto promosso dal Comune di Reggio Calabria e dall'Associazione "Nicola Antonio Manfroce", tenutosi il 23 dicembre 2016 presso il Teatro Cilea per celebrare il centocinquantesimo anniversario della nascita del compositore:

[8] Il frontespizio della partitura e il testo poetico di Moschino sono consultabili nell'Appendice 4.

della manifestazione è disponibile una documentazione audiovisiva sulla piattaforma YouTube.[9]



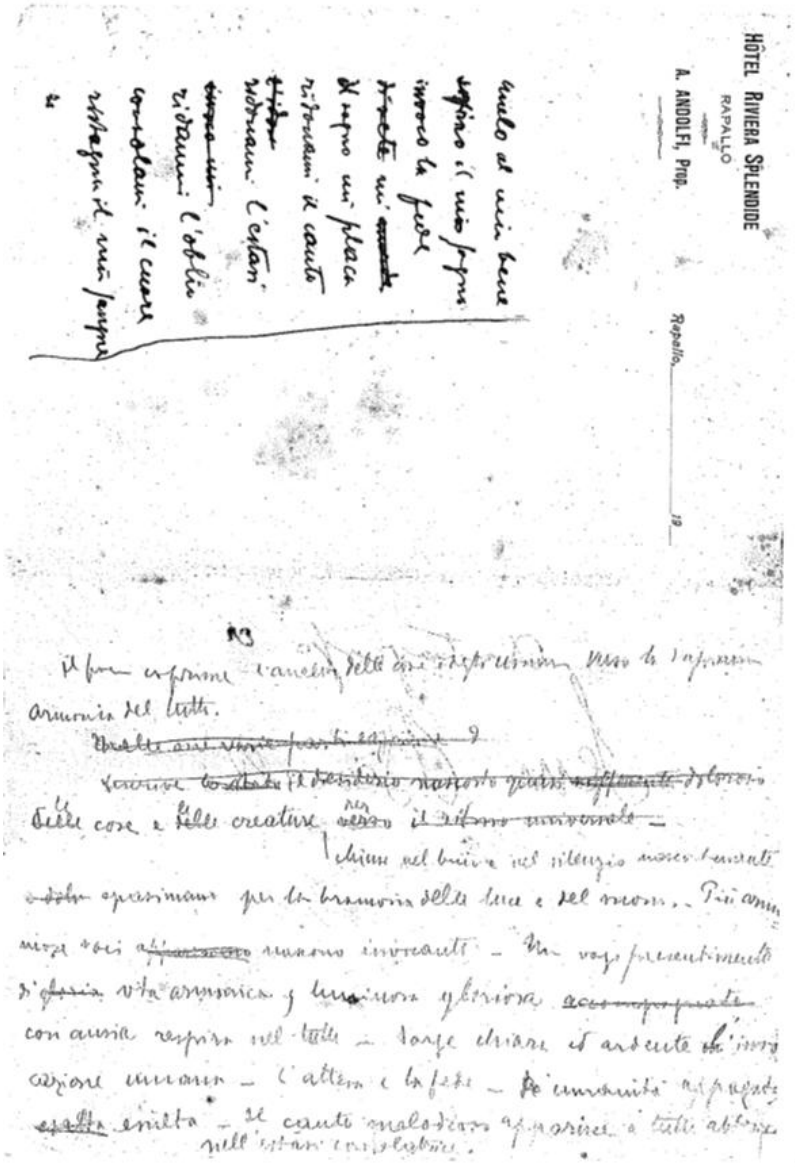
QR Code per ascoltare l'esecuzione dell'*Ode sinfonica* o LINK

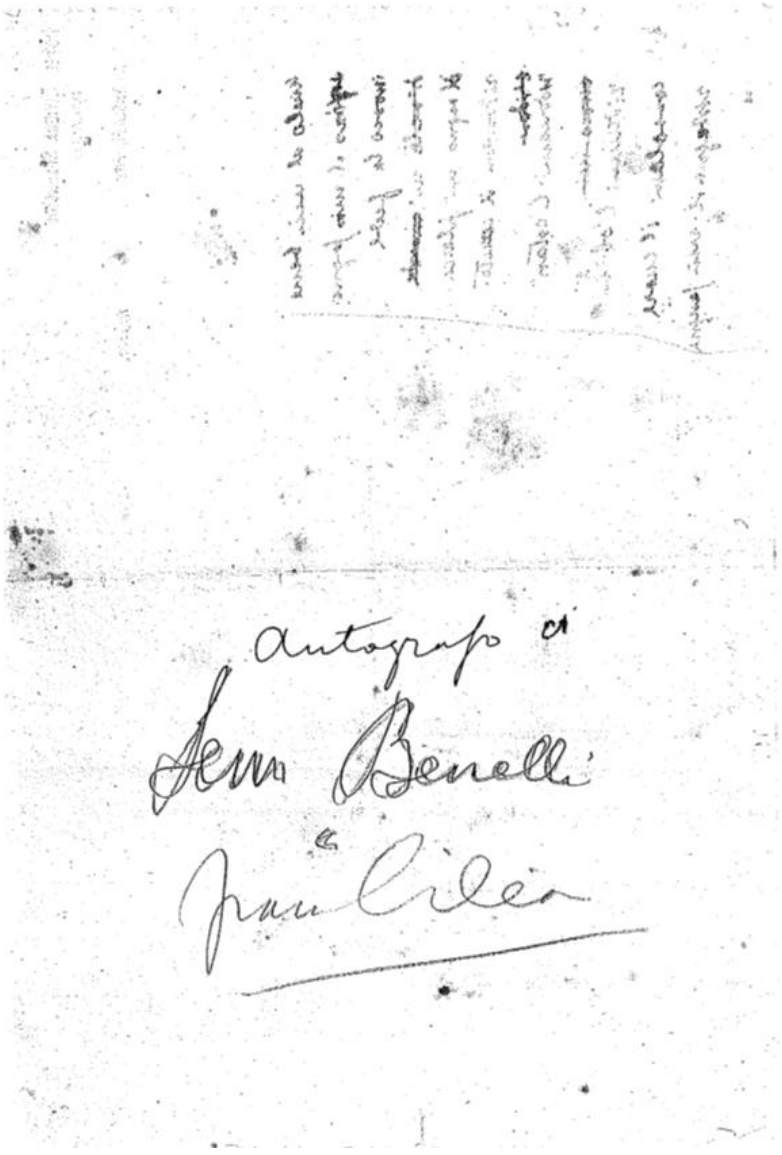
Nel complesso si tratta, a ben vedere, di un catalogo esecutivo indubbiamente limitato per una pagina musicale di tale interesse storico e artistico.

[9] L'Appendice 5, nella sezione «Documenti», riproduce le locandine e i programmi di sala dei suddetti concerti.

DOCUMENTI

Appendice 1: Documenti autografi di Sem Benelli

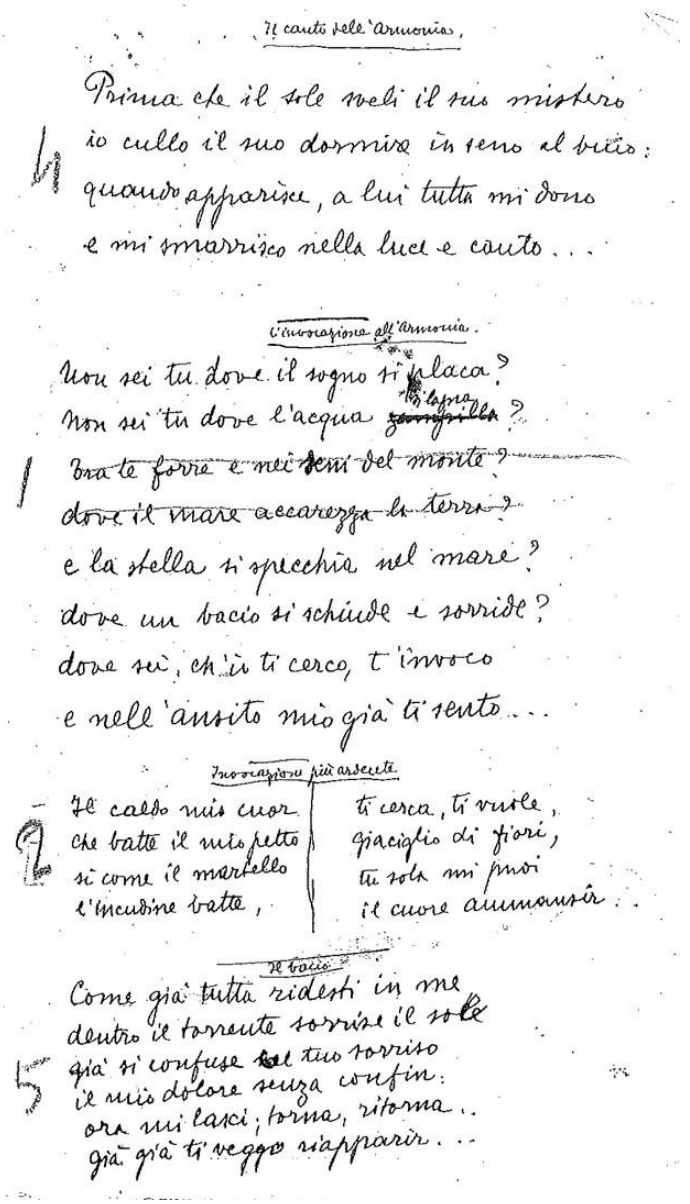




Annotazioni su un foglio intestato «Hotel Riviera Splendide Rapallo», con sul retro indicazione: «autografo di Sem Benelli a Francesco Cilea» (Fondo Cilea)

Trascrizione:

anelo al mio bene
sospiro il mio sogno
invoco la fede
di sete mi morde [interamente cancellato]
il sogno mi placa
ridonami l'estasi
ridammi l'oblio
consolami il cuore
ristagna il mio sangue



Il canto delle armonie.

Prima che il sole veli il suo mistero
io culto il suo dormire in seno al bacio:
quando appariscе, a lui tutta mi dono
e mi smarrisco nella luce e canto...

L'invocazione all'armonia.

Non sei tu dove il sogno ti placa?
Non sei tu dove l'acqua ~~gorgoglia~~ sgorga?
~~Dove forre e nei fiumi del monte?~~
~~dove il mare accarezza la terra?~~
e la stella si specchia nel mare?
dove un bacio si schiude e sorride?
dove sei, ch'io ti cerco, t'invoco
e nell'ansito mio già ti sento...

Invocazione più ardente

Il caldo mio cuor — ti cerca, ti vuole,
che batte il mio petto — giacinto di fiori,
si come il martello — tu sola mi puoi
l'incudine batte, — il cuore ammansir...

Il bacio

Come già tutta ridesti in me
dentro il torrente sorrise il sole
già si confuse col tuo sorriso
il mio dolore senza confin:
ora mi lasci; torna, ritorna..
già già ti veggo riapparir...

Primo foglio con annotazioni autografe di Sem Benelli (Fondo Cilea)

Trascrizione:

Il canto dell'Armonia

[a lato il numero 4]

Prima che il sole sveli il suo mistero
io cullo il suo dormire in seno al buio
quando apparisce, a lui tutto mi dono
e mi smarrisco nella luce e canto

L'invocazione dell'Armonia

[a lato il numero 1]

Non sei tu dove il sogno si placa?
non sei tu dove l'acqua si lagna (zampilla?) [cancellato]
Tra le forre e nei seni del monte? [rigo cancellato]
dove il mare accarezza la terra? [rigo cancellato]
e la stella si specchia nel mare?
dove un bacio si schiude e sorride?
dove sei, ch'io ti cerco, t'invoco
e nell'ansito mio già ti sento...

Invocazione più ardente

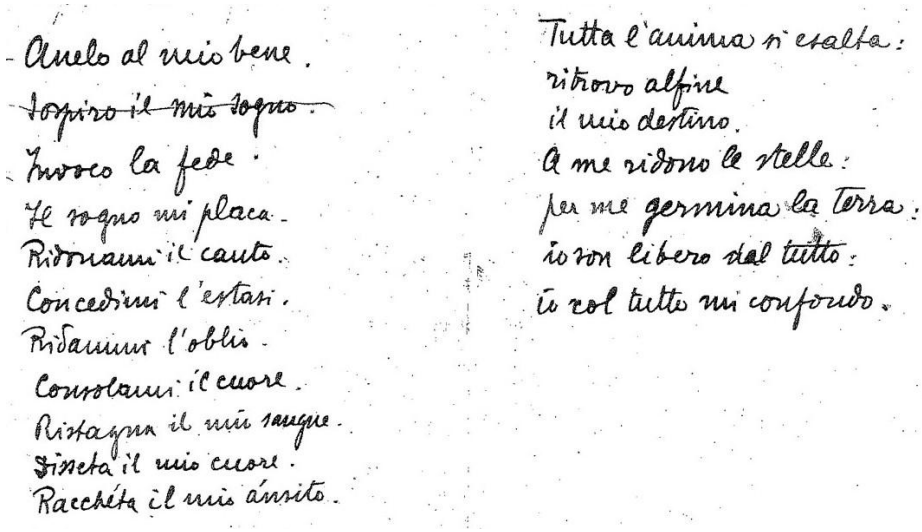
[a lato il numero 2]

Il caldo mio cuor
che batte il mio petto
si come il martello
l'incudine batte,
ti cerca, ti vuole,
giaciglio di fiori,
tu sola mi puoi
il cuore ammansir

Il bacio

[a lato il numero 5]

Come già tutta ridesti in me
dentro il torrente sorrise il sole
già si confuse sul [sovrascritto: al] *tuo sorriso*
il mio dolore senza confin
ora mi lasci; torna, ritorna...
già già ti veggo riapparir...

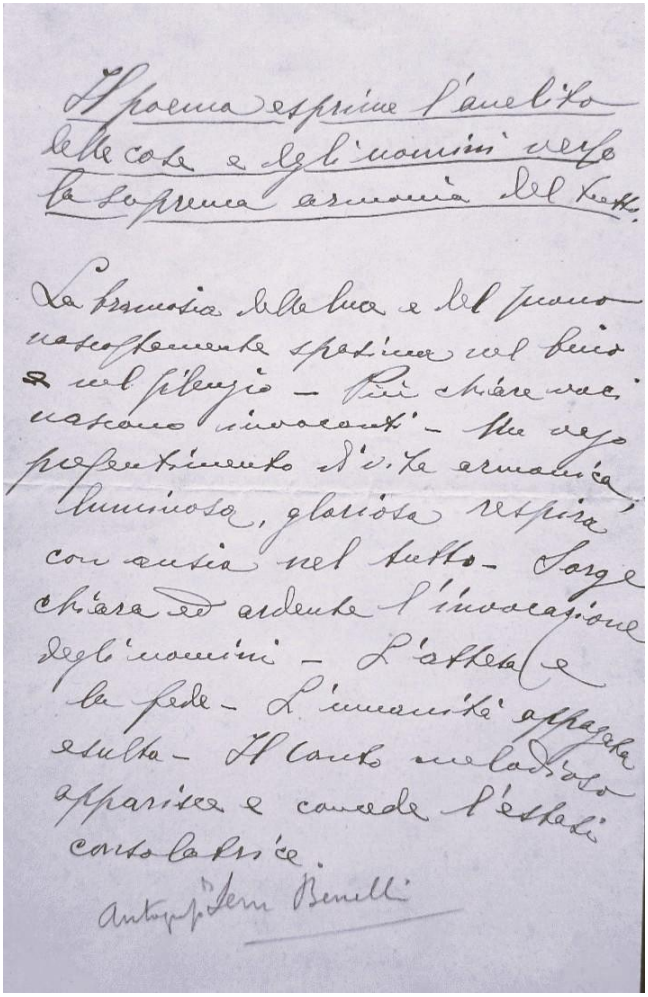


Secondo foglio con annotazioni autografe di Sem Benelli (Fondo Cilea)

Trascrizione:

Anelo al mio bene
sospiro il mio sogno [cancellato]
invoco la fede
il sogno si placa
ridonami il canto
concedimi l'estasi
ridammi l'oblio
consolami il cuore
ristagna il mio sangue.
disseta il mio cuore
racchéta il mio ansito

Tutta l'anima si esalta:
ritrovo alfine
il mio destino.
A me ridono le stelle:
per me germina la terra:
io son libero di tutto:
io col tutto mi confondo

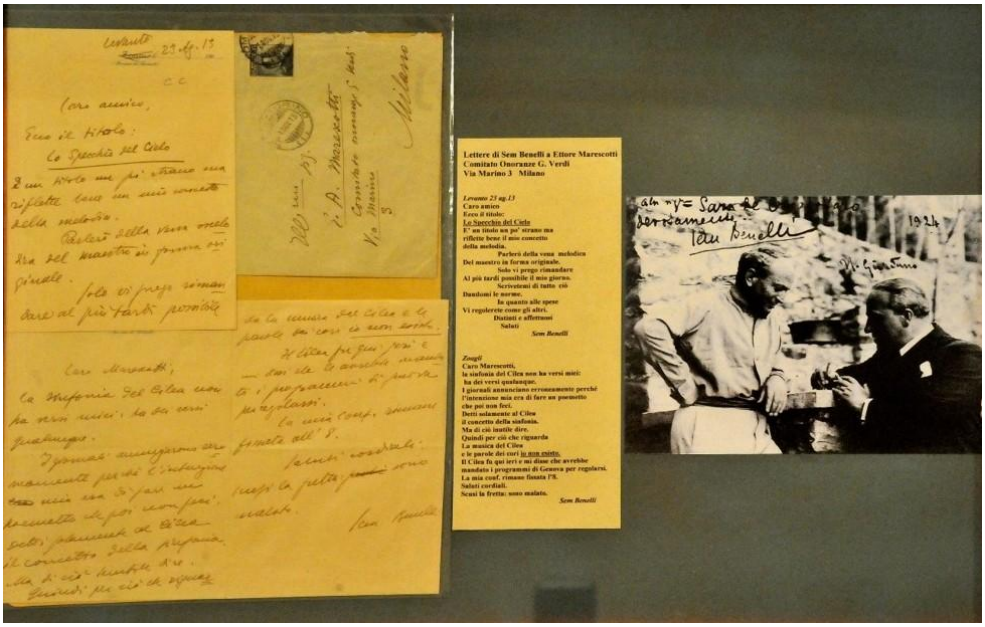

Il poema esprime l'anelito
delle cose e degl'uomini verso
la suprema armonia del tutto.

La bramosia della luce e del suono
nascostamente spasima nel buio
e nel silenzio – Più chiare voci
nascono invocanti – Un vago
presentimento di vita armonica,
luminosa, gloriosa respira
con ansia nel tutto – Sorge
chiara ed ardente l'invocazione
degl'uomini – L'attesa e
la fede – L'umanità appagata
esulta – Il canto melodioso
apparisce e concede l'estasi
consolatrice.
Autografo di Sem Benelli

Autografo di Sem Benelli (Fondo Cilea)

Trascrizione:

Il poema esprime l'anelito delle cose e degli uomini verso la suprema armonia del tutto.
La bramosia della luce e del suono nascostamente spasima nel buio e nel silenzio. Più chiare voci nascono invocanti. Un vago presentimento di vita armonica, luminosa, gloriosa respira con ansia nel tutto. Sorge chiara ed ardente l'invocazione degli uomini. L'attesa e la fede. L'umanità appagata esulta. Il canto melodioso apparisce e concede l'estasi consolatrice.



Lettere di Sem Benelli a Ettore Marescotti
Comitato Onoranze G. Verdi
Via Marino 3 Milano

Levanto 23 ag.13
Caro amico
Ecco il titolo:
Lo Specchio del Cielo
E' un titolo un po' strano ma
riflette bene il mio concetto
della melodia.
Parlerò della vera melodica
Del maestro in forma originale.
Solo vi prego rimandare
Al più tardi possibile il mio giorno.
Scrivetemi di tutto ciò
Dandomi le norme.
In quanto alle spese
Vi regolerete come gli altri.
Distinti e affettuosi
Saluti
Sem Benelli

Zoagli
Caro Marescotti,
la sinfonia del Cilea non ha versi miei:
ha dei versi qualunque.
I giornali annunciano erroneamente perchè
l'intenzione mia era di fare un poemetto
che poi non feci.
Detti solamente al Cilea
il concetto della sinfonia.
Ma di ciò inutile dire.
Quindi per ciò che riguarda
La musica del Cilea
e le parole dei cori io non esisto.
Il Cilea fu qui ieri e mi disse che avrebbe
mandato i programmi di Genova per regolarsi.
La mia conf. rimane fissata I'8.
Saluti cordiali.
Scusi la fretta: sono malato.
Sem Benelli

Carteggio intercorso tra Sem Benelli e Ercole Arturo Marescotti (segretario del comitato milanese per i festeggiamenti verdiani) nella tarda estate del 1913 in vista della partecipazione del poeta in veste di conferenziere
(si ringrazia Goffredo Gori, curatore dell'esposizione «Verdianamente» a Prato — dedicata alla donazione Benelli alla sua città natale — per aver gentilmente fornito copia dei documenti)
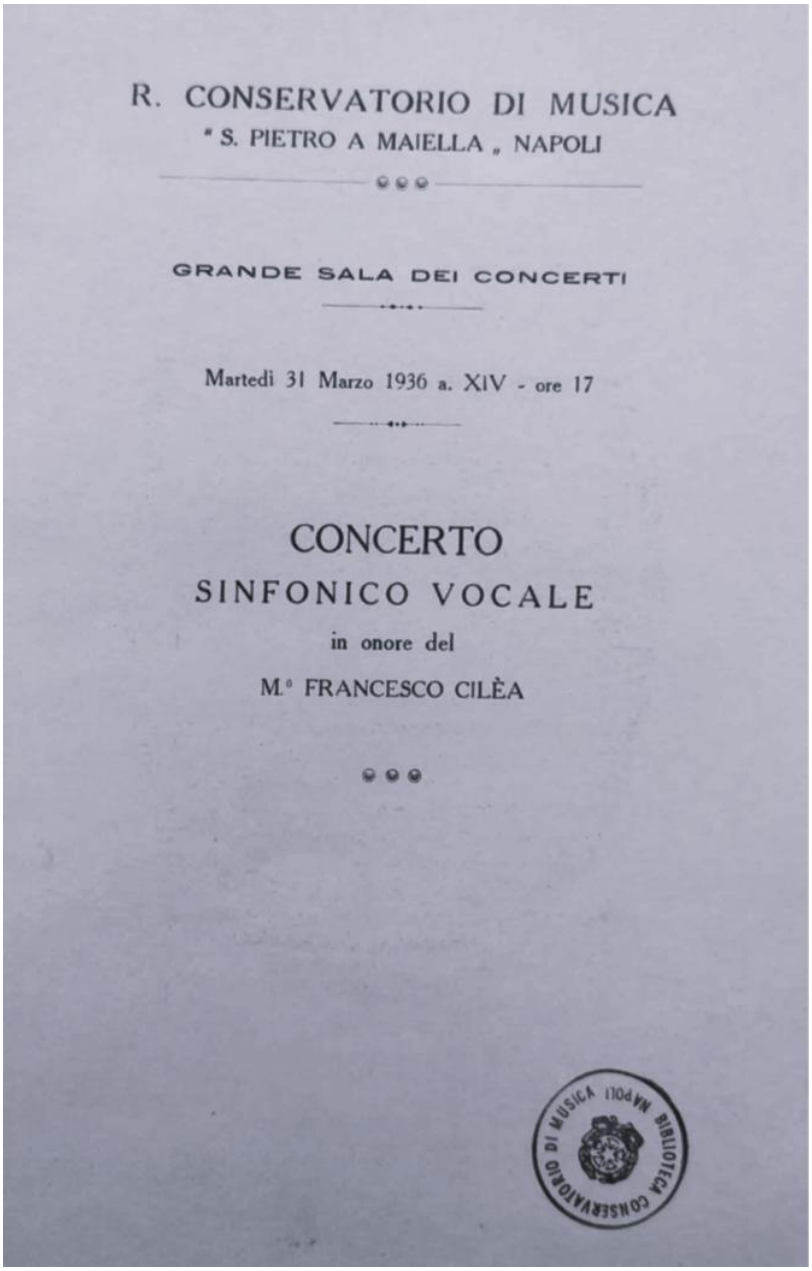
Appendice 2: Trascrizione del testo presente nel programma di sala della presunta esecuzione napoletana del 1934

