nel petto: è caduto ai suoi piedi. La turba esterrefatta, rumoreggia. Il padre guarda attonito come se non comprendesse.

Di fronte al mistero della morte la mente della cortigiana si illumina d'improvviso. L'amore, la pietà l'hanno vinta. Essa non è più quella di un momento prima. Si prosterna, umile, al Padre, al morente; ne regge il capo, lo accarezza, lo bacia. Poi quand'egli si è spento invoca da Dio che la tempesta travolga lei per prima.

Nell'epilogo l'espiazione. Dal naufragio Maria si è salvata, recando con sè il corpo esanime dell'amato. Voci di pastori echeggiano nell'alba rosea. Son dileguate omai le umane passioni. E quasi a ricondurci in un mondo superiore, lo scrittore indulge su richiami biblici, su frasi che pur lontane nello spazio e nel tempo profondamente ci toccano, ricordandoci, con infinita nostalgia, l'innocenza primigenia; il regno dell'intuizione pura.

All'anacoreta Zozimo, Maria narra la sua tragedia e chiede di esser sepolta con chi l'amò e la salvò. Ma una voce cara risponde dall'alto. È la voce arcana di lui. Il Signore ha giudicato. Ella dovrà « camminare » ancora assai; perchè lungo è il sentiero della redenzione.

E Maria obbedisce. A capo chino, si avvia, lenta nel deserto « verso il sole ». I Pastori cantano il suo martirio; le armonie celestiali inneggiano alla gloria di Dio.

—

Questa, molto sommariamente, la trama sulla quale il M. Ghedini intesseva la sua partitura: solida costruzione che ce lo rivela d'un subito anche compositore drammatico, come sinfonista si era mostrato con un buon numero di opere, quali, per non citare che le più cospicue l'arditissima « Marinaresca e Baccanale », portata da Victor De Sabata all'Augusteo e ripetuta dallo stesso direttore all'Eiar, e la « Partita » dhe parecchi anni or sono Vittorio Gui presentava al Teatro di Torino.

Un aspetto specifico del temperamento e della sensibilità sua ci è dato dalla musica vocale colle *Liriche e Laudi spirituali*, i *Duetti spirituali*, le *Litanie alla Vergine* per voci e coro, un *Oratorio* ed una *Messa* in onore di Gregorio Magno, eseguita frequentemente in Germania.

Composizioni significative perchè illuminano uno dei lati essenziali del suo ingegno e spiegano le sue predilezioni; sia che esse si rivolgano ad un determinato ciclo storico, sia per alcuni autori rappresentativi, quali il Frescobaldi, — di cui il Ghedini trascrisse con acuta percezione dei timbri alcune pagine per orchestra — e il Monteverdi; e, fra i compositori dell'ottocento, César Franck e Giovanni Brahms.

Pur tenendo ben aperto l'orecchio alle conquiste odierne che, tuttavia, non sopravaluta, e non sopravalutò, nemmeno quando altri le seguiva come abbacinato, egli, per affinità elettiva, risale molto indietro; quasi alle origini primordiali, all'epoca in cui la musicalità gli apparisce come fiore genuino del sentimento, non ancora incatenato in ischemi; ed ama coglierlo in sul nascere, come per non contaminarne il profumo. Melodia sì, e sempre. Ma melodia libera; andamenti elastici come nella semplice « lauda » popolaresca scaturita dal flusso concominante della parola, del verso e del suono.

E questi ricorsi non mancano nemmeno in « Maria d'Alessandria »; arricchiti, s'intende, dalle particolari inflessioni cui il musicista l'assoggetta, abbandonando l'accento ritmico per l'accento patetico, disteso, magari in sottoaccenti che del verbo pongono in rilievo l'interno fervore: così alla fine del primo atto, colla effusione lirica del baritono, ripresa ed ampliata, poi, dal coro.

Tali precedenti si potrebbero facilmente ritrovare in una pagina per soli, coro e orchestra: « Il pianto della Madonna », ispirata a Iacopone da Todi, che eseguita nei Concerti del Regio nel '24 — protagonista Maria Capuana — offriva già un saggio, sia pur ridotto delle facoltà lirico-drammatiche del Compositore.

Per analogia, nella musica strumentale, l'individuazione dei timbri, e, perciò, la predilezione per le prime del « concerto » e del « concerto grosso »; i prototipi donde, ingrandendosi, nacquero per germinazione più o meno spontanea, le altre architetture sonore.

—

Un ritorno all'antico, dunque, in ciò che l'antico ha di eterno, di connaturato ai nostri modi espressivi, immutabili. Questa cura del « colore » sentimentale, del vocabolo, inteso come gesto sonoro, come riflesso delle vibrazioni dello spirito, tanto caro ai nostri grandi madrigalisti, è presente, sempