

INTRODUZIONE

Un episodio del modernismo torinese: il «Doppio Quintetto di Torino», 1920-1925

di STEFANO BALDI

Le poche pagine finora apparse per ricordare il «Doppio Quintetto di Torino» lasciano immaginare che la costituzione di questo complesso dall'organico molto particolare, costituitosi a Torino ma attivo in tutta Italia e dalla vita tutto sommato corta (dal 1920 al 1925), avvenne in seguito ad un preciso evento musicale¹.

Durante il 1919, di fronte ad una delle platee di uno tra gli impianti polivalenti di spettacolo più frequentati di Torino, il teatro Trianon di via Viotti (oggi non più esistente), si era esibito il Doppio Quintetto di Parigi. Il singolare amalgama di questa formazione era dato dalla stabile unione di un quintetto d'archi e di un quintetto di fiati; tra le sale da concerto abitualmente praticate vi era la Salle des Agriculteurs di Parigi, ma consuete erano le trasferte in altri centri o all'estero.

Sembra che Andrea Della Corte, allora già critico musicale della «Stampa», si rivolse a Maurizio Vico, violinista e concertista ben noto nell'ambiente torinese, suggerendogli di costituire un gruppo analogo. D'altronde, sin dall'inizio del secolo, Torino aveva mostrato a più riprese una predisposizione ad accogliere l'influsso delle iniziative musicali d'oltralpe e fu quindi naturale che fosse presa a modello la «Société moderne des instruments à vent», intorno a cui si era polarizzata l'attività del Doppio Quintetto di Parigi e di altre formazioni affini: questa associazione aveva contribuito alla rivitalizzazione della letteratura cameristica per organici allargati e misti, commissionando e tenendo a battesimo alcuni brani che in seguito entrarono a far parte anche del repertorio dell'analoga formazione torinese².

Maurizio Vico espose il progetto agli insegnanti del Liceo

musicale cittadino che ricoprivano la cattedra di ciascuno degli strumenti dell'organico. Conscio delle incertezze che avrebbe potuto suscitare una convocazione tanto ambiziosa e insolita, il violinista si rivolse anche alle prime parti dell'orchestra del Teatro Regio.

Contrariamente alle aspettative, i musicisti aderirono con entusiasmo e in breve tempo il loro reclutamento fu sorretto dalla costituzione di un nucleo amministrativo e di una sezione organizzativa. Coloro che avrebbero dovuto sostenere le spese e, in un secondo momento, il presidente e i membri del Comitato d'onore e del Consiglio direttivo provenivano dal ceto imprenditoriale e dirigenziale della città; di tutti era però ben nota l'inclinazione verso la musica.

La natura straordinaria dell'insieme, l'alta qualità dei componenti e l'impostazione quasi manageriale che si rivelerà compiutamente nell'organizzazione delle stagioni pubbliche, erano caratteristiche che fin da subito emersero nel Doppio Quintetto di Torino e lo distinsero dalle altre istituzioni concertistiche, proiettando fino a noi i riflessi della sua modernità³.

Il gusto modernistico per le sonorità pure, di tipo cameristico, portava la nuova formazione da un lato ad alimentarsi del repertorio contemporaneo, dall'altro a tentare i primi e ancora approssimativi *repêchages* dell'antico. Una doppia inclinazione che dovrà di lì a poco manifestarsi anche in un'altra istituzione torinese, il Teatro di Torino (1925-30), fondato da Riccardo Gualino, con un'orchestra di sole prime parti e un accuratissimo repertorio di opere «o nuovissime o vecchissime»⁴. L'assunto di entrambe le istituzioni era di offrire un'alternativa alle abitudini della

¹ G. Gaetano di SALES, *Quando Torino aveva il suo Doppio Quintetto*, «Musicalbrandé», n. 41 (marzo 1969); n. 42 (giugno 1969); n. 43 (settembre 1969); poi riuniti in un opuscolo commemorativo, Torino, 1970.

² Il quadro delle attività di tali gruppi cameristici nella capitale francese all'inizio del XX secolo è offerto da Serge GUT - Danièle PISTONE, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Mercure, 1978.

³ Sulle associazioni concertistiche torinesi all'epoca del Doppio Quintetto di Torino si vedano vari contributi in *Musica e musicisti a Torino. 1911-1946*,

a cura di E. RESTAGNO, Torino, Ordine Mauriziano, 1998.

⁴ Si veda la lettera del 23 luglio 1925 con cui Guido M. Gatti, direttore artistico dell'iniziativa di Gualino, commissionava a Franco Alfano un atto unico da rappresentarsi al Teatro di Torino. Sull'attività di Gatti e del Teatro di Torino cfr. S. BALDI, *Scrittori di musica: Guido Maggiorino Gatti e la vita musicale a Torino, 1911-1940*, diss., Università di Torino, a.a. 1996-97. Sul mecenatismo di Gualino cfr. anche Angelo D'ORSI, *La cultura a Torino fra le due guerre*, Torino, Einaudi, pp. 219 sgg.

vita musicale cittadina, in gran parte incentrata - con poche eccezioni dovute perlopiù alle iniziative della Pro Cultura Femminile - sul repertorio sinfonico-operistico ottocentesco⁵.

L'esordio del Doppio Quintetto di Torino avvenne il 26 dicembre 1920, nel secondo concerto del ciclo dei concerti FIP (la Fabbrica Italiana Pianoforti con sede commerciale e officine in Torino), la cui programmazione era curata da Guido M. Gatti. Il programma del concerto era tipico dell'impostazione generale delle stagioni FIP, forse con una punta di ricercatezza in più: Roger-Ducasse, *Quartetto* per pianoforte e archi; Gustave Samazeuilh, *Divertissement et musette* (originariamente per piccola orchestra); Maurice Ravel, *Introduzione e allegro* per arpa, quartetto d'archi, flauto e clarinetto. In chiusura, il *Divertissement* per quintetto di fiati e pianoforte di Albert Roussel, del 1906, la cui esecuzione alla Salle des Agriculteurs di Parigi aveva dato la celebrità al suo autore e che, riproposto allora a Torino, suggellava l'amicizia tra il musicista francese e Gatti⁶.

Merita soffermarsi sugli esecutori che presero parte a questo concerto, in quanto essi costituiranno la formazione abituale del Doppio Quintetto, almeno per i primi anni della sua attività. Rispettivamente primo e secondo violino erano Maurizio Vico e Italo Vallora; viola Angelo Lissolo (poi sostituito da Romeo Scarpa), violoncello Gaetano De Napoli, contrabbasso Francesco Angelo Cuneo, flauto Ulrico Virgilio, oboe Ermete Simonazzi (in seguito Primo Nori), clarinetto Ettore Bendazzi (in seguito Leonardo Savina), fagotto Carlo Giolito, corno Ezio Nicolini. Già in questo concerto comparivano due musicisti che in seguito si sarebbero aggregati all'occorrenza: Luigi Gallino al pianoforte e Clelia Aldrovandi all'arpa. Nel 1923 Maurizio Vico lasciò

la formazione e fu sostituito da Ercole Giaccone⁷.

Una seconda serata di presentazione ebbe luogo al Liceo musicale in via Rossini il 16 gennaio 1921, dove vennero suonati due tempi da un *Dixtuor* di Théodore Dubois, il *Quintetto* per pianoforte e fiati op. 16 di Beethoven, un *divertimento* di Mozart e la *Sonata* per clarinetto e pianoforte op. 120 n. 2 di Brahms⁸. A questo punto la Società del Doppio Quintetto era pronta per presentarsi al pubblico in forma ufficiale con una stagione di concerti da tenersi nella primavera del 1921.

Nel febbraio successivo si tenne il primo concerto della stagione, del quale conosciamo dettagliatamente il programma: l'*Ouverture* in si minore BWV 1067 di Bach (eseguita per flauto e quintetto d'archi), il *Quintetto* con clarinetto K.581 di Mozart, l'*Introduzione e allegro* per arpa, flauto, clarinetto e quartetto d'archi di Ravel, e due movimenti dal *Nonetto* op. 27 di Paul Juon⁹. Il secondo concerto della stagione ebbe luogo in marzo, con brani già eseguiti in altri concerti¹⁰.

Intercalati agli appuntamenti della stagione 1921, il Doppio Quintetto tenne alcuni concerti fuori dalle sedi cittadine, fra l'altro a Biella (10 gennaio) e, in primavera, una piccola *tournee* fra il 3 e il 12 aprile a Modena, Venezia, Trieste, Treviso e Verona. Al rientro, l'*ensemble* completò la stagione con un concerto il 25 aprile al Liceo Musicale e uno il 29 maggio nel salone del quotidiano «Il Momento»¹¹. Nel terzo concerto della stagione furono presentate la *Suite* op. 6 per flauto, violino e arpa di Eugène Goossens e le *Impressioni campestri* di F. Angelo Cuneo, mentre nell'ultimo concerto furono eseguiti i brani che avevano riscosso maggiore consenso tra il pubblico, dopo aver stabilito una classifica attraverso un referendum tra gli abbonati¹². Infine, nello stesso

⁵ Sotto questo aspetto, pur nella diversità dei contesti, l'esperienza del Doppio Quintetto di Torino si può accostare a quella di altre iniziative sorte in Europa negli stessi anni, tutte egualmente effimere: come la «Società per esecuzioni musicali private» di Arnold Schönberg a Vienna (1918-21) o la «Gemeinschaft für die Musik» (Comunità per la musica) di Paul Hindemith a Francoforte (1922), entrambe votate per statuto a esecuzione cameristiche di musica moderna (o anche, nel secondo caso, pre-classica). Lo statuto del Doppio Quintetto di Torino non prevedeva, peraltro, delimitazioni del repertorio oltre a quelle implicite nella formazione stessa, che escludeva di fatto generi cameristici più tradizionali come il trio e il quartetto d'archi o il recital di pianoforte. Tuttavia non tardarono ad entrare nel repertorio del gruppo anche composizioni classico-romantiche di più facile ricezione, specialmente per le trasferte in città di provincia (cfr. oltre, note 25 e 27).

⁶ Andrea Della Corte, «La Stampa», 27 dicembre 1920.

⁷ Qualche cenno biografico sui principali componenti del gruppo: Maurizio VICO (Torino, 1890 - 1978) fu dal 1915 primo violino al Teatro Regio; dal '23 al '46 fece parte dell'orchestra del Metropolitan di New York. Fu sostituito nel Doppio Quintetto, come pure nell'orchestra del Regio, da Ercole GIACCONE (Vignale, Asti, 1898 - Torino, 1980), diplomatosi nel 1916 al Conservatorio di Parma, uno dei violinisti prediletti da Arturo Toscanini e membro di spicco dell'orchestra dell'Eiar sin dalla sua fondazione, quindi insegnante, poi direttore del Liceo musicale di Alessandria. Dei violinisti Angelo LISSOLO e Italo VALLORA e dell'oboista Ermete SIMONAZZI si conosce la data in cui conseguirono il diploma musicale al Liceo di Torino, rispettivamente nel 1907, 1912 e 1905. L'alessandrino Romeo SCARPA fu insegnante di viola al Conservatorio di Torino dal 1951 al '64. Francesco Angelo CUNEO (Torino, 1870 - 1956), allievo di A. Pinetti, fu compositore e do-

cente di contrabbasso al Liceo musicale di Torino dal 1896 al 1935, nonché prima parte dell'orchestra del Regio. Docenti del Liceo o del Conservatorio e membri dell'orchestra del Regio furono anche il violoncellista Gaetano DE NAPOLI (Torino, 1891 - 1965), allievo di Samuele Grossi, il flautista Ulrico Antonio VIRGILIO (Barrafranca, Caltanissetta, 1886 - Torino, 1936) e i clarinettisti Ettore BENDAZZI e Leonardo SAVINA (Torino, 1889 - 1974). Primo NORI (Cesena, 1892 - Genova, 1942) fu docente di oboe dal 1907 al 1937. Luigi GALLINO (Savigliano, Cuneo, 1887 - Torino, 1950), allievo di pianoforte di Cesare Boerio, fu docente al Liceo e al Conservatorio dal 1914 al 1950. Clelia ALDROVANDI (Mantova, 1901 - Roma, 1989), futura moglie di Gatti, era stata allieva di Carolina Betti-Navone a Torino e aveva iniziato la carriera come prima arpa al Teatro Regio (1919-21). In seguito si impose come concertista di fama internazionale; fu presidente della sezione italiana dell'Association Internationale des Harpistes dal 1962 e accademica di S. Cecilia dal 1983. (Per altri dati si vedano A. BASSO, *Il Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi» di Torino. Storia e documenti dalle origini al 1970*, Torino, Utet, 1971, e G. BERUTTO, *Dizionario dei musicisti piemontesi*, Torino, ed. propria, 1984).

⁸ E. A. Berta, «Gazzetta del Popolo», 17 gennaio 1921; anche «Il Pianoforte», II, n. 2 (febbraio 1921), p. 43.

⁹ «Il Pianoforte», II, n. 3 (marzo 1921), p. 82: «[...] le esecuzioni [del Doppio Quintetto] possono veramente giovare alla cultura musicale, colmando la lacuna che sino ad ora nessuna società di concerti ha neppure tentato di colmare a Torino».

¹⁰ «Il Pianoforte», II, n. 4 (aprile 1921), p. 111.

¹¹ Carlo Emanuele Croce, «L'Ordine Nuovo», 26 aprile 1921; A. Della Corte, «La Stampa», 26 aprile 1921; Filippo Brusa, «Il Momento», 30 maggio 1921.

¹² «Il Pianoforte», II, n. 6 (giugno 1921), p.182.

anno, il Doppio Quintetto ebbe l'onore di tenere il concerto conclusivo del Primo Congresso di Musica italiana, svoltosi a Torino nell'ottobre 1921. Originariamente programmata in una data diversa, l'esibizione del Doppio Quintetto fu spostata alla sera del 15 ottobre. Di fronte ai conferenzieri che in quella sede gettarono le basi del dibattito sulle «radici italiane» della musica strumentale, il Doppio Quintetto propose un programma che guardava invero in un'altra direzione. Furono infatti eseguiti l'*Ouverture* in si minore di Bach, il *Quintetto* con clarinetto di Mozart e il *Quintetto* op. 16 di Beethoven¹³.

Il passo successivo fu la costituzione di un repertorio contemporaneo inedito attraverso un concorso di composizione indetto in collaborazione con il Circolo degli Artisti; il bando apparve il 30 giugno 1921:

CIRCOLO DEGLI ARTISTI - TORINO

Concorso Internazionale per composizioni di musica da camera
Il Circolo degli Artisti di Torino, colla cooperazione della Società del Doppio Quintetto di Torino, indice un Concorso Internazionale per una composizione di musica da camera per tutti o parte degli strumenti: violino 1°, violino 2°, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, pianoforte, arpa, alle seguenti condizioni:

1. La composizione potrà avere qualunque forma, dovrà essere almeno per sette dei predetti strumenti nei quali siano rappresentati i fiati;

2. La sua durata di esecuzione non potrà essere superiore ai 40 minuti primi.

3. Potranno concorrere compositori italiani e stranieri con lavori inediti e mai eseguiti in pubblico.

4. Il termine di consegna viene fissato improrogabilmente al 31 dicembre 1921.

5. Ogni opera accompagnata da una busta chiusa recante nel suo interno il nome, cognome, indirizzo del concorrente e nella parte esterna un motto ripetuto nel primo foglio della composizione, dovrà essere inviato al Circolo degli Artisti - Torino - Via Bogino 9, in piego raccomandato. Di ogni composizione si dovrà consegnare la partitura e tutte le parti degli strumenti;

6. La Giuria, composta di 5 o 7 membri, sarà nominata dalla Direzione del Circolo degli Artisti entro il 30 ottobre 1921.

Essa giudicherà inappellabilmente sull'assegnazione dei premi e potrà indicare alla direzione del Circolo, oltre i pezzi premiati, altri che ritenesse degni di esecuzione;

7. Un primo premio di L. 5000 indivisibile sarà assegnato alla composizione meritevole.

8. Un secondo premio di L. 3000, a criterio della Giuria divisibile, verrà assegnato al lavoro od ai lavori giudicati migliori dopo il primo premiato.

9. Le composizioni premiate saranno eseguite per la prima volta dal Doppio Quintetto Torinese entro la primavera 1922 al Circolo degli Artisti;

10. La proprietà artistica delle composizioni premiate ed eseguite rimarrà all'Autore. Le partiture e le parti delle stesse rimarranno di proprietà al Circolo degli Artisti;

11. Le composizioni premiate entreranno a far parte del repertorio del Doppio Quintetto di Torino, al quale gli autori riserveranno l'esclusività di esecuzione in Italia per il periodo di due anni a far tempo dalla chiusura del Concorso. Si fa viva preghiera ai concorrenti di unire alla partitura una riduzione per pianoforte, ciò per agevolare il compito della Giuria.

Torino, 30 Giugno 1921

Il bando fu successivamente pubblicato sulle principali riviste di musica, italiane e internazionali¹⁴. Membri della giuria erano Franco Alfano, Enrico Contessa, Franco Da Venezia, Tullio Serafin e Federico Collino (poi sostituito da Adriano Lualdi). I lavori presentati al concorso furono complessivamente sessantotto; di questi, diciotto furono scartati perché non corrispondenti all'organico richiesto; uno venne ritirato dall'autore¹⁵. Fra i restanti quarantanove concorrenti risultarono vincitori: al primo posto Giorgio Federico Ghedini col *Doppio quintetto*, al secondo Franco Ghione di Acqui, al terzo Hanns Albert Kremser di Dresda. Altre tre lavori furono giudicati meritevoli di segnalazione (e di esecuzione pubblica), quelli Nino Neidhart-Castelbruno di Dresda, Vincenzo Davico di Parigi e di Carlo Jachino di Alessandria¹⁶.

Le composizioni che avevano ottenuto il primo e il secondo premio e quella di Neidhart furono eseguite pubblicamente in maggio nella sala di Palazzo Graneri, sede del Circolo degli Artisti, e replicate nel palazzetto della Promotrice delle Belle Arti del parco del Valentino nell'ambito della stagione 1922.

¹³ A. Della Corte, «La Stampa» e «La Gazzetta del Popolo», 16 ottobre 1921.

¹⁴ Fra l'altro sulla «Rivista Musicale Italiana», XXVIII (1921), p. 548, e sui «Musikblätter des Anbruch», III, luglio-agosto 1921, p. 232, con l'indicazione dell'ammontare dei premi.

¹⁵ Il testo del bando e i verbali della giuria si conservano nell'archivio del Circolo degli Artisti (Cart. 45 F. 5). La giuria si riunì tre volte: il 9 gennaio, il 9 febbraio e il 27 febbraio 1922. Soltanto l'ultima seduta fu plenaria; alle prime due parteciparono, dei membri della giuria, soltanto Contessa, Da Venezia e Serafin, ai quali fu affidata la selezione preliminare dei lavori.

¹⁶ La breve realazione finale della giuria è riportata nel verbale della seduta finale del 27 febbraio: «[...]Al termine dei suoi lavori, la Giuria, lieta di aver potuto constatare l'ottimo esito del concorso e per quanto non abbia riscontrato in nessuna delle composizioni suddette una spiccata originalità né una particolare fantasia, ha ritenuto meritevole del 1° premio indivisibile di lire 5000 la composizione contrassegnata col motto *Tra la*

spiga e la man qual muro è messo [G. F. Ghedini]. Valendosi in seguito della facoltà di dividere il 2° premio, assegna un premio di lire 2000 alla composizione col motto *Con rinnovata fede* [F. Ghione], ed un premio di lire mille a quella col motto *Rete* [H. A. Kremser], rappresentante quest'ultima composizione una tendenza estetica d'eccezione, della quale la Giuria ha anche voluto tener conto». Il risultato del Concorso venne reso pubblico sulla «Rivista Musicale Italiana» (XXIX/1922, p. 383). Poiché il verbale della giuria non fa riferimento ai titoli ma solo ai motti di riconoscimento, l'identificazione di alcuni dei lavori premiati o segnalati resta incerta. La composizione di F. Ghione, classificata al secondo posto, era probabilmente il 'poema per orchestra da camera' *Suol d'Aleramo*; quella di V. Davico i *Tre poemetti pastorali* (*Egloga, Dittirambo e Elegia*), poi pubblicati da Max Eschig a Parigi nel 1926; quella di N. Neidhart la pantomima *Leggenda cinese*, mentre per Carlo Jachino si trattò probabilmente della *Sonata* per nove strumenti.

Sin dall'inizio di quella stagione (10 marzo) fu chiaro ai componenti del gruppo che l'impegno richiesto per coordinare le prove e i concerti e per orientare le scelte musicali rendeva necessaria la figura di un direttore stabile, mansione sino allora ricoperta occasionalmente dal pianista Luigi Gallino. Al suo posto subentrò Luigi Perrachio, compositore e pianista, amico di Casella e Malipiero e molto attivo sulla scena torinese nella diffusione della musica moderna, il quale assunse da quel momento a pieno titolo le funzioni di direttore artistico del complesso.

Indirettamente legato al Doppio Quintetto fu il concerto di Wanda Landowska organizzato dalla Pro Cultura Femminile il 1 aprile nella sala del Liceo musicale, col *Quinto Brandeburghese* di Bach eseguito col cembalo, anziché con il pianoforte; presero parte come esecutori due membri del gruppo (il violinista Vico e il flautista Virgilio), nonché Perrachio in veste di direttore d'orchestra. Seguì fra il 5 e il 13 aprile una seconda *tournee* dell'intero complesso, che toccò le città di Como, Venezia, Ferrara, Treviso e Lugano. La stagione torinese riprese alla fine di maggio con due concerti, rispettivamente il 30 maggio e il 13 giugno¹⁷. Nell'ultimo concerto furono eseguite, oltre a musiche di Bach (*Overture* in do maggiore BWV 1066 in versione da camera) e Brahms (*Trio* op. 40 per violino, corno e pianoforte), anche una composizione di Perrachio scritta appositamente per il gruppo, *Silhouettes e caricature* (*Quattro danze* per doppio quintetto), della quale si sono purtroppo perse le tracce¹⁸.

Anche altre composizioni furono se non direttamente commissionate, certamente ispirate dal Doppio Quintetto e dalle particolari possibilità coloristiche offerte dal suo organico. Di F. A. Cuneo, contrabbassista del gruppo, si ricorda, oltre alle già citate *Impressioni campestri* del '21, la *Suite* op. 97 per doppio quintetto e pianoforte; di Renzo Bossi l'*Intermezzo tragico* op. 10 per doppio quintetto, che sarà eseguito nella stagione del 1923; di Leone Sinigaglia la rielaborazione per voce e doppio quintetto di due canzoni popolari piemontesi¹⁹.

Per l'organizzazione della stagione del 1923 i sostenitori della Società del Doppio Quintetto si tassarono per la somma di 30 lire.

La stagione comprendeva come al solito tre concerti nella sala del Liceo musicale: il primo in marzo (Mozart, *Musikalische Spaß*; Brahms, *Trio* op. 114 per clarinetto, pianoforte e violoncello; Emanuel Moor, *Suite* op. 110 per doppio quintetto)²⁰. Il secondo in aprile (R. Bossi, *Intermezzo tragico*; Bach, *Sonata* in mi minore per flauto e pianoforte BWV 1034; V. Davico, *Tre poemetti pastorali*; C. Franck, *Quintetto con pianoforte*)²¹; il terzo nel mese di giugno.

La stagione successiva prese il via sul finire del 1923 e si protrasse sino al giugno del '24. Tra gli appuntamenti salienti vi fu il concerto fuori cartellone del dicembre 1923 nella Chiesa di San Giovanni Evangelista, diretto da Perrachio, in cui furono eseguite musiche di Bach, Haendel, Pachelbel e Pergolesi (nonché di Giovanni Pagella, che di quella chiesa, sede del cecilianesimo musicale salesiano, era direttore)²². Nel concerto di giugno, oltre ai *Due pezzi* per quintetto di fiato di F. A. Cuneo, fu riesumato un *Quartetto* di Giovanni Battista Viotti; il programma era completato da tre tempi della *Suite* op. 32 per doppio quintetto e pianoforte di Erwin Lendvai e dal *Quintetto con clarinetto* di Mozart²³.

L'affiatamento sempre maggiore e una più collaudata formulazione del cartellone permisero al Doppio Quintetto di affrontare prima della stagione 1924/25 un più esteso giro concertistico in Italia. La *tournee* prevedeva inizialmente una quindicina di appuntamenti in città del centro e del nord Italia tra novembre e dicembre 1924. Ragioni pratiche suggerirono però alcuni tagli e Perrachio dovette accettare di ridurre a nove il numero dei concerti²⁴. Nonostante alcune lettere inviate a Perrachio lascino trasparire in qualcuna delle società concertistiche ospiti la preoccupazione di controbilanciare i brani contemporanei con musiche del repertorio più consolidato o di più facile recezione²⁵, la *tournee* rafforzò l'immagine «moderna» del Doppio Quintetto nelle due direttrici del recupero dell'antico e dell'attenzione al nuovo. Il repertorio includeva una versione per fiati, archi e pianoforte di *Pupazzetti* di Alfredo Casella²⁶, mentre nella sala del Conservatorio di Milano fu presentata in prima esecuzione italiana la *Kleine*

¹⁷ A. Della Corte, «La Stampa», 5 e 19 giugno 1922; Michele Lessona «Gazzetta del Popolo», 1 e 14 giugno 1922; M. Thermignon, «Il Popolo Socialista», 31 maggio e 14 giugno 1922; F. Brusa, «Il Momento», 3 e 15 giugno 1922; Luigi Cocchi, «L'Ordine Nuovo», 5 giugno 1922.

¹⁸ La composizione è menzionata in A. DELLA CORTE - G. M. GATTI, *Dizionario di Musica*, Torino, Paravia, 1925. In una recensione di Gatti su «Il Pianoforte», II, n. 6-7 (giugno-luglio 1922: *Lettera da Torino*) si legge: «[...] una recente composizione del suo valoroso direttore Luigi Perrachio: *Silhouettes e caricature* in forma di danza. Il pubblico fece a queste gustose ed eleganti pagine le più festose accoglienze: accoglienze ben meritate dacché si tratta di composizioni alcune piene di nostalgica malinconia, altre di fine ironia, altre di gaiezza rumorosa e di salute, pensate e strumentate da un musicista che era ben consapevole dei fini da raggiungere e delle possibilità a sua disposizione».

¹⁹ Inedita; manoscritto presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino.

²⁰ «Il Pianoforte», IV, n. 4 (aprile 1923), pp. 98-99. Un aneddoto è riferito a questo concerto da G. di SALES, *Quando Torino* cit; secondo il quale Guglielmo Zuelli, direttore del Conservatorio di Parma, si fece portare, pur malato, nel palchetto della direzione per assistere all'esibizione.

²¹ «Il Pianoforte», IV, n. 5 (maggio 1923), p. 131.

²² *Ibid.*, V, n.1 (gennaio 1924), p. 15. Al concerto parteciparono i cantanti Marietta e Marta Amstad e la clavicembalista Alice Ehlers.

²³ *Ibid.*, V, n. 7 (luglio 1924), p. 195.

²⁴ Lettera a L. Perrachio dell'Unione Nazionale Concerti presso la R. Accademia di S. Cecilia, datata Roma, 7 novembre 1924 (Fondo Perrachio, Biblioteca del Conservatorio di Torino).

²⁵ Ad esempio, in una lettera degli Amici della Musica di Treviso, datata 21 novembre 1924, viene accolta la proposta dell'*Otetto* di Schubert, di un *Divertimento* di Mozart e di *Pupazzetti* di Casella, ma energicamente respinto un brano di Albert Roussel, con la seguente motivazione: «Bisogna aggiungere, al posto di Roussel, qualche cosa di leggero, di pronto effetto, di immediata accessibilità - magari con una lunga linea melodica, che si stacchi dal genere precedente e seguente». In un'altra lettera degli Amici della Musica di Modena del 22 novembre viene richiesto un programma che includa il *Settimino* di Beethoven e l'*Otetto* di Mendelssohn (Fondo Perrachio).

²⁶ Poi replicata a Torino nel dicembre 1924: cfr. «Il Pianoforte», III, n. 1 (gennaio 1925).

Kammermusik per quintetto di fiati di Paul Hindemith. Altri brani in repertorio erano la *Sonata* per flauto, viola e arpa di Debussy, il *Concertino* per clarinetto di Ferruccio Busoni (in una riduzione per clarinetto e cinque strumenti), nonché un adattamento dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij. Sul fronte «antico» si segnalano una *villanella* del XVI secolo, trascritta da Ottorino Respighi per flauto, oboe, quintetto d'archi e arpa, e quattro *Sonate* di Domenico Scarlatti in una trascrizione per doppio quintetto di Ettore Desderi²⁷.