Il programma, dopo la presentazione del M. Cilea, riporta questa frase:

L'Ode sinfonica è fra le più recenti composizioni del Maestro;
essa si ispira ai seguenti versi

Sogno la bellezza
Speme del mio cuore
. . . . . .
Dove sei tu dolce mio sogno, dove?
. . . . . .
Nel cor che trasale,
del campo sui fiori,
del mar nello specchio,
dovunque è il tuo segno,
ma il Canto è il tuo regno!
. . . . . .
Primavera che porti ale e ghirlande
Sei tu pure una fonte d'alta gioia,
. . . . . .
Canto, luci di sole,
là, dove tu regni, vanisce il dolore
la vita s'accende
e sorge l'amor!

Appendice 3: Programma di sala del concerto del 31 marzo 1936
(patrimonio del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli)



R. CONSERVATORIO DI MUSICA
" S. PIETRO A MAIELLA " NAPOLI

GRANDE SALA DEI CONCERTI

Martedì 31 Marzo 1936 a. XIV - ore 17

CONCERTO
SINFONICO VOCALE
in onore del
M.° FRANCESCO CILÈA

CONSERVATORIO DI MUSICA NAPOLI BIBLIOTECA

Francesco Cilèa nacque a Palmi, in Calabria, ma può considerarsi napoletano di adozione; a Napoli iniziò e condusse a termine gli studi musicali, sotto la guida di Beniamino Cesi e di Paolo Serrao, nel Conservatorio in San Pietro a Maiella. Fu a Firenze, professore di armonia in quel Conservatorio, tra il 1895 e il 1904, poi a Palermo, direttore del Conservatorio, tra il 1913 e il 1915, ma a Napoli doveva fare ritorno definitivo, e per venti anni fu direttore di questo Conservatorio dove riprese il cammino iniziato nella prima giovinezza e lo condusse al suo ideale compimento.

Alla direzione di San Pietro a Maiella, **Francesco Cilèa** diede intelligenza e cuore e si ricongiunse, nello spirito della storia, a quella tradizione di cui egli stesso era un portato e per la quale ebbe costante reverenza, come di cosa sacra.

Al Conservatorio in San Pietro a Maiella **Francesco Cilèa** diede tutto sè stesso in fervore di opere ed in tensione di affetti; e andò tanto oltre, in questa sua dedizione, da sacrificare alla missione di direttore anche la sua attività di artista. Infatti egli si distolse da quel teatro che lo aveva attratto negli anni della giovinezza e della maturità e dal quale, soprattutto col successo dell' *Adriana Lecouvreur*, aveva avuto non dimenticabili soddisfazioni.

In **Francesco Cilèa** l'artista è il vivo specchio dell'uomo: lealtà, elevatezza di sentimenti, carattere adamantino, religione del dovere sono i tratti principali del suo temperamento, i quali si riflettono nei tratti fondamentali della sua opera d' arte, in quella forma sicura e semplice, d' una emotività intensa, ma dolce ed equilibrata, aliena dai falsi atteggiamenti e dalle montature cerebrali. Così **Francesco Cilèa** rimase quale egli era, sempre fedele a sè stesso, in arte, come fu fedele a tutti, in ogni rapporto della vita.

In momenti assai agitati per la vita dell'arte, caratterizzati da una di quelle profonde crisi stilistiche che segnano, di solito, il mutare degli orien-

tamenti spirituali, egli rimase tetragono alle tentazioni della moda e sempre rifuggì dall'assumere arie d'una fittizia spavalderia di rinnovamento, anche a costo di sembrare meno di quello che egli valeva e sapeva.

Per l'arte e per quella scuola a cui aveva succhiato il nutrimento materno, **Francesco Cilèa** sentì una devozione che aveva del sentimento religioso; rinnegare artificiosamente i suoi principii gli sarebbe sembrato quasi un'abiura.

San Pietro a Maiella onora, oggi, in **Francesco Cilèa** un suo figlio caro ed illustre, che visse tra le sue mura, i momenti determinanti della sua vita d'artista, da gregario a capo.

Per il Conservatorio in San Pietro a Maiella è un rito che consacra la continuità della sua storia.

Francesco Cilèa fino dai primi anni della sua attività artistica si dedicò al teatro, il che non gl'impedì di produrre anche nel campo strumentale e da camera. Tra le varie sue composizioni, oltre notevoli pezzi pianistici, vanno ricordati un *Trio* per violino, violoncello e pianoforte, una *Suite* per orchestra, una *Sonata* per violoncello e una *Sonata* per violino e pianoforte. Ha scritto anche un *Poema sinfonico vocale*, su parole di Sem Benelli, ed una *Ode sinfonica* per tenore, coro ed orchestra.

