



...e per discendere rapidamente la gradina
scena per uscire dal fondo a destra.

Sangue!!

...lo prolungato di circa una battuta.
...cede rapidamente, in tumulto e nel massi.
...orte a schierarsi al proscenio, a destra.

...attacca:

e sangue!

della scena a destra e - all'avvedandola -

1 Coro, cioè a sinistra.

destra all'uscita del 1 Coro.

Alle parole del Coro:

In Egitto si mi

...Mosè ricompare, seguito da Egiziani, Eto
viene a collocarsi nel centro della scena
in di questo, compaiono Iaccone, In
mentre alcuni queccieri (comparsi) d
cupare il fondo della scena, dietro



Conservatorio
di Milano

GIACOMO OREFICE

1865-1922

DOCENTE DI COMPOSIZIONE AL CONSERVATORIO A MILANO
NEL CENTENARIO DELLA MORTE

21 NOVEMBRE | 21 DICEMBRE 2022



Programma di un Corso di Composizione
secondo l'ordine storico di origine e
di sviluppo delle varie forme, secondo
l'ordine razionale già acquistato dall'al-
le cognizioni già acquisite dall'ale-
lievo nel Corso di Armonia e Contrap-
punto, da svolgersi parallelamente.

Giacomo Orefice



Conservatorio
di Milano

GIACOMO OREFICE

1865-1922

DOCENTE DI COMPOSIZIONE AL CONSERVATORIO A MILANO
NEL CENTENARIO DELLA MORTE

Mostra a cura della Biblioteca del Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano
in collaborazione con Mariateresa Dellaborra

21 NOVEMBRE | 21 DICEMBRE 2022

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI MUSICA "G. VERDI" DI MILANO

Testi di **Marta Crippa** e **Mariateresa Dellaborra**

INAUGURAZIONE DELLA MOSTRA

in occasione del Convegno

La musica a Milano nel primo Novecento: intorno a Giacomo Orefice (1865-1922)

(21-23 novembre 2022, Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano)

organizzato, nel centenario della morte di Giacomo Orefice,
dalla Società Italiana di Musicologia e dal Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano,
con il patrocinio dell'Università degli Studi di Milano

Il Convegno è realizzato grazie al contributo del Ministero della Cultura



Conservatorio
di Milano

Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano

A.A. 2022/2023

Raffaello Vignali Presidente

Massimiliano Baggio Direttore

Immagini: © Biblioteca del Conservatorio di Milano

Testi di **Marta Crippa** e **Mariateresa Dellaborra**

Comunicazione **Raffaella Valsecchi**

Creatività e grafica **Studio Ergonarte**

Realizzazione pannelli e allestimento **Ditta Ranzini**

La Mostra intitolata a Giacomo Orefice porta alla conoscenza degli studiosi, dei musicisti, dei musicologi, dei bibliografi, degli storici il patrimonio del musicista, acquisito dalla Biblioteca con il dovere preciso, non soltanto di conservarlo, ma appunto di metterlo «a disposizione degli studiosi musicali», come nella volontà della nuora di Orefice, a cui si deve il dono del Fondo al Conservatorio di Milano.

Non solo. La Mostra si innesta, proprio per rispondere alla volontà di riscoperta dell’opera di Orefice, all’interno di una tre giorni di Convegno internazionale di studi intitolato al musicista, alla sua attività di compositore oltre che al suo impegno in ambito didattico e formativo, con attenzione specifica alla sua proposta di riforma degli studi musicali, all’epoca rimasta inascoltata; Convegno che il Conservatorio organizza insieme alla Società Italiana di Musicologia.

Ancora, la Mostra pone al centro il tema della valorizzazione del nostro patrimonio, a cui la Biblioteca ha concorso e concorre, accompagnando i maggiori appuntamenti dell’anno artistico con esposizioni tematiche: chiusa da pochi giorni la Mostra Boito e Faccio in Conservatorio, preceduta da due mostre, una pucciniana e una verdiana, legate alle più recenti “prime” scaligere, l’esposizione su Orefice sarà seguita da una nuova mostra intorno al prossimo titolo inaugurale della Scala, *Boris Godunov*, quindi da una ulteriore esposizione su Puccini negli anni di studio a Milano, che apre per il Conservatorio di Milano il percorso verso le celebrazioni del centenario dalla morte del compositore nel 2024.

Sulla scorta di quanto realizzato negli ultimi sei anni grazie all’impegno di Cristina Frosini, che ha guidato il Conservatorio anche nella direzione della sempre maggiore apertura della propria Biblioteca, la nostra volontà si conferma da un lato quella di porre il Conservatorio stesso, non soltanto attraverso l’attività didattica e performativa, ma anche attraverso l’attività di ricerca applicata al patrimonio, sempre più al centro del mondo degli studi, dall’altro di renderlo sempre più capace di accogliere un pubblico diversificato: la musica può essere avvicinata attraverso momenti di ascolto, ma anche attraverso la visione e la conoscenza di quanto in più di duecento anni di storia si è saputo acquisire, conservare e curare.

Lo stupore di chi entra per la prima volta nella nostra Biblioteca è il faro che guida occasioni come quella di questa Mostra, del Convegno che l’accompagna, di quelle che seguiranno.

Massimiliano Baggio

Direttore del Conservatorio

Raffaello Vignali

Presidente del Conservatorio

Introduzione

La Mostra presenta per la prima volta parte del materiale conservato nel Fondo Orefice donato dagli eredi di Giacomo Orefice alla Biblioteca del Conservatorio di Milano nel 1988. Grazie alla catalogazione del fondo musicale e al censimento delle carte archivistiche avviati nell'estate del 2022 si è potuto ricostruire in modo puntuale la biografia del musicista, che fu anche docente di composizione al Conservatorio di Milano, approfondire la sua attività e apprezzare i numerosi legami professionali e personali intessuti durante la vita. La vastità degli interessi di Orefice ha consentito di suddividere il percorso espositivo in diverse aree tematiche che corrispondono ad altrettanti ambiti culturali cui si è dedicato.

Una sezione intende ripercorrere la carriera accademica, dal momento in cui fu nominato docente al Conservatorio di Milano, focalizzando l'attenzione sulla sua attività didattica e su quella più speculativa, legata all'elaborazione di una riforma del Conservatorio che coinvolse vari colleghi e istituzioni senza però giungere a una concreta attuazione.

Una seconda tappa coincide con l'attività musicologica svolta sia a livello professionale – con la realizzazione di testi, trascrizioni e revisioni di brani del passato – sia a livello divulgativo, mediante conferenze a tema tenute in giro per l'Italia, presso associazioni o istituzioni culturali di vario tipo. In questo campo, grande rilievo occupano la monografia sull'amato maestro Luigi Mancinelli – unico testo ad oggi utile per la conoscenza dell'autore – e la strumentazione della partitura de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi e di *Platée* di Rameau. In particolare la prima suscitò scalpore in Italia sollevando le ire dei musicologi più intransigenti e una serie nutrita di riflessioni sull'atteggiamento da adottare nel recupero delle partiture del passato.

Un terzo ambito riguarda l'attività di Orefice come compositore di opere e focalizza l'attenzione su alcuni titoli – *Chopin*, *Mosé*, *Cecilia* – dei quali vengono messe in luce le peculiarità.

Le lettere, infine, completano il quadro della personalità del compositore, sia rimarcandone il ruolo nella sfera professionale sia evidenziando i rapporti che intrecciò con molti musicisti, letterati, non soltanto trattando di argomenti alti e complessi, ma affrontando anche questioni pratiche e di carattere personale ed intimo.

Il materiale presentato è eterogeneo – spartiti, partiture manoscritte o a stampa, lettere, articoli di giornale, testi propri o altrui – e necessariamente 'razionato', ma comunque sufficiente per comprendere l'ampio spettro di interessi e di 'campi d'azione' di Orefice, che si pone come figura di grande rilievo nel panorama culturale del primo Novecento.

Le parole di Alfredo Casella nell'articolo apparso su «Il pianoforte» del 1923 per ricordarne la morte a un anno di distanza contribuiscono a delinearne più precisamente il ritratto.

Era una persona assai simpatica, un autentico *gentleman*. Come parlatore, era spesso squisito. Scrisse molta musica, tenne molte conferenze e pubblicò moltissimi scritti critici, alcuni dei quali di singolare pregio e coraggio. [...] Negli ultimi anni il maestro era alquanto *aigri* [amareggiato] e manifestò più volte pubblicamente il suo dispiacere di vedere che la musica di certi giovani italiani era all'estero maggiormente nota e apprezzata della sua. Ma simili ingenuità non diminuiscono per niente la nobiltà della sua figura artistica, ed è caro a me – che fui precisamente oggetto di alcune sue acerbe critiche – di poter dire su questa rivista il grato ricordo che serbo di certe nostre remote conversazioni, il piacere col quale suonai spesso quelle musiche di cui sopra, ed infine la sincerità colla quale mi associo al rimpianto che lascia la scomparsa di un artista italiano di alto ingegno e di singolare probità.

Le lettere sono state trascritte mantenendo la grafia originale, conservando quindi anche eventuali errori grammaticali, ortografici e lessicali. Le cancellature dell'originale sono evidenziate da <?> e le parole di difficile o impossibile lettura sono sostituite da [...]. Le integrazioni sono racchiuse tra parentesi quadre. Dei testi in lingua straniera si è predisposta una traduzione per rendere più agile la fruizione dei contenuti.

Premessa

Personaggio eclettico, interessato a molteplici aspetti della musica, dalla composizione all'esecuzione, dalla didattica alla musicologia sia con finalità divulgative sia da un punto di vista più rigorosamente filologico, Giacomo Orefice ha lasciato nel panorama storico musicale una significativa impronta ancora in attesa di essere approfondita.

Il suo approccio alla musica e la sua visione dell'arte anticipano non poco le posizioni del cosiddetto 'umanesimo' musicale che connoteranno i musicisti soprattutto di ambito francese del primo dopoguerra. Tale attitudine emerge sia dalla visione della musica come forma privilegiata di comunicazione spirituale tra gli uomini e della necessità di una sua maggiore integrazione nella vita sociale, sia dalla convinzione del suo valore universale.

In anni in cui, chiusa la parentesi risorgimentale, l'Italia si interrogava sulla propria identità in confronto all'Europa, Orefice sosteneva l'universalità della musica, pur riconoscendo il valore delle radici musicali della nazione. Ma l'arte doveva trascenderle tendendo a una prospettiva internazionale.

Anche le riflessioni sulla necessità di una riforma musicale si innestano su questo stesso filone. Evidenziando «l'arretratezza e la neutralità della scuola rispetto agli indirizzi artistici e la conseguente necessità di un rinnovamento degli studi musicali non turbato dalle competizioni in arte, sostenendo la necessità dello studio progressivo dell'armonia, del contrappunto, della composizione e della fuga e rimarcando il concetto di universalità musicale» (come scrive nelle relazioni sul tema), Orefice suggeriva per gli studi musicali un'impostazione più aperta e organica, di tipo universitario.

E ancora su questa linea si collocano le revisioni di opere del passato per le quali proponeva una rivisitazione ammodernata.

Non diverso fu il suo atteggiamento nell'ambito della composizione. Nel genere sinfonico, oltre al recupero della sinfonia, evidenzia l'eleganza della forma, la padronanza della tecnica orchestrale e il colorismo illustrativo; nell'ambito pianistico – e più in generale cameristico – rivela la tendenza al sincretismo culturale riunendo espressioni di Grieg, Debussy e, più in generale, dell'Impressionismo francese.

BIOGRAFIA

Nato a Vicenza il 27 agosto 1865 da Giuseppe e da Carlotta Levi, entrambi di antica e agiata famiglia di origine ebraica, inizia ben presto gli studi musicali che completa a Bologna con Alessandro Busi e Luigi Mancinelli. Nel 1885 si diploma in Composizione e nel 1886 si laurea in Giurisprudenza. Dopo l'esordio con brani pianistici, nel 1889 debutta al Teatro Carignano di Torino con *Mariska*, dramma amoroso in tre atti, su libretto proprio, ispirato al clima sensuale diffuso dalla *Carmen* di Bizet. Segue la commedia lirica *Consuelo*, liberamente ispirata al romanzo di George Sand (Bologna, Teatro Comunale, 1895) e l'atto unico *Il gladiatore* premiato al concorso Steiner di Vienna nel 1896. Nel 1901 fa rappresentare al Teatro Lirico di Milano *Chopin*, quattro quadri su libretto di Angiolo Orvieto, destinata a diventare la sua opera più famosa.

L'anno successivo compone *Cecilia*, dramma storico di ambientazione rinascimentale (4 atti, Vicenza, 1902) e nel 1905 al Teatro Carlo Felice di Genova viene allestito il poema drammatico in 4 atti *Mosè* su libretto di Angiolo Orvieto (che nel frattempo era diventato suo cognato, avendo sposato nel 1896 Lucia Cantoni, sorella di Laura Cantoni Orvieto. Dal matrimonio con Lucia nacquero due figli: Alberto e Giuliana). Un altro libretto di Orvieto è *Il pane altrui* (atto unico, Venezia, Teatro La Fenice, 1907) basato su *Nachlebnik* (*Il mangiapane*) commedia di Ivan Turgenev. Attraverso questo testo Orefice manifesta l'adesione al Verismo, riproducendo «il 'realismo sociale' dello scrittore russo» (A. Lanza). L'ultima opera è *Radda*, tre atti su libretto di Carlo Vallini dal racconto *Makar Čudra* di Maksim Gor'kij, in scena al Lirico di Milano nel 1912.

Rimangono inediti: *Ugo e Parisina*, 1915, da Byron, e *Il castello del sogno*, 1921, dal poema tragico di Enrico Annibale Butti.

Oltre all'attività teatrale Orefice si dedica regolarmente alla composizione strumentale. Tra i brani orchestrali si ricordano: la Prima Sinfonia (do minore, 1892), la Seconda (re minore, 1911), la *Sinfonia del bosco*, premiata all'Esposizione di Torino del 1898, e le *Suites Anacreontiche e Laudi francescane* (1920).

La critica del tempo rilevava in queste composizioni l'eleganza della forma, la padronanza della tecnica orchestrale e il colorismo illustrativo apprese da Luigi Mancinelli e precorritrici delle intonazioni di Ottorino Respighi.

Nell'ambito del repertorio da camera furono pubblicate due Sonate per violino e pianoforte (mi minore e re maggiore, 1908), una per violoncello e pianoforte (fa maggiore, 1918), un Trio in do minore per violino, violoncello e pianoforte (1912), *Riflessi e ombre* (da un tema) per quartetto d'archi e pianoforte (1916). Lucida e puntuale la presentazione che ne fa Alfredo Casella sul «Cobbett's Cyclopedic Survey» del 1929, p. 210, nella quale rileva che la musica di Orefice oscilla tra lo stile classico e un facile schema melodico. La sua musica da camera è costruita su linee rigorosamente accademiche, con i temi ideati secondo un piano, come se fossero spinti non dalla loro stessa natura ma da una forza esterna. L'elaborazione, le ripetizioni e l'intera struttura rispettano le regole della scuola.

His music has no very outstanding characteristics; it wavers between the classic style, which influenced all his orchestral and chamber works, and the facile melodic scheme on which his operas are founded. His chamber music is constructed on strictly academic lines, with the themes according to plan, as if impelled not by their own nature but by compulsion from without. The working-out, the repetitions, the entire moulding of the compositions do not appear spontaneous and natural, but merely the result of applying known laws.

Tra le pagine pianistiche, dove domina il descrittivismo impressionistico, si elencano: *Due studi da concerto* (*Ondine*, 1886; *Orde barbare*, 1888), *Crepuscoli* (1904), *Quadri di Boecklin* (1905), *Miraggi: studi pittoreschi* (1906) e *Preludi del mare* (1913), tutti pubblicati nel 1916.



1

Intensa fu anche l'attività di insegnante, critico e promotore di iniziative musicali. Nel 1904 fondò l'Associazione italiana Amici della Musica, di cui fu presidente per vari anni; nel 1909 assunse la cattedra di Composizione al Conservatorio di Milano, dove ebbe per allievi Nino Rota, Victor de Sabata e Lodovico Rocca.

Fu critico musicale del «Secolo» di Milano, collaboratore, tra le altre, della «Rivista musicale italiana» e autore della monografia *Luigi Mancinelli* edita a Roma nel 1921.

Nel 1917, in larvata polemica con le tendenze nazionalistiche rappresentate da Fausto Torrefranca e Ildebrando Pizzetti, pubblicò sulla «Rivista musicale italiana» (XXIV, pp. 301-315) l'articolo *La crisi del nazionalismo musicale* in cui rivendicava la necessità di una visione internazionale della musica. Nel 1918 in un altro saggio, *Conservatorio o università musicale?*, pubblicato anch'esso sulla «Rivista musicale italiana» (XXV, pp. 461-480) stigmatizzò l'eccessivo specialismo settoriale dei corsi di composizione, suggerendo per gli studi musicali superiori un assetto più aperto e organico di tipo universitario. Ne seguì un'accesa polemica dominata dalle voci contrarie di Pizzetti e altri, raccolti attorno alla rivista fiorentina «La critica musicale» (1919-20). Nonostante l'apprezzamento da parte degli uffici ministeriali e le reiterate relazioni richieste, la proposta didattica di Orefice non trovò attuazione.

Nel 1909 diede alle stampe la revisione dell'*Orfeo* di Monteverdi (*L'Orfeo. Trascritta dall'edizione originale del 1609 colla realizzazione del basso continuo da Giacomo Orefice*) sulla base della quale curò, nello stesso anno, un'esecuzione che suscitò critiche e polemiche dei filologi, in particolare di Gaetano Cesari, il quale sottopose la trascrizione a un'agguerrita disamina. Morì a Milano il 22 dicembre 1922.

1.
Foto di Giacomo Orefice, estate 1897

IL FONDO OREFICE

Nel 1988, alla morte di Alberto Orefice – figlio di Giacomo – che conservava il fondo musicale e le carte archivistiche del padre, la famiglia decise di donare tutti gli scritti del compositore alla Biblioteca del Conservatorio di Milano «perché vengano conservati e messi a disposizione degli studiosi musicali» come scrisse Edvige Orefice – vedova di Alberto – nella lettera allegata alla donazione, in cui aggiunse «Il mio intento e il mio desiderio sono quelli di far conoscere ed apprezzare la musica di mio suocero da esecutori, amanti della musica e studenti del Conservatorio, affinché la sua memoria e la sua opera non vengano dimenticate». Negli anni successivi il nipote di Orefice, Sergio Padoa – pianista, figlio della sorella di Alberto, Giuliana Orefice – si occupò personalmente di elencare in un primo inventario le risorse che erano state depositate in Biblioteca (l'allora bibliotecaria Agostina Zecca Laterza aveva intanto già provveduto ad un primo riordino per organico delle musiche e all'indicazione sui faldoni dei titoli delle composizioni e delle principali serie archivistiche).

Solo nell'aprile 1999, il Consiglio di Amministrazione del Conservatorio formalizzò l'accettazione della donazione «delle musiche e delle documentazioni riguardanti il M° Giacomo Orefice».

Nel 2000 Agostina Zecca Laterza, in un articolo relativo alle più recenti donazioni ricevute dalla Biblioteca del Conservatorio e in particolare al Fondo Mascarello Bravi, lo descrisse brevemente: «Giacomo Orefice (1865-1922). Autografi e materiali completi di quasi tutte le sue composizioni, con relativi giudizi della stampa». (AGOSTINA ZECCA LATERZA, *A proposito di fondi musicali. Gli ultimi doni alla Biblioteca del Conservatorio di Milano*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2000, p. 482).

Grazie al progetto di ricerca del Conservatorio di Milano, *Studio e riscoperta dell'opera di Giacomo Orefice, docente di composizione al Conservatorio a Milano, nel centenario della morte*, a cura di Mariateresa Dellaborra, è stato possibile avviare la catalogazione in SBN (Servizio Bibliotecario Nazionale) delle risorse musicali manoscritte e a stampa e dei libretti (manoscritti, dattiloscritti e a stampa), oltre al censimento delle unità archivistiche.

Il Fondo Orefice è costituito da una preponderante sezione musicale con manoscritti musicali in gran parte autografi (tra cui alcuni abbozzi e frammenti), edizioni musicali e libretti; a questa sezione si aggiungono documenti d'archivio:

- documenti privati
- appunti per conferenze e lezioni
- programmi di concerto, inviti, locandine
- recensioni, articoli su periodici musicologici
- contratti con editori
- corrispondenza
- foto
- cartoline
- documenti relativi al progetto di riforma dei conservatori

A questo materiale – pubblico e privato – realizzato, ricevuto o acquisito da Giacomo Orefice nel corso della propria vita, si deve aggiungere quello raccolto dal figlio Alberto, negli anni successivi alla sua morte: programmi di concerto con musiche di Orefice, recensioni, materiale relativo al Comitato per le onoranze a Giacomo Orefice del 1933.

La catalogazione del fondo musicale e il censimento delle carte archivistiche si rivelano particolarmente significativi come punto di partenza per ulteriori studi che intendano ricostruire la biografia di Giacomo Orefice, oltre che le vicende legate alla composizione e alla messa in scena delle sue opere (le cui fonti vanno da frammenti e bozze a stesure definitive, talvolta corredate da figurini, indicazioni sceniche, locandine di concerti e recensioni apparse all'indomani dell'esecuzione).

I materiali conservati sono inoltre preziosi per collocare Giacomo Orefice nel contesto culturale

della sua epoca, attraverso la rete di relazioni intellettuali, la ricezione delle sue composizioni, i rapporti con le istituzioni musicali, le sue idee sull'insegnamento musicale nei conservatori.

Il fondo musicale comprende per lo più manoscritti autografi di Giacomo Orefice – contraddistinti dalla presenza di molte annotazioni e correzioni autografe – e per uno stesso titolo gli esemplari posseduti permettono di ripercorrere le diverse tappe della produzione, dai materiali preparatori alla realizzazione dell'opera vera e propria. Per esempio, nel caso di *Chopin* si possiedono il manoscritto della partitura a cura dell'editore Sonzogno (con numerose annotazioni e correzioni manoscritte autografe di Orefice), l'edizione Sonzogno della partitura con testo anche in tedesco, le parti manoscritte, l'edizione Sonzogno delle parti, dello spartito, dello spartito dei cori (uomini, donne, ragazzi) e del capo coro, un volume Sonzogno con la «messa in scena», l'edizione Sonzogno della riduzione per piccola orchestra con pianoforte conduttore a cura di Livio Loro. Per il *Castello di Sogno* nel Fondo ritroviamo il volume di Butti *Il castello del sogno poema tragico*, che rappresenta l'antecedente bibliografico del titolo di Orefice (l'esemplare presenta diverse annotazioni manoscritte autografe dello stesso Orefice), il libretto dattiloscritto con appunti autografi, il contratto con l'editore Sonzogno, alcune lettere con Lidia Brochon relative ai diritti sull'opera, la partitura e lo spartito manoscritti autografi.

Per alcuni titoli inoltre nel Fondo sono presenti copie eliografiche, lucidi di stampa e bozze di stampa.

Complessivamente, il Fondo comprende i seguenti titoli:

Opere

- *Marcello Spada*
- *Consuelo*
- *Il castello del sogno*
- *Cecilia*
- *Terra promessa*
- *Mosé*
- *Ugo e Parisina*
- *Chopin*
- *Radda*
- *Loasi*
- *Il Gladiatore*
- *Il pane altrui*

Trascrizioni

- Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*

Repertorio sinfonico

- *Anacreontiche*
- *Laudi francescane*
- *Sinfonia in re minore*
- *Danza zingaresca per orchestra*
- *Introduzione e danza per orchestra*
- *Scène de ballet*
- *Sinfonia in do minore*
- *Sinfonia del bosco*
- *Feste nel bosco*
- *Canti patriottici polacchi*
- *Composizione per orchestra in fa maggiore*
- *Riflessi ed Ombre* (versione per orchestra)
- *Tempio greco* (violoncello solista e orchestra)

Orchestra d'archi

- *Andante per archi*
- *Berceuse*



2

Orchestrazioni di brani altrui

■ Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Kinderstücke* op. 72 n. 5

■ Edvard Grieg, *Norwegische Tønne* n. 3

■ Edvard Grieg, *Norwegische Tønne* n. 4

Voce e pianoforte

Vesperi di primavera; Plenilunio; Sabato sera; Funere mersit acerbo; Natività; La Fonte; Fascino alpestre; Mare; Il piffero; San Francesco del deserto; Idillio estivo; Tirolese; Selva e mare; Lucciole; Naufraga; Lettura; La fuga di Barnabò Visconti; Sette canti da il Giardiniere di Tagore; Tanke Giapponesi; La cornamusa; Monastero buddista; Inno a Masaccio; Il faro di Skioldriken; Ninna nanna; Cantilena; Visione; Lungi, lungi, sull'ala del canto; La notte; Bozzetti veneziani; Il canto del cigno; Guardando il mare; In Olanda; Il sol alto splendea; Il cavaliere Olaf; Era di Maggio!; Che fai solinga lagrima?; Sérénade; Si tu m'aïmais; Vous ne m'aïmez pas!; Le jour et la nuit; N. Porpora, Il sogno



2

Musica da camera

■ *Sonata in mi minore per violino e pianoforte*

■ *Sonata in re maggiore per violino o violoncello e pianoforte*

■ *Sonata in fa maggiore per violoncello e pianoforte*

■ *Trio in do minore per violino, violoncello, pianoforte*

■ *Riflessi ed Ombre* (versione per quartetto d'archi con pianoforte)

■ *Gondoliera* (quartetto d'archi con pianoforte)

■ *Allegro moderato* (2 pianoforti)

■ *Melodie originali per violoncello* (violoncello solo)

■ *Melodie per violoncello da Franz Schubert, César Franck, Robert Schumann, Camille Saint-Saëns* (violoncello solo)

2.

Giacomo Orefice, *La fuga di Barnabò* Novelletta per canto e pianoforte, poesia di Angiolo Orvieto, manoscritto autografo, 1906, nel quale è inserito il ritaglio da «Il Marzocco» Anno VII, n. 50, 14 dicembre 1902, con il testo della lirica di Orvieto.