Nonostante il successo di pubblico e di critica, nel 1925 la formazione cominciò a mostrare segni di stanchezza. Forse gli impegni esterni a cui i singoli componenti non intendevano rinunciare finirono con il compromettere la continuità delle prove e il rinnovamento del repertorio²⁸. È anche possibile che la notizia dell'imminente apertura del Teatro di Torino di Gualino, con la costituzione di una nuova orchestra, ne abbia affrettato la fine. Ma non si può neppure escludere che il bilancio economico dell'iniziativa, quanto a presenze di pubblico pagante, fosse risultato deludente. Gli ultimi due concerti della stagione, oltre a *Danses* di Debussy, eseguite all'arpa dalla Aldrovandi, e i *Pupazzetti* di Casella, presentarono una sola novità, il poemetto *Paolo Uccello* di Guido Pannain (da G. Pascoli) per soprano e strumenti (solista Stella Calcina). Nella recensione Gatti scrisse:

«Il Doppio Quintetto ci ha offerto due concerti nei quali riudimmo composizioni già note ed una novità interessante. Purtroppo varie cause impediscono al nostro valoroso gruppo di strumentisti di studiare con tranquilla continuità: ne deriva una inevitabile necessità di riprendere spesso lavori già eseguiti; per buona sorte, anche così come poterono essere compilati, i programmi riuscirono sempre tali da meritare d'essere accolti con vivo compiacimento»²⁹.

²⁷ Una brossura divulgativa del Doppio Quintetto di Torino del 1920-21 indicava il seguente repertorio classico: J. S. Bach (*Suite* in si minore), Beethoven (*Trio* per flauto, fagotto e pianoforte; *Trio* op. 8 per archi; *Sonata* op. 17 per corno e pianoforte; *Settimino* op. 20; *Serenate* op. 25), Brahms (*Trio* per corno violino e pianoforte; *Trio* op. 114 per pianoforte, clarinetto e violoncello; *Quintetto* con clarinetto op. 115; *Sonata* per clarinetto e pianoforte op. 120), Dall'Abaco (*Sonata* per due violini e violoncello op. 3 n. 2), Händel (*Concerto* per oboe), Mozart (*Divertimento* K. 251; *Quintetto* per pianoforte e fiati K. 452; *Trio* per pianoforte, clarinetto e viola K. 498; *Adagio e Rondò* per Glasharmonika, flauto, oboe, viola e violoncello K. 617), Mendelssohn (*Capriccio brillante* op. 22, in una trascrizione per pianoforte e doppio quintetto); I. Rheinberger (*Quartetto* con pianoforte op. 38), Saint-Saëns (*Caprice sur des airs danois et russes* per flauto, oboe, clarinetto e pianoforte), Schubert (*Ottetto* op. 166; *Quartetto* con pianoforte), Schumann (*Fantasia* per clarinetto e pianoforte), Spohr (*Nonetto*), C. M. von Weber (*Trio* con pianoforte op. 63). Sotto la dicitura «repertorio moderno»: A. Bax (*Elegia - Trio* per flauto, viola e arpa), Boisdeffre (*Poème pastoral* per piano, violino o oboe, violoncello), R. Bossi (*Intermezzo tragico* per doppio quintetto), Busoni (*Sonata* per clarinetto e archi), A. F. Cuneo (*Impressioni campestri* per doppio quintetto), Dubois (*Dixtuor*), Debussy (*Sonata* per flauto viola e arpa), E. Goossens (*Suite-Trio* per flauto violino e arpa), H. Herzogenberg (*Trio* per piano, oboe e corno), V. d'Indy (*Trio* op. 29 per clarinetto, violoncello e pianoforte), ignoto (*Villanella*, trscr. di Respighi per flauto, oboe, arpa e archi), P. Juon (*Sinfonia da camera* op. 27), Ch.-M. Loeffler (*Deux Rapsodies* per oboe, viola e pianoforte), P. Lacombe (*Sérénade* per flauto, oboe, corno e archi), Ch.-E. Lefébvre

Verso la fine del 1925 il Doppio Quintetto di Torino si sciolse. L'attività di alcuni suoi membri proseguì in altri complessi musicali operanti in città. Quando nel febbraio 1929, dopo più di un anno di prove tecniche, iniziarono dalla stazione di Torino le trasmissioni radiofoniche dell'URI (poi EIAR) si esibì per qualche tempo nella sala di audizioni dello Studio I di Radio Torino, in via Stampatori, una formazione denominata Doppio Quintetto, costituita da musicisti provenienti dal Liceo musicale e idealmente ispirata alla precedente. Ad essa si sostituì in seguito un'orchestra sinfonica (di dimensioni ridotte) diretta da Luigi Gallino e Giulio Cesare Gedda³⁰.

L'endecasillabo che compare sul frontespizio della partitura autografa del *Doppio quintetto* di Giorgio Federico Ghedini «Tra la spiga e la man qual muro è messo?» è il motto che il compositore scelse per partecipare al concorso del Circolo degli Artisti, secondo la prescrizione dell'articolo 5 del bando. La citazione è tratta dalla seconda quartina del Sonetto 56 del *Canzoniere* di Francesco Petrarca («Se col cieco desir che 'l cor distringe»)³¹, una scelta probabilmente ispirata alle letture di poesia umanistica suggeritegli da Romualdo Giani. L'immagine, cara al petrarchismo neoplatonico, della contrapposizione tra ideale e desiderio, tra spirito e materia, rifletteva il tenore delle conversazioni con il coltissimo avvocato e critico musicale torinese, con il quale il giovane Ghedini era in contatto sin dal 1919³².

Nella scelta dell'organico strumentale Ghedini usò dell'opportunità offerta dal bando di ampliare con un pianoforte e un'arpa il complesso dei cinque archi e cinque fiati. Ciò gli consentiva di disporre più liberamente della tavolozza timbrica degli altri strumenti concertanti, soprattutto dei fiati, adoperati per conferire alla pagina tinte ora arcadiche, ora campestri, ora venatorie.

(*Suite* per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto), A. Magnard (*Quintetto* per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte), E. Moor (*Suite* per doppio quintetto), Pierné (*Pastorale* op. 14 per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto), Perrachio (*Quattro danze* per doppio quintetto), Ravel (*Introduzione e allegro* per arpa, flauto, clarinetto e quartetto d'archi), Roger-Ducasse (*Quartetto* con pianoforte), Roussel (*Divertissement* per quintetto di fiati e pianoforte), A. Ruthard (*Trio* op. 34 per oboe, viola e pianoforte), D. Scarlatti (*4 Sonate*, trscr. di Desderi per doppio quintetto), G. Samazeuilh (*Divertissement et Musette* per nove strumenti), Sinigaglia (*12 Variazioni su un tema di Schubert* per oboe e pianoforte op. 19), Stravinskij (*Suite da l'Histoire du soldat* per clarinetto, violino e pianoforte), Th. Sourilas (*Suite* per oboe, clarinetto, violoncello e arpa), B. Sekles (*Sérénade* per arpa e doppio quintetto), Thuille (*Sestetto* per fiati e pianoforte), P. Taffanel (*Quintetto* per fiati), F. Thieriot (*Quintetto* per pianoforte e fiati), E. Wolff-Ferrari (*Sinfonia da camera* per doppio quintetto e pianoforte).

²⁸ È quanto lascia intendere G. di SALES, *Quando Torino* cit.

²⁹ «Il Pianoforte», VI. n. 6 (giugno 1925), p. 188.

³⁰ Cfr. Stefano AJANI, *Radio Torino*, «Epoche», marzo-aprile 1963; e Dina REBAUDENGO, *Torino sconosciuta*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1964, pp. 84-89.

³¹ «[...] Qual ombra è sì crudel che 'l seme adugge / ch'al disiato frutto era sì presso? / e dentro dal mio ovil qual fera rugge? / Tra la spiga e la man qual muro è messo?»

³² Su Romualdo Giani cfr. S. BALDI, «Fotografare l'anima». Romualdi Giani e Giorgio Federico Ghedini, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», XVII (2000), pp. 173-194.

Il suo interesse per le sonorità dei legni risaliva al giovanile *Quintetto per fiati* del 1910 e dovrà confermarsi in seguito con il *Concerto grosso in fa* per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e archi del 1927 e il *Concerto a cinque* per legni e pianoforte del 1930.

Significativo è anche il gusto letterario di potenziare verbalmente, con qualche compiacimento arcaicistico, le indicazioni agogiche poste all'inizio di ciascun movimento, allo scopo di connotare allusivamente il portato espressivo della pagina musicale: I *Fresco, vivido e gioivo*; II *Profondamente calmo*; III *Velato e lento - Agile e leggiadro*. Una tendenza, questa, che appare già nella *Canzone dell'anima mia* su testo crepuscolareggiante di Guido Gatti (1919) e che ritornerà nella *Partita* (1926), ma che trova analogie anche in altri compositori legati all'ambiente torinese dell'epoca, come Perrachio e Davico. A questo intento comunicativo ed espressivo fa riscontro, soprattutto nel primo e nell'ultima parte del terzo movimento del *Doppio quintetto*, un'organizzazione del discorso musicale che anticipa in certe caratteristiche l'atteggiamento 'costruzionista' delle opere strumentali successive, come la *Partita* o *Marinaresca e Baccanale*: ad esempio nella giustapposizione e iterazione di nuclei fraseologici ben individuati. Il senso della forma e la qualità dei temi furono gli aspetti maggiormente apprezzati dalla critica dell'epoca. In una recensione anonima, ma verosimilmente di Gatti, apparsa sul «Pianoforte», si legge:

«Il Ghedini, il quale ha preferito ricorrere per il suo lavoro alla forma di sonata, dimostra una bella padronanza della forma: i suoi temi non sono sempre di prima mano ma egli sa presentarli ed elaborarli con abilità; specialmente nel primo tempo, indubbiamente il migliore, si segue con interesse lo sviluppo della composizione e si ammira la capacità polifonica di un musicista che ha buon gusto ed elevatezza di intendimenti. Ciò che manca secondo a noi a questa composizione è il calore, il fervore di vita che ci fa pensare a quella sublime 'gioia del creare' di cui parlano i grandi artisti. Né la vivacità di movimenti del primo tempo, né il languido fantasticare del secondo (che vorrebbe riprodurre la tenerezza accorata di certi indimenticabili andanti brahmsiani) risvegliano echi profondi nel nostro intimo per l'appunto a causa di questa scarsità di sentimento emotivo, di sangue rosso e caldo. Conosciamo altri lavori del Ghedini in cui tale difetto è assai meno evidente, ed è per quelli che il giovine musicista ci sembrò, e ci sembra tuttora, meritevole di cordiale simpatia e di larga fiducia»³³.

