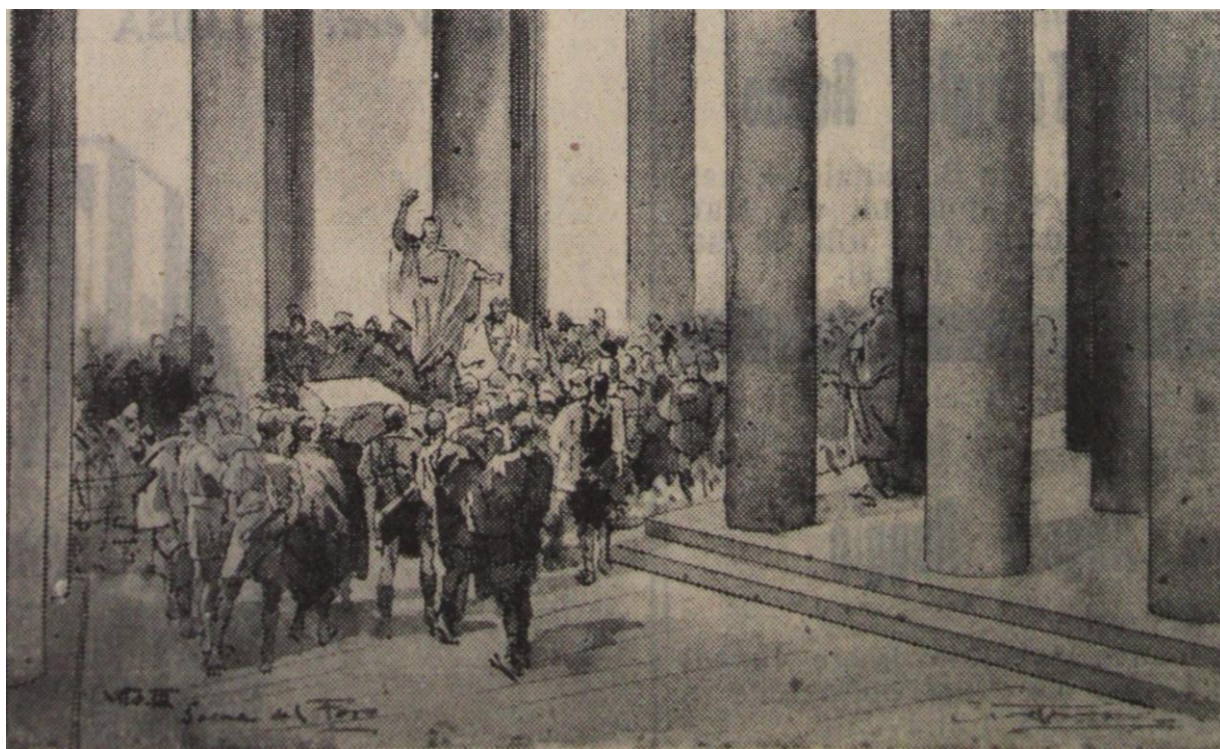


MARIA-CRISTINA RIFFERO



IL FONDO ANDREA DELLA CORTE
DELLA BIBLIOTECA MUSICALE
OMONIMA DI TORINO

Il Fondo Andrea Della Corte della Biblioteca Musicale omonima di Torino

Nel 1946, il materiale di argomento musicale, conservato presso la Biblioteca Civica del capoluogo torinese, venne posizionato in sede autonoma monotematica.

Nel 1968, la famiglia del Professor Andrea Della Corte arricchì la collezione preesistente con la donazione della Biblioteca di più di 15.000 volumi, appartenuta allo studioso, deceduto nel marzo di quell'anno, unitamente all'archivio del musicologo, base importante dei suoi studi e del suo lavoro.

Grazie a questo importante lascito, il patrimonio librario e archivistico musicale del Comune di Torino, poi allocato nella villa barocca detta la Tesoriera, ebbe denominazione Biblioteca Musicale Andrea Della Corte.

Lo studioso partenopeo, docente sia all'Università che al Conservatorio di Torino e argomentatore di questioni musicali per il quotidiano La Stampa, in un arco temporale di quasi cinquant'anni, dal 1919 al 1967, e collaboratore, anche, di altre testate giornalistiche, pervenne al mondo della musicologia e della storiografia musicale da studi giuridici che non gli preclusero di diventare il rinnovatore del pensiero musicologico italiano e il formatore di altri studiosi.

Nell'analizzare l'archivio di Andrea Della Corte, in modo particolare la parte inerente la sua corrispondenza, emerge la curiosità dello studioso, ovvero non il solo essere un lettore attento di testi e documenti inerenti la storia della musica, o un ascoltatore passivo di un nuovo allestimento teatrale, ovvero l'approcciarsi alla rappresentazione di un comune recensore che guarda lo spettacolo, lo valuta sulla base delle sue conoscenze e, dall'amalgama di tutto questo, crea un giudizio da condividere con i suoi lettori.

Il professore volle essere parte attiva nei grandi cambiamenti del mondo musicale che si ebbero nel Novecento, dove, da un lato si cercava di recuperare il teatro musicale delle origini, del Cinquecento e del Seicento, grazie alle riscoperte operate nell'ambito della rassegna del Maggio Musicale Fiorentino, alla cui attività di ricerca di opere antiche da riproporre su palcoscenico contribuì lo stesso Della Corte, e, dall'altro lato, i musicologi entravano in contatto con le nuove creazioni dei musicisti loro contemporanei, verificando che, in fondo, erano già stati questi autori i primi a recuperare gli elementi musicali dell'antico teatro che si stava riscoprendo per farli diventare materia del loro presente creativo.

È emblematico, sotto questo punto di vista, il dialogo epistolare che si venne a creare tra Della Corte e Gian Francesco Malipiero, uno dei compositori simbolo della musica del Novecento.

A seguito di una recensione, in cui definiva atonale e cacofonica la musica dell'autore, i due si erano conosciuti e, nei

dialoghi intercorsi tra loro, sia di persona che per lettera, erano diventati intellettualmente amici, in modo tale che Della Corte era il primo studioso di musica a ricevere la partitura di ogni opera nuova completata da Gian Francesco Malipiero e il primo a sapere in dettaglio l'argomento di sue nuove creazioni musicali, e questo da parte di un compositore che amava molto poco parlare di sé e del suo lavoro.

Il carteggio tra i due è relativo ai drammi per palcoscenico musicale che il compositore veneziano derivò dalla drammaturgia storica antica di William Shakespeare, in modo particolare nelle lettere si argomenta a proposito dell'allestimento, nel febbraio del 1936, al Teatro Carlo Felice di Genova, del Giulio Cesare e della creazione di Antonio e Cleopatra.

Il musicologo si trova a dialogare con un compositore che è al tempo stesso l'autore del testo, derivato da un attento studio, durato quasi due anni, del testo teatrale originale e della storia romana, e della partitura che, quale studioso e recuperatore di musiche antiche, in particolar modo di Monteverdi, riporta nella sua contemporaneità creativa il mondo teatrale-musicale delle origini, ovvero il recitar cantando, ovvero il recupero nel teatro di musica del valore del testo letterario, della parola, del declamato attoriale che rendeva all'uditorio una migliore comprensione della vicenda e per cui, sulla base di ciò, non era neanche più necessario che il testo fosse in forma poetica.

Infatti, il compositore diceva che per lui il dramma era ciò che dalla scena emergeva, era il visibile, il concreto dello

svolgimento scenico, la musica veniva a rappresentare ciò che la scena non poteva rendere visibile, ovvero lo stato d'animo, le emozioni segrete, il lavoro della psiche di un determinato personaggio, ed ecco che queste sensazioni nascoste, e non l'agire concreto dei movimenti scenici, era ciò che segnava il passaggio dalla recitazione, declamazione, dialogo inerente un fatto, al canto del sentimento interiore, inoltre la musica era pure rappresentativa di una condizione atmosferica o di un fatto che accadeva fuori scena.

Del resto si era in un'epoca dove il cinema stava prendendo sempre maggiore importanza e attirava sempre più larghe fasce di pubblico, un teatro che, in questo contesto, fosse stato in grado di unire drammaturgia, musica e fascinazione scenica sarebbe stato più rispondente ai contenuti del prodotto cinematografico ed avrebbe potuto attrarre sempre più pubblico.

Per questo il teatro guardava agli schemi costitutivi del cinema cercando la concisione sulla scena.

Basandosi su questi principi, Gian Francesco Malipiero operò drammaturgicamente sul testo togliendo le parti, secondo lui, superflue dell'originale, per dare al pubblico una storia concreta e reale, nel fare ciò eliminò l'elemento del soprannaturale presente nel testo originale: l'apparizione del fantasma di Cesare a Bruto non era certo un elemento storico che valeva la pena di conservare in un'epoca in cui anche in teatro si richiedeva concretezza.

In merito a ciò, Gian Francesco Malipiero suggeriva che, nel riprendere sul palcoscenico del Novecento il teatro musicale dell'età tardo rinascimentale e barocca, non necessitava elaborare la musica di quei compositori, per dimostrarsi valenti conoscitori di musica, si doveva rielaborare i libretti, troppo lunghi e prolissi, come era quello dell'Incoronazione di Poppea di Monteverdi, che anche Gian Francesco Malipiero stava rielaborando per una presentazione scenica.

Da questi libretti si dovevano tagliare le scene superflue ad una chiara comprensione del dramma, e il sacrificio era inerente in prevalenza alla presenza in scena di Dei o a situazioni sceniche soprannaturali.

Inoltre, in questo spettacolo (Giulio Cesare) l'autore puntava sulla coralità della vicenda, facendo del coro un vero e proprio personaggio, secondo i canoni che questo aveva nel teatro dell'antichità.

Sulla base di tutti questi elementi risulta chiaro che, nell'ottica di Gian Francesco Malipiero, il Novecento teatrale richiedesse al pubblico comune ed a quello composto da studiosi ed intellettuali di essere parte attiva delle rappresentazioni, ovvero lo spettatore non doveva solo più lasciarsi incantare dalle sensazioni che gli derivavano dal bel canto e da musica soave o dalla magnificenza dell'allestimento scenico, come poteva essere stato il suo approccio verso l'Ottocento teatrale, ma doveva cercare di capire, di entrare nel gioco, nel meccanismo di unione e di contaminazione tra le varie forme di arte che il nuovo mondo dello spettacolo portava con sé.

E, se prima si andava in estasi per il virtuosismo vocale di un cantante, ora lo si doveva rimproverare se costui, per pregressa abitudine e per il desiderio di emergere alla vecchia maniera, cercava un trionfo di piroette canore, secondo i nuovi stili artistici l'interprete canoro doveva essere indirizzato a diventare un attore, a dare cioè espressività alla parola recitata, non solo a quella melodica formatasi nel canto, si era, quindi, alla ricerca della figura del cant-attore.

Da quanto emerso nei dialoghi epistolari con Gian Francesco Malipiero e con una naturale curiosità verso la comprensione del nuovo, che gli permetteva di meglio capire e reinterpretare il vecchio, arricchendosi di nuove conoscenze accanto ai protagonisti del mondo musicale a lui coevo, per trasporre quanto acquisito nei suoi scritti (oltre agli innumerevoli articoli firmati per diverse testate giornalistiche, il musicologo scrisse più di 30 libri, molti dei quali erano dei manuali di nozioni basiche di storia della musica per le scuole italiane dalle elementari ai licei), nei dialoghi con i suoi colleghi e nelle lezioni con i suoi allievi, Andrea Della Corte, nel corso di tutta la sua vita, ricercò la comprensione del mondo musicale del suo tempo, ricercando il contatto con quegli interpreti che manifestavano la maggiore poliedricità artistica e attraverso ciò poter studiare meglio la musica del passato.

E se dialogando con Gian Francesco Malipiero fu a contatto di un compositore, librettista, studioso della musica del passato ed anche attento alla visualità degli allestimenti scenici, derivante ciò dalla sua predisposizione per le arti figurative, nel

dialogo con il piemontese Pietro Canonica, Andrea Della Corte si trovò alle prese con un musicista, autore dei libretti dei drammi che poneva in musica e scultore di fama internazionale.

Il Canonica era, in diversi casi delle sue creazioni per il teatro, autore degli elementi scenici dei suoi spettacoli.

A questo proposito si ricorda una sua incursione nel teatro classico, dove essendo in gioco il mito una punta di fantastico non poteva essere biasimata; quando Canonica rivisitò la storia di Medea realizzò in scultura il momento della fuga della maga sul carro volante, dopo la terribile vendetta da lei posta in atto. Su palcoscenico il bozzetto scultoreo sarebbe stato sottoposto a dei giochi di luce e di proiezione, in modo tale che gli spettatori vedessero il carro magico volare mentre questo era ben statico nella sua natura gessosa, questa resa spettacolare fu possibile lavorando con principi cinematografici, o per meglio dire del pre-cinema, dato che si usarono i mezzi propri delle ombre cinesi.

Da ciò che narra l'epistolario Andrea Della Corte fu in dialogo con Rosario Scalero, musicista che gli permise di fare la conoscenza di Nino Rota, trasversale compositore tra cinema, teatro musicale e teatro di prosa, in grado di riportare il senso di commento alla scena che aveva il coro nel teatro antico, prodigiosamente e concisamente lavorando con un coro di voci bianche nella creazione delle musiche di scena per l'Arielda di Giovanni Testori con la regia di Luchino Visconti.

Nel cenacolo culturale musicale sorto intorno a Scalero, nel suo castello di Montestrutto, nel canavese, Andrea Della Corte ebbe modo di conoscere anche Giancarlo Menotti.

Inoltre il musicologo cercò anche il dialogo con chi stava riscoprendo e rivalutando le musiche e le canzoni popolari del mondo rurale, tale era il lavoro svolto dal compositore Leone Sinigaglia.

Quello che si evince dalle lettere della corrispondenza di Della Corte è che il sapere si crea solo attraverso il dialogo e la cooperazione tra studiosi e artisti, una pratica che aveva già iniziato ad attuare, a cavallo tra Ottocento e Novecento il compositore, pianista storico della musica, docente e critico musicale del Caffaro di Genova Lorenzo Parodi, anticipando il modo di agire che sarà tipico di Della Corte.

Lavorando nel dialogo tra le arti, Andrea Della Corte si occupò del rapporto tra musica ed arte figurativa redigendo un catalogo sulla presenza degli strumenti musicali nei dipinti conservati alla Galleria degli Uffizi a Firenze, lavorando al progetto in collaborazione con Marziano Bernardi e, anche, si occupò della stesura di volumi inerenti la scenografia teatrale cooperando con Mercedes Viale Ferrero, che sarebbe diventata importante studiosa di scenotecnica.

Andrea Della Corte percepì l'importanza del dialogo tra le persone e tra i diversi tipi di arte.

Nel nostro oggi, in cui si pretende, nei lavori e negli studi, una specializzazione eccessiva, una monosettorialità di conoscenze, ciò che emerge dall'analisi del carteggio Della

Corte è che le tendenze odierne non sono un bene per la cultura, perché solo la pluralità di conoscenze porta lo studioso in empatia con la creazione artistica, lo rende in grado di meglio recepirla e di meglio trasmetterla nei suoi scritti e nel dialogo con i suoi discepoli, inoltre, per vivere al meglio la molteplicità di aspetti del mondo del sapere uno studioso deve cercare il dialogo con gli artisti e con i colleghi, perché solo dalla condivisione e interscambio delle conoscenze ci si arricchisce, arricchendo gli altri, cooperando al progresso intellettuale della società.

Grazie alla Biblioteca Berio di Genova e al Museo Pietro Canonica di Roma per la fattiva collaborazione offertami nel corso degli approfondimenti in merito al Fondo Della Corte.

A Carla e Leandro Bonin-Favro e a Giovanna Fassino che hanno creduto e credono nel valore di questo progetto.

Ventottesimo Colloquio di Musicologia del “Saggiatore Musicale”.

Bologna 24 novembre 2024

Torino 18 novembre 2024