Pianoforte solo

Mattinata; Limpido rivo; Rêveuse; Ronde amoureuse; Nuit d’Espagne; Caprice élégant; Ritorno dai campi; Rêverie; Aria di chiesa; Novelletta; Pace; And.no con moto (in fa maggiore); Sérénade des deux Pierrots pour Piano; Grilli; Canzone di caccia; Improviso; Impromptu; Tarantella; Bolero; 2 Valzer; Vieux récit Temps de Menuet; Polka; Mazurka in mi maggiore; Mazurka in re maggiore; Introd.e, Mazurka e Trio; Intermezzi lirici per Pianoforte; Variazioni Romantiche; Dancing in the Barn; Suite per pianoforte; S. Felice; Preludi del mare, fascicolo 1, 2, 3; 3 *Preludi del mare* non pubblicati; *Quadri di Boecklin*, fascicolo 1, 2; *Crepuscoli; Miraggi*, fascicolo 1, 2; 2 *studi da concerto Ondine, Onde barbare*

Grieg, *Norwegischer Brautzug im Vorüberziehen Bridal procession Aus dem Volksleben Humoresken* op, 19 n. 2

2 Album realizzati dallo stesso Orefice riunendo fascicoli di edizioni diverse

■ pianoforte solo: *Preludi del mare* (Ed. Sonzogno, n. lastra: 2002-2003-2004), *Quadri di Boecklin* (Ed. Sonzogno, n. lastra: 2005-2006), *Crepuscoli* (Ed. Sonzogno, n. lastra: 2007), *Miraggi* (Ed. Sonzogno, n. lastra: 2008-2009), *Due studi da concerto* (Ed. Sonzogno, n. lastra: 2010-2011)

■ organico variabile: *Bozzetti veneziani* (Ed. Arturo Demarchi, voce e pianoforte, n. lastra: 18540-46), *La Valse des Amoureuses* (Ed. Bosworth&C, pianoforte solo, n. lastra: 449), *Era di maggio* (Ed. Venturi Bologna, voce e pianoforte, n. lastra: 464), *Jacinta* (Ed. Ricordi, pianoforte solo, n. lastra: 53456), *Pagine d’Album* (Ed. Milano F. Lucca, pianoforte solo, n. lastra: 38971), *Ninnoli* (Tachigrafia musicale Padova, pianoforte solo, n. lastra: 72), *Due Melodie* (Ed. Schmidl&Tedeschi, voce e pianoforte, n. lastra: 2646), *Musette* (Ed. Arturo Demarchi, violino e pianoforte, n. lastra: 18539), *Serenade Allemande* (Milano F. Lucca, pianoforte solo n. lastra: 39834)

Fuga a 4 voci (soggetto di Meyerbeer)

Preludio e fuga su un soggetto di Meyerbeer

Messa

Composizioni di altri autori

■ Alvisè Caste Gnaro, *Omaggio a Giacomo D.r Orefice autore dell’opera Fantasia sull’Oasi per pianoforte*

■ Tullio Voghera, *Notturmo alla Chopin*

■ Lina Orefice Cantoni, *Orientale per pianoforte*

Il Fondo comprende i seguenti libretti: *La soubrette, Platea, Orfeo, Mosè, Consuelo, Une nuit au Transtévère, Marcello Spada* (versione in italiano e in francese), *Il Castello del Sogno, L’ultima notte di Don Juan, La Vendetta, L’Oasi, La donna del mare, San Francesco, Il pane altrui, Radda, Chopin, Cecilia, Mariska, La terra promessa, Lionetta, Parisina*

Inoltre, è presente un faldone di bozze e frammenti musicali, molti da identificare. Tra le composizioni solo abbozzate c’è per esempio *La bimba e la bambola* di Ada Negri, con allegata la «Rivista per le signorine» Anno XIX, n.5-6, 15-31 marzo 1912, in cui sono riportati i versi.

Il fondo musicale è costituito da 145 unità bibliografiche manoscritte (partiture, spartiti, spartitini, partiture condensate e parti), di cui circa l’80% è autografo di Giacomo Orefice. Ci sono poi 90 edizioni a stampa (alcune possedute in più copie), tra cui diverse bozze di stampa con correzioni autografe, e infine 21 libretti (manoscritti, dattiloscritti e a stampa).

La catalogazione, a cura di Fiammetta Matilde Morisani, Velia Moretti De Angelis e Erica Rondini, sotto la guida di Gianni Fidanza, Marta Crippa e Marta Cattoglio della Biblioteca del Conservatorio di Milano e Sara Taglietti dell’Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense, verrà completata entro giugno 2023 e contestualmente verrà pubblicato sul sito del Conservatorio il censimento delle carte archivistiche con una scheda descrittiva del Fondo. Sarà così più agevole per gli studiosi approcciarsi allo studio della figura di Giacomo Orefice e raccogliere dalle carte del Fondo informazioni utili per ricostruire in maniera più dettagliata il suo profilo biografico, la sua attività compositiva, la sua carriera, la ricezione delle sue opere, i suoi progetti, l’attività musicologica sia professionale sia divulgativa.

DOCENTE RIFORMATORE

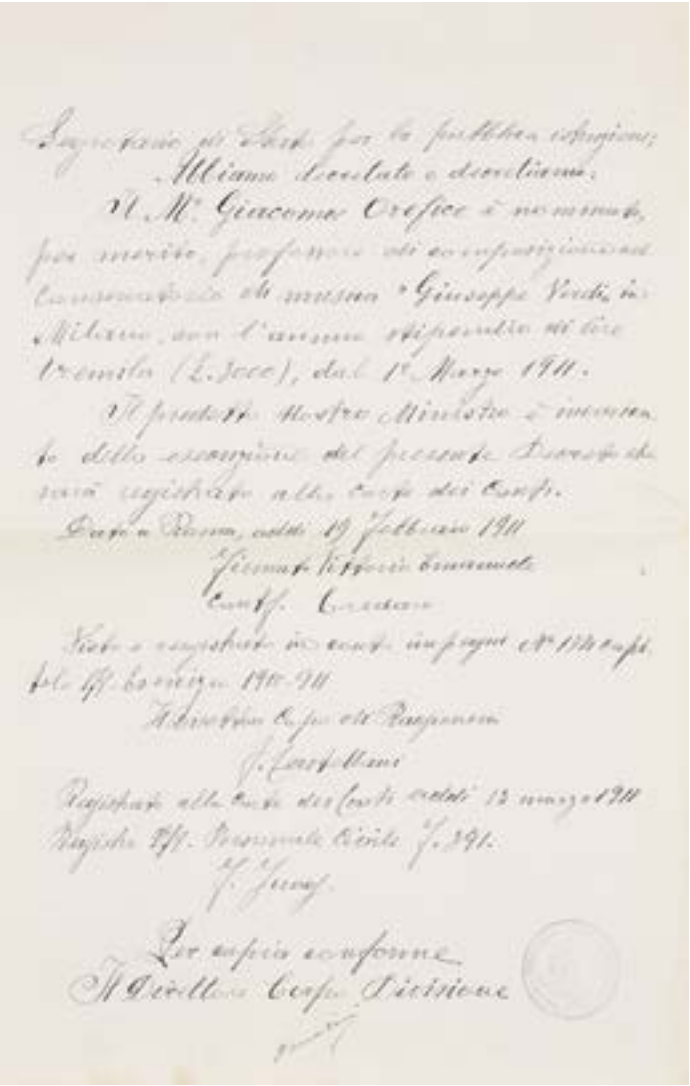
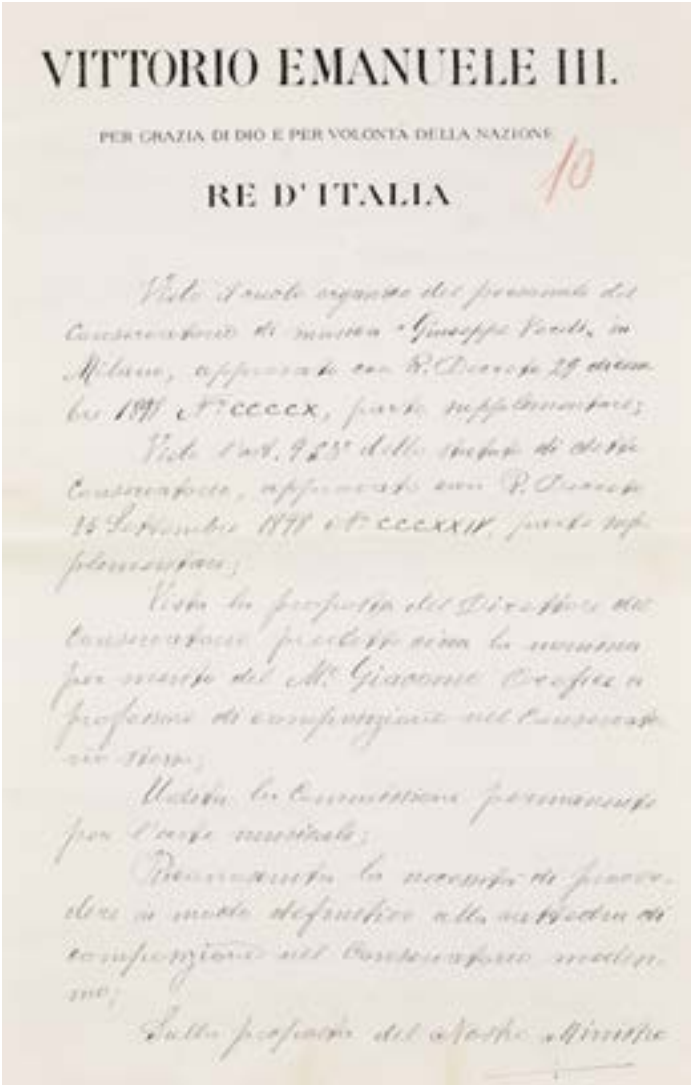
Nel 1911 Giacomo Orefice è nominato per merito professore di composizione del Conservatorio di Milano, entrando nella pianta organica del personale. Sentito il parere della Commissione Permanente per l’Arte Musicale, nel 1912 il Ministero della Pubblica Istruzione lo nomina docente di contrappunto, fuga e composizione, aumentando l’annuo stipendio a lire 5.000.

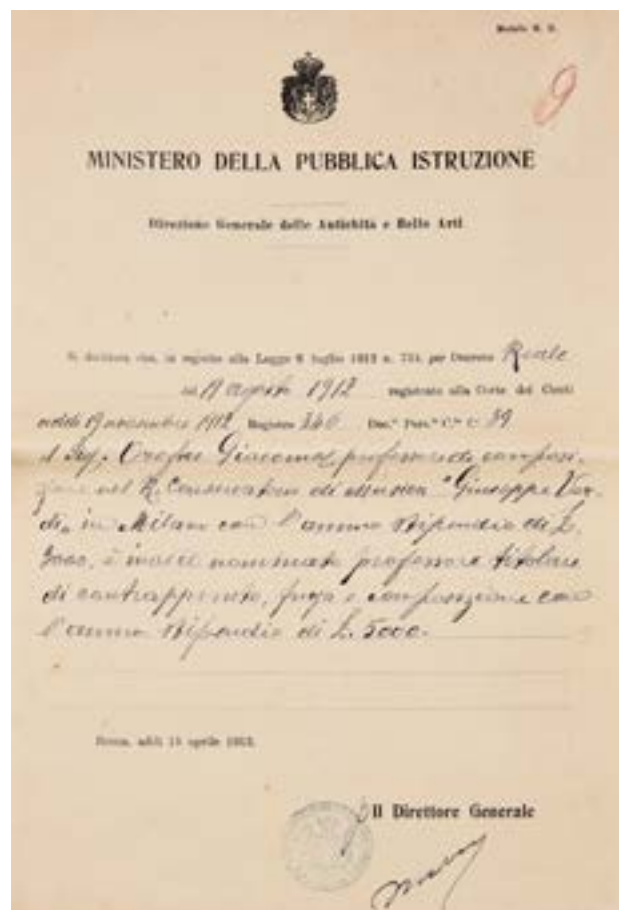
Durante gli anni d’insegnamento, insieme al Cav. Vincenzo Ferroni, altro docente di Composizione, definisce i programmi degli esami di ammissione e promozione per il corso superiore, fissando l’età massima per gli esterni a 21 anni. Diversi sono gli allievi che si iscrivono alla sua classe: nel 1920, ad esempio, c’erano Michelangelo Abbado, Giuseppe Toppi, Mario Cordone e Pietro Clausetti. Seguirono i suoi corsi anche Lodovico Rocca, Enrico Mainardi, Victor De Sabata e, nell’ultimo suo anno di insegnamento, Nino Rota, come allievo uditore, considerate le spiccate dote musicali.

Nel Fondo sono conservate anche alcune pagine manoscritte autografe con i temi dati nelle esercitazioni in classe e negli esami di Composizioni da Orefice.

«L’insegnare era per Giacomo Orefice una necessità», scrive Michelangelo Abbado in un articolo commemorativo su «La Scala» del 1952 e Victor de Sabata vedeva in lui «un infervorato e suggestivo vivificatore di coscienze musicali» capace di far germinare idee e sollecitare la passione per lo studio.

3. Nomina a docente di Composizione

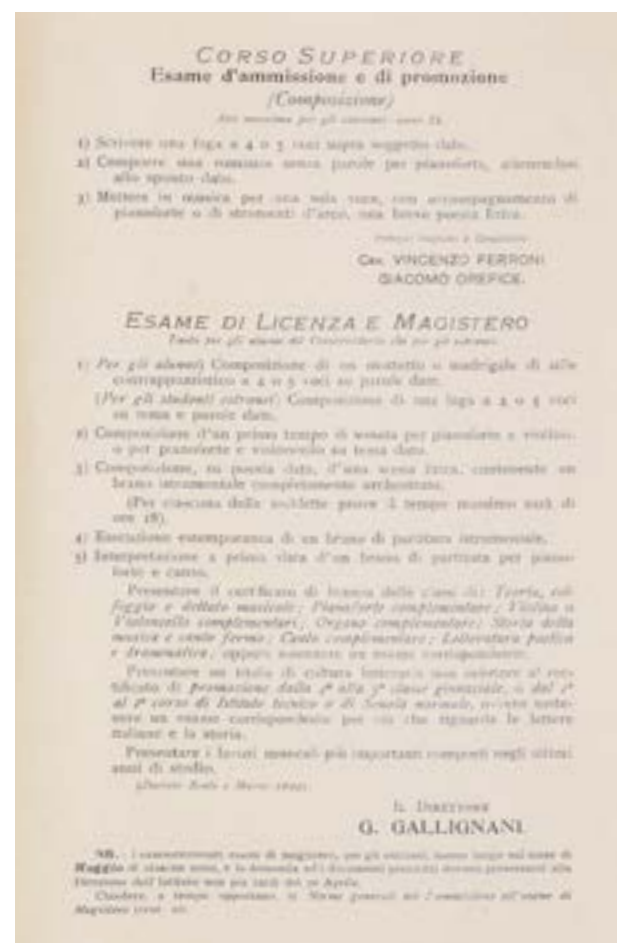




4



5

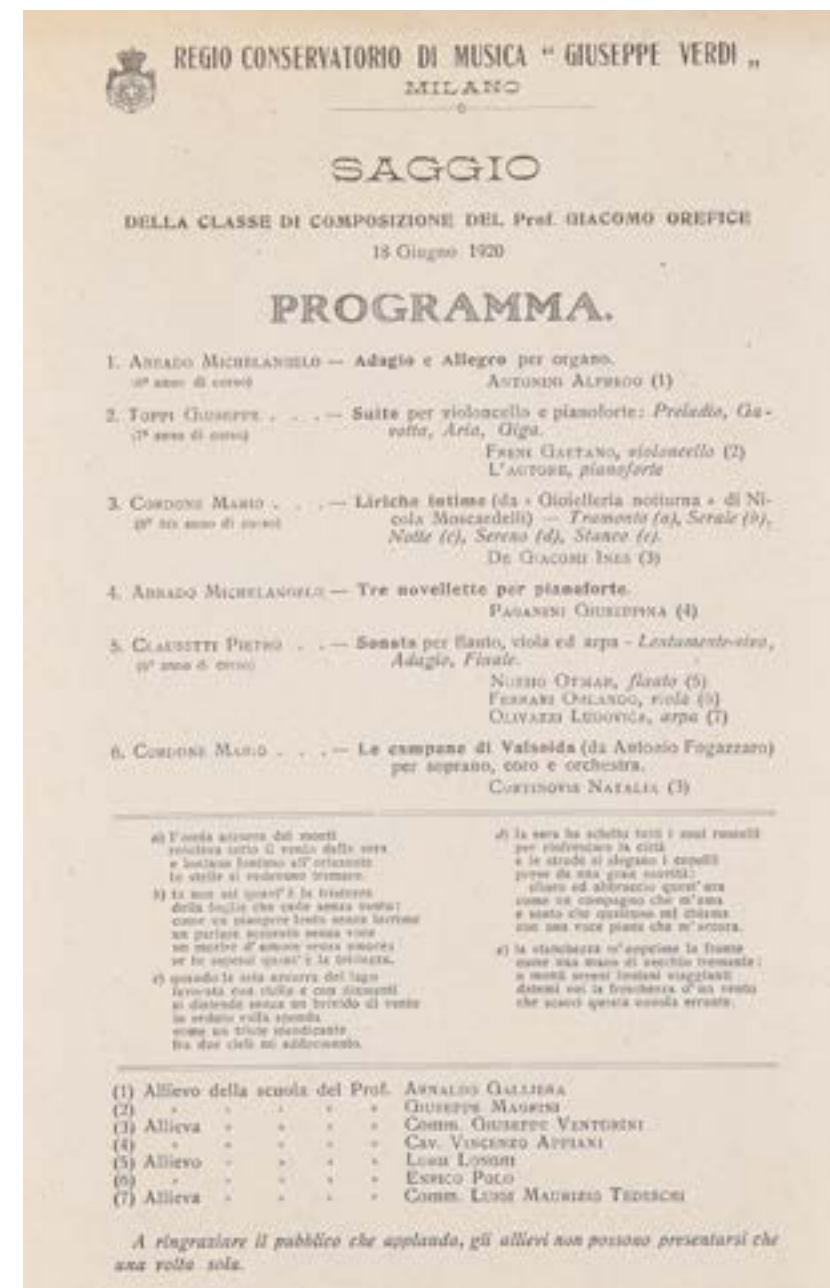


4.
Nomina a docente di Contrappunto,
fuga e composizione

5.
Corso di Composizione programma
degli esami

6.
Saggio della classe di Composizione
del Prof. Giacomo Orefice

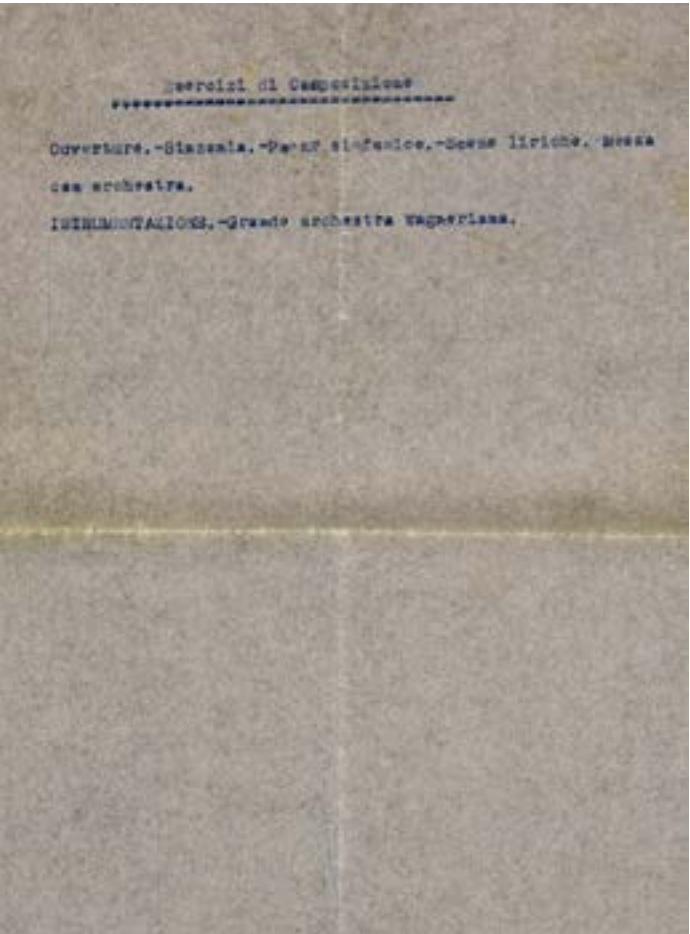
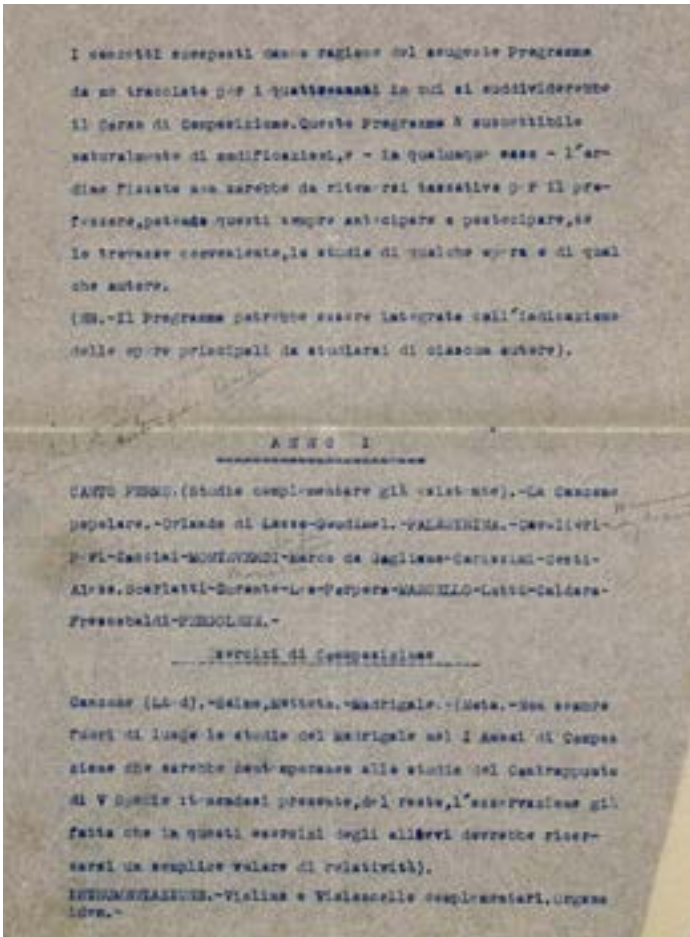
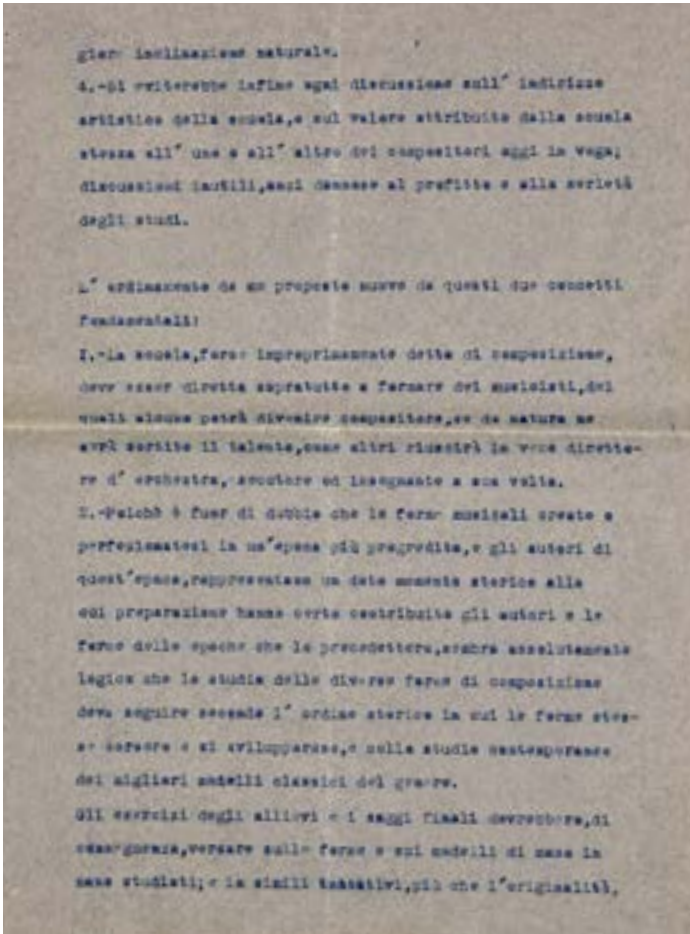
7.
Temi di Composizione



6



7



Convinto che l'insegnamento della polifonia, della forma e della strumentazione dovesse correre parallelo per tutta la durata del corso, aveva indirizzato la sua proposta dapprima al Direttore del Conservatorio di Milano, Giuseppe Galignani, e quindi alla Commissione Permanente per l'Arte Musicale presieduta da Luigi Mancinelli – segretario Silvio D'Amico – e infine al Direttore delle Belle Arti, comm. Arduino Colasanti.

Lo scopo era stabilire un ordine logico per gli studi della musica, procurare all'allunno una cultura generale, valorizzando in particolare lo studio della Storia della musica, favorire l'esercitazione in ogni forma di Composizione, evitare «ogni discussione sull'indirizzo artistico della scuola o sul valore attribuito dalla scuola stessa all'uno o all'altro dei compositori oggi in voga». L'ordinamento della scuola di Composizione proposto da Orefice era volto soprattutto a creare musicisti, – fossero essi compositori, direttori d'orchestra, esecutori o insegnanti – e ad avvicinarli gradualmente allo studio delle forme musicali del passato, secondo l'ordine cronologico «in cui le forme stesse sorsero e si svilupparono e collo studio contemporaneo dei migliori modelli classici del genere». Le prove finali avrebbero poi dovuto essere incentrate sull'applicazione delle forme e dei modelli studiati e in simili tentativi più che l'originalità, il «valore intrinseco e il genio personale dell'allievo, dovrebbe ricercarsi la prova pratica di un serio profitto ricavato negli studi». Tale struttura riprendeva le idee già enunciate da Vincent d'Indy nella *Projet d'organisation des études du Conservatoire de Musique de Paris* del 1892. Il processo di apprendimento si sarebbe svolto in quattro anni, iniziando nel penultimo anno del corso di Contrappunto e terminando con l'esame di Fuga a 4 o 5 voci come Licenza e Magistero assieme all'esame di Composizione. “Contrappunto e Fuga” sarebbe dunque stato un corso parallelo a quello di “Composizione”, l'uno sussidio e integrazione dell'altro.

Anno di copia	Artista	Armonica	Morfologia	Instrumentazione
1.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
2.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
3.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
4.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
5.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
6.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
7.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
8.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
9.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	
10.		Barbieri Angiola Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	Quanti del grande gruppo Caffarelli Tola Julia Luchinetti Teresa	

Schema di programma per la Scuola di "Composizione"						
(realizzato nel terzo quadrante si delinea la struttura fondamentale)						
Anni Scuola	1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre	6° Bimestre
1°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
1°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
2°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
3°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
4°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
5°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
6°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
7°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
8°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre
9°		1° Bimestre	2° Bimestre	3° Bimestre	4° Bimestre	5° Bimestre

Il programma della Scuola di Composizione si inseriva poi in un discorso di più ampie dimensioni relativo all'istituzione conservatoriale del tempo nella quale le varie scuole di strumento erano solo «manifestazioni isolate ed estranee» le une alle altre, mentre avrebbero dovuto «collegarsi armonicamente all'insegnamento della composizione e riceverne integrazione e sussidio». Solo così il Conservatorio avrebbe potuto acquistare quel «carattere universitario di scuola di cultura musicale» di cui era privo. Orefice rimarcava infatti che «nel Conservatorio non vi sono che scuole d'insegnamento tecnico del canto e d'istrumenti diversi, e scuole di nozioni complementari storiche e letterarie le quali tutte potrebbero tenersi, con identici risultati, nelle case private dei singoli professori insegnanti (quello che io ho definito sistema cellulare)». In questo contesto, inoltre, la Scuola di Composizione «oltre alla biblioteca, non possiede assolutamente nessun altro mezzo sussidiario per esplicare razionalmente la propria funzione artistica».

Il progetto di riforma portato all'attenzione del mondo musicale suscitò le reazioni più disparate espresse attraverso giornali e riviste specializzate. Si lesse il sostegno incondizionato di Marco Enrico Bossi, Direttore del Liceo Musicale di Santa Cecilia di Roma; Guglielmo Zuelli, Direttore del Conservatorio di Parma; Franco Alfano, Direttore del Liceo Musicale di Bologna; Lorenzo Parodi, Direttore del Liceo Musicale Zanella di Genova, Alfredo Casella e molti altri ancora, e le critiche feroci di Ildebrando Pizzetti, che fomentarono una lunga discussione e portarono al naufragio dell'idea.

[illegible]

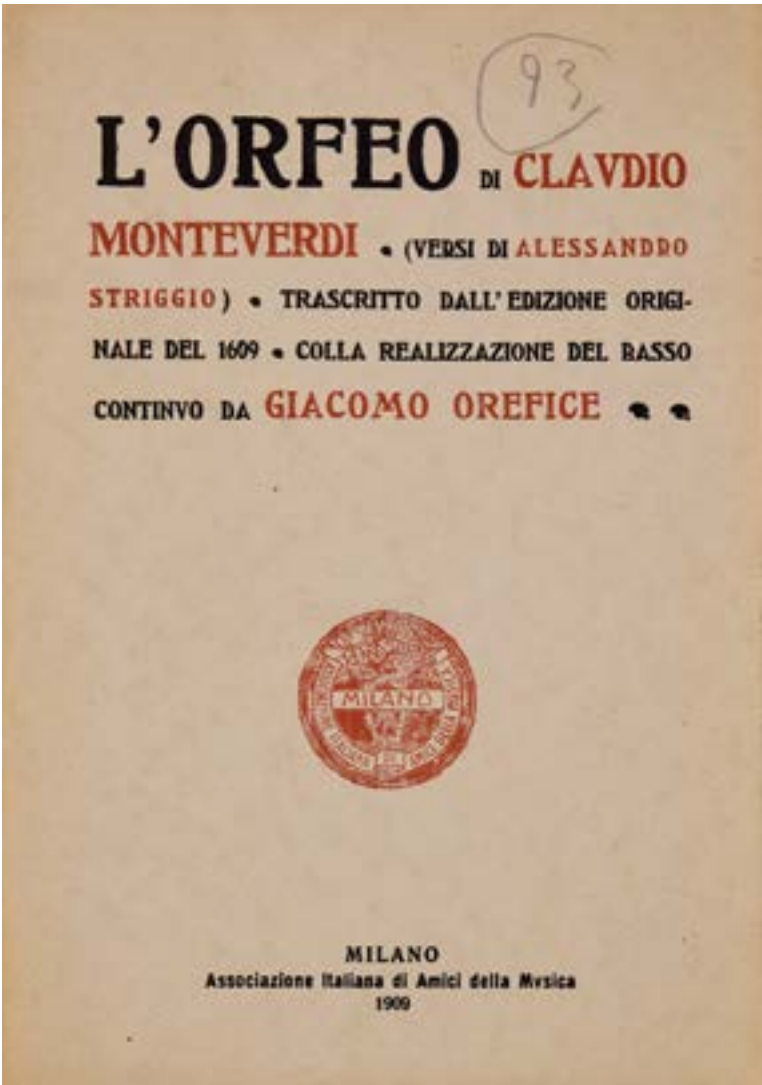
9. Schema di programma per la Scuola di Composizione (bozza e bella copia)

10. Appunti sul progetto di riforma

MUSICOLOGO E DIVULGATORE

Coltivando lo studio della storia della musica e cercando il modo di valorizzare le partiture del passato, Giacomo Orefice si trovò ad affrontare anche la questione relativa alle modalità di recupero ed esecuzione di pagine antiche e pure in questo campo esprime la sua opinione, scatenando stavolta la reazione dei primi musicologi attivi in ambito italiano. L'evento che innescò la *querelle* si produsse nel 1909 quando la neonata associazione italiana degli Amici della Musica, fondata a Milano dallo stesso Orefice, mise in scena in forma di concerto *L'Orfeo* di Monteverdi nella trascrizione e revisione-adattamento effettuata dal musicista.

L'evento ebbe grande risonanza sia durante la preparazione – come testimoniano le numerose lettere scritte da autorevoli personaggi (Ricordi, Cesari, Alfano, Lucca, Boito solo per citarne alcuni) che desideravano essere presenti all'evento se non addirittura alle prove generali – sia dopo la recita. La *prima* si svolse in Conservatorio la sera del 30 novembre 1909, ma molte repliche furono previste in altre città: Mantova, Verona, Vicenza, Venezia, Treviso, Ferrara, Bologna, Firenze, Roma, Genova, Montecarlo, Sanremo, Torino, Como, stando all'elenco fornito nel libretto di sala, in cui a un articolo di Giovanni Battista Nappi, pubblicato sulla «Perseveranza», intitolato *L'arte di Claudio Monteverdi e l'«Orfeo» segue Un'intervista col M° Orefice sull'Orfeo di Monteverdi*, di E. Clerici dal «Corriere della Sera». Chiude il volume una raccolta di *Giudizi della stampa dopo la prima esecuzione dell'«Orfeo» a Milano. (30 novembre 1909).*



11.
Libretto dell'Orfeo di Monteverdi
nella trascrizione di Giacomo Orefice
per l'esecuzione a Milano del 1909

12.
Libretto di sala dell'Orfeo di
Monteverdi nella trascrizione di
Giacomo Orefice (pagine relative a
Un'intervista col M° Orefice sull'Orfeo
di Monteverdi, di E. Clerici dal
«Corriere della Sera»)





ziale di forme in conformità ai modi dell'aspirazione nuova sta fortissima profonda del Monteverdi e insieme il segreto del suo successo. La riforma sua non sta già nell'aver reso d'uso comune questo e quell'accordo dissonante, ch'era stato prescritto fin allora, ma nell'aver affermato che il regno della dissonanza in genere aveva un valore estetico essenziale per gli scopi dell'opera d'arte nuova, sicché il diritto di vivere dell'uno considera nel diritto di vivere dell'altra ».

— Il Monteverdi fu dunque un rivoluzionario della pratica per essere stato prima un rivoluzionario della teoria, un po' come il Wagner d'eventualità quasi più tardi? — Sorella. Evidentemente quest'uomo ha avuto tutto il coraggio delle sue decisioni; e quando si fu messo sulla strada delle innovazioni, proseguì senza paura delle conseguenze fin dove lo spingevano di volta in volta le esigenze del suo concepito supremo, l'espressione drammatica. Si è abituati a considerare nel Monteverdi soltanto il riflettore dell'armonia; ma basta considerare un momento il suo canto declamato, che s'adatta ad ogni particolare del verso come la linea potente dell'onda marina si stende sopra un lido di spiaggia lunare, per comprendere l'abissi nuove fra l'arte sua e quella dei suoi predecessori. Si aggiungano le tendenze di nuovi e di varietà di cui la tradizione ci parla a proposito delle sue pratiche di strumentazione; si aggiunga la trasparenza cristallina della sua melodia, quale ci risulta dalle *Sinfonie*, dagli *Intermezzi*, dalle partiture dei cori; si aggiunga infine la dipendenza assoluta nella quale egli pone la forma musicale del contenuto ornamentale del testo poetico, tantoché in più d'un punto al disordine e all'incoerenza di questo (quale è voluto dal gioco delle passioni) corrisponde il disordine e l'incoerenza di quella; si pensi che una tale somma d'ordini veniva realizzata precocemente nell'epoca in cui la tradizione della purista formalità dell'arte palestriniana poteva considerarsi un monarca d'indifferenza, e si avrà una

polida idea dell'originalità dell'opera del Monteverdi.

« Io comprendo bene come essa abbia resistito al suo tempo le proteste violente dei teorici della musica; dico anzi che il suo solo di ricercatore di nuovi modi d'espressione parebbe volte andò tutto in lì, che subito dopo di lui si è iniziata una specie di reazione, sicché si giunse poi al melodramma italiano del settecento, nella cui mostra in verità il solo melodramma monteverdiano ha perso tutto il suo ardore e tutta la sua violenza. Che dico il melodramma del settecento? Bisogna oltrepassare Weber e Berlioz e giungere sino a Wagner e a Debussy per trovare il *pendere* di molto fra le arditezze d'espressione musicale che si trovano nel Monteverdi ».

— Una tanta larghezza di forme e di modi d'espressione risulta a sufficienza dagli scaturiti documenti giunti fino a noi? — Senza dubbio. In primo luogo ci è stata conservata integra la parte del canto, quella dove il Monteverdi ha impiegato anzi spesso, e con una nobiltà d'ispirazione che non fu superata più mai, quel declamato melodico che doveva venir cantato solo qualche secolo più tardi, quando le grazie dell'oriente incominciavano a mostrare dei segni di stanchezza. Inoltre abbiamo il basso continuo, che fornisce un'idea sufficientemente chiara delle intenzioni del maestro rispetto al lavoro di armonizzazione. Infine esiste, completa, la musica delle *Sinfonie*, degli *Intermezzi* e dei *Discorsi*, che in insieme alle altre opere del Monteverdi, ci rivela come il maestro comprendesse le applicazioni alla musica melodica-musica delle risorse dello stile ad imitazione, che era già lo stile prevalente nella musica di altro genere allora in uso.

— E a me questi elementi, in immagine, che Ella avrà utilizzati per suo lavoro di ricostruzione dell'accompagnamento.

— S'intende. Anzitutto io mi son penetrato dello spirito dell'arte monteverdiana quale risulta dal complesso e dai particolari delle parti dell'opera una giunta fino a noi. E poiché ho dovuto convincermi alla fine che il Monteverdi fu scientemente ed efficacemente

un innovatore, io non ho temuto di infondere nelle forme dell'accompagnamento i caratteri della libertà, dell'agilità, della movimentazione, pur conservando scrupolosamente le architetture d'armonizzazione, che l'impetore aveva riguardo all'aspetto della melodia e del basso continuo. Gli stessi criteri ho adoperato per la strumentazione. Certo a proposito di questa il margine ch'era lasciato alla mia attività d'interprete era anche maggiore che a proposito della semplice notazione dell'accompagnamento, e perché in questo campo sono anche più scarsi i documenti del tempo e perché non c'era da pensare a riportare nella nuova orchestra gli strumenti del tempo. Ma le testimonianze degli scrittori del tempo mi hanno fornito

GIUDIZI DELLA STAMPA dopo la prima esecuzione dell' "Orfeo", a Milano (30 NOVEMBRE 1909)

L'esecuzione del primo melodramma ebbe ieri sera un successo veramente. Infatti la cronaca della serata è assai brillante: applausi nutrizi alla fine del primo atto, dopo il gestoso interludio; applausi vivaci nel secondo atto, al ritorno della messaggiera e, subito dopo, uno scoppio d'entusiasmo all'arrivo di Orfeo, del quale vien chiesto e concesso il bis. Nell'intermezzo, una ovazione a tutti gli esecutori e al maestro Zanella; altri applausi ed un altro bis nel terzo atto, all'irruzione di Orfeo; nel quarto atto applausi alla preghiera di Proserpina e — alla fine dell'atto — due chiamate agli esecutori, al maestro Zanella e al maestro Orefice.

Fra i critici il Kaschmann esercitò un vero entusiasmo. Se i pubblici dei grandi teatri di tutto il mondo non si stanzano d'applaudire nei capolavori dell'arte lirica, ieri sera il pubblico milanese non si è accontentato di fare il solito entusiasmo d'entusiasmo alla sua voce, bella e robusta quanto mai, ma volle con tutti i suoi applausi ascoltare in lui anche il principe del canto moderno, il grande interprete della musica intellettuale, che nell'atto più fine del fraseggiare e del fraseggiare mette in valore le bellezze più

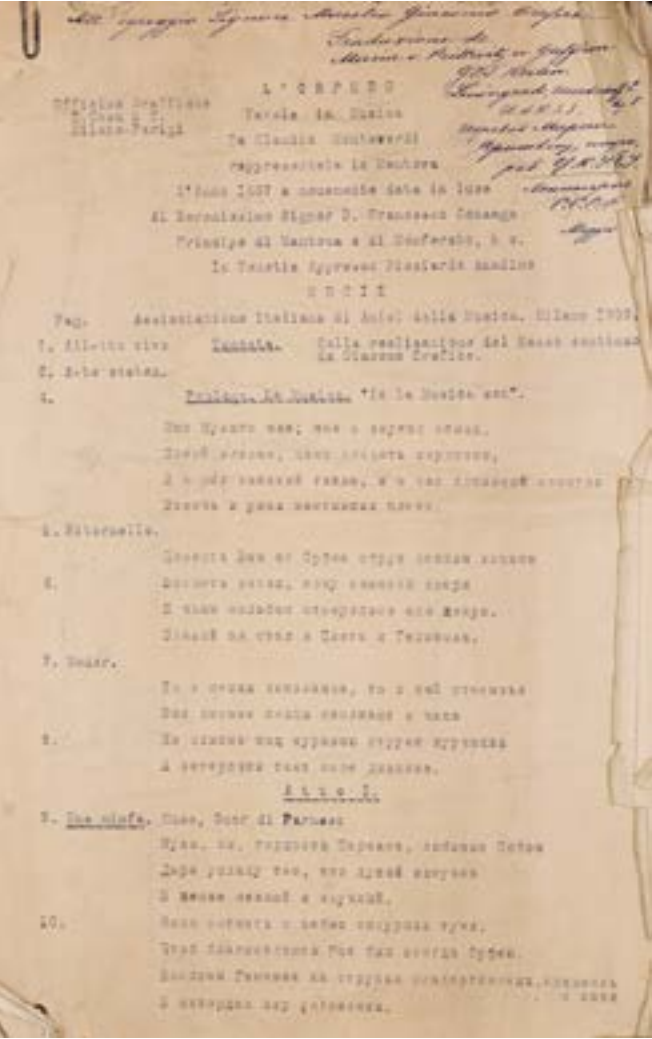
molte suggestioni preziose. E poi resta la mia ancora una volta riferita alla *fisionomia* del genio di Monteverdi quale risulta dal resto dell'opera sua, lo cercato di misurare quanto vi doveva essere in caso di tensione impellente, di aspirazione vera verso le risorse d'un solido orchestrale più vario e più mosso di quello che offrivano alle sue impetuose innovatrici le scarse risorse delle orchestre del tempo, ho riflettuto anche a certe esigenze pratiche, che derivano dalle abitudini organiche ed estetiche del pubblico dell'oggi: e ispirandomi a questi concetti, relativi e veri, ma giustificati, io penso, dalle condizioni della situazione, ho compiuto con fervore, con entusiasmo anzi, la modesta opera mia ».

E. CARRI

Sulla scia dell'operazione condotta da Vincent d'Indy nel 1904, Orefice si peritò di prevedere la strumentazione in modo da «rievocare quello sforzo di integrazione fra la parola cantata e l'accompagnamento strumentale, che, per quanto è permesso pensare, era già fra gli ideali artistici del Monteverdi», come rivela nel programma di sala. «Monteverdi fu un innovatore – prosegue Orefice nell'intervista inserita nel depliant della serata – ed io non ho temuto di infondere nelle forme d'accompagnamento i caratteri della libertà, dell'agilità, della movimentazione, pur considerando scrupolosamente le arditezze dell'armonizzazione che s'imponessero avuto riguardo all'aspetto della melodia e del basso continuo».

Relativamente alla scelta degli strumenti «non c'era da pensare a riportare nella nostra orchestra gli strumenti del tempo». Suo obiettivo fu di riferirsi alla «*fisionomia* del genio di Monteverdi» cercando di misurare quanto vi doveva essere in esso «di tensione impellente, di aspirazione vera verso le risorse d'un colorito orchestrale più vario e più mosso di quello che offrivano alle sue impazienze innovatrici le scarse risorse delle orchestre del tempo».

Gli esiti dello spettacolo furono vari. Chi si esprime in maniera entusiastica e chi invece biasimò aspramente la produzione creata in modo antifilologico. Tra i primi, i recensori del «Corriere della Sera», «La Perseveranza», «Il Secolo», che innanzitutto elogiarono gli interpreti: il maestro Zanella sul podio a dirigere un'orchestra di cui era nucleo portante il quartetto Polo e il coro della cappella del Duomo diretto dal M° Gallotti, Kaschmann nei panni di Orfeo, di cui si elogio «l'espressione di sentimento incomparabile», Bianca Lavin nei ruoli del Prologo e di Proserpina, Rina Colonna Romano, Euridice e il basso Silvio Queirolo. Leco di un simile evento si estese all'estero attraverso le colonne del «Figaro» tanto che si prevede una traduzione in russo a cura di Maria i. Prittivitz u Gaffron, il cui dattiloscritto in caratteri cirillici è conservato nel Fondo.



13.
Dattiloscritto con la traduzione
in cirillico dell'Orfeo di Monteverdi

Tra i detrattori più strenui dell'operazione ci fu Gaetano Cesari che nel 1910 dedicò oltre cinquanta pagine di recensione sulla «Rivista Musicale Italiana» (*L'«Orfeo» di Cl. Monteverdi all'«Associazione di Amici della Musica» di Milano*, 17/1, pp. 132-178) per rimarcare, attraverso esempi musicali e tabelle, come fosse stata inefficace e irrispettosa dell'originale l'operazione compiuta da Orefice, a cominciare dalla tipologia di allestimento (forma di concerto e non scenica) per arrivare alla struttura stessa dell'opera, completamente modificata e stravolta, passando per l'orchestrazione totalmente fuori stile.

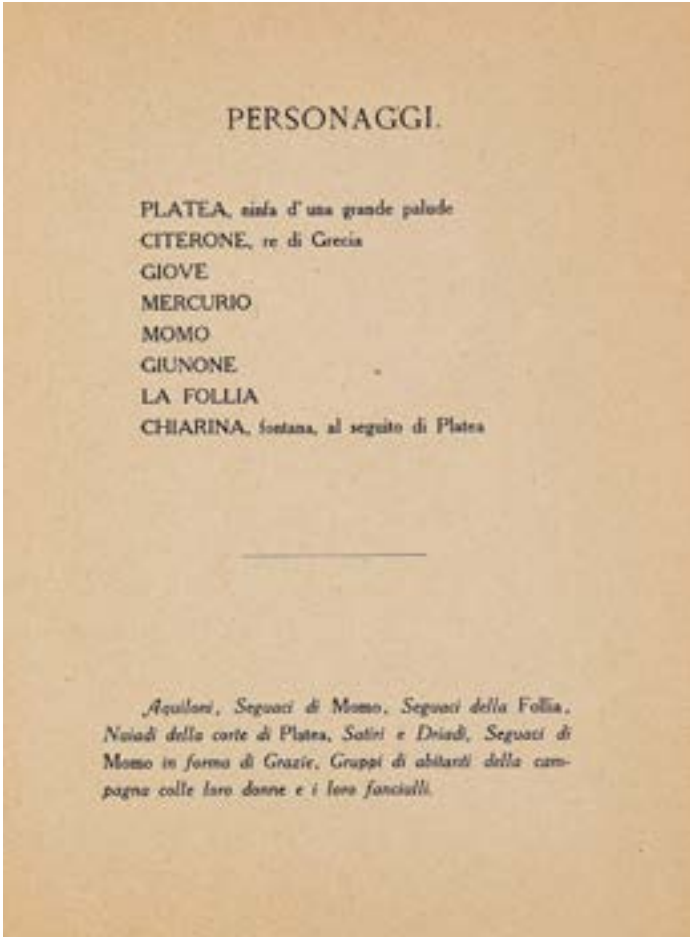
Analogamente ad *Orfeo*, nel 1921 Orefice lavorò – in collaborazione con Aldo Finzi e Pietro Clausetti, che ne curarono la versione ritmica – a *Platée* di Jean-Philippe Rameau. L'esecuzione avvenne a Como a cura della Scuola di Coltura musicale e fu accompagnata da uno studio articolato di Orefice che propose anche conferenze su questo tema.

Dalle lettere si ha notizia anche di un lavoro di revisione della *Rappresentazione di anima e corpo* di Emilio de' Cavalieri. Ildebrando Pizzetti, infatti, scrivendo nel 1911 da Firenze in una data non meglio precisata, così esordisce:

Chiarissimo Maestro, ho letto sul Corriere della Sera una notizia che mi ha veramente impressionato: e cioè che fra breve verrà eseguita costì la Rappresentazione di Emilio del Cavaliere per cura della S. degli A. d. M. ed ho letto che il tutto è stato allestito da lei con quanto animo è facile immaginare. Ma io non so se mi sarà possibile venire a Milano per assistere alla interessantissima esecuzione, ed anzi credo che non potrò. Ma vorrei tuttavia pubblicare sul Marzocco un ampio articolo sull'opera del grande precursore e vorrei degnamente trattare anche delle di lei puniche fatiche di restauratore.

14. Libretto di *Platea* di Rameau nella trascrizione per l'esecuzione a Milano del 1909

15. Appunti manoscritti – all'interno di un fascicolo contenenti testi per una conferenza sul '700 musicale – su una copia dell'articolo di Orefice intitolato *Alle fonti dell'opera in musica. La «Platea» di Gian Filippo Rameau*, apparso su «Il Secolo XX»



Genova - Via Spontini 78
14.06.1911

Carissimo Maestro,

Ho letto sul Corriere della Sera una notizia che mi ha veramente impressionato: è vero che fra bene venti anni sarà la Rappresentazione di Marzocco, per una volta di sign. A. S. M. 98 ho letto che il libretto è stato adattato da lei: con quanti anni è facile immaginare.

Ora non so se sia possibile venire a Ufficina per assistere alla rehearsal musica, ed anzi credo che non possa. Ma come potrei pubblicare sul Marzocco un opuscolo sull'opera del primo principe e terzo signorato hanno anche l'idea di lei personale fatte di ricordare venuta alla corte di Genova, mi davvero sull'opera di lei comprato le più ampie informazioni possibili? (Il libretto veniva pubblicato?)

A nessuna rehearsal sarà, mi dispiace, che sul Marzocco venga trattato completamente dell'importanza artistica. Ed anche per questa ragione io voglio sperare che Ella mi accontenti con una lunga lettera.

Mi abbia frattanto per suo devotissimo

Ulderico Pizzetti

16

Vorrebbe Ella aver la cortesia di scrivermi dandomi sull'opera da Lei comprata le più ampie informazioni possibili?... (Il testo musicale verrà pubblicato?...) Il Direttore del Marzocco sarà, credo, lieto che sul Marzocco venga trattato ampiamente dell'importantissimo avvenimento artistico. Ed anche per questa ragione io voglio sperare che Ella mi accontenti con una lunga lettera. Mi abbia frattanto per suo devotissimo.

Purtroppo di questa revisione non restano tracce. Oltre che all'edizione di partiture musicali, Orefice si dedicò alla stesura di saggi critici e della monografia dedicata all'amato maestro Luigi Mancinelli. Il volume uscì per la casa editrice Ausonia nel 1921 in 2100 copie, come indicato dall'editore De Angelis col quale il Maestro si confrontò durante la composizione del volume.

Accanto all'insegnamento accademico, Orefice non trascurò la divulgazione di argomenti musicali presso diversi cenacoli artistici o associazioni di *amateurs*, affrontando le tematiche più disparate per epoche, stili e forme: «Il sentimento del sacro e del divino nella musica»; «Stile e interpretazione», oppure incontri sulla sonata o la riforma dell'opera in musica furono solo alcuni degli argomenti illustrati. Tale attività si svolse non solo in ambito milanese ma, come testimoniano programmi di sala e *brochure* varie, anche in altre città (quali Genova), sempre nell'intento di elevare il grado di cultura generale.

16.
Lettera 176: 1911, Ildebrando Pizzetti a Giacomo Orefice

17.
Foto di Luigi Mancinelli con dedica autografa a Giacomo Orefice

18.
Contratto con l'editore Ausonia



17

SOCIETÀ EDITRICE =
"AUSONIA.."
Genova, 8 - ROMA 7 - Tel. 10 107

ILLUSTRO MAESTRO: GIACOMO OREFICE
COMPOSITORE MUSICALE

MILANO

Faccendo seguito alle verbali trattative si stabilisce quanto segue:
La Società Editrice Ausonia pubblicherà la sua biografia musicale di 16 di volumi I, e di pagine 190 circa.
La prima edizione del formato e del tipo di cui all'unità esemplare verrà stampata in numero di 2100 esemplari.
~~La prima edizione della biografia musicale di 16 volumi I, e di pagine 190 circa, verrà stampata in numero di 2100 esemplari.~~
L'originale deve essere dattilografato e scritto in calligrafia molto chiara il cui giudizio è riservato alla Società.
Di mano in mano che si procederà alla composizione tipografica, Le saranno rimesse le bozze, che Ella dovrà correggere e ritornare alla Società nel più breve tempo possibile.
Si faranno di regola due correzioni, una in colonna e una in pagina.
Restano a di lei carico i compensi straordinari che saranno dovuti alla tipografia per correzioni straordinarie, ritardo della correzione, correzioni e ripubblicazioni occasionate da tale ritardo.
Che la stampa esca notevolmente la mole dell'opera come sopra convenuta, restano a di lei carico anche le relative maggiori spese e ogni altra conseguenza, salvo anche in qualche caso il diritto della Società alla risoluzione del contratto.

SOCIETÀ EDITRICE =
"AUSONIA.."
Genova, 8 - ROMA 7 - Tel. 10 107

Come compensi per la prima edizione la Società corrisponderà la somma a forfait di L. 300 per l'intera opera pagabile a consegna del manoscritto.

Dal numero totale delle copie stampate ne verranno prelevate numero 100 di cui numero 50 saranno consegnate gratuitamente a lei per omaggi e per uso di concorsi, le altre 50 resteranno a disposizione della Società per omaggi e reclame.

A nostra richiesta Ella dovrà comunicarci l'elenco delle persone a cui Ella ha inviato l'opera in omaggio per coordinare la diffusione a questo titolo.

Ella dovrà fare avere alla Società un cenno bibliografico dell'opera per uso di catalogo ed eventualmente di circolari che a cura della Società saranno pubblicate e diffuse. Sarà in facoltà della Società, portarvi quelle varianti che attineranno del caso.

Sugli acquisti che verrà fare della sua opera. Le verrà fatto lo sconto del 30 %. In caso di acquisti per ulteriori omaggi la Società potrà concedere caso per caso sconti maggiori.

La Società avrà diritto di pubblicare ristampe ed edizioni successive senza corrispondere alcun compenso - corrispondente soltanto L. per la correzione delle bozze.

La Società avrà diritto di pubblicare ristampe ed edizioni successive corrispondente L. 175 per ogni mille copie stampate, non oltre L. 3000 al titolo, di migliorare l'opera e di pubblicare quelle varianti che di comune accordo si riterranno opportune ad uscirle.

SOCIETÀ EDITRICE =
"AUSONIA.."
Genova, 8 - ROMA 7 - Tel. 10 107

Che Ella non possa e non voglia provvedersi e ritardi eccessivamente la consegna in tutto ed in parte, la Società avrà diritto di far compiere questo lavoro, in tutto ed in parte, da persona di propria fiducia, contraccapitalo opportunamente le addizionali attese.

Il formato ed il tipo delle nuove edizioni, rimarranno approssimativamente gli stessi.

Il prezzo di copertina sarà lo stesso o almeno determinato con gli stessi criteri in relazione ai costi ed ai prezzi di vendita correnti.

La Società non potrà concedere diritti di traduzione dell'opera senza il suo consenso e viceversa.

Resta però convenuto che le somme che si ricaveranno da tali concessioni, saranno ripartite per metà a lei e per metà alla Società.

Agli effetti del presente contratto Ella elegge domicilio in Roma.

La attesa di un cenno di benestare La cedequiamo.

Casa Editrice
AUSONIA
Via Anselmiana Degli
De Angelis

18



19

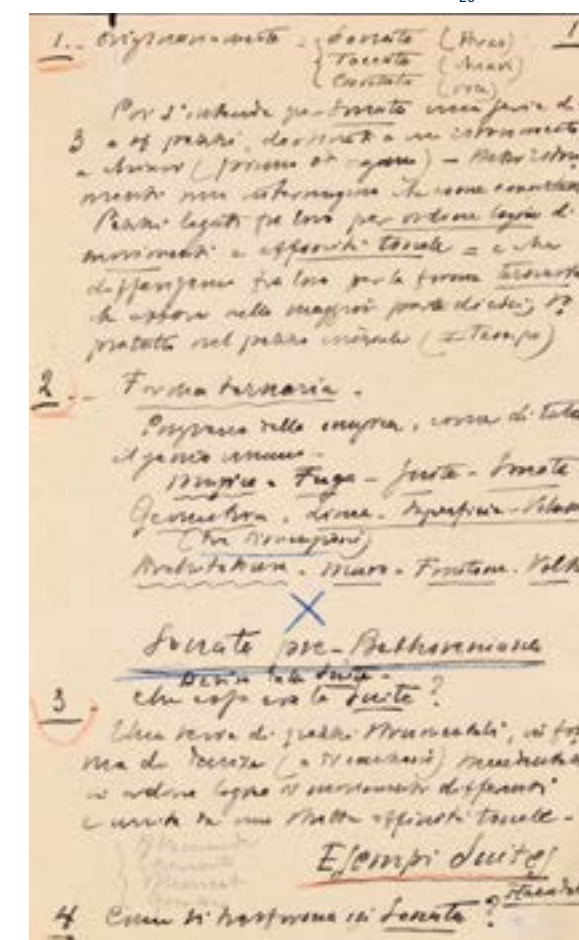
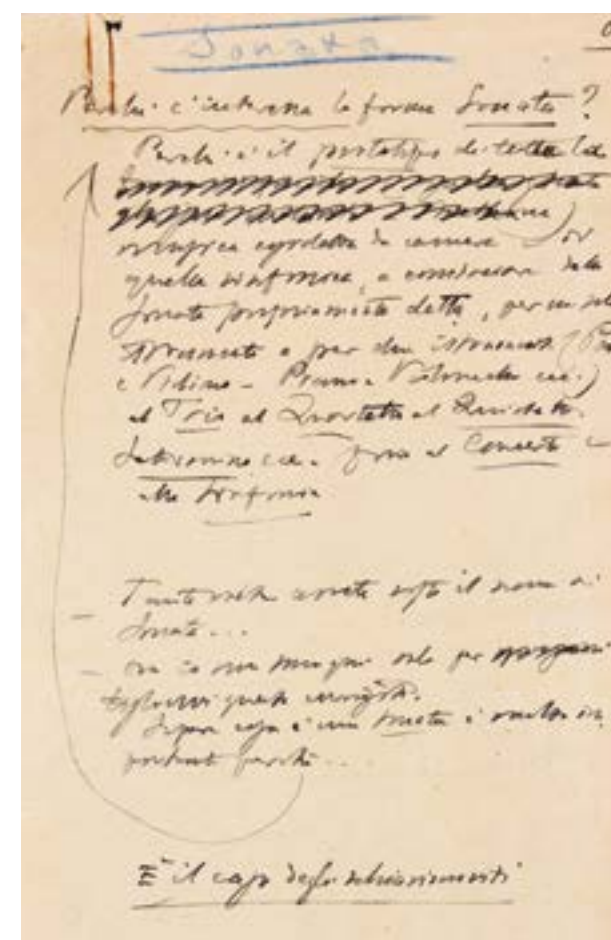
19.
Frontespizio e dedica della
biografia di Mancinelli scritta
da Giacomo Orefice

20.
Appunti per conferenza
Il sentimento del sacro e del divino
nella musica con programma a
stampa delle esecuzioni musicali
(Università Popolare Genovese)

21.
Appunti sulla forma sonata



20



21

CHOPIN, CECILIA, MOSÈ

C*hopin*
Una delle composizioni di maggior successo, anzi quella che consacrò Orefice sulla scena internazionale, fu *Chopin*, opera singolare su libretto di Angiolo Orvieto, incentrata sulla figura di Frédéric Chopin descritta attraverso una scelta delle sue musiche – un centinaio di estratti dalle *Mazurke*, dai *Notturmi*, dagli *Studi*, dalla *Berceuse* – che funge da colonna sonora per il canto. La vita del musicista viene sommariamente riassunta nelle tappe salienti (la giovinezza in Polonia, Parigi, Maiorca, di nuovo Parigi per la morte) in un clima sentimentale in linea con gli spiriti dell’ultima Scapigliatura milanese.

L’allestimento milanese fu preceduto da un lungo lavoro di revisione da parte di Amilcare Zanella che in ripetute missive informa Orefice dell’avanzamento del suo lavoro sulla partitura. Nella lettera del 9 novembre 1909 (lettera n. 101) spedita da Pesaro, Zanella conferma la data del 27 novembre come valida per la recita ed illustra il *modus operandi* ipotizzato per procedere quanto più proficuamente nelle prove.

Caro Maestro,
Sono lieto delle buone notizie che Ella mi dà.
La data del 27 novembre mi sta bene; e mi sta bene anche il numero delle prove, purché si possa realmente contare su due prove sin dal primo giorno (22 corr.) e su una eventuale prova la mattina del 27.
Dico questo, perché, qualche volta succede che la prima prova non è altro che per mettersi a posto e l’ultima – dopo la prova generale – o si cerca di sopprimerla o si fa mal volentieri...
Mi preoccupa un po’ l’ammissione dei dilettanti.
I dilettanti, anche buoni, o non hanno pratica d’orchestra o si credono in diritto – prestandosi gentilmente – di non venire alle prove.
Sono certo, però, che ella, l’amico Foà e le persone incaricate per l’orchestra vorranno evitarmi delle noie.
Io arriverò facilmente il dopo pranzo del sabato, 20 corr., così sabato e domenica sentirò i cantanti, il coro, e prenderò con Lei gli accordi sulla disposizione dell’orchestra in modo che lunedì 22, sotto l’egida della nostra grande protettrice S. Cecilia, si possano fare subito due prove conclusive.
La pregherei d’un favore: quello cioè di farmi inviare: 1°) una parte di primo violino solo; 2°) una parte di 1:° violino di fila; 3°) una parte di 2:° violino; 4°) id. di viola; 5°) id. di violoncello; 6°) id. di contrabbasso. – Intendo mettere le legature e le arcate. Domenica, poi, 21 corr., in una breve seduta col Prof. Polo, le fisseremo in modo definitivo. Così si perde molto meno tempo e si mette in ordine la partitura sulla quale ho già segnate le legature del 1:° atto.
Per il coro sta benone quanto Ella mi dice. Ben vengano le 30 coriste scritturate!
S’incarica il M° Gallotti della loro preparazione? Non sarebbe male, visto che il M:° Rosati ha rimandato il suo concerto proprio al 28 ...– A proposito non si potrebbe evitare questo conflitto? <?> Se il Rosati rimandasse il suo concerto ai primi di dicembre sarebbe un bene per lui e per noi; tanto più se intendiamo fare un’altra esecuzione il 28.
Un’altra cosa. Durante le prove d’orchestra, o, per meglio dire, nei giorni in cui proverò l’orchestra sola, intenderei provare – in ore speciali – anche i cantanti. Questo alternarsi delle prove di canto e di orchestrale è utile a me per la concertazione).
Domenica 21 Lei me li farà sentire e poi, viste le integrazioni, farò da me.
Cacolo però, sul Suo aiuto, se occorrerà.
Vedrò caro maestro che se tutti si metteranno con impegno e verranno puntualmente alle prove, ogni cosa andrà bene. Io metterò tutto il mio slancio e tutto il mio entusiasmo perché l’esecuzione riesca precisa e colorita.

22.
Partitura di *Chopin*, Edizione
Sonzogno, Milano 1904

CHOPIN

del M.° G. OREFICE.

ATTO PRIMO.

Vivace

1

Ottavino e Flauto 3.

Flauti I.° e II.°

Oboi I.° e II.°

Corno inglese

Clarin in La I.° e II.°

Claron

Fagotti I.° e II.°

Corni in A/ I.° II.°

III.° e IV.°

Trombe in A/ I.° e II.°

Tromboni I.° II.° e III.°

Basso Tuba

Timpani

Gran Cassa e Piatti

Triangolo

Arpa

Muscol

Chopin

Ello

Vivace

Violini I.° e II.°

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Tutti i diritti d'esecuzione rappresentazione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

Proprietà E. SONZOGNO, MILANO, Copyright 1904

Ella sa ch'io apprezzo assai il Suo lavoro. Può dunque contare sulla mia fraterna collaborazione. La prego di salutarmi cordialmente l'avv. Foà. Ella si abbia mia forte stretta di mano dal suo aff. P.S. Mi dimenticavo di una cosa importante. Preghi l'Avv. Foà di farmi inviare quella bella lettera che lui sa, e che mi ha promesso da tanto tempo. Detta lettera (invito ufficiale) deve servire di giustificazione presso il mio Consiglio di Amministrazione ed è necessaria per motivare la mia assenza dal Liceo per una decina di giorni. L'invito deve essere firmato dal Presidente di codesta associazione: Conte Visconte di Modrone

In quella di una «Domenica pomeriggio» non meglio precisata, si legge di un primo invio di parti elaborate (lettera n. 64):

Caro Maestro, sono in viaggio. Scusi se Le scrivo col lapis. Domani mattina (lunedì) sarò di ritorno a Pesaro. Darò lezione tutto il giorno e poi (per riposarmi) prenderò il treno delle 21 per essere costì la mattina di martedì. Oggi le ho spedito da Pesaro le parti del 1° e del 2° violino colle legature e le arcate. Faccia subito mettere in ordine anche i raddoppi. <?> Più tardi, (giunto a Ferrara) Le spedirò la parte della viola. quella del violoncello la porterò con me domani sera - Un'ora o due prima della prova – se Ella mi fa avere un paio di giovani, non solo di belle speranze, ma anche di buona volontà – si potrà mettere in ordine ogni cosa.



23.
Fotografie con Orefice e Orvieto

24.
Figurini di Chopin





25

L'avverto che sulla parte trasportata non ho fatto verun segno, perché ella mi disse che avrebbe fatto riscrivere <?> tutto un tono sotto.
Ha tenuto conto, nel trasporto, dell'impossibilità che hanno i violini di arrivare al fa? Non ne dubito. In ogni modo si rimedia benissimo. Ieri Le scrissi in fretta. Scuserà di quanto Le dissi sulle legature. Ella sa, quanto me, che qui non si tratta di sole e semplici legature o staccature. Le legature ed i coloriti sono uniti all'interpretazione e senza questi e quelle in molti punti non rimane quasi nulla di espressivo. Ecco perché gli errori del copista e la mancanza, in molti brani, dei segni mi ha <?> dato da lavorare. Rimane qualche dubbio che risolveremo assieme. Dunque, arrivererci martedì mattina. Io scenderò all'hotel Agnello. Venga colà il più presto possibile. Alle otto se crede. Cordialmente suo

25.
Una selezione di cartoline
su *Chopin*

Il cast era composto da Silvio Beccucci, frate; Ferruccio Corradetti, Elio; Bice Adami, Flora; Alice Zeppilli, Stella; Amedeo Bassi, Federigo Chopin, tutti effigiati nelle cartoline che riproducono i temi favoriti dell'opera. Oltre a queste nella sezione archivistica del Fondo sono conservati diversi altri tipi di materiale: fotografie, figurini, cartoline, ritagli di giornale con recensioni e vignette, e un volume edito dalla Casa Musicale Sonzogno con la messa in scena dell'opera.

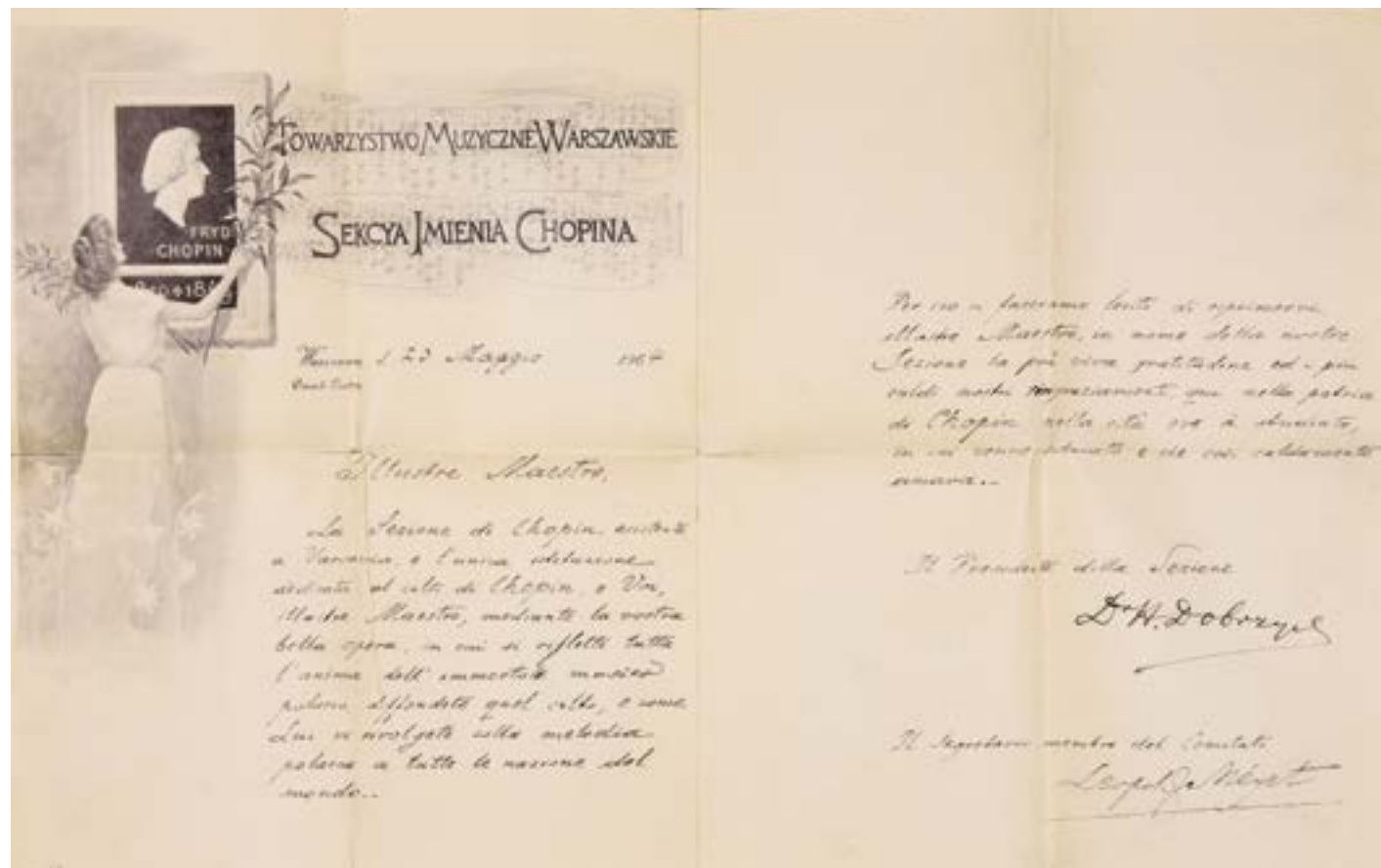
Chopin fu l'unica opera di Orefice a varcare i confini nazionali. Nei primi mesi del 1904 fu rappresentata a Varsavia con grande successo, come testimoniano le diverse missive del direttore Wladimir Podeski.

Caro Maestro

la mia orchestra ha voluto telegrafarle i rallegramenti per il successo di Chopin che qui è stato veramente enorme. Io le confermo il telegramma, aggiungendole che ella ha vinto già una grossa battaglia, che dovrebbe aprirle la porta di molti teatri – Giacché, se nella patria di Chopin non hanno creduto nessuna mancanza di rispetto il magnifico lavoro che ella ha fatto, tanto meno la si potrà accusare nelle altre città. La critica è quasi unanime nel portare alle stelle il suo lavoro, il quale ha assicurata sulle nostre scene una lunga serie di fortunate rappresentazioni – Le dirò solo che molti nel pubblico piangevano di commozione – L'esecuzione è stata ottima da parte degli artisti, specialmente del tenore – Leliwa – e di tutti gli altri Slojwska [?] (Flora) de Luce (Stella), Groncewski [?] (Elio) Tarnawski [?] (Frate) L'orchestra ha suonato con ogni impegno, e i cori, diretti dal Clivis [?], splendidi. Le farò avere i pareri dei giornali. Per i tempi mi sono attenuto alle prescrizioni del miglior chopenista di qui, il sig. prof. Michalowski il quale ha avuto anche la cortesia di suonare il notturno.
E adesso una preghiera. Tutti la desiderano qui per festeggiarla, ed ella deve venire. Occorre anche che venga subito nel calore dell'esecuzione. Vedrà che rimarrà molto contento: perché qui in questo popolo oppresso, Chopin rappresenta le più belle aspirazioni – la patria stessa – Parta subito e mi telegrafi. Da Vienna a qui ci sono sole 18 ore – una bagatella – Si ricordi di portarsi un passaporto, che farà vistare dal console russo a Vienna per mezzo dell'albergo e faccia mettere nel passaporto – di religione cattolica – cosa che spesso da noi dimenticano, per non aver imbarazzi alla frontiera. Arrivederci presto
Suo

In una lettera successiva, dopo aver ricevuto risposta dall'autore, aggiunge altre notizie sull'esito complessivo dello spettacolo, fornendo anche una serie molto preziosa di dati relativi all'apprezzamento del pubblico e alla prova dei singoli esecutori. Non trascurabile anche la tipologia di adattamenti che furono previsti sia per venire incontro alle esigenze degli esecutori sia al gusto del pubblico.

Caro Maestro sono desolato che abbiate ricevuto le mie notizie così tardi a causa dell'indirizzo: perché veramente il successo è stato enorme e la mia orchestra, che per mio mezzo vi aveva mandato le prime felicitazioni, aspettava da lungo tempo una risposta: mentre questa è arrivata per tutti e non per lei sola. Vi sarei gratissimo se voleste telegrafarmi incaricandomi di ringraziarla particolarmente, giacché essa ha conto fu la prima [ad aver avuto] il pensiero di darvi la notizia. Ecco le notizie
si sono bissati la prima sera tre pezzi: la berceuse del I° atto: la polacca nel 2° ed il duetto d'amore nel finale dello stesso atto. L'entusiasmo è giunto al colmo allo splendido finale del terzo atto.
Esecutori sono: Chopin: Leliwa – Flora Slojwska [?] – Stella: De Luce – Elio: Grabcewski [?] = Frate: Tarnawski [?].
Eccellente il primo un giovane tenore di splendida voce. Ottimi tutti gli altri. Istruiva il coro



26

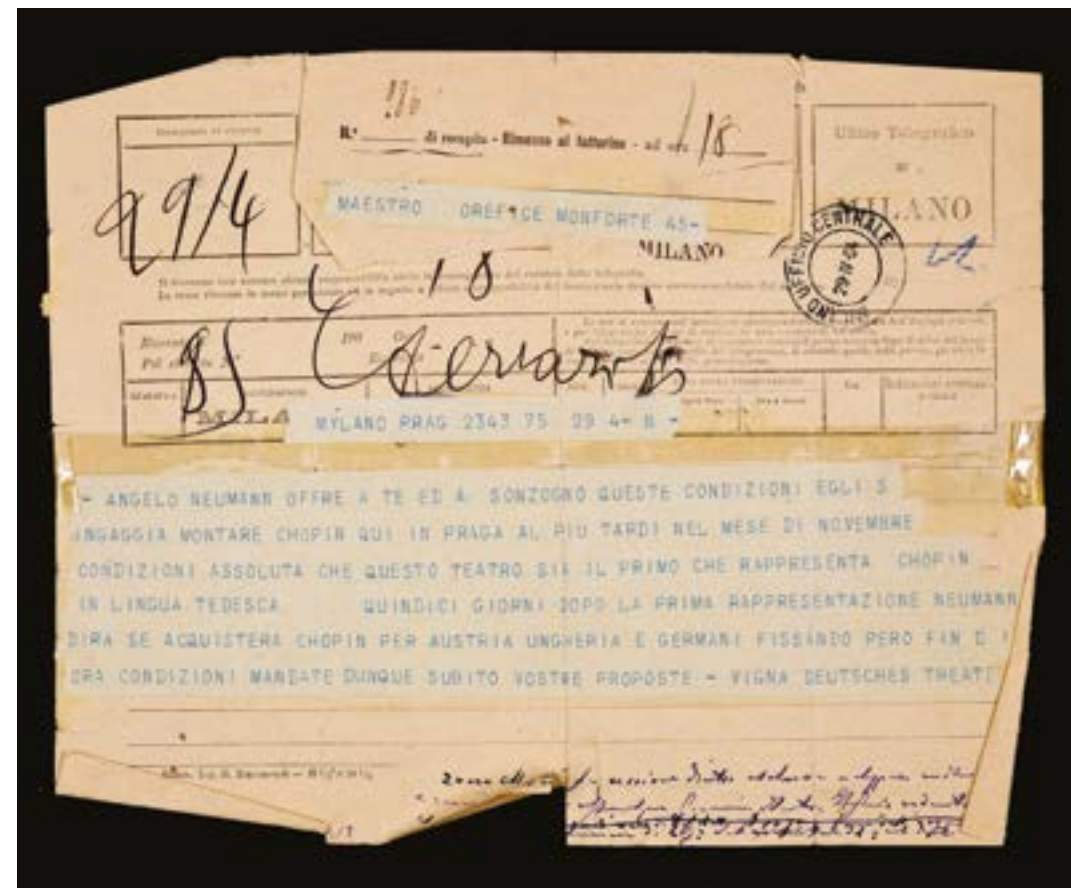
il maestro Clivis [?]. Il notturno del II atto è suonato dal prof. Michalkowski, il migliore chopenista di Varsavia il quale mi ha anche assistito per i tempi e i ritmi a cui il pubblico di qui è abituato. Naturalmente ho dovuto sopprimere durante il notturno la parte orchestrale per dare soddisfazione al numeroso ceto dei pianisti. I soli di violino erano suonati dal Barsewicz, un grande violinista, per il quale ho pure fatto eseguire il preludio del 4° atto interamente con solo violino e quartetto. Ad eccezione della prima sera egli bisserà solamente questo preludio. Nella mia lettera a Vicenza vi invitavo, vi scongiuravo a venire qui a godere del vostro successo. Sareste accolto come un trionfatore: giacché il pubblico piange durante l'opera, talmente questo lavoro ha preso il cuore dei buoni polacchi e vi scrivono, sui giornali che vi accludo, degli inni. Farei copiare il libretto polacco per mandarvelo. Voleste capire, sì o no, che si tratta non di un bel successo ma di commozione vera e profonda. Vostro

La presenza di solisti rinomati quali il pianista Aleksander Michalkowski, e il violinista Barsewicz accrebbe il prestigio dello spettacolo e favorì il gradimento popolare. Il primo infatti, vissuto tra il 1851 e il 1938, era considerato uno dei più accreditati interpreti di Chopin, in quanto amico di Karol Mikuli, che aveva ricevuto lezioni da Chopin stesso tra il 1844 e il 1848, e della principessa Marcelina Czartoryska. Il secondo era un violinista attivo in città, il cui nome ricorre ripetutamente sui giornali dell'epoca.

L'esito entusiastico della recita procurò a Orefice altri concerti nel Teatro di Varsavia durante uno dei quali gli fu consegnato l'attestato di benemerita da parte della Sezione Chopin di Varsavia per la bella opera «in cui si riflette tutta l'anima dell'immortale musico polacco».

Contemporaneamente a Varsavia Orefice avviò trattative con Berlino, Vienna, Dresda, Bremen da cui ottenne risposte entusiastiche. La prima in lingua tedesca avrebbe dovuto essere a Praga stando al vincolo che l'impresario Neumann aveva posto, dichiarandolo nel telegramma del 29 aprile 1904.

26.
Attestato a Orefice dalla Sezione
Chopin di Varsavia



27

La trattativa con quel teatro fu piuttosto complicata proprio per le condizioni imposte da Neumann, ma intanto la Hofoper di Vienna, per il tramite del suo direttore principale, Francesco Spetrino, col quale il compositore aveva già avuto contatti nel 1903 per Leopoli, manifestò il suo interesse per un allestimento. Il direttore d'orchestra siciliano (1857-1948) infatti, dopo aver diretto dal 1894 al 1899 il Grand Theatre di Varsavia, poi, dal 1901, il Nuovo Teatro Civico di Leopoli, dal 1903 era divenuto direttore stabile per le opere italiane al Teatro Imperiale di Vienna. Mantenne tale incarico sino al 1908.

La lettera del 20 aprile 1904 contiene una serie di suggerimenti preziosi relativi alle modalità di contatto e programmazione

Vienna 20/IV 1904

Caris.° Maestro!

Con vero piacere mi interesserò a un suo lavoro – certamente che alla Hofoper una opera che ha avuto il battesimo del trionfo in importanti teatri – trova la possibilità di penetrare, essendone a capo un artista eclettico e geniale, il Mahler. Lei ha già molti numeri per sé: le anteriori trattative. Epperò le insegno la strada buona: mandi una copia di Chopin con testo tedesco, direttamente al Direttore della Hofoper Gustav Mahler. Egli leggerà certamente il lavoro, che è una curiosità per sé stessa interessantissima. Il resto verrà da sé. Credo che Mahler me ne farà parola egli stesso e lì sarà il momento per appoggiare il suo desiderio – cosa che le prometto incondizionatamente. Pregandola dei migliori complimenti alla sua distinta famiglia, me ne raffermo suo aff.°

Dalla missiva dell'8 settembre si apprende che Spetrino aveva sottoposto la partitura a Gustav Mahler nella traduzione tedesca ed era in attesa di un riscontro. Si informa degli aspetti pratico-organizzativi, utili per facilitare la programmazione, prediligendo *Chopin* a *La Cabrera*, dramma lirico in un atto di Gabriel Dupont, anch'esso tutelato dall'editore Sonzogno.

27.
Telegramma da Praga



28

Vienna, 8. 9. 1904

Caris. Maestro,

Mi fo un piacere di farle sapere che oggi ho parlato con Malher dello Chopin e che mi sembra si interesserà assai a leggere lo spartito tedesco, che gli ho mandato or ora in Direzione. È dunque adesso inutile qualsiasi altra raccomandazione, molto meno di un editore interessato. Lei mi scriva adesso come stanno le cose riguardo a trattative. La casa Sonzogno ha tuttora il diritto di trattare direttamente per la Hofoper? Ciò sarebbe ancora meglio, poiché si ha intenzione di prendere la Cabrera ed a me sembra che potrei consigliare di prendere ambedue contemporaneamente, ciò che permette una maggiore facilità d'intesa per il prezzo. Ho perduto l'indirizzo suo di campagna e penso che scrivendole a Milano la mia lettera le verrà recapitata. La prego di molti saluti distinti alla gentilissima sua signora e di un bacio al suo grande e bellissimo maschietto.

con una buona stretta di mano, suo Fr. Spetrino.

Finalmente l'opera fu rappresentata come testimonia la lettera di Spetrino del «14 sabato» in cui attende il maestro per le prove che sarebbero cominciate il giorno successivo.

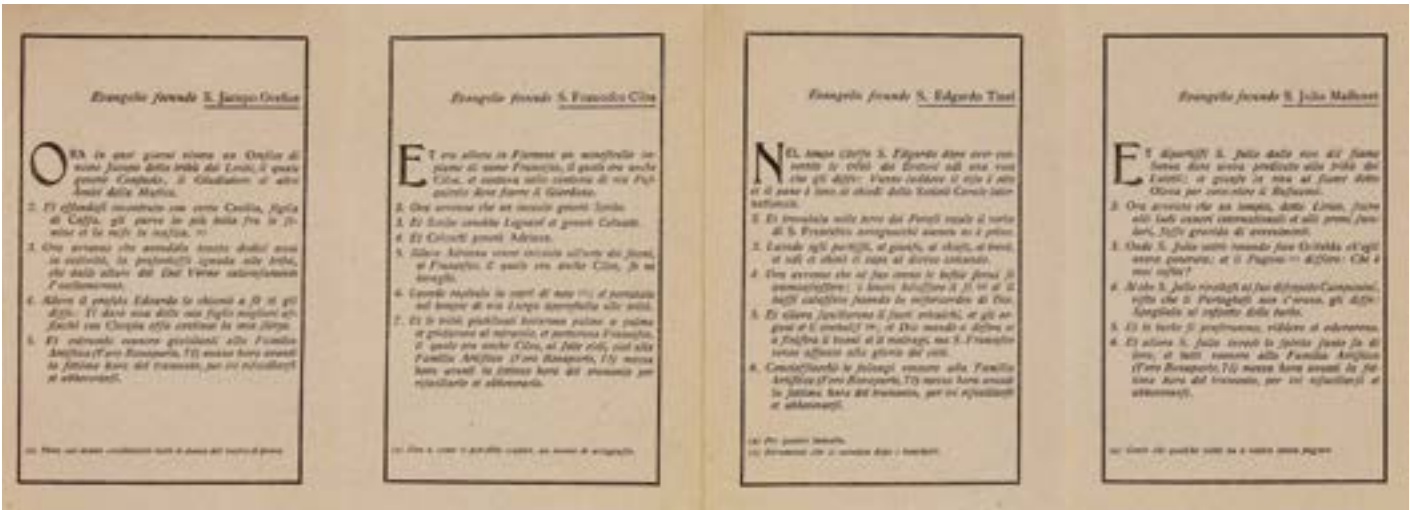
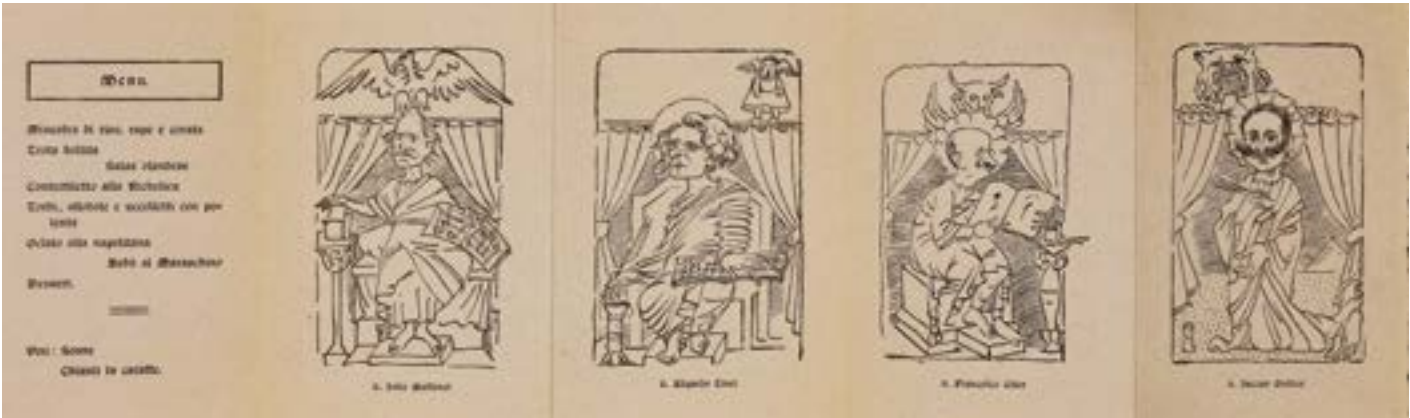
Chopin fu replicata ancora ripetutamente in vari teatri d'Europa. L'ultima recita che si ricorda è avvenuta nel 2010 in Polonia, in occasione del bicentenario chopiniano.

L'opera fu anche al centro di una divertente satira che trovò diffusione sulla stampa.

Cecilia

Un'altra composizione oggetto di ammirazione e nel contempo di ironiche critiche fu *Cecilia* citata nella *Cena degli Apostoli alla sacra famiglia artistica secondo li quattro evangelisti*, pubblicato a Milano il 24 novembre 1902. Qui Orefice è affiancato a Francesco Cilea, Edgardo Tinel e Jules Massenet.

28.
Caricatura di Orefice e Orvieto



29

L'espresso e articolato riferimento a quest'opera è presente anche in alcune interessanti lettere che Orefice scambiò con i teatri stranieri.

La corrispondenza con la direzione degli Stadttheaters di Bremen inizia il 22 agosto 1902 con la lettera del direttore Friedrich Erdmann-Jesnitzer nella quale si dichiara interessato ad allestire l'opera di cui ha letto le recensioni più entusiastiche. Per allettare Orefice gli descrive (in un francese non del tutto corretto, ma che, in linea con le missive precedenti, qui si rispetta integralmente) la tipologia delle programmazioni della città in cui dominano le opere di Wagner allestite con cura meticolosa e sempre apprezzata dalla critica.

Monsieur le maestro Orefice Vicenza Théâtre

Maëstro, en lisant les journaux qui publient unison le grand succes, dont on applaudit dans toutes les villes italiennes votre opera "Cecilia" je vous prie, Monsieur, de bien vouloir m'en instuire de les conditions d'un achat de votre opera pour mon théâtre.

Le théâtre de la ville à Breme est bien connu en Allemagne et regardé pour un des principaux théâtre de ce pays. On représente là dedans toutes les grandes operas de Wagner: "Valkyrie", "La crépuscule des dieux" etc dont tous les journaux sont toujours enchantés de l'execution exacte et tres soignesement préparée. En attendant, Monsieur, votre aimable offert le plus tôt que possible, recevez, Monsieur, l'assurance de mon plus sincere respect.

[Sig. maestro Orefice Teatro di Vicenza, Maestro, leggendo i giornali che pubblicano unanimemente il grande successo, per il quale si applaude in tutte le città italiane la sua opera "Cecilia", La prego, signore, di informarmi delle condizioni di un acquisto della sua opera per il mio teatro. Il Teatro Comunale di Breme è ben noto in Germania ed è considerato uno dei principali teatri di questo paese. Vi si rappresentano tutte le grandi opere wagneriane: "Valkiria", "Il crepuscolo



30

degli dei” ecc. della cui esecuzione esatta e molto accuratamente preparata si rallegrano sempre tutti i giornali. Nell’attesa, signore, di una vostra gentile offerta più ravvicinata possibile, ricevette, signore, l’assicurazione del mio più sincero rispetto].

Orefice risponde sollecitamente fissando le condizioni economiche e definendo i dettagli pratici. Tutto è accettato ma la trattativa, almeno sulla carta, si ferma al 17 settembre con la lettera del compositore in cui rassicura delle sue intenzioni di rinunciare ai suoi diritti sino alla copertura di 5000 marchi lordi, recuperati dalle rappresentazioni e di non affidare ad altri impresari la pubblicizzazione dell’opera presso i diversi teatri europei.

Di una esecuzione a Bremen, tuttavia, non si sono trovate tracce sui giornali del tempo. Sono emerse invece le critiche relative alla recita milanese, cui il compositore fa riferimento nella lettera testé citata (si veda la «Gazzetta musicale di Milano» del 13 novembre 1902, LVII, 46, pp. 604-605 e del 20 novembre 1902, LVII, 47, p. 615)

Mosè

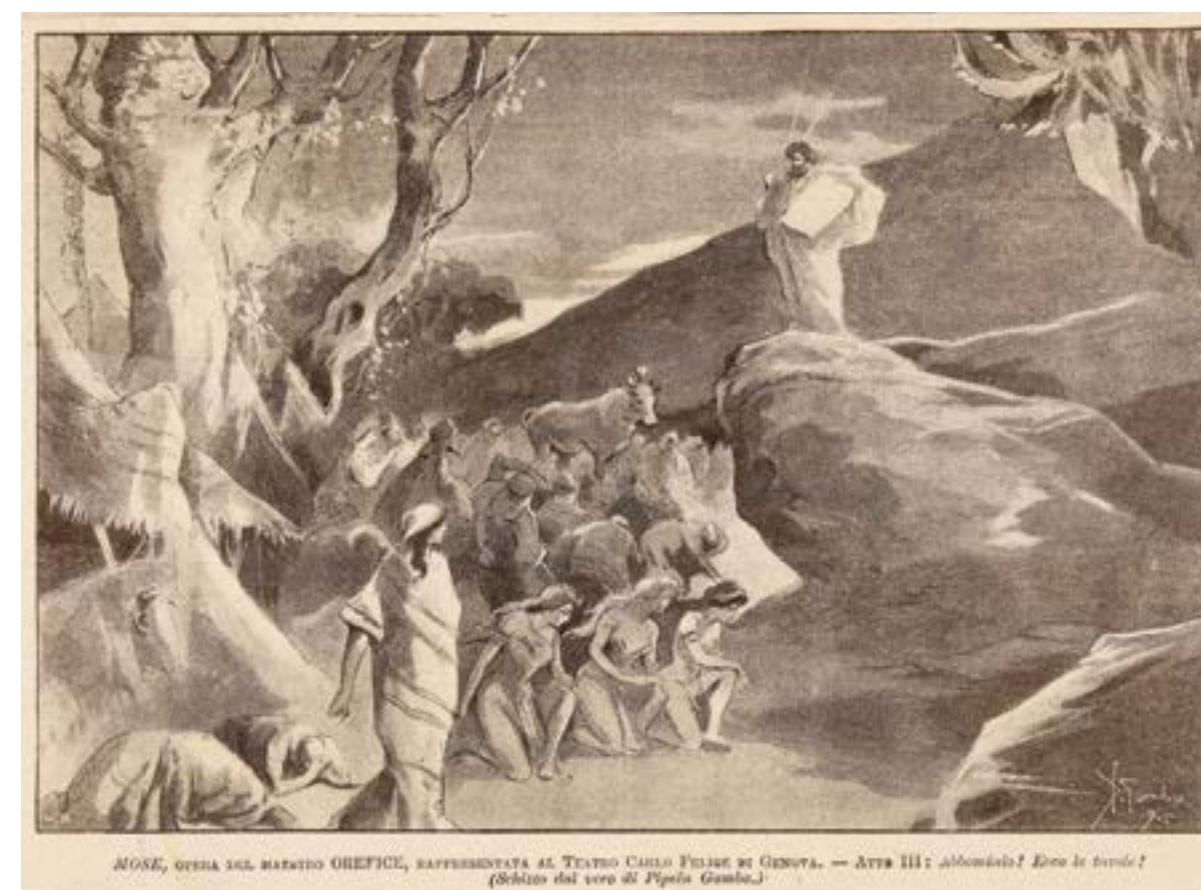
Un’opera molto particolare che ebbe diverse repliche fu *Mosè*, poema drammatico su testo di Angiolo Orvieto, realizzato per il Carlo Felice di Genova nel 1905 e poi replicata nello stesso anno, al Teatro Verdi di Padova in giugno e al Teatro Grande di Brescia il 26 agosto.

Anche per questa pagina le recensioni furono positive, se non entusiastiche. Si apprezzavano le «forme chiuse di canto finemente alternate e inquadrare in largo e ricco elemento sinfonico, [...] la modernità di condotta armonica e continuità d’azione, senza piena rinuncia a quel contesto formale che nei saggi del passato speculava sul pezzo e sull’imponenza dei concertati».

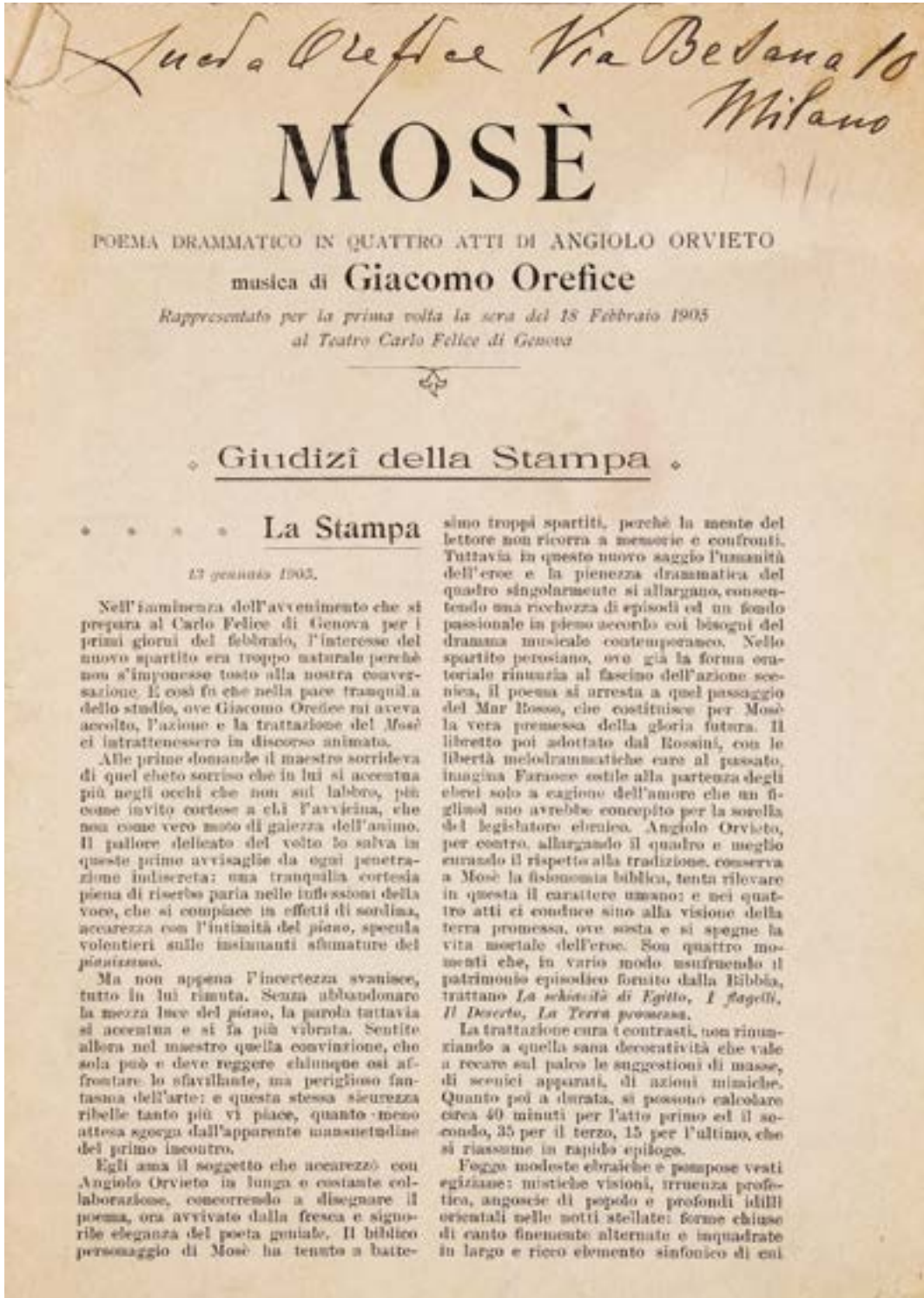
30.
Cecilia partitura manoscritta con
annotazioni e correzioni autografe



31. Due scene di *Mosè* ritagliate e
raccolte in un album di recensioni
da Giacomo Orefice



31



32

In particolare esso incarnava il nuovo idealismo della nostra scena lirica: «l'abbandono cioè delle piccole azioni pseudo veriste per i grandi quadri già accarezzati dal passato romanticismo, e tanto più musicali, quanto meno legati alla minuta pratica quotidiana della vita». Non mancarono anche disamine meticolose dell'intera partitura atte a rimarcarne la complessità, ma anche la bellezza ed immediatezza comunicativa. All'indomani della prima genovese, la Società Editrice Sonzogno raccolse in un fascicolo le recensioni apparse sui giornali «La Stampa» 13 gennaio 1905 Luigi Alberto Villanis; «Il Caffaro» 19-20 febbraio 1905 Lorenzo Parodi; «Il Secolo XX» 19 febbraio 1905 C. Panserl; «Il Corriere di Genova» 19-20 febbraio 1905 Il sonatore di Ghironda; «Il Lavoro» 19 febbraio 1905; «Corriere mercantile» 20 febbraio 1905; «Il Secolo» 19-20 febbraio 1905;

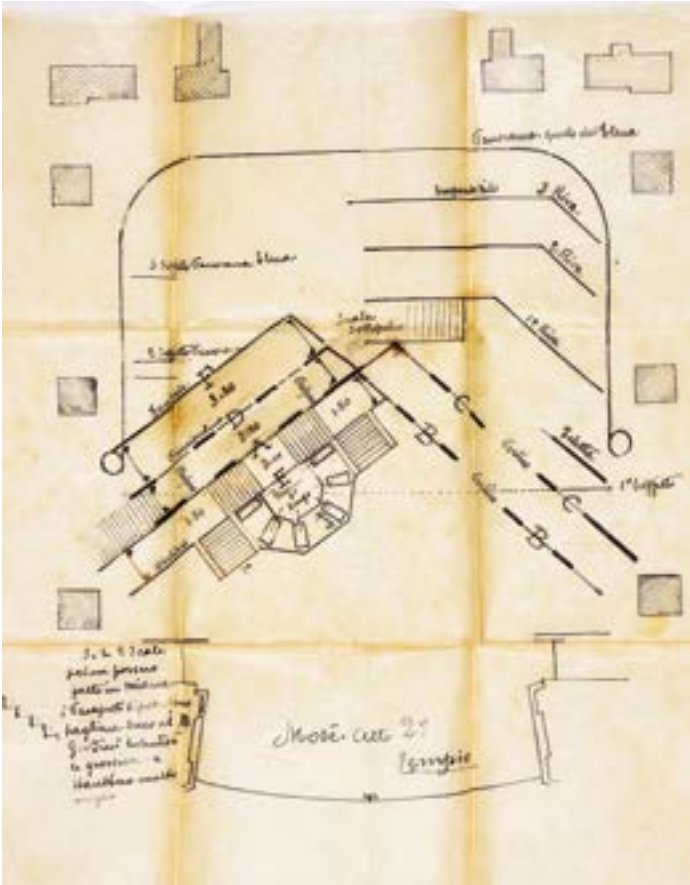
32.
Prima pagina del fascicolo della Società Editrice Sonzogno che raccoglie le critiche uscite sulla stampa all'indomani della prima genovese

33.
Planimetrie delle scenografie di *Mosè*

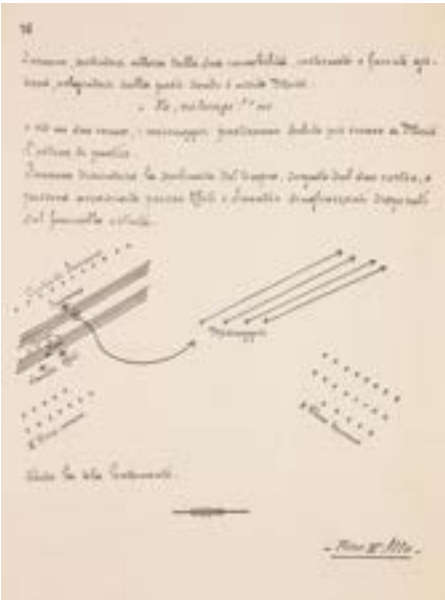
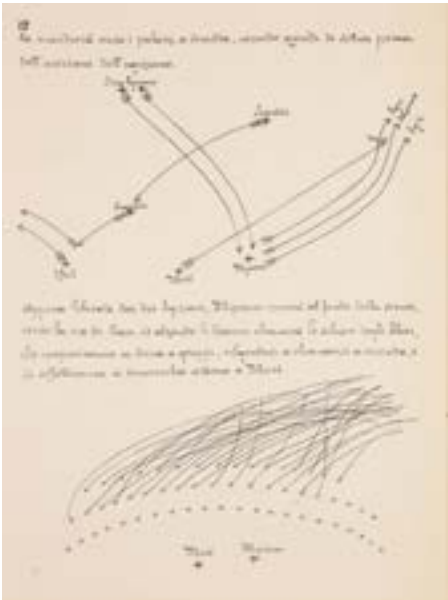
34.
Alcune pagine dalla *Messa in scena* pubblicata da Sonzogno

«La Perseveranza» 19 febbraio 1905; «Corriere della Sera» 19 febbraio 1905 G. P.; «Il Resto del Carlino» 19-20 febbraio 1905; «La Patria» 20 febbraio 1905; «La Tribuna» 20 febbraio 1905; «Il Giornale d'Italia» 20 febbraio 1905; «Gazzetta di Torino» 20 febbraio 1905; «Il Telegrafo» 19 febbraio 1905; «La Provincia di Brescia» 19 febbraio 1905; «Gazzetta di Parma» 19 febbraio 1905; «Il Secolo Illustrato» 5 marzo 1905; «L'Illustrazione italiana» 26 febbraio 1905.