Nel 1889 scrisse la sua prima opera *Gina*, eseguita a Napoli nel teatro del Conservatorio, di poi trasformato in Sala Martucci.

Tre anni dopo compose la *Tilda*, rappresentata per la prima volta al Pagliano di Firenze nel 1892. Nel novembre del 1897 fece rappresentare al Lirico di Milano, l'*Arlesiana* che di poi rielaborò in nuove edizioni. La più popolare delle sue opere, ed anche la più ispirata e riuscita, fu l'*Adriana Lecouvreur* rappresentata per la prima volta al Lirico di Milano, nel 1902. *Gloria*, rappresentata alla Scala nel 1907, è l'ultima sua opera teatrale.

Il programma che oggi viene eseguito, in onore di **Francesco Cilèa**, comprende alcuni brani scelti tra i più significativi delle sue opere e due notevoli composizioni sinfoniche.

PROGRAMMA

FRANCESCO CILÈA

ODE SINFONICA per tenore, coro ed orchestra

Solista Sig. Aurelio Marcato

PICCOLA SUITE per orchestra

1° Danza

2° Notturino

3° Alla marcia

" ADRIANA LECOUVREUR "

Preludio - atto 4°

" GLORIA " a) Romanza per soprano " *O mia cuna fiorita* "

b) Scena della fonte per soprano, coro ed orchestra

Solista: Sig.ra Giannina Arangi Lombardi

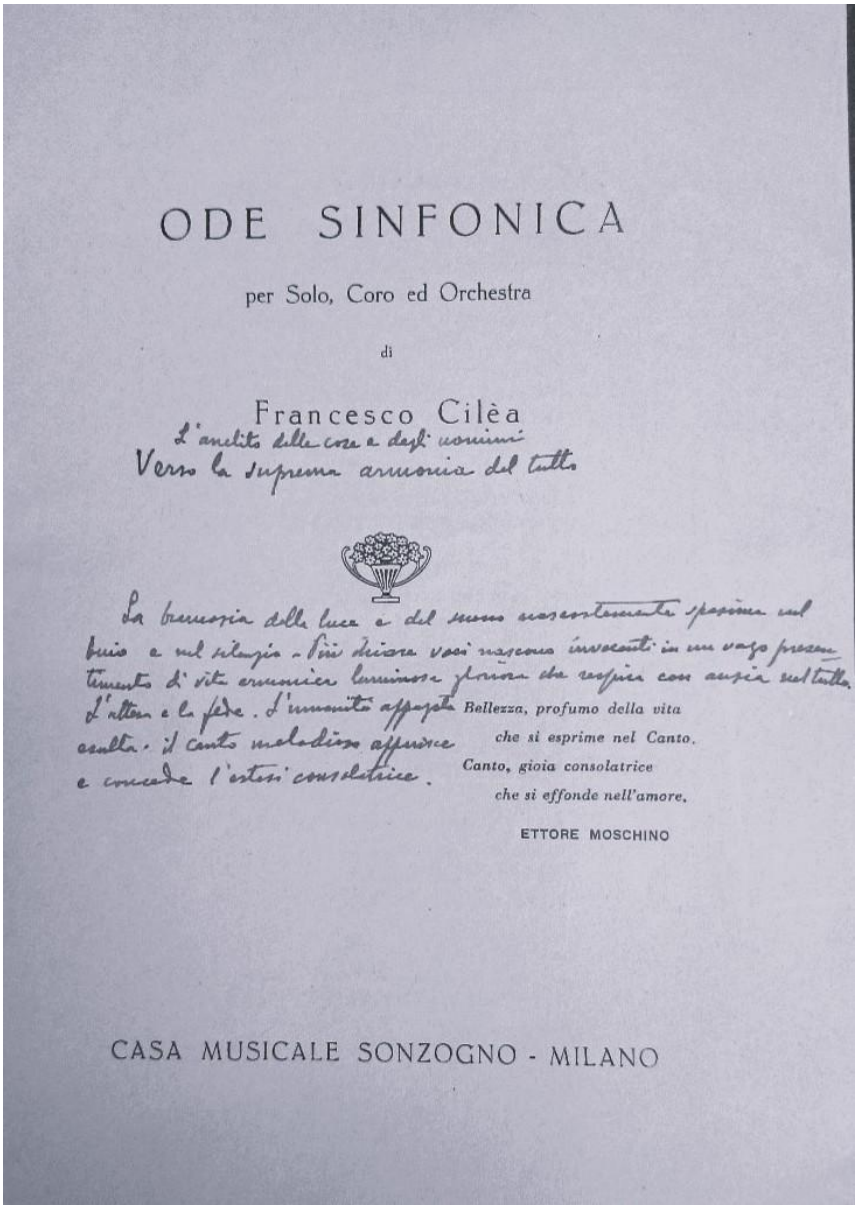
Direttore d' orchestra: ADRIANO LUALDI

Orchestra Sinfonica del Conservatorio

Coro dell' Associazione " Alessandro Scarlatti "

Maestra del coro Sig.ra Emilia Gubitosi

Appendice 4: Frontespizio dell'*Ode sinfonica* (versione 1934-36)
con i versi di Ettore Moschino



ODE SINFONICA

per Solo, Coro ed Orchestra

di

Francesco Cilèa

L'anelito delle cose e degli uomini
Verso la suprema armonia del tutto

La bramosia della luce e del suono nascentemente spasima nel buio e nel silenzio - Voci diverse vari nascono invocanti in un vago presentimento di vita comunicativa luminosa gioiosa che respira con ansia nel tutto. L'altare e la fede. L'umanità appresta esulta - il canto melodioso effonde e concede l'estasi consolatrice.

Bellezza, profumo della vita
che si esprime nel Canto.
Canto, gioia consolatrice
che si effonde nell'amore.

ETTORE MOSCHINO

CASA MUSICALE SONZOGNO - MILANO

CORO

Sogno quel che più amo:
la sovrana Bellezza!