Al contrario, il rimprovero per l'assenza di «calore e di fervore di vita», rivolta spesso alle liriche e alle pagine cameristiche di Ghedini negli anni torinesi, pare piuttosto dettata dal permanere nella critica italiana dell'epoca di atteggiamenti estetici poco inclini ad apprezzare la componente antiretorica e i valori tecnici e artigianali del linguaggio musicale di Ghedini.

STEFANO BALDI
(Dicembre 2000)

³³ *Lettera da Torino*, «Il Pianoforte», III, n. 6-7 (giugno-luglio 1922), pp. 184 sg.

Il *Doppio quintetto* di Giorgio Federico Ghedini Piccola cronaca di un esordio

di STEFANO PARISE

Il *Doppio quintetto* per archi e fiati (con l'aggiunta di arpa e pianoforte), composto nel 1921, è duplicemente rappresentativo dell'evoluzione della carriera e dell'arte di Giorgio Federico Ghedini: sul versante biografico, l'opera può essere assunta a spartiacque fra la fase di apprendistato (di gavetta, per meglio dire) e l'ingresso a pieno titolo, sulle soglie dei trent'anni, nell'ufficialità della vita musicale torinese; sul lato artistico il *Doppio quintetto*, alla stregua di una cartina al tornasole, ci svela quali istanze stilistiche si agitasero nel laboratorio del compositore.

Gli anni dell'immediato dopoguerra segnarono l'avvio dell'attività didattica di Ghedini, che nel 1918 venne chiamato ad insegnare presso la Scuola Popolare di Canto corale della municipalità torinese. In precedenza, cioè negli otto anni successivi al conseguimento del diploma in composizione presso il Liceo musicale di Bologna, l'attività del giovane musicista si era caratterizzata per un'intensa attività direttoriale espletata nel circuito dei cosiddetti 'teatri di provincia', che lo impose rapidamente all'attenzione dell'ambiente musicale torinese e gli valse la chiamata al Teatro Regio in qualità di maestro sostituto¹.

Nel 1952, redigendo una breve nota autobiografica per una conferenza tenuta a Ivrea, Ghedini rievocò questo intenso periodo di apprendistato con toni che non lasciano dubbi sulle sue reali aspirazioni:

Conseguito il diploma, incominciano le preoccupazioni materiali [...] *Dirigere orchestre?* Ma quali, a quei tempi? Il pensiero di girare la Galleria milanese in cerca di una scrittura in piccolissimi centri non mi sorrideva. *Comporre, allora?* Ma il comporre non dà pane, specialmente agli inizi. *Insegnare?* Con quale autorità a poco più di diciotto anni? Non restava che scegliere la strada del sostituto che almeno offre la possibilità di cimentarsi qualche volta con l'orchestra. Eccomi allora al Regio di Torino e in altri teatri. Attività parallele: lezioni ai cantanti, qualche concerto, molte collaborazioni al pianoforte con solisti e, nelle ore libere, lo struggente desiderio di comporre o, per lo meno, il pensiero di comporre... fantasmi di lavori importanti... aspirazioni a diventare 'qualcuno'... e intanto denari pochi; in compenso molti bei progetti, moltissimi ideali. Ma la vita errante del direttore d'orchestra non mi piaceva, nè mi piacevano le cosiddette opere di repertorio. E spesso ebbi il tormento per superare la nausea di certa musica... Mi rifugiavo allora in

Beethoven, in Bach (dei quali avevo sempre la partitura con me) e da essi traevo il buon seme. E qualcosa scarabocchiavo, ma con sfiducia. Poi la passione per il comporre mi riprendeva ed allora era bello... Abbandono così la carriera teatrale per quanto conveniente sotto l'aspetto economico (i direttori d'orchestra guadagnano molto) e faccio il mio ingresso in una scuola pubblica. Sarà il Liceo Musicale di Torino [...]².

La passione direttoriale – se di passione si trattò – lasciò dunque presto il passo alla vocazione a comporre e all'insegnamento, anche se Ghedini riuscirà a mettere realmente a frutto l'esperienza accumulata solo nel 1922, quando entrerà a far parte dei ranghi di quel medesimo Liceo musicale di Torino che, sedici anni prima, l'aveva visto tra i banchi: all'incarico di docenza per armonia complementare si affiancherà temporaneamente, nel 1923-24, il pianoforte complementare; più avanti, il 4 marzo 1925, verrà nominato per armonia, contrappunto e fuga; successivamente, nel 1932, diverrà titolare della cattedra di composizione, che conserverà fino al 1938.

Con l'ingresso nella principale istituzione didattica torinese, egli vedeva in qualche modo riconosciuto il prestigio raggiunto in un decennio di intensa attività; contemporaneamente poteva abbandonare la Scuola Popolare di Canto corale. Nello stesso anno conseguiva inoltre la sua prima affermazione come compositore, vincendo con il *Doppio quintetto* il primo premio del Concorso internazionale indetto dal Circolo degli Artisti di Torino.

Nel 1922, dunque, Ghedini si affermò definitivamente come una delle personalità emergenti della Torino musicale. Tuttavia, a 1 di là degli approdi professionali, l'inserimento nella vita musicale attiva torinese costituì un avvenimento di fondamentale importanza per l'evoluzione futura, soprattutto perché gli consentì di stabilire rapporti estesi e duraturi con personaggi e ambienti culturali che tanta parte avranno nella determinazione dei suoi orientamenti; anzi, sotto questo profilo gli anni dieci (la seconda metà in particolare) furono addirittura cruciali.

Il sodalizio con Guido M. Gatti, instancabile organizzatore e promotore culturale nonché protagonista del rinnovamento della vita musicale torinese fra le due guerre³, la frequentazione della cerchia dei collaboratori della «Rivista Musicale Italiana», riu-

¹ «Tra i maestri sostituti che coadiuvarono Ettore Panizza nella stagione 1914-15, accanto ai nomi di Carlo Percivati, Ferruccio Calusio e Domenico Soglio, troviamo anche quello di Giorgio Federico Ghedini» (A. BASSO, *Storia del Teatro Regio di Torino*, II: *Il Teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, p. 551).

² Ghedini, *Appunti per una autobiografia*, «Musicalia» I/2 (1970), pp. 53-4.

³ Gatti, abruzzese d'origine e coetaneo di Ghedini, era approdato a Torino nel 1909 per motivi di studio (si iscrisse al Politecnico dove, nel 1914, conseguì la laurea in ingegneria), ma ben presto orientò i suoi interessi verso la musica: nel 1913 Carlo Scaglia e Carlo Emanuele Croce - gli editori della «Riforma Musicale» - affidarono al giovane critico il ruolo di redattore capo; il foglio, di periodicità settimanale, risultò in sostanza fatto da Gatti, che ne determinava

orientamenti e taglio critico nel tentativo di spezzare il clima di chiusura e di indifferenza che a Torino avvolgeva le vicende musicali, cercando di aprire un varco alla comprensione delle nuove idee. Nel breve periodo di esistenza della «Riforma Musicale» Gatti riuscì a garantirsi la collaborazione di Casella, allora residente a Parigi; nello stesso anno organizzò alcuni concerti di musica da camera in cui furono eseguite musiche di autori italiani viventi ma del tutto sconosciuti al pubblico. Tale attività organizzativa ricevette un'investitura ufficiale alla fine del '14, quando lo stesso Casella si recò nel capoluogo piemontese per eseguire alcune sue composizioni in un concerto tenutosi presso l'Associazione Amici della Musica. La pubblicazione, interrotta nel 1915 a causa della guerra e ripresa nel '18 senza successo, costituirà un precedente fondamentale per le intraprese editoriali che Gatti avvierà a partire dal 1920.

niti attorno alla Libreria Bocca⁴, l'amicizia con Romualdo Giani⁵ e Andrea Della Corte⁶ immisero infatti il giovane compositore in un flusso di idee e di orientamenti estetici che ne focalizzarono l'attenzione su alcuni aspetti fondamentali del dibattito musicale italiano ed europeo.

Rifiuto della volgarità e dell'esteriorità, ricupero del passato, rigenerazione del gusto in nome di un'espressione autenticamente nazionale costituirono infatti le direttrici lungo le quali si sviluppò il rinnovamento del linguaggio musicale in Italia, l'orizzonte problematico sotto cui si mosse una generazione di critici e musicisti permeata di idealismo, della quale Gatti e Della Corte furono autorevoli esponenti.

La riscoperta della civiltà musicale preclassica, iniziata negli ultimi decenni dell'ottocento ad opera di studiosi di estrazione positivista del calibro di un Torchi o di un Chilesotti, rappresentò per la critica militante di matrice neoidealistica non solo il principale argomento teorico a sostegno del rifiuto dell'opera verista, ma anche – e forse soprattutto – un antidoto contro la diffusione della musica moderna straniera. L'equivoco dell'italianità fu infatti brandito strumentalmente per eludere il problema del rinnovamento linguistico: i moduli musicali pre-ottocenteschi a cui si guardava quali modelli incontaminati di pensiero musicale, «divennero feticci di una modernità aderente alle virtù superiori della 'razza latina' ma al tempo stesso immunizzata dal radicalismo linguistico delle avanguardie europee»⁷. L'intuizionismo crociano, per cui a valere era l'espressione artistica del contenuto spirituale al di là delle problematiche di ordine tecnico, condusse al rifiuto della questione linguistica quale specchio della più generale crisi di valori e aprì la via all'assunzione degli stilemi del gregoriano, della civiltà musicale del '500 e del '600 col preciso intento di eludere questa crisi⁸.

Il rifiuto nei confronti della tradizione allora dominante, avvertita in tutta la sua inadeguatezza ideale, e la rinuncia a comprendere le ragioni profonde della crisi linguistica che agitava il mondo musicale europeo condussero la critica idealistica a volgersi verso un passato remoto in cui si intravedevano le vestigia della grande cultura nazionale, a cercare nella continuità con la tradizione aulica italiana gli elementi di una precisa identità spirituale.

In questa prospettiva, la rete di contatti con gli ambienti 'progressisti' della città, l'immissione in un ordine problematico d'attualità e gli influssi che ne derivarono ebbero importanti conseguenze per l'evoluzione dello stile e del linguaggio ghediniani, che a partire dagli anni venti iniziò a mettere a frutto le suggestioni e le esperienze assimilate in questi anni assumendo ben presto nella vita musicale della città «il ruolo di *leader*, soprattutto nell'ambiente di coloro che vedevano in lui il valido difensore della 'grande' musica contro gli assalti, sempre più frequenti e tenaci, delle nuove correnti musicali».⁹

Di questi assalti, un primo saggio si ebbe, ad esempio, nell'aprile 1924 in occasione della tappa torinese della *tournee* della Corporazione delle Nuove Musiche fondata da Malipiero, Casella e D'Annunzio, in cui vennero eseguiti il *Pierrot Lunaire* di Schönberg (diretto dall'autore) e il *Concerto per due violini, viola e violoncello* di Casella: il pubblico, non avvezzo a simili novità, reagì in maniera scomposta, esprimendo con forza la propria riprovazione.

La sordità alle istanze del modernismo europeo – un primato, per la verità, non solo torinese – si ricollega alla specificità del rinnovamento musicale operato nei primi decenni del '900: infatti, pur nell'innegabile fervore di iniziative, associazioni e attività che contribuirono ad arricchire e qualificare la vita musicale

⁴ La Libreria Bocca, da sempre luogo d'incontro della migliore intellettualità subalpina, era diventata dal 1894 il centro della cultura musicale torinese, in cui un cenacolo di personalità si riunivano a discutere fatti e idee d'attualità. Giuseppe Bocca, detto *l'avucat* per via della laurea in giurisprudenza, aveva assunto la responsabilità dell'attività editoriale di famiglia nel 1888. Dotato di notevole cultura musicale (aveva studiato violino e composizione) e wagneriano fervente, aveva aperto le porte della sua casa editrice al ramo, allora pionieristico nel panorama culturale italiano, del libro di argomento musicale; nel 1894 diede vita alla «Rivista Musicale Italiana», che contribuì in maniera determinante al sorgere in Italia di una musicologia moderna, intesa come scienza di carattere storico.

⁵ « Il primo incontro con Giani avvenne in casa dell'editore avvocato Bocca, in un pomeriggio, in occasione di una abituale seduta di musica. Si era fatto quartetto quel giorno, e c'era questo già attempato signore - viso scarno, pizzo e occhi grandi e vivissimi - il quale, durante l'esecuzione di un mio quartetto (avevo allora sì e no 27 anni) e sino alla fine della seduta non aprì mai bocca, tranne che per rivolgermi un banale complimento. Ma quando uscii egli mi chiese dove abitavo e, sentito che la mia casa era assai vicina alla sua, mi propose di fare il tragitto a piedi ed insieme. Ed allora, come prese a parlarmi ed a spiegarmi *nel modo più perfetto la genesi che il mio Quartetto aveva avuto, dalla prima idea alla sua realizzazione*; allora, ripeto, ho dovuto dirgli ammirato che nessuno mai prima di lui aveva così lucidamente *ricreata* un'opera d'arte. E da quel giorno la nostra vita fu legatissima. Devo la mia formazione estetica a lui; devo la mia comprensione verso l'architettura a lui; a lui devo la conoscenza di tanti libri e di tante cose. Ricordo una gita a Mila-

no con Giani e Bocca, appositamente per visitare S. Ambrogio. Che cosa egli abbia saputo dire di quel monumento insigne, non so ripetere! Eravamo, Bocca ed io, ammirati! E poi consigli su testi da musicare, acutissimi e tali da farmi meditare sul da farsi, o farmi intravedere nuove possibilità e nuove forme [...]» (M. VAJRO, *Romualdo Giani*, «Rivista Musicale Italiana» LIII/1951, p. 358). Il rapporto di stima che si instaurò tra i due ebbe - come nel caso di Gatti - uno sbocco in ambito compositivo nella collaborazione per *L'intrusa*, opera in un solo atto scritta tra il 1921 e il 1922 su libretto di Giani (da Maeterlinck) e mai rappresentata.

⁶ Andrea Della Corte fu collega di Ghedini dal 1925 al 1938 presso il Liceo musicale, dove insegnò Storia della Musica (dal 1939 sarà titolare della stessa cattedra anche presso la Facoltà di Lettere dell'Ateneo torinese): giovane redattore de «Il Mattino» di Napoli, era giunto a Torino come corrispondente in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1911 e non aveva più fatto ritorno nella città natale. Divenuto redattore de «La Stampa», assunse cinque anni dopo l'incarico di critico musicale presso il medesimo giornale: in questa veste dovette seguire le prime affermazioni compositive di Ghedini, e la familiarità che si instaurò tra i due, analogamente a quanto avvenne con Gatti e Giani, anche in questo caso produsse risultati artistici, poiché è noto che la mirabile biblioteca del critico partenopeo fornì al musicista i testi per i *Quattro canti su antichi testi napoletani* e molteplici altri suggerimenti.

⁷ L. PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. xx.

⁸ *Ibid.*

⁹ G. M. GATTI, *Torino musicale del passato. La sala del Liceo e alcuni personaggi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II (1967), p. 324.

cittadina dall'inizio del secolo sino ai primi anni Venti, il gusto imperante del pubblico (che in ultima analisi determinava l'accettazione di un certo repertorio o di certi autori) restò legato all'esecuzione dei grandi capolavori della tradizione classico-romantica, con qualche escursione verso il settecento (benché, come nel caso di Gatti, non mancassero alcune coraggiose eccezioni).

In un contesto siffatto la musica di Ghedini poteva ben apparire emblematica di una civiltà musicale illustre e secolare, poiché l'evoluzione linguistica del musicista era ben lungi dall'approdare ad espressioni che venissero recepite come 'moderne'. Il paradosso di un compositore in stretto contatto con gli ambienti musicali più aggiornati e sensibili della città ma al tempo stesso assunto a difensore dell'autentica tradizione musicale italiana va dunque letto alla luce dei condizionamenti ideologici e ambientali che agivano nella Torino post-bellica e in particolare dell'equivoco fra italianità e modernismo: di qui l'interesse per i pregiudizi che gravarono sulla sua musica sin dalle prime uscite ufficiali, utili per valutare sia il livello medio di comprensione, di penetrazione della sua opera da parte della critica contemporanea, sia la posizione di Ghedini nel contesto torinese.

Emblematica, in proposito, ci pare la recensione al *Doppio quintetto* pubblicata sul «Pianoforte» nel giugno del '22, (cfr. *supra* p. XIII), in cui l'altezza del magistero tecnico è individuata ad un tempo come pregio e limite della composizione: la padronanza della forma e l'abilità del polifonista esauriscono, agli occhi dell'anonimo estensore, il senso della composizione, agiscono a scapito del fervore di vita, si accampano in primo piano nel tentativo di surrogare la «scarsa di sentimento emotivo». Insomma, la grande assente sarebbe proprio quella vita spirituale la cui espressione, agli occhi del critico idealista, costituiva il fine ultimo dell'arte.

La recensione, a ben vedere, presenta tutti i tratti salienti di un'icona critica destinata a perdurare sino alle soglie degli anni Quaranta: vi sono riconosciute l'alacre laboriosità e la singolare abilità artigianale, ma ad esse si contrappone la mancanza di una chiara individuazione espressiva; la perizia tecnica, non riscaldata dall'afflato poetico, è considerata fine a se stessa e non sufficiente a garantire unitarietà alla composizione. L'autoreferenzialità che ne connota sin dagli esordi la produzione strumentale e la rinuncia nei fatti alla retorica del «sublime sentire» (in quegli anni spesso esibita a parole, quasi si trattasse di dover convincere, prima che altri, se stesso), l'attenzione ai problemi posti dalla materia sonora, dalla costruzione della forma, esponevano il compositore all'accusa di tecnicismo, marchio d'infamia da cui – al pari

dell'ecclettismo – Ghedini si libererà a fatica vent'anni più tardi.

Il pregiudizio crociano dell'intuizione lirica impediva in sostanza di cogliere nell'adesione convinta ai puri valori musicali, nel suo porsi sempre 'dentro' il fatto musicale il nucleo di maggiore originalità della sua posizione: adesione, si badi bene, non filtrata da pregiudizi ideologici o da convinzioni estetiche ma al contrario istintiva, indotta e assecondata da una disposizione mentale refrattaria alla teorizzazione e naturalmente incline a privilegiare gli aspetti fisico-corporei del discorso musicale e in quanto tale inadeguata a condurlo a un approfondimento delle istanze teoriche che la crisi del linguaggio musicale aveva indotto in Europa.

«Uomo e musicista tutto musica, senza complicazioni e interferenze e corrispondenze intellettuali, letterarie, culturali in genere [...], artista la cui cultura è soprattutto musicale e si inserisce direttamente nel fatto acustico»¹⁰, il Ghedini degli esordi ci appare conteso fra ansia di aggiornamento e desiderio di assecondare il proprio istinto musicale.

In questa prospettiva, gli sforzi di revisione indotti dal *milieu* torinese e ben documentati nel diario che il compositore tenne fra il 1925 e il 1926 acquistano il sapore della necessità, del doveroso adeguamento alle coordinate ambientali dominanti, dell'adesione – sincera, sebbene esteriore – a una battaglia culturale (per l'italianità e per la conservazione delle tradizioni contro l'antimusicalità modernista) rispetto alla quale egli rimase sempre in posizione defilata e dalla quale, in ultima analisi, finì per ricevere esclusivamente danni.

* * *

Se il 1921 è l'anno su cui ci si può accordare per fissare la nascita di un Ghedini espressivamente autonomo, è pur vero che il lieto evento fu preceduto da un periodo di gestazione in cui gli interessi del musicista si diressero gradualmente verso la sperimentazione delle possibilità di generi e di organici sino a quel momento inesplorati: l'allargamento del campo d'azione si orientò dal terreno della musica per pianoforte a quello della lirica da camera¹¹, dalla produzione per piccoli gruppi strumentali¹² al teatro d'opera (*Gringoire*, 1915) e alla produzione sinfonica (*Andantino soave*, 1919).

Di tale attività, in cui si possono ravvisare gli albori di una ricerca tesa ad evadere dalle pastoie di un orizzonte musicale chiuso fra tradizione melodrammatica italiana e civiltà romantica tedesca», i frutti più interessanti sotto il profilo del linguaggio e dell'atteggiamento furono la lauda spirituale *Il pianto della Madonna*

¹⁰ G. GAVAZZENI, *La musica di Ghedini*, «Letteratura», 33 (1947), pp. 152-7; poi in *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*, Milano, Suvini Zerboni, 1954, pp. 181-90.

¹¹ Fra il 1915 e il 1919 il catalogo di Ghedini registrò la composizione delle seguenti liriche per voce e pianoforte: *Madrigale biondo* (1915), su testo di L. Orsini; *Due liriche armene (E l'anello - E nel giardino)*, 1917; *Tre liriche di Pascoli (Notte dolorosa - Notte - Con gli angioli)*, 1918; *Tre liriche di Tagore (Gitanjali XIX - Gitanjali LVI - Perché il giorno è finito)*, 1919; *Madrigali dell'autunno* e *La canzone dell'anima mia* (1919), entrambe su testo di G.M.

Gatti; *La statua* (1919), su testo di G. D'Annunzio.

¹² Il primo esperimento cameristico (*Largo appassionato e rondò* per violoncello e pianoforte, 1913) fu condotto sul terreno amico degli strumenti che Ghedini conosceva meglio per averli studiati: il brano utilizza una struttura formale tripartita in cui il *Largo appassionato* funge da introduzione e coda all'ampio *Rondò*. Seguirono nel 1915 *Due intermezzi* per violino, violoncello e pianoforte, un *Quartetto in sol minore* per trio d'archi e pianoforte dedicato «a Luigi Perrachio fraternamente» (1917) e una *Sonata* per violino e pianoforte (1918).

presso la croce per soli, coro e orchestra su testo di Jacopone da Todi (1921) e l'atto unico *L'intrusa* su libretto di R. Giani, in cui – pur su binari divergenti – trovarono sbocco le istanze maturate attraverso le esperienze vocali e orchestrali degli anni precedenti.

L'ingresso nel mondo poetico della tematica sacra e l'incontro con la poesia di Jacopone spinsero il giovane compositore ad adottare uno stile e un linguaggio che traducevano la drammaticità del testo in immediatezza espressiva: di qui la ricerca di un trattamento vocale di estrema mobilità e ricchezza, l'utilizzo di temi-personaggio (con funzione analoga a quella del *Leitmotiv* wagneriano) e di un ambiente armonico di derivazione tardoromantica, enfatizzato dal massiccio apparato strumentale.

Le medesime coordinate linguistiche – orientate in senso 'francese' in ragione del trattamento musicale richiesto dall'esile vicenda del libretto, tutta giocata sul filo di un'atmosfera gelida e misteriosa – si ritrovano anche nel lavoro teatrale condotto a partire dall'estate del 1921 sotto la sorveglianza assidua di Giani: l'approccio di Ghedini mirò anche in questo caso ad adattare la materia musicale al libretto, in ossequio a una concezione del teatro per cui a contare sono principalmente i caratteri, a cui la musica deve aderire per pura virtù di trattamento vocale, sforzandosi di individuare 'il tono giusto', senza lasciare che l'orchestra possa anteporsi alla scena nello sviluppo drammatico.

Si noterà per inciso come l'orizzonte delineato da queste tendenze fosse ampiamente noto all'Italia del primo dopoguerra, in quanto costituiva da un lato l'oggetto degli strali polemici delle élites impegnate nel rinnovamento della vita musicale in senso nazionalistico (polemica che accomunava verismo alla Mascagni, imitazioni wagneriane e impressionismo di marca francese: i primi due per l'esteriorità e l'assenza di valori di cui quelle élites erano portatrici; il terzo in quanto inadatto a esprimere l'animo italiano, virile ed eroico). Dall'altro costituiva un armamentario corrente a disposizione di quanti non volessero orientare – o non possedessero i mezzi per farlo – la propria ricerca linguistica (e il proprio *ethos*) nel senso del ritorno al passato.

In questo quadro, il progetto di un lavoro complesso e articolato come il *Doppio quintetto*, che prevede la presenza di 10 strumenti solisti raggruppati in due blocchi sonori equivalenti per peso, omogeneità fonica e risorse tecnico-espressive, a cui deve essere garantita ad un tempo coesione, varietà e possibilità di interazione fra loro e con i due strumenti accessori – l'arpa e il pianoforte – rappresentava un cimento ambizioso per il giovane compositore e una formidabile palestra per mettere alla prova le risorse e le possibilità della propria tecnica in assenza di un testo che fornisse il supporto per la definizione delle coordinate formali ed espressive del brano.

Il paradigma formale a cui Ghedini fece ricorso è quello della forma sonata, che fornì il canovaccio su cui disporre la materia del primo e terzo movimento. Tale scelta, tuttavia, fu declinata nel senso dell'estrema libertà, poiché gli elementi che nell'Ot-

tocento ne costituivano il cardine – ovvero il bitematismo, la dialettica tonale e il principio dello sviluppo tematico – risultano ridotti a comparse quasi sempre prive di autentico valore funzionale.

Si consideri, ad esempio, il primo tempo (*Fresco, vivido e gioivo*), dove la presenza di due temi di carattere contrastante – il primo in La (tonalità d'impianto), presentato dalla fanfara dei legni come un richiamo di caccia, il secondo in Sol – non definisce più una polarità armonica entro cui incardinare il decorso dell'esposizione ma piuttosto una dualità di tipo melodico che acquista significato per l'alternativa dei valori ritmici di cui è portatrice.

Varrà subito la pena di notare come nel carattere e nel differente profilo ritmico dei temi si possa ravvisare il tentativo di tradurre in fatti musicali concreti i valori di «plasticità» e «vigore» che per la pubblicistica coeva individuavano i tratti dell'autentica musica italiana: tale ricerca sfocia nell'individuazione di due cellule ritmiche essenziali – una terzina di crome per il primo tema, che costituisce anche l'elemento motore del brano, una successione di crome puntate e semicrome per il secondo – sulle quali è imbastito il complesso edificio formale.

Questo aspetto, che prefigura una concezione microcellulare riscontrabile anche nel secondo e terzo tempo del *Doppio quintetto* (segnatamente nell'intervallo di terza diminuita discendente che caratterizza il tema del *Profondamente calmo*), se ha il pregio di garantire l'estrema coerenza del materiale, fu probabilmente alla radice del giudizio non positivo espresso dalla critica sulla qualità dei motivi («i suoi temi non sono sempre di prima mano») ma anche di quello della commissione di concorso circa l'assenza di originalità e di fantasia dell'intera composizione (cfr. *supra* p. x, nota 16). In epoca di velleità retoriche e di pulsioni estetizzanti non stupisce che il minimalismo ghediniano, ripiegato su puri valori musicali e portato alle estreme conseguenze nel terzo movimento, in cui il dinamismo delle quartine di semicrome, portato in primo piano, assorbe quasi per intero la percezione dei temi, potesse sollevare più di una perplessità da parte di una giuria composta da musicisti non proprio inclini a concepire il modernismo in senso tecnico.

L'impianto formale del primo tempo¹³ sembra far riferimento ad elementi eteronomi rispetto al canone della forma sonata: nell'esposizione, al primo tema presentato dai legni fa eco una risposta degli archi un tono sopra (batt. 5), a cui segue – dopo un breve inciso melodico del flauto – una vera e propria risposta alla quinta dell'oboe e del clarinetto (batt. 9), mentre una nuova esposizione del tema nella tonalità principale occorre negli archi a batt. 22. La successione delle citazioni tematiche, la loro disposizione nello spazio tonale e l'intercalare di sezioni che si sviluppano secondo una logica più affine al divertimento che non alla transizione modulante, indurrebbero a pensare a un innesto degli schemi tipici delle forme fuggate nella struttura sonatistica,

¹³ Considerazioni analoghe possono valere anche per il secondo movimento, in cui il principio imitativo è il coibente di un discorso teso all'elusione

delle simmetrie formali a favore di un'idea di *unendliche Musik*, di discorso musicale che tende all'autorigenerazione perpetua.

rivelando sin d'ora come il contrappunto occupasse un ruolo chiave nell'organizzazione mentale del musicista.