L'allestimento fu molto accurato come testimoniano le planimetrie delle scenografie e il volume della *Messa in scena* pubblicato da Sonzogno nel quale sono dettagliate le disposizioni dei cori.



33



34

I cantanti furono tutti applauditi e di loro resta un dossier fotografico davvero pregevole. Il 22 febbraio 1905, pochi giorni dopo la *prima*, per suggellare il successo della recita, l'associazione ligure dei giornalisti ed ammiratori del musicista e del poeta organizzò una serata di degustazione accompagnata da musica.

Anche per *Mosè* non mancarono divertenti satire come mostra il libretto *Mo c'è? (sicuro che c'è!)* definito dal suo autore «Frustino» – pseudonimo di Arnaldo Fraccaroli – «parodia mosaica» e pubblicata a Padova nello stesso 1905. L'ambientazione è vagamente esotica con la presenza di Ebrei, Egiziani e Medianitos, le interferenze di un pompiere, ballerini, accalappiacani, un'oca e varia umanità e la comparsa in scena di un'automobile.

35.
Alcune delle fotografie relative ai personaggi di Mosè: Mosè Arturo Franceschini; Il Faraone Cesare Preve; Myriam Gilda Galassi

36.
Programma della serata in onore di Giacomo Orefice e Angiolo Orvieto all'indomani del successo genovese del *Mosè*

37.
Libretto *Mosè*

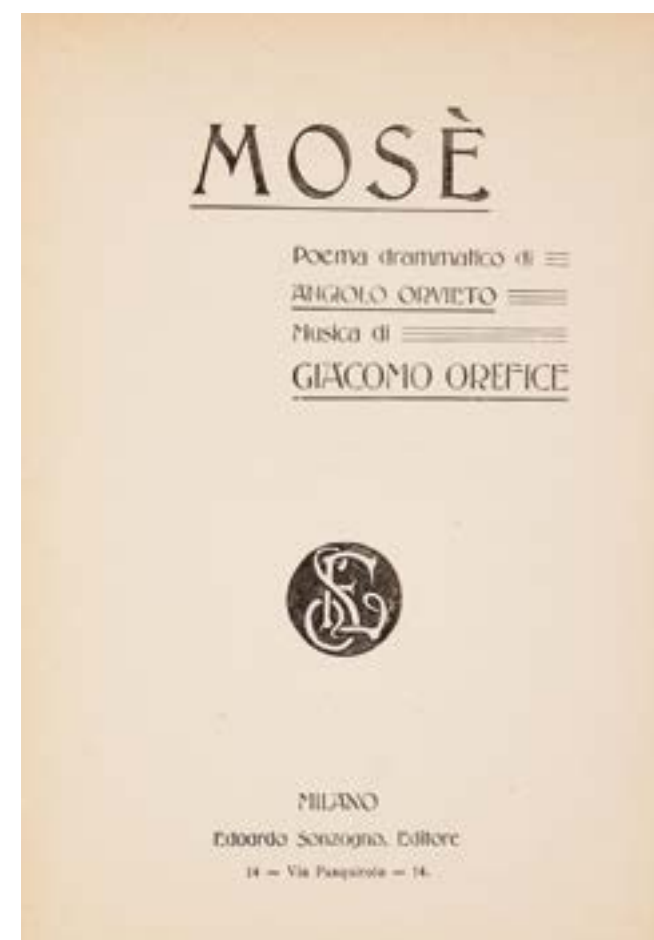
38.
Libretto *Mo c'è? (sicuro che c'è!)*



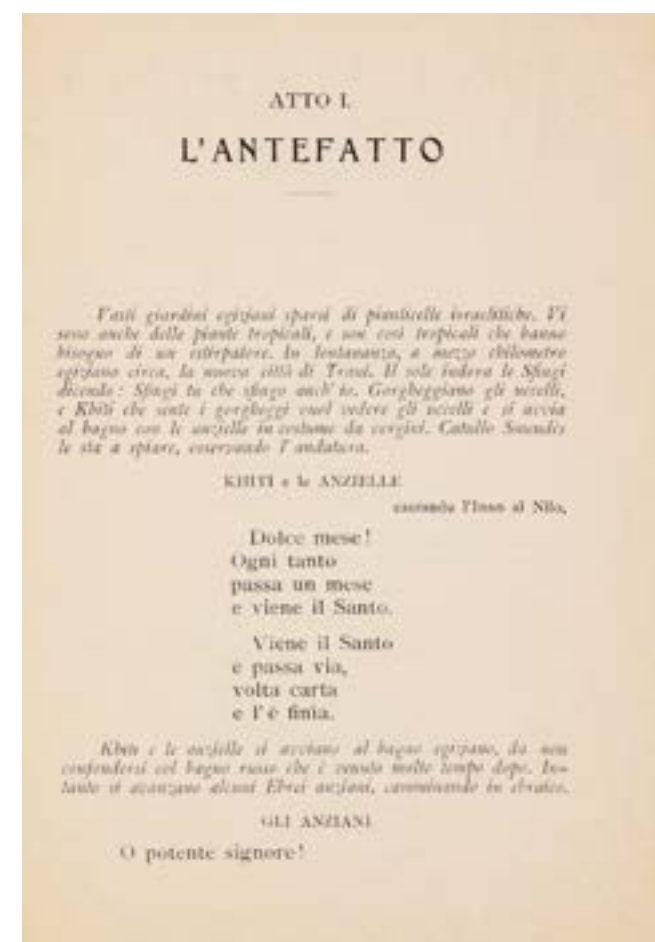
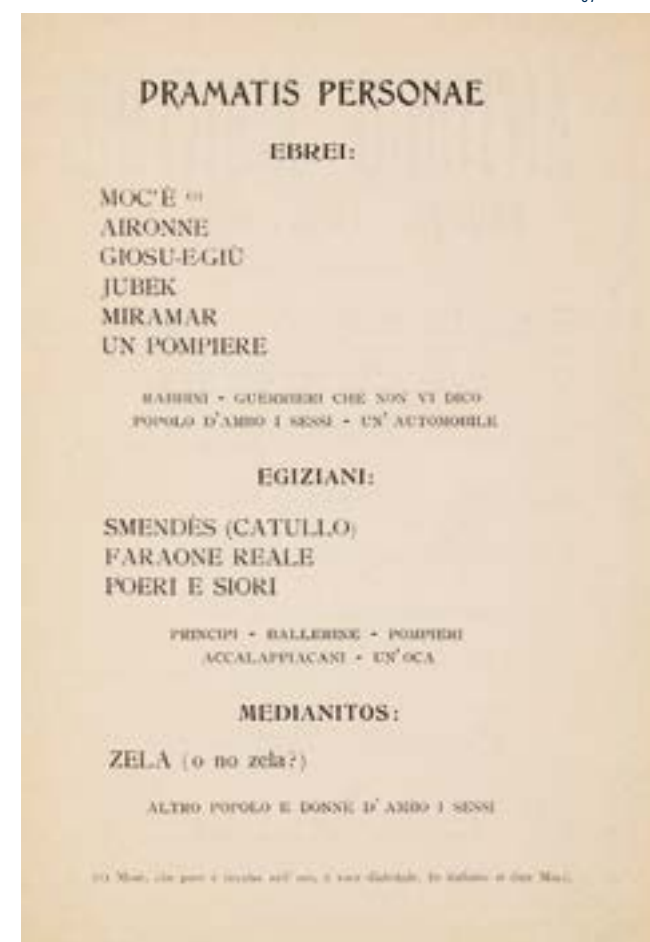
35



36



37



38

CARO OREFICE, EGREGIO MAESTRO

Diverse sono le tipologie di lettere progressivamente emerse nell'ambito del Fondo. La parte più consistente – utilizzata per questa sezione della Mostra – è raccolta in due album; altre sono invece disseminate in vari faldoni.

La maggioranza delle missive è indirizzata a Orefice e giunge da colleghi di conservatorio (Giuseppe Galignani), compositori affermati (Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Ildebrando Pizzetti, Adriano Lualdi, Ottorino Respighi, Franco Alfano, Amilcare Zanella, Giuseppe Martucci, Pietro Mascagni, Gian Francesco Malipiero, Francesco Paolo Tosti), direttori d'orchestra (Victor de Sabata, Vittorio Gui, Gino Marinuzzi), musicologi e critici musicali (Luigi Alberto Villanis, Oscar Chilesotti, Gaetano Cesari, Romeo Carugati, Lorenzo Parodi, Arnaldo Bonaventura, Amintore Galli, Domenico Alaleona), librettisti (Arturo Rossato, Arturo Colautti), letterati (Antonio Fogazzaro, Enrico Panzacchi), cantanti (Titta Ruffo, Fernando De Lucia, Victor Kaschmann, Maria De Macchi, Rosina Storchio), aspiranti librettisti (Giosuè Borsi) che si rivolgono a lui per avere informazioni, segnalare opere o persone, richiedere pareri. Un'esigua parte di lettere riguarda invece Orefice, citato espressamente nel corso del testo oppure indirettamente si allude a lui o alla sua attività.

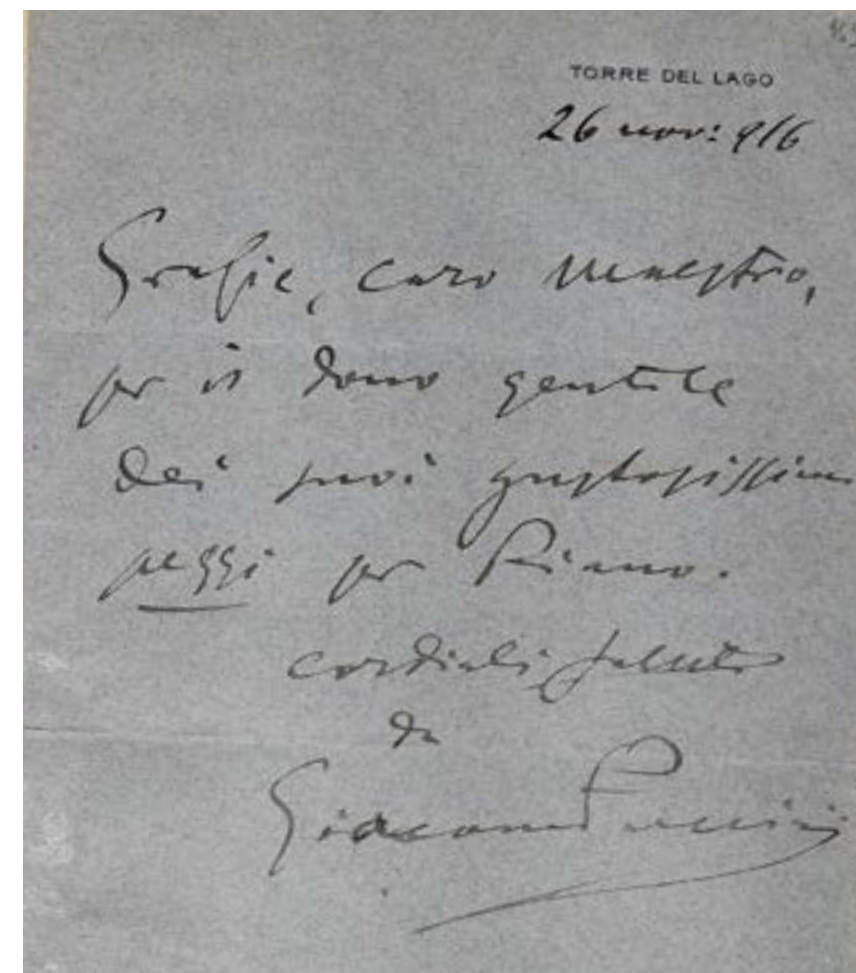
Tra gli scritti più significativi va rimarcato quello del 29 novembre 1920 di Umberto Giordano che da Baveno si complimenta con Orefice per l'incarico come critico musicale presso «Il Secolo» e sottolinea di aver apprezzato l'articolo su «L'Uomo che ride» (lettera n. 156).

Giacomo Puccini (lettera n. 159) ringrazia affettuosamente, come pure Miecio [Mieczysław] Horszonski (lettera n. 191) che il 19 febbraio 1906 comunica di aver gradito il dono di *Mosé* ed esprime complimenti per *Chopin*, apprezzata a Limberg.

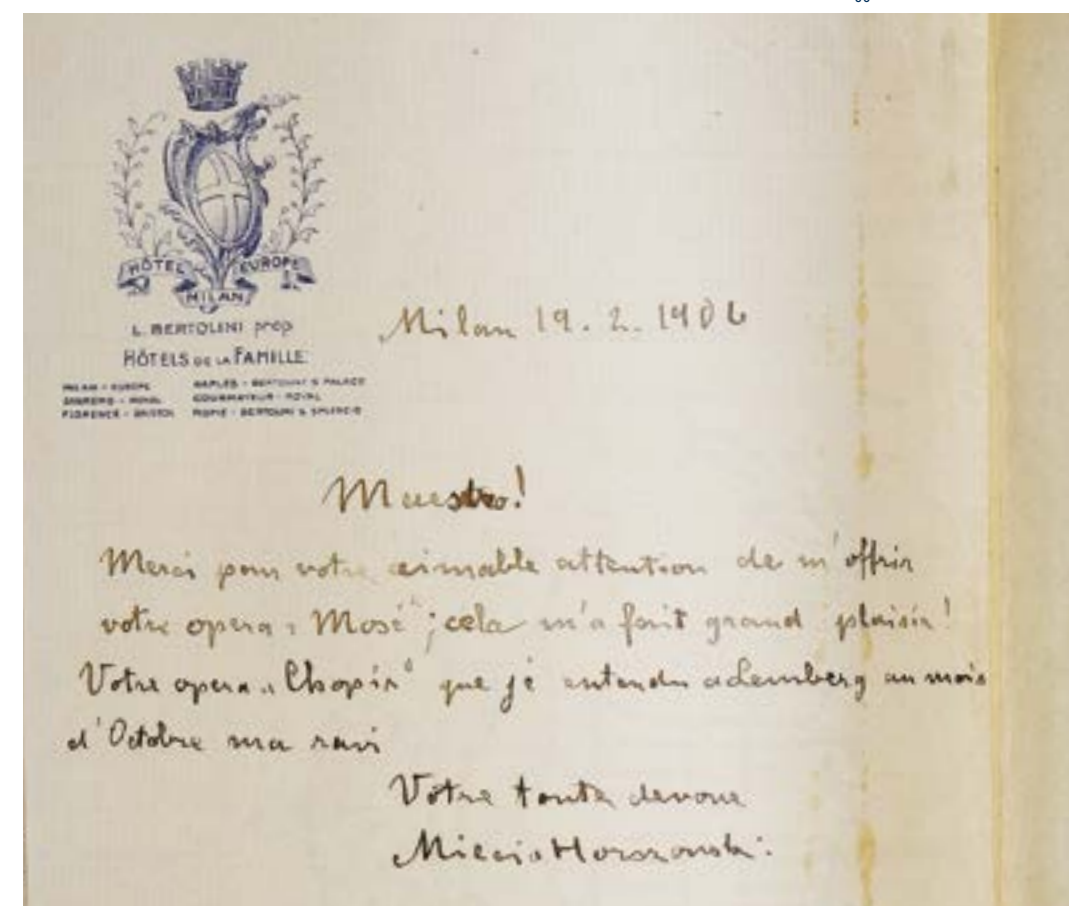
Maestro! Merci pour votre aimable attention de m'offrir votre opera "Mosè"; cela m'a fait grand plaisir! Votre opera "Chopin" que je entendu a Lemberg un mois d'octobre m a ravi.
Votre toute devoué

[Maestro! grazie per la vostra gentile attenzione di offrirmi la vostra opera "Mosè". Mi ha fatto molto piacere! La vostra opera Chopin che ho ascoltato a Limberg nel mese di ottobre mi ha esaltato. Molto devotamente]

Il pianista ucraino, che amava farsi chiamare Miecio, all'epoca aveva quattordici anni e aveva già debuttato come concertista. Dal 1911 si stabilì a Milano dove visse sino al 1940, quindi emigrò a New York, dove morì nel 1993. Fu in contatto con vari intellettuali italiani e Guido Gozzano nella raccolta *La via del rifugio* gli dedicò una poesia dopo aver assistito a un entusiasmante concerto.



39



40

39.
Lettera n. 159: 26 novembre 1916,
Giacomo Puccini a Giacomo Orefice

40.
Lettera n. 191: 19 febbraio 1906,
Mieczysław Horszonski a Giacomo
Orefice

Altri ringraziamenti, con un sintetico commento sull'opera di Orefice in generale, sono espressi da Leopoldo Mugnone (1858-1941), celebre direttore d'orchestra prevalentemente concentrato sullo studio ed esecuzione di opere veriste, in diretto contatto con l'editore Sonzogno, attivo non solo in Italia, ma anche in Argentina e in altri paesi dell'America latina. Il 13 novembre 1901 scrive:

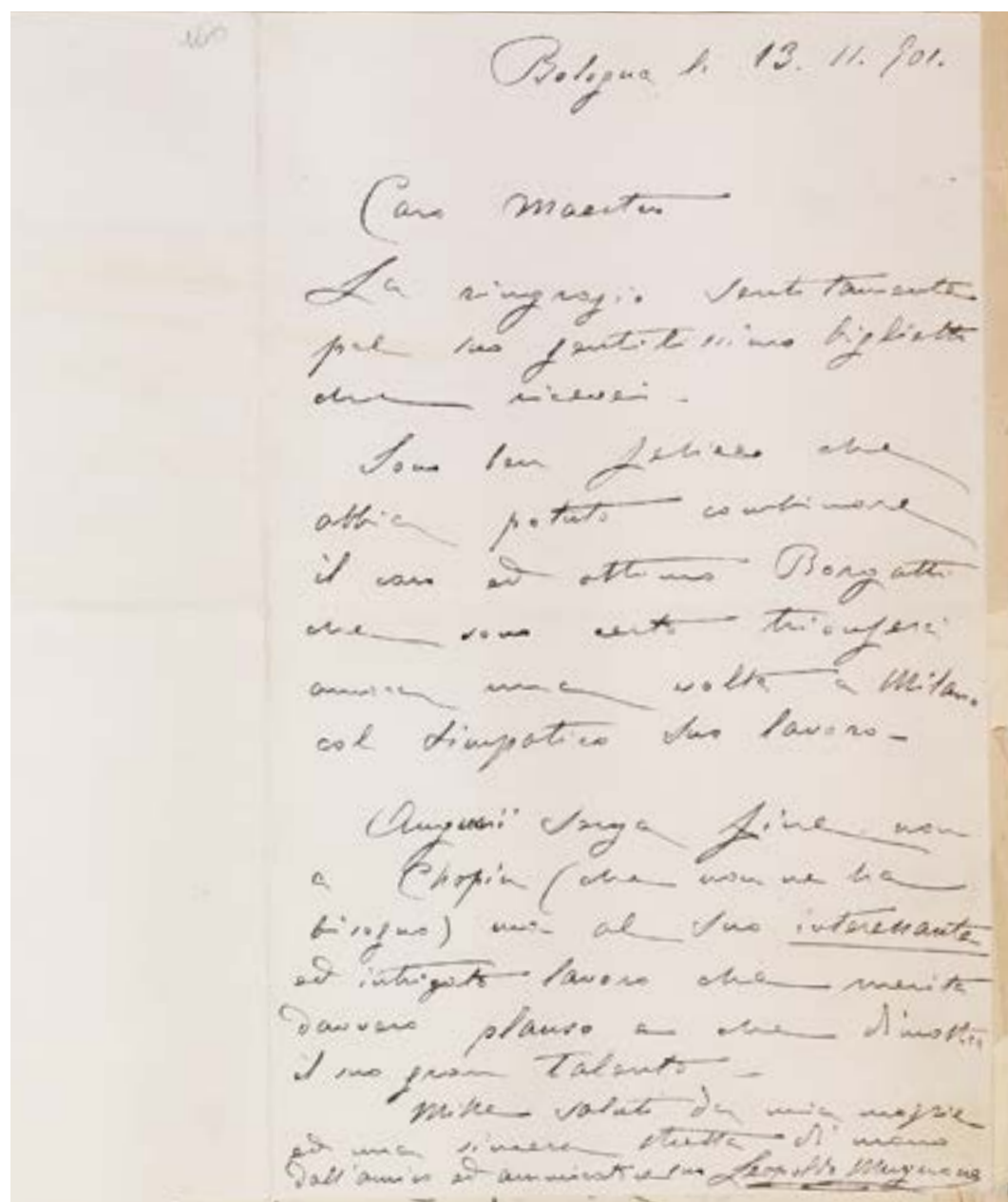
La ringrazio sentitamente pel suo gentilissimo biglietto che ricevei.

Son ben felice che abbia potuto combinare con il caro ed ottimo Borgatti che sono certo trionferà ancora una volta a Milano col simpatico suo lavoro.

Auguri senza fine non a Chopin (che non ne ha bisogno) ma al suo interessante ed intrigato lavoro che merita davvero plauso e che dimostra il suo gran talento.

Mille saluti da mia moglie ed una sincera stretta di mano dall'amico ed ammiratore suo

Il Borgatti cui si fa riferimento è il tenore Giuseppe (1871-1950) di formazione bolognese, grande interprete di opere veriste, anche date in *prima* assoluta nei teatri italiani, e di opere wagneriane allestite in Europa. Ritiratosi dalle scene, si dedicò all'insegnamento creando una scuola di canto a Bologna.



41. Lettera n. 160: 3 novembre 1901, Leopoldo Mugnone a Giacomo Orefice

Molto preziosi alcuni testi che descrivono il coinvolgimento di diversi illustri personaggi nelle iniziative associazionistiche ideate da Orefice. Ad esempio dalla missiva di Pietro Floridia del 21 maggio 1902 si apprende dell'adesione di diversi importanti musicisti e uomini di cultura nell'associazione italiana degli Amici della Musica (lettera n. 256).

Carissimo maestro!