Ove sei tu, spirto de' cieli, dove?
D'amor nella carezza?
Ove l'accogli tu, speme de' cuori?
Nel prato in fior, nel mare
che brilla, trema, ride
al bacio della brezza?

Ti cerco e t'invoco,
or dove t'ascondi?

Nel cor che sospira,
nel mar che scintilla,
nell'etra soave
nel grembo de' fiori
ritrovo il tuo sogno,
ma il Canto è il tuo regno!

È vano sogno il Bello?
Il Canto è illusione?

No! Un'ebbrezza cocente, sovrumana
conquide e fa vibrare
chi verso i cieli ascende
e può agli astri parlare.

Sublime ardor!
O gioia trionfal, fiamma divina,
irraggia il tuo Cantor!

IL POETA

Primavera che porti ali e ghirlande,
sei tu pure una fonte di bellezza,
sulla tua lieta fronte
come un nimbo di luce il sol si spande
e le divine sue carezze adduce.
Ride la terra e pronta rigermoglia
al fervido contatto de' suoi baci,
freme la vita che si rinnovella
nel suo sacro splendor!
Vita! fecondo
prodigio d'opere
torrente d'or.
S'eterna il mondo
entro il tuo fuoco
e innalza il dolce
canto d'amor!

CORO

Canto, gloria di sole,
ferma il corso dell'ora;
non declinare
risplendi ognora!
Chè dove tu regni
si placa il Dolore
la Notte s'ingemma,
trionfa l'Amor!

O Canto, o Luce,
Vision gioconda
torna, deh, torna!

ETTORE MOSCHINO

Appendice 5: Programmi di sala e locandine relativi alle esecuzioni dell'*Ode sinfonica* avvenute nel XXI secolo

Festival Umberto Giordano

Settima Edizione

Baveno

10-25 luglio 2004

sabato 10 luglio, ore 21.15 *TeatroTenda, Parco di Villa Fedora* **CONCERTO SINFONICO-CORALE**	Francesco Cilèa, *Ode sinfonica* Ottorino Respighi, *Fontane di Roma* Antonín Dvorák, *Sinfonia n. 9 "Dal nuovo mondo"* **ORCHESTRA SINFONICA E CORO DI SAVONA** tenore **Gustavo Porta** maestro del coro **Paolo Venturino** direttore **PAOLO VAGLIERI**
domenica 11 luglio, ore 21.15 *Sagrato della Chiesa dei SS. Gervasio e Protasio* (in caso di maltempo TeatroTenda, Parco di Villa Fedora) **AMORS CONCERTO SPETTACOLO**	**GRUPPO STRUMENTALE INCHANTO** con voce solista e danzatori Brani d'autore nel solco della tradizione: dal Medioevo alla musica popolare
mercoledì 14 luglio, ore 21.15 *Sala Nostr@domus* **LE AMERICHE IN MUSICA**	**ENSEMBLE DUOMO** Musiche di Gershwin, Villa Lobos, Jobim, Ellington e altri
giovedì 15 luglio, ore 21.15 *TeatroTenda, Parco di Villa Fedora* **KATAKLÒ**	**ATHLETIC DANCE THEATRE** *INDISCIPLINE*
venerdì 16 luglio, ore 21.15 *Teatro Tenda, Parco di Villa Fedora* **GIORDANO E IL SUO TEMPO**	GIOVANI VOCI PER LA LIRICA Concerto lirico in collaborazione con As.Li.Co. (Associazione Lirica e Concertistica Italiana) **Serena Gamberoni, Loredana Arcuri, Silvia Beltrami, Leonardo Caimi, Emanuele D'Aguanno, Damiano Salerno** maestro al pianoforte **GIULIO ZAPPA**
sabato 17 luglio, ore 21.15 *Teatro Tenda, Parco di Villa Fedora* **MILVA E LE CANZONI FRANCESI**	Chansons di Montand, Brel, Bécaud, Aznavour, Piaf, Gréco, Kosma e altri **ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO DI TORINO** direttore **HUBERT STUPPNER**
domenica 18 luglio, ore 21.15 *Teatro Tenda, Parco di Villa Fedora* **AIDA** di Giuseppe Verdi	esilarante elaborazione musicale e scenica del **GOMALAN BRASS QUINTET**
martedì 20 luglio, ore 21.15 *Teatro Tenda, Parco di Villa Fedora* **CONCERTO SINFONICO**	Mercadante, *Concerto per flauto in mi maggiore* Tutino, *La quinta stagione* Mascagni, *Sinfonie in do minore e in fa maggiore* **ORCHESTRA DA CAMERA MILANO CLASSICA** flauto **Mario Carbotta** direttore **MASSIMILIANO CALDI**

Universität Hamburg
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

26 June 2008

Sommer-Universitätskonzert 2008

Chor und Orchester der Universität Hamburg laden gemeinsam mit ihrem Dirigenten Professor Bruno de Greeve herzlich ein zum diesjährigen Sommerkonzert:

Giacomo Puccini: Capriccio sinfonico;
Francesco Cilèa: Ode sinfonica;
Giacomo Puccini: Le Villi
am Sonntag, dem 29. Juni 2008, um 17.00 Uhr,
in der Laeiszhalle (Musikhalle Hamburg), großer Saal.

Journalistinnen und Journalisten haben gegen Vorlage ihres Presseausweises freien Eintritt.

Informationen zur Aufführung: Die nahezu unbekannte Oper „Le Villi" ist Giacomo Puccinis Erstlingswerk und weist alle Kennzeichen seiner späteren Werke, „La Bohème", „Madame Butterfly" oder „Tosca", auf: kraftvolle Musik, Libretti mit Themen von Frauen, in der Liebe betrogen, verlassen oder gestorben, exotische Spielorte. „Le Villi" war für Puccini die Verwirklichung seines Traumes, vom Komponieren leben zu können.

Das zweite Chorwerk, die „Ode sinfonica" stammt von dem italienischen Opernkomponisten Francesco Cilèa. Bekannt wurde er durch die Oper „Adriana Lecouvreur", zu deren Erfolg der Tenor Enrico Caruso beigetragen hat. Die Ode selbst wurde 1913 als „Il Canto della Vita" auf einem Text von S. Benelli komponiert, zum hundertsten Geburtstag von Giuseppe Verdi. Später wurde sie als „Ode sinfonica" auf einen neuen Text von E. Moschino umgearbeitet.

Eingeleitet werden die beiden Chorwerke durch Puccinis Orchesterwerk, „Capriccio sinfonico". Es war sein Prüfungsstück zum Abschluss seines Studiums am Mailänder Konservatorium.

Die Akteure: Dorothee Fries, Sopran, Dantes Diwiak, Tenor, Dominik Köninger, Bariton, sowie Chor und Orchester der Universität Hamburg unter der Leitung von Professor Bruno de Greeve.

Karten: Von 5 bis 15 Euro bei der CCH-Kasse im Dammtorbahnhof, Tel.: (040) 41 30 99 94, und an der Abendkasse (Ermäßigung für Schüler/innen und Studierende).

Weitere Informationen unter: www.uni-hamburg.de/Akamusik

Für Rückfragen:

Angelika R. Rudolph
Tel.: (040) 4 28 38-30 89, Mobil: 0160 96 234 213
E-Mail: angelika.rudolph@rrz.uni-hamburg.de

Teatro Francesco CILEA

MOSTRA
TEATRO CILEA,
23-29 dicembre 2016

Genio Inedito. Omaggio a Francesco Cilea a 150 anni dalla nascita.

Una produzione dell'Assessorato alla Cultura - Archivio Storico Comunale in collaborazione con la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Calabria, il Museo Archeologico di Reggio Calabria, l'Archivio di Stato di Reggio Calabria, la Casa della Cultura del Comune di Palmi e l'Accademia del Tempo Libero di Reggio Calabria.

ALZIAMO il SIPARIO
DUEMILASEDICI

Telefono: **0965.23316**
dal lunedì al venerdì - ore 9.00/13.00
Email: **cultura@reggiocal.it**
teatrofrancescocilea
www.reggiocal.it

A&B PROMOTION

Repubblica Italiana · Regione Calabria · *Città di* **Reggio Calabria** *Assessorato alla Cultura*

GENIO INEDITO. FRANCESCO CILEA A 150 ANNI DALLA NASCITA

Concerto sinfonico
Francesco Anile con il Coro e l'Orchestra
Francesco Cilea - Dirige il Maestro Marco Alibrando



Teatro Francesco CILEA

ALZIAMO il SIPARIO
DUEMILASEDICI

Venerdì 23 dicembre ore 21,15

GENIO INEDITO. FRANCESCO CILEA
A 150 ANNI DALLA NASCITA

Concerto sinfonico

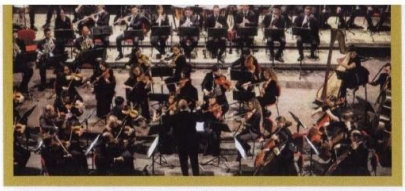
Francesco Anile con il Coro e l'Orchestra Francesco Cilea Dirige il Maestro Marco Alibrando

Programma

NICOLA ANTONIO MANFROCE
Sinfonia in do minore
(Trascrizione a cura di SERGIO PAGLIARULO)

FRANCESCO CILEA
Suite per violino e orchestra in mi maggiore (1933)
1. Andante appassionato
2. Tempo di minuetto
3. Andante sostenuto - Allegro con vivacità

DOMENICO GIANNETTA
Adriana Suite per orchestra d'archi (1999)
(Omaggio a Francesco Cilea)
1. Andante sostenuto
2. Andante con moto
3. Mosso



NICOLA ANTONIO MANFROCE
Sinfonia dall'opera ECUBA (1812)
(Trascrizione e revisione a cura di Domenico Giannetta, 2013)

FRANCESCO CILEA
Piccola Suite in tre tempi per orchestra (1937)
1. Danza
2. Notturnino
3. Alla marcia

FRANCESCO CILEA
Ode sinfonica per tenore, coro e orchestra (1935)
Testo di ETTORE MOSCHINO
(Trascrizione e revisione sulla base delle ultime volontà del compositore a cura di DOMENICO GIANNETTA, 2016)

FRANCESCO ANILE, *tenore*

PASQUALE FAUCITANO, *violino solista*

CORO FRANCESCO CILEA
direttore BRUNO TIROTTA

ORCHESTRA DEL TEATRO CILEA DI REGGIO CALABRIA
Direttore MARCO ALIBRANDO





crediti fotografici ph Marco Costantino

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2026
presso Digital Team srl
Via dei Platani, 4
61032 Fano (PU)

Il canto della vita raccoglie i contributi nati dalle iniziative musicologiche promosse dagli Amici della Musica Manfroce di Palmi in occasione del 70° anniversario della morte di Francesco Cilea (Palmi, 23 luglio 1866 – Varazze, 20 novembre 1950). Il volume esplora il versante meno noto della produzione del compositore: dalle eleganti pagine cameristiche alla letteratura pianistica giovanile, fino alla complessa genesi del poema sinfonico-vocale che dà il titolo all'opera e alla ricostruzione critica dell'*Ode sinfonica*. Attraverso i saggi di Guido Salvetti, Domenico Giannetta, Giuseppe Albanese e Antonio Gargano — affiancati da una ricca sezione di documenti d'archivio inediti —, il libro intreccia analisi storica, indagine filologica ed esperienza esecutiva. Ne emerge l'immagine di un autore sofisticato, capace di superare i confini del verismo musicale e di porre l'invenzione melodica e la centralità del canto al cuore della sua cifra stilistica ed emotiva. Un invito indispensabile alla riscoperta di un grande protagonista del Novecento italiano.

ISBN 979-12-985059-3-3