La sezione seguente, che prende avvio (batt. 30) dalla citazione del tema – trasfigurato per aumentazione – da parte del corno e del pianoforte (qui usato monofonicamente, con un'intuizione che diverrà uno dei tratti più caratterizzanti della produzione matura di Ghedini), approda a una nuova esposizione-segnale del tema in La da parte del corno solo (batt. 56), sul cui pedale si innesta una sorta di episodio timbrico di transizione caratterizzato dall'utilizzo di timbri puri (un mormorio arpeggiato del clarinetto, una 'coda' tematica del corno, una lunga frase in terzine dell'arpa), che conduce all'esposizione del secondo tema, presentato nella tonalità di Sol su armonie di settima artificiale.

Lo sviluppo, sostituendo alla logica dialettica del bitematismo una concezione a sezioni giustapposte segnalate da evidenti cesure (cambiamento di armatura di chiave, cadenze), conferma in che misura l'interesse del compositore appaia rivolto più alla verifica delle possibilità timbriche offerte dalle combinazioni strumentali che alla ricerca dell'integrità e della coesione formale: si veda in proposito l'episodio n. 13 (*Un poco tranquillo*), in cui il pianoforte e il violino si lanciano in una divagazione tematica di sapore apertamente sonatistico, non concertante, a cui si associano brevemente gli altri archi prima che – simmetricamente – il flauto e l'arpa riprendano lo spunto del duetto variandolo timbricamente.

Questa concezione rapsodica della forma, che del paradigma formale ereditato dal secolo precedente conserva il principio della coerenza del materiale tematico senza piegarlo alla ricerca delle implicazioni armoniche e melodiche ad esso sottese (negando quindi il valore sintattico), rappresenta in un certo senso una prima risposta personale a un'istanza diffusa e ampiamente dibattuta nell'Italia di quegli anni: il rifiuto dell'elaborazione

tematica come via d'accesso a una nuova idea della forma che rifiuta gli *a priori* della tradizione e a cui fa da contraltare il graduale allentamento – fino alla dissoluzione – delle funzioni tonali operata attraverso il ricorso a un ambiente diatonico che si offre ai compositori italiani quale antidoto alla disintegrazione dell'armonia operata dall'atonalismo.

Sebbene Ghedini negli anni Venti non abbia mai corso il rischio di soccombere alle lusinghe del modernismo europeo, è pur vero che l'approdo a un'idea della forma non più governata dallo sviluppo tematico bensì fondata sulla giustapposizione di episodi non collegati fra loro – reso possibile dallo studio di Monteverdi e Frescobaldi e compiutamente realizzato nei primi anni del decennio successivo con il *Pezzo concertante* e con *Marinaresca e Baccanale* – trovi nel *Doppio quintetto* un precedente significativo, fornendo un ulteriore e concreto motivo di interesse alla riscoperta e allo studio delle opere che ancora oggi giacciono nel limbo della produzione cosiddetta giovanile.

Sulla presente edizione

Sinora inedito, il *Doppio quintetto* di Ghedini ci è noto nella partitura autografa predisposta per la partecipazione al Concorso del 1921 e ora conservata (insieme al materiale d'esecuzione realizzato da un copista professionale) nell'Archivio dell'Orchestra Rai di Torino, dove pervenne nel 1970 in occasione di un concerto commemorativo. L'autografo, chiaramente una 'bella copia', consta di 133 pagine vergate a penna con grafia chiara e precisa – come quasi sempre in Ghedini. L'edizione si basa integralmente su questa fonte, con minime aggiunte e correzioni (soprattutto relative a dinamiche, accenti e legature di frase) e un criterio più uniforme nell'indicazione degli accidenti cauzionali. Ad eccezione di questi ultimi, tutti gli interventi di revisione sono indicati fra parentesi quadrate o in tratteggio (legature).

STEFANO PARISE
(Dicembre 2000)

Abstract

The «Doppio Quintetto di Torino», 1920-1925.

The «Doppio Quintetto di Torino» was founded at the end of 1920 by a group of musicians led by the violinist Maurizio Vico. It was strongly encouraged by the music critic Andrea Della Corte and financially supported by some music lovers belonging to the well-off middle class of Turin. Its aim was to renew the stagnant post-war concert life of the town with a less usual repertoire of chamber music for mixed ensembles, also open to the modern European production. Like the Double quintet of Paris - which was its model - the ensemble was composed of a string and a wind quintet, with the occasional addition of a harp and piano. All the players were eminent members of the orchestra of the Teatro Regio or teachers of the Liceo musicale. Among

these were Ercole Giaccone, who in 1923 replaced Vico as first violin, the clarinetist L. Savina, the double bass player F. A. Cuneo, the harpist Clelia Aldrovandi and the pianist and composer Luigi Perrachio, who in 1922 became the artistic director of the group.

The inaugural concert was held on 26 December 1920 within the season of concerts promoted by the FIP (Italian manufacturer of pianos) and directed by Guido M. Gatti. From 1921, however, the Doppio Quintetto organized every year its own season of concerts in Turin consisting in four or five appointments and a tour in various cities of Northern and Central Italy. Significant concerts were also held out of season, such as the soirée offered to the participants in the First International

Music Congress, held in Turin in October 1921, and the concert with the harpsichordist Wanda Landowska for the association Pro Cultura Femminile, in March 1923.

The repertoire of the Doppio Quintetto carefully mixed classical with modern. Alongside pieces by Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, and the revival of ancient music (Bach, Handel, Pergolesi, Viotti, mostly arranged for chamber ensemble), an important part was devoted to contemporary works, many of which were performed for the first time in Italy. The modern repertoire was especially concerned with French composers, such as Debussy, Ravel, Roussel, Roger-Ducasse, Pierné, but also included Stravinsky, Hindemith, Bax, Busoni, Casella and a number of works specifically commissioned by or dedicated to the Doppio Quintetto (by Sinigaglia, Bossi, Cuneo, Perrachio, Davico, Desderi and others). In 1921, the Doppio Quintetto in collaboration with the Circolo degli Artisti of Turin advertised an international composition contest for chamber ensemble, which saw the participation of sixty-eighth candidates from all over Europe and was won by Giorgio Federico Ghedini.

Despite the favourable critical reception, which praised the high quality of its performances, the Doppio Quintetto ceased its activity in 1925. The opening in the very same year of R. Gualino's «Teatro di Torino», with similar modern interests and its own orchestra of solo players, may have been one of the reasons for its dissolution.

Ghedini's *Double quintet*.

The *Double quintet* for strings and winds, with added harp and piano, was composed by Ghedini at the end of 1921. With this work he won the first prize in the music contest organized that year by the Circolo degli Artisti in Turin. The success represented a turning point in his life and artistic development. As Ghedini remembers in an autobiographical sketch of 1947, till then he had only held modest functions as teacher of choral singing and as conductor in provincial opera houses. After the prize he obtained a post as harmony teacher (1922) at the Liceo musicale and was introduced by Gatti to the intellectual and artistic circles in Turin. There he frequented the collaborators of the «Rivista Musicale Italiana» in the Libreria Bocca and befriended the critics Romualdo Giani and Andrea Della Corte. Although the Turin circles did not constitute a compact group, they were largely dominated by the tendencies which were emerging at the time in the Italian debate on music. Their outstanding issues were the polemic against the «verismo», the depreciation of technique in favour of the spiritual content of music and the rediscovery of Gregorian chant and 16th- and 17th-century instrumental style as the most authentic roots of

Italian music. These issues, permeated by neoidealism and nationalism, stemmed from a real desire for change but at the same time represented a barrier against the more radical trends of modern music in Europe.

These ideas influenced Ghedini's artistic views and orientated the critical reception of his early works. In this respect a review of his *Double quintet* which in June 1922 on «Il Pianoforte» is illuminating. It praised the strong sense of form and the technical skill of the work but at the same time pointed to its lack of coherence in musical expression and the absence of emotional participation. Indeed the charge of eclecticism and technicism will remain a constant for many years in the critical evaluation of Ghedini's production.

In the growth of Ghedini's musical language the *Double quintet* marks the beginning of an important process of clarification and simplification which characterizes as well the opera *L'intrusa* and the 'lauda' for solo voices, chorus and orchestra *Il Pianto della Madonna* of the same year. In the opening movement of the *Double quintet* (*Fresco, vivido e gioivo*) the presence of two themes differentiated by tonality (A and G) and by rhythmic and melodic contour is reminiscent of the sonata form but does not originate any true tonal polarity. The musical construction develops not so much from a large thematic and harmonic strategy but rather from the propulsive power of well defined motivic patterns like the triplet rhythm and the figures of eighths and dotted sixteenths in the first movement, the descending diminished third in the central movement, and the fast quadruplet groupings in the final. This tendency to minimalism, and the divertimento-like structure with brusque juxtaposition of contrasting sections appear as the most individual features of the piece and anticipate the language of Ghedini's later works such as the *Pezzo concertante* and *Marinairesca and Bacchanale* of the early 1930's.

The present edition.

Ghedini's *Double quintet*, until now unpublished, is known through the autograph score presented at the Turin contest of 1921 and identified by the motto «Tra la spiga e la man qual muro è messo» (a verse from a sonnet by Petrarca). It is now held – together with a set of extra parts by a professional copyist – in the Archive of the National Broadcasting Orchestra of Turin (RAI), where it arrived on occasion of a commemorative concert in 1970. The autograph, clearly a fair copy, consists of 133 pages written in pen with great care and precision. The edition is entirely based on this source, with minor additions concerning dynamics, accents and slurs, and with more uniform criteria in the cautionary accidentals. Except for the latter, all the revisions are in square brackets or in dotted line (slurs).

(Abstract and translation by MARCIA WALLACE)

Ringraziamenti

Si ringraziano il dott. Paolo Robotti per l'accesso all'autografo di Ghedini nell'Archivio dell'Auditorium RAI di Torino; l'avv. Antonio Forchino, il dott. Marco Albera e il comm. Ugo

Torretta per l'accesso ai documenti dell'Archivio del Circolo degli Artisti; il dott. Giorgio Chiappo per le notizie sulla vita musicale torinese degli anni '20.