La sua gentile lettera mi previene adesso qui rimandatami da Torino, donde son ritornato ieri. Grazie delle cortesi parole. A Torino ho fatto quel po' che ho potuto. Le firme dunque di Torino finora raccolte da me sono

1 Giuseppe Depanis – Torino

2 Luigi Alberto Villanis – Torino

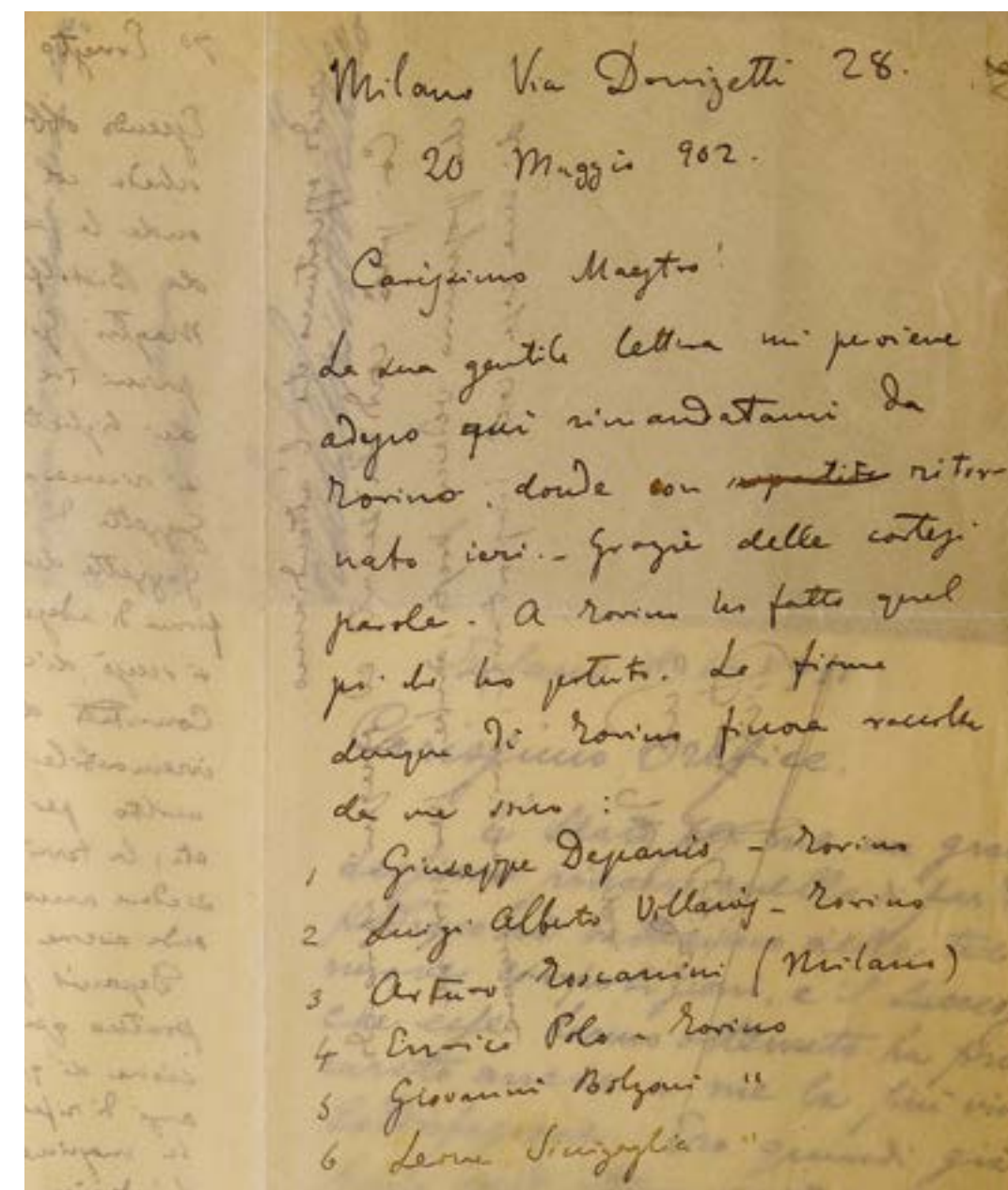
3 Arturo Toscanini (Milano)

4 Enrico Polo – Torino

5 Giovanni Bolzoni [Torino]

6 Leone Sinigaglia [Torino]

7° Ernesto Ferrettini – Torino

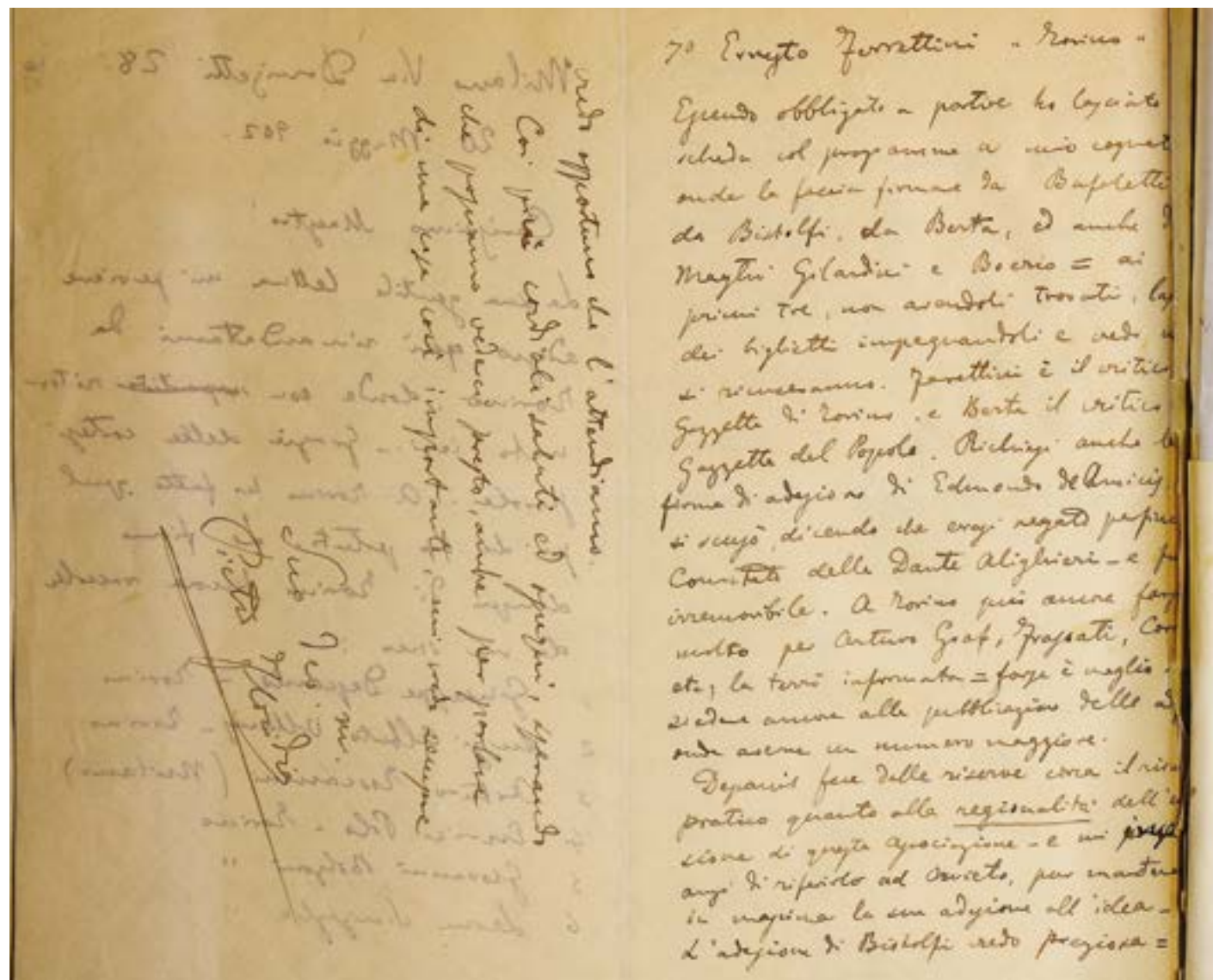


Essendo obbligato a partire ho lasciato scheda col programma a mio cognato onde le faccia firmare da Bufoletti, da Bistolfi, da Berta, e anche da Mastri Gilardini e Boerio = ai primi tre, non avendoli trovati, lasciai dei biglietti impegnandoli e credo non si ricuseranno. Favettini è il critico della Gazzetta di Torino, e Berta il critico della Gazzetta del Popolo. Richiesi anche la firma di adesione di Edmondo De Amicis, ma si scusò, dicendo che erasi negato persino al Comitato della Dante Alighieri – e fu irremovibile. A Torino quei ancora far<?> molto per Arturo Graf, Frassati, Corrao, etc; la terrò informata = forse è meglio <?> ancora alle pubblicazioni delle adesioni onde averne un numero maggiore.

Depanis fece delle riserve circa il risvolto pratico quanto alla regionalità dell'esecuzione di questa associazione – e mi incaricò anzi di riferirlo ad Orvieto, pur mantenendo in massima la sua adesione all'idea – L'adesione di Bistolfi credo preziosa = credo opportuno che l'attendiamo. Coi più cordiali saluti ed ossequi, sperando che possiamo vederci presto, anche per parlare di una cosa così importante, mi creda sempre Suo dev.mo

Floridia, pianista e compositore formatosi a Napoli, in quegli anni era a Milano, dove aveva stretto amicizia con Boito. I nomi in elenco sono tutti noti e dimostrano come le proposte di Orefice attirassero l'attenzione di professionisti di vario ambiente: dal giornalismo e organizzazione concertistica (Villanis, Depanis), all'esecuzione e didattica (Toscanini, Polo, Bolzoni), alla composizione (Sinigaglia).

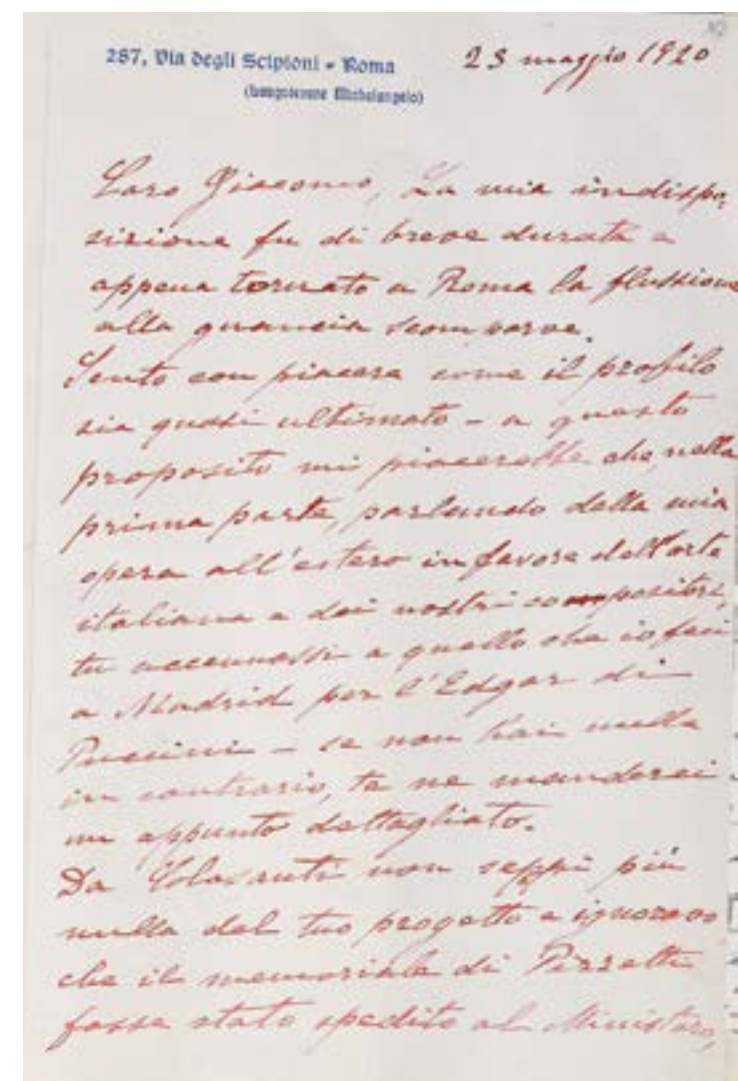
42.
Lettera n. 256: 21 maggio 1902,
Pietro Floridia a Giacomo Orefice



42

Nell'epistolario di Orefice il maestro Mancinelli è ripetutamente presente come autore di misive di vario tipo. Nella lettera del 28 maggio 1920 (lettera n. 158) affronta diversi temi. Innanzitutto fa riferimento alla monografia che Orefice stava scrivendo e che, evidentemente, gli aveva proposto in bozze in 'prelettura'. Chiede di poter intervenire personalmente inserendo una sezione legata all'allestimento dell'*Edgar* di Puccini a Madrid in cui aveva avuto ruolo significativo. Quindi affronta la questione della riforma dei conservatori nella quale Orefice si stava impegnando strenuamente. Mancinelli, in quanto membro della Commissione Permanente, deplora il comportamento di Pizzetti che, in risposta a un documento presentato da Orefice, aveva inviato un memoriale alla commissione stessa, senza alcun preavviso e informativa ai colleghi. Infine comunica di aver ottenuto un successo molto rassicurante per il suo *Giuliano l'apostata*, poema sinfonico utilizzato anche come colonna sonora per il film muto omonimo del regista Ugo Falena, fondatore della società cinematografica – Bernini Film – che l'aveva prodotto, presentandolo come un'occasione di riunire artisti geniali per «comporre una visione completa in cui le tre arti sorelle si danno una mano», come ebbe a scrivere Dario Sparina nell'articolo pubblicato da «In penombra» nel marzo 1919.

Caro Giacomo, La mia indisposizione fu di breve durata e appena tornato a Roma la flussione alla guancia scomparve. Sento con piacere come il profilo sia quasi ultimato – a questo proposito mi piacerebbe che, nella prima parte, parlando della mia opera all'estero in favore dell'arte italiana e dei nostri compositori, tu accennassi a quello che io feci a Madrid per l'*Edgar* di Puccini – se non hai nulla in contrario, te ne manderei un appunto dettagliato.



43

Da Colasanti non seppi più nulla del tuo progetto e ignoravo che il memoriale di Pizzetti fosse stato spedito al Ministero, già da un mese, come mi scrivi, e pubblicato prima che la Direzione delle Belle Arti lo avesse sottoposto alla Commissione permanente. È una vera indelicatezza ed hai ben ragione di volere documentare con lettere e verbali lo strano procedere di questa faccenda. Per parte mia sono disgustato al punto di aver stabilito di presentare le mie dimissioni. Ti includo alcuni giornali che parlano della prima esecuzione del Giuliano che ebbe luogo al Teatro Costanzi lunedì scorso – come vedrai il mio nuovo poema sinfonico-vocale è stato varato felicemente. Scrivimi se posso fare ancora qualche cosa per te ed abbiti intanto una buona stretta di mano Aff.mo

già da un mese, come mi scrivi, e
pubblicato prima che la Direzione
delle Belle Arti lo avesse sottoposto
alla Commissione Permanente.
È una vera indelicatezza ed hai
ben ragione di volere documentare
con lettere e verbali lo strano
procedere di questa faccenda.
Per parte mia sono disgustato
al punto di aver stabilito di
presentare le mie dimissioni.
Ti includo alcuni giornali
che parlano della prima esecuzione
del Giuliano che ebbe luogo al
Teatro Costanzi lunedì scorso –
come vedrai il mio nuovo poema
sinfonico-vocale è stato varato
felicemente.
Scrivimi se posso fare ancora
qualche cosa per te ed abbiti
intanto una buona stretta di mano.
Aff.mo L. Mancinelli

43.
Lettera n. 158: 28 maggio 1920,
Luigi Mancinelli a Giacomo Orefice

43

Anche Alfredo Casella indirizza alcune missive ad Orefice per manifestare il suo apprezzamento per articoli o composizioni ascoltate. In quella del 5 agosto 1917 (lettera n. 166) esprime ammirazione e solidarietà per la questione della riforma conservatoriale.

Caro maestro, avevo già letto il suo magnifico articolo, e La ringrazio sinceramente di avermelo voluto così gentilmente inviare. Approvo pienamente come italiano e come musicista, quanto Ella dice, e mi rallegro infinitamente che una figura autorevole e competente abbia alzato la voce di fronte a quell'immondo turpiloquio di analfabeti e di orecchianti, i quali si permettono di parlare di musica, solo perché sono in Italia, paese singolare ove 35 milioni di sudditi hanno il diritto di esercitare la professione di critico musicale.

Del resto, nell'Ars nova di novembre prenderò le mosse dal suo articolo per insistere su questo interessante argomento.

A proposito avrà ricevuto il nostro bollettino. Come lo ha trovato? avrà veduto – in ogni caso – che lo sforzo di questo primo anno è stato serio ed importante. L'anno prossimo potremo iniziare con maggiore libertà – o ristrettezza secondo i pareri! – un lavoro ampio e fecondo per la coltura e l'evoluzione del nostro Paese. Certo, date le modificazioni statutarie, potremo eseguire qualche suo lavoro. Avrebbe qualcosa di inedito? Lo spero. Conto di vederla in ottobre a Milano, ma, se mi scrivesse prima, mi farebbe un vero piacere. Mi abbia, con tutta cordialità, per Suo aff.°

il 5/8/17

Caro Maestro ho già letto il suo magnifico articolo
e La ringrazio sinceramente di avermelo voluto così gentilmente
inviare. Approvo pienamente, come italiano e come musicista, quanto
Ella dice, e mi rallegro infinitamente che una figura autorevole
e competente abbia alzato la voce di fronte a quell'immondo
turpiloquio di analfabeti e di orecchianti, i quali si permettono
di parlare di musica, solo perché sono in Italia, paese singolare
ove 35 milioni di sudditi hanno il diritto di esercitare la
professione di critico musicale.
Del resto, nell'Ars nova di novembre prenderò le mosse dal
suo articolo per insistere su questo interessante argomento.
A proposito, avrà ricevuto il nostro bollettino. Come lo ha trovato?
Già veduto – in ogni caso – che lo sforzo di questo primo anno
è stato serio ed importante. L'anno prossimo potremo iniziare con
maggiore libertà – o ristrettezza, secondo i pareri! – un lavoro ampio
e fecondo per la coltura e l'evoluzione del nostro Paese.
Certo, date le modificazioni statutarie, potremo eseguire qualche
suo lavoro. Avrebbe qualcosa di inedito? Lo spero. Conto di vederla
in ottobre a Milano, ma, se mi scrivesse prima, mi farebbe un vero
piacere. Mi abbia, con tutta cordialità, per Suo aff.°

Casella

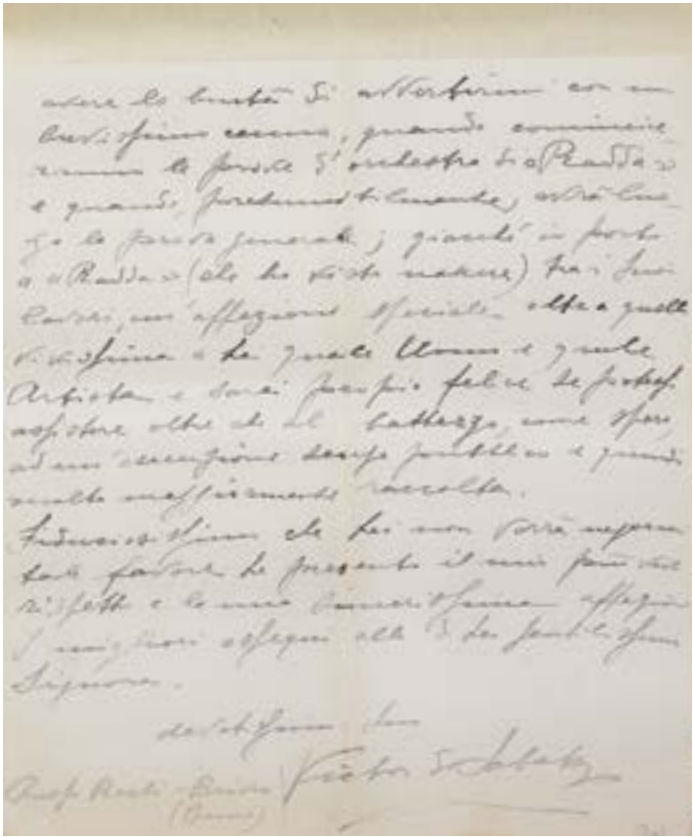
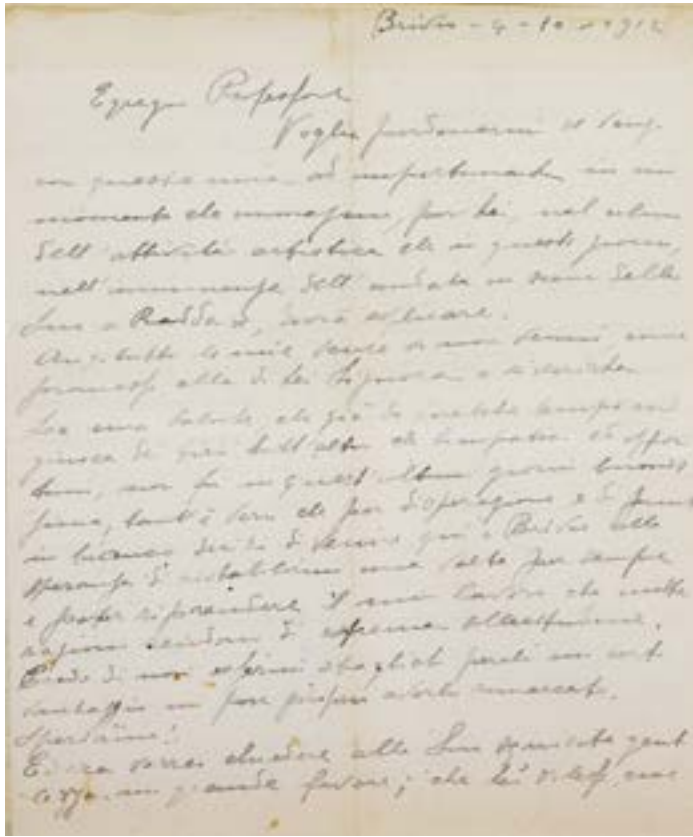
44.
Lettera n. 166: 5 agosto 1917,
Alfredo Casella a Giacomo Orefice

44

A volte le lettere riguardano questioni pratiche, come, ad esempio, informazioni sulla prenotazione di posti per assistere alle prime esecuzioni. Di questo tenore il biglietto di Tito Ricordi che chiede di poter assistere all’*Orfeo* (lettera n. 194), o il foglio di Victor de Sabata (lettera n. 201) che vorrebbe assistere alle prove e alla generale di *Radda*.

Egregio Professore, voglia perdonarmi se vengo con questa mia ad importunarLa in un momento che immagino, per Lei, nel colmo dell’attività artistica che in questi giorni, nell’imminenza dell’andata in scena della Sua «Radda», dovrà esplicare. Anzitutto le mie scuse se non venni, come promesso alla di Lei Signora, a riverirLa. La mia salute, che già da qualche tempo mi giuoca dei tiri tutt’altro che simpatici ed opportuni, non fu in quest’ultimi giorni buonissima, tant’è vero che per disperazione e di punto in bianco decisi di venire qui a Brivio colla speranza di ristabilirmi una volta per sempre e poter riprendere il mio lavoro che molte ragioni rendono di estrema sollecitudine. Credo di non essermi sbagliato perché un certo vantaggio mi pare proprio averlo rimarcato. Speriamo! Ed ora vorrei chiedere alla sua squisita gentilezza un grande favore; che Lei volesse, cioè, avere la bontà di avvertirmi con un brevissimo cenno, quando cominceranno le prove d’orchestra di «Radda» e quando, presumibilmente, avrà luogo la prova generale; giacché io porto a «Radda» (che ho visto nascere) tra i Suoi lavori un’affezione speciale oltre a quella vivissima a Lei quale Uomo e quale Artista e sarei proprio felice se potessi assistere oltre che al battezzo, come spero, ad un’esecuzione senza pubblico e quindi molto maggiormente raccolta. Fiduciosissimo che Lei non vorrà negarmi tale favore, Le presento il mio più vivo rispetto e la mia sincerissima affezione. I migliori ossequi alla di lei gentilissima Signora
Devotissimo suo

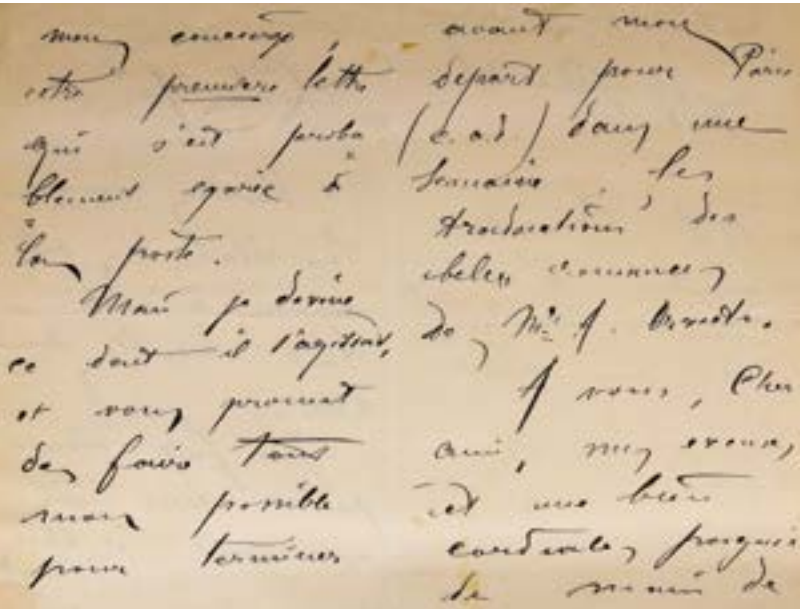
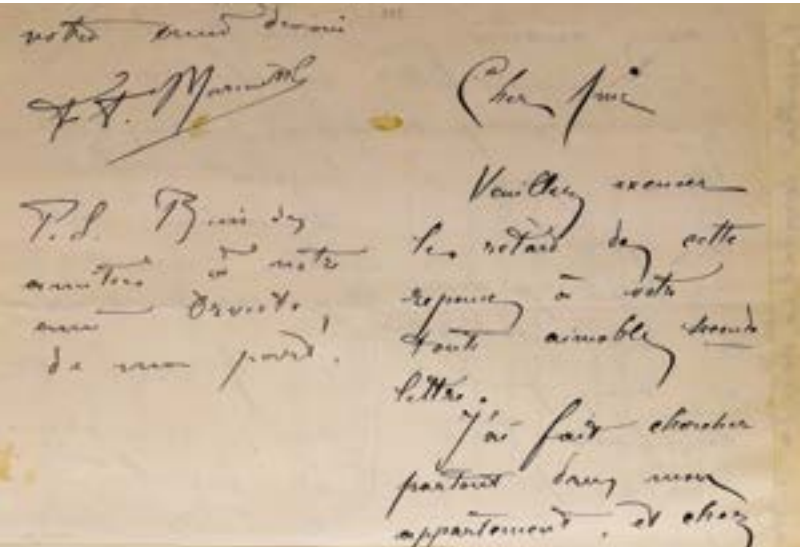
45.
Lettera n. 201: 14 ottobre 1912
Victor de Sabata a Giacomo Orefice



Molto numerose sono le lettere di lavoro con collaboratori prestigiosi. Ad esempio Filippo Tommaso Marinetti è incaricato di provvedere alla traduzione in francese di alcune romanze di Orvieto (lettera n. 221):

Veuillez excuser le retard de cette reponse à votre toute aimable seconde lettre. J'ai fait chercher partout dans mon appartement, et chez mon concierge votre première lettre qui s'est probablement égarée de la poste. Mais je devine ce dont il s'agissait, et vous promet de faire tout mon possible pour terminer avant mon depart pour Paris (c.a.d.) dans une semaine, les traductions des belles romances de M.^o A. Orvieto
A vous, cher ami, mes excuses et une bien cordiale poignée de main de votre ami dévoué
P.S. Bien de amitiés à notre ami Orvieto de ma part.

[La prego di scusare il ritardo nella risposta alla sua gentile seconda lettera. Ho fatto cercare dappertutto nel mio appartamento e dal mio portinaio la sua prima lettera, che probabilmente si è persa nella posta. Ma immagino di cosa si trattasse, e prometto di fare del mio meglio per finire prima della mia partenza per Parigi (cioè) tra una settimana, le traduzioni delle belle romanze del M.^o A. Orvieto. A lei, caro amico, le mie scuse e una cordiale stretta di mano dal suo devoto amico.
P.S. Tanti saluti da parte mia all'amico Orvieto.]



46.
Lettera n. 221: [senza data],
Filippo Tommaso Marinetti
a Giacomo Orefice

O ancora si leggono commenti entusiasti di interpreti internazionali. André Hekking (1866-1925), didatta presso il *Conservatoire* di Parigi e virtuoso acclamato a livello europeo, ad esempio, scrive (lettera n. 196):

Paris 1 novembre 1918

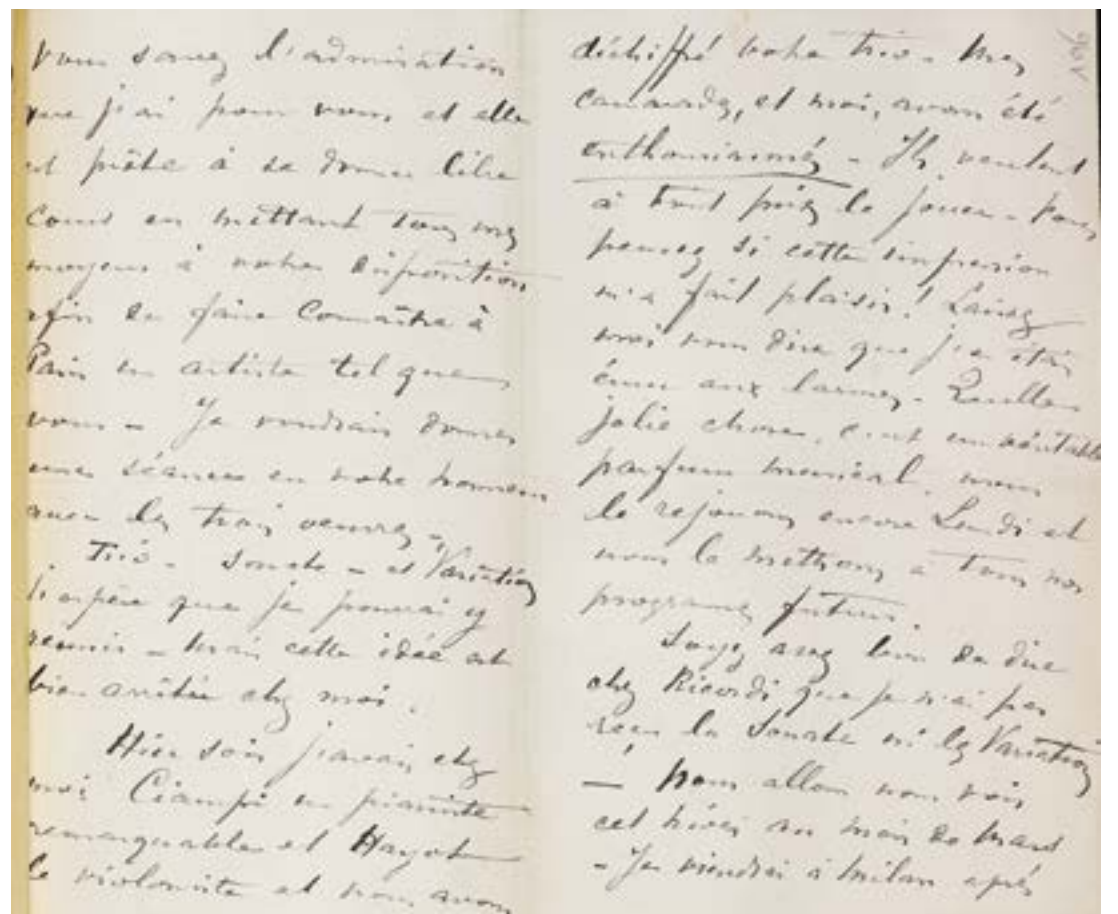
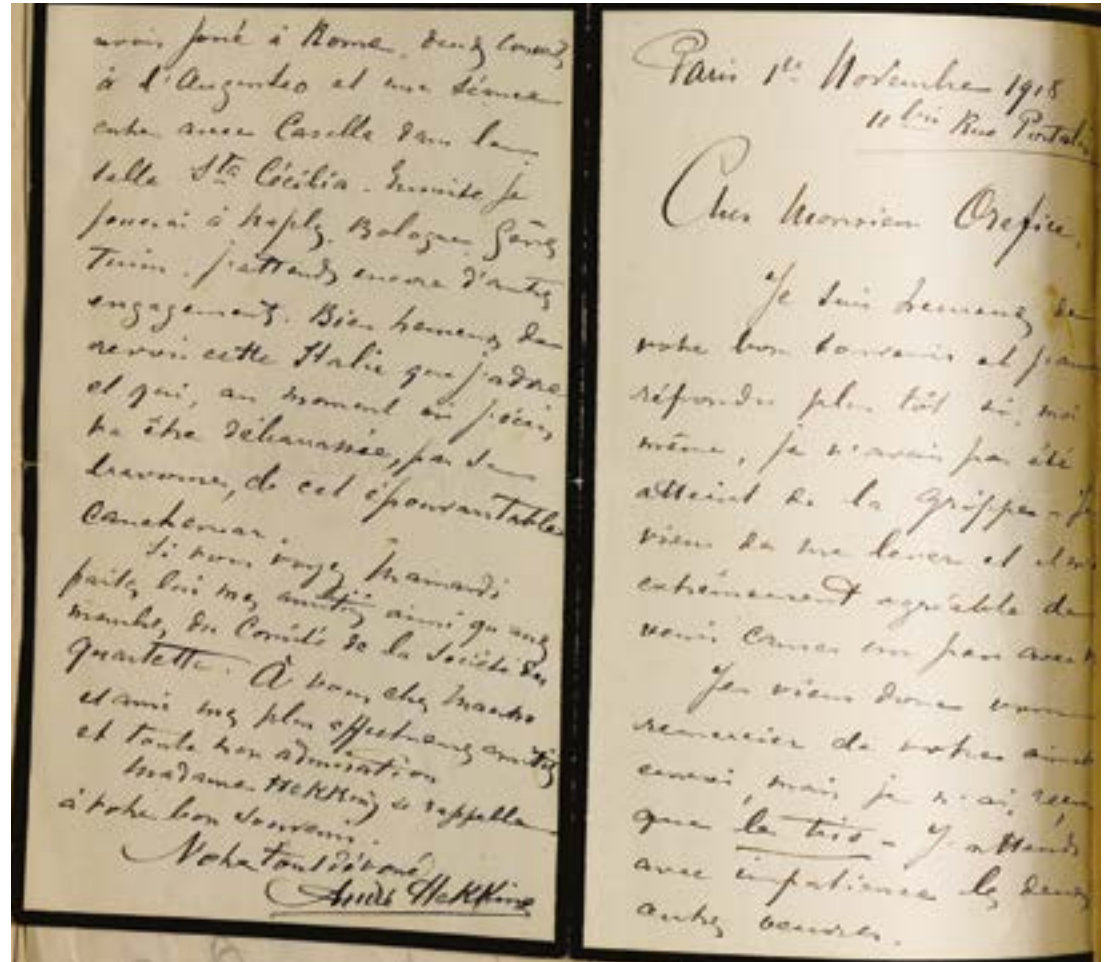
Cher Monsieur Orefice, je suis heureux de votre bon souvenir et j'aurais répondu plus tôt si, moi même, je n'avais pas été atteint de la grippe. Je viens de me lever m'est extrêmement agréable de venir causer un peu avec vous.

Je viens donc vous remercier de votre aimable envoi, mai je n'ai reçu que le trio. J'attends avec impatience les deux autres oeuvres.

Vous savez l'admiration que j'ai pour vous et elle est prête à se donner libre vous en mettant tous mes moyens à votre disposition afin de faire connaître à Paris un artiste tel que vous. Je voudrais donner une séance en votre honneur avec les trois oeuvres. Trio – Sonate – et Variations j'espère que je pourrais y réussir. Mais cette idée est bien arrêtée chez moi. Hier soir j'avez chez moi Ciampi un pianiste remarquable et Hayot le violoniste et nous avons déchiffré votre trio. Mes camarades et moi, avons été enthousiasmés. Ils veulent à tous prix le jouer. Vous pensez si cette impression m'a fait plaisir! Laissez moi vous dire que j'ai été ému aux larmes. Quelle jolie chose, c'est un véritable parfum musical, nous le jouons encore lundi et nous le mettons à tous nos programmes futurs. Soyez assez bon de dire chez Ricordi que je n'ai pas reçu la Sonate ni les Variations. Nous allons nous voir cet hiver au mois de mars. Je viendrai à Milan après avoir joué à Rome deux concerts à l'Augusteo et une séance certe avec Casella dans la salle S^{ta} Cécilia- Ensuite je jouerai à Naples, Bologne, Gênes, Turin. J'attends encore d'autres engagements. Bien heureux de revoir cette Italie que j'adore et qui, au moment où j'écris va être débarrassée par sa bravoure, de cet épouvantable cauchemar. Si vous voyez Mainardi faites lui mes amitiés ainsi qu'aux membres du Comité de la Société de quartette. A vous cher Maestro et ami mes plus affectueuses amitiés et toute mon admiration. Madame Hekking se rappelle à votre bon souvenir. Votre tout dévoué

[Caro signor Orefice, sono felice del suo buon ricordo e le avrei risposto prima se io stesso non avessi avuto l'influenza. Mi sono appena alzato. È estremamente piacevole per me chiacchierare un po' con lei. Quindi desidero ringraziarla per il suo gentile invio, ma ho ricevuto solo il trio. Attendo con ansia gli altri due lavori. Lei conosce l'ammirazione che ho per lei ed essa è pronta a concedersi completamente mettendo a sua disposizione tutti i miei mezzi per far conoscere a Parigi un artista come lei. Vorrei fare un concerto in suo onore con le tre opere. Trio - Sonata - e Variazioni spero di potercela fare. Ma questa idea è ben fissa in me. Ieri sera ho ricevuto a casa Ciampi, un pianista eccezionale e il violinista Hayot e abbiamo letto il suo trio. Io e i miei colleghi eravamo entusiasti. Vogliono suonarlo a tutti i costi. Pensi se questa edizione mi ha reso felice! Lasci che le dica che mi sono commosso fino alle lacrime. Che bella cosa, è un vero profumo musicale, lo suoniamo di nuovo lunedì e lo inseriamo in tutti i nostri programmi futuri. Sia così gentile da dire a Ricordi che non ho ricevuto né la Sonata né le Variazioni. Ci vedremo questo inverno a marzo. Verrò a Milano dopo aver fatto due concerti a Roma all'Augusteo e uno sicuramente con Casella nella sala di Santa Cecilia - Poi suonerò a Napoli, Bologna, Genova, Torino. Sto ancora aspettando altri ingaggi. Molto felice di rivedere questa Italia che adoro e che, nel momento in cui scrivo, sarà liberata, grazie al suo coraggio, da questo terribile incubo. Se vedete Mainardi porgetegli i miei saluti così come ai membri del Società del Quartetto. A lei, caro Maestro e amico, i miei più affettuosi saluti e tutta la mia ammirazione.

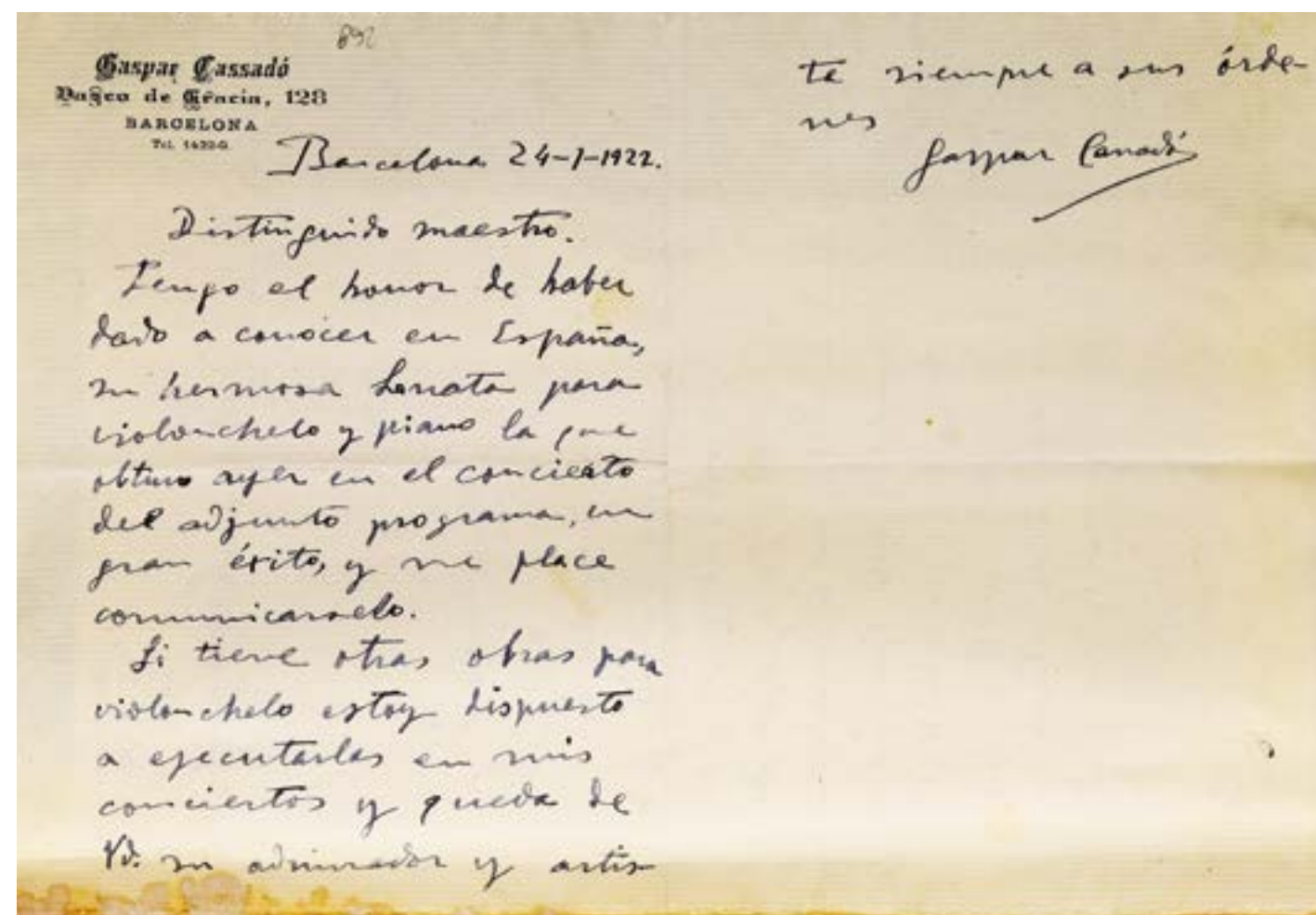
La signora Hekking desidera essere ricordata. Con totale devozione]



Gaspar Cassadó (1897-1966), prodigioso violoncellista spagnolo, esecutore della *Sonata per violoncello e pianoforte*, si dichiara pronto ad eseguire altre pagine per il suo strumento (lettera n. 269):

Distinguido maestro. Tengo el honor de haber dado a conocer en Espana, su hermosa Sonata para violonchelo y piano la que alturo ayer en el concierto del adjunto programa, un gran éxito, y me place comunicarselo. Si tiene otras obras para violochelo estoy dispuesto a ejecutarlas en mis conciertos y queda de V. su admirador y artista siempre a sus ordenes

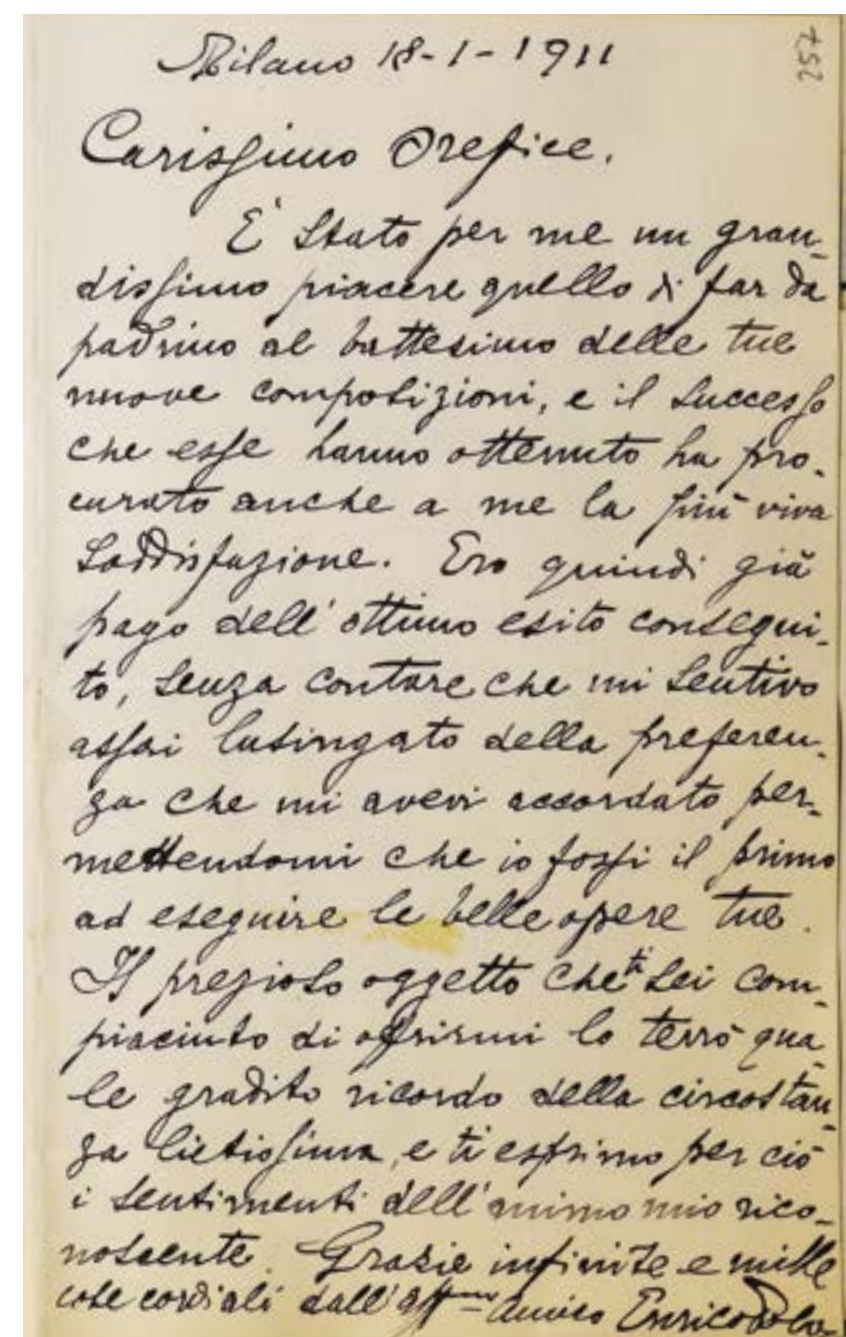
[Illustre Maestro. Ho l'onore di aver fatto conoscere in Spagna la sua bella sonata per violoncello e pianoforte, che ho eseguito ieri nel concerto del programma allegato, un grande successo, e sono lieto di comunicarvelo. Se ha altre opere per violoncello, sono disposto ad eseguirle nei miei concerti e resta per lei, suo ammiratore e artista, sempre al suo servizio] Anche Enrico Polo (1868-1953), dal 1903 e sino al 1935 docente di violino e viola al Con-



48.
Lettera n. 269: 24 gennaio 1922,
Gaspar Cassadó a Giacomo Orefice

servatorio di Milano, è dedicatario ed esecutore di alcune composizioni. In questa missiva si dichiara onorato e compiaciuto e dà conto del successo ottenuto durante il concerto.

Carissimo Orefice, è stato per me un gradissimo piacere quello di far da padrino al battesimo delle tue nuove composizioni, e il successo che esse hanno ottenuto ha procurato anche a me la più viva soddisfazione. Ero quindi già pago dell'ottimo esito conseguito, senza contare che mi sentivo assai lusingato della preferenza che mi avevi accordato permettendomi che io fossi il primo ad eseguire le belle opere tue. Il prezioso oggetto che ti sei compiaciuto di offrirmi lo terrò quale gradito ricordo della circostanza lietissima, e ti esprimo per ciò i sentimenti dell'animo mio riconoscente. Grazie infinite e mille cose cordiali dall'aff.^{mo} amico



49.
Lettera n. 257: 18 gennaio 1911,
Enrico Polo a Giacomo Orefice

Di argomento decisamente più personale lo scambio epistolare con Boito del novembre 1916. Alla missiva scritta dal librettista il 19 segue la risposta a tono di Orefice.

Ecco cosa scrive Boito, dopo aver ricevuto lo spartito di alcune pagine pianistiche (lettera n. 77):

La ringrazio, caro Maestro, del dono musicale ch'ella, per sua cortesia, mi porge. Lessi quelle sue composizioni pianistiche con intensa curiosità e le parlerò come quel signore che non mangiava asparagi. Non mangio asparagi perché non mi piacciono e ne sono contento, perché se mi piacessero li mangerei e siccome non mi piacciono...

L'applicazione di codesto esempio al mio caso è un poco più ragionevole. Le composizioni pianistiche offertemi da lei non mi piacciono, non voglio udirle eseguite dall'Autore, deliziosamente, non ne dubito, perché mi piacerebbero e siccome non mi piacciono... e già il primo preludio del mare incomincia a piacermi... quindi non verrò al Lyceum. Una buona stretta di mano del suo aff.^{mo}

50.

Lettera n. 77: 19 novembre 1916,
Arrigo Boito a Giacomo Orefice

19/11.

La ringrazio, caro Maestro,
del dono musicale ch'ella,
per sua cortesia, mi porge.
Lessi quelle sue composizioni
pianistiche con intensa curiosità
e le parlerò come quel signore
che non mangiava asparagi:
Non mangio asparagi perché
non mi piacciono e ne sono
contento, perché se mi piacessero
li mangerei e siccome non
mi piacciono.....

L'applicazione di codesto
esempio al mio caso

È un poco più ragionevole.
Le composizioni pianistiche
offertemi da lei non mi
piacciono, non voglio udirle
eseguite dall'Autore, deliziosamente,
non ne dubito, perché mi
piacerebbero e siccome
non mi piacciono...
e già il primo preludio
del mare incomincia a
piacermi... quindi non verrò
al Lyceum.
Una buona stretta di mano
del suo aff.
Arrigo Boito

50

Ed ecco come risponde Orefice il giorno dopo (lettera n. 78):

Le sono assai grato, illustre e caro Maestro, della cortese premura con cui ella ha voluto leggere le mie composizioni e del suo paragone metafisico con gli asparagi, cibo, come ognun sa, ritenuto tra i più prelibati.

Non le nascondo, però, che sono anche assai mortificato dalla sua dichiarazione che i miei asparagi non le piacciono. Dico i miei, perché non posso escludere che Ella, Maestro, tenga in così poco prego gli asparagi in genere. Ora mi permetto di richiamare la sua benevola attenzione sul fatto, che le mie composizioni nate a così grande distanza tra loro (dal 1886 al 1913...) potrebbero aver figura, piuttosto che di asparagi e soltanto di asparagi, di una insalatina ma fossero rappresentati anche il solanum tuberosum [patata], il daucus carota [carota], il phaseolus vulgaris [fagiolo]... insomma parecchie altre piante, che, per quanto ottime e salutari occupano certamente un grado inferiore agli asparagi nella scala [...] vegetariana.

Possibile che non le piacciono nemmeno quelle mie modestissime patatine? Ne sarei sinceramente desolato, perché vorrebbe dire la condanna senza appello a tutta la mia povera cucina pronunciata da un Principe della degustazione. Perciò mi auguro che Ella mi offra recezione più propizia per un giudizio men severo, sperando intanto che i miei asparagi epistolari non le spiacciano ancor più di quelli musicali.

Col più sincero e devoto ossequio

Ironia e sarcasmo non mancano all'uomo Orefice e con questo aspetto tutto intimo e umano il suo ritratto può per ora dirsi delineato.

La prosecuzione del lavoro di inventario, concentrato sulle carte del settore storico, consentirà di arrivare a una conoscenza ancora più puntuale della sua figura e dell'ampio contesto in cui si trovò ad operare.

51.

Lettera n. 78: 20 novembre 1916,
Giacomo Orefice a Arrigo Boito

20 nov. 1916

Le sono assai grato, illustre e caro Maestro,
della cortese premura con cui Ella ha voluto leggere
le mie composizioni e del suo paragone metafisico
fra me gli asparagi, cibo, come ognun sa,
ritenuto tra i più prelibati.

Non le nascondo, però, che sono anche assai
mortificato dalla sua dichiarazione che i miei
asparagi non le piacciono. Dico i miei,
perché non posso escludere che Ella, Maestro, tenga
in così poco prego gli asparagi in genere.

Ora mi permetto di richiamare la sua benevola
attenzione sul fatto, che le mie composizioni,
nate a così grande distanza tra loro (dal 1886
al 1913...) potrebbero aver figura, piuttosto
che di asparagi e soltanto di asparagi, di una
insalatina ma fossero rappresentati anche il
solanum tuberosum, il daucus carota, il
phaseolus vulgaris... insomma parecchie altre

piante, che, per quanto ottime e salutari,
occupano certamente un grado inferiore agli
asparagi nella scala [...] vegetariana.

Possibile che non le piacciono nemmeno quelle
mie modestissime patatine? Ne sarei
sinceramente desolato, perché vorrebbe dire la
condanna senza appello a tutta la mia povera
cucina pronunciata da un Principe della degustazione.

Perciò mi auguro che Ella mi offra recezione
più propizia per un giudizio men severo,
sperando intanto che i miei asparagi epistolari
non le spiacciano ancor più di quelli musicali.

Col più sincero e devoto ossequio

51

AMOS
 IN QUATTRO ATTI DI
 Giacomo Or
 la prima volta la sera del 1
 al Teatro Carlo Felice di Genova

zi della Stamp
 mpa
 almo troppi spartiti, po
 lettore non ricorra a noi
 Tuttavia in questo nuovo
 dell'oreo a la presenza
 quadro singolarmente
 tendo una riva
 passionata



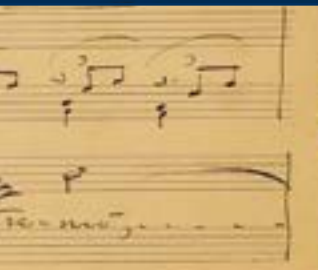
164
 3 agosto '96
 Carissima mamma,
 Tu mi dici che
 non pretendo una mia risposta, ma
 io io che pretendo di rispondere.

ASSOCIAZIONE ITALIANA
 DI AMICI DELLA MUSICA
 Esecuzioni straordinarie

L'ORFEO

di GIACOMO OREFICE
 CLAUDIO MONTEVERDI
 TRANSCRITTA DAL FEDERICO OREFICE
 E RIVISUALIZZATA
 GIACOMO OREFICE

Giacomo Orefice



Carissima
 La notte
 Le Chopin
 e c'è di
 che mi fu
 anche da
 v'era an
 v'era d'ore
 In allora
 gli si br
 c'è de
 orchestra,
 comesso
 ai due an

fac. 17, 1917.

MUSICALE

è un riflesso del
 to aforisma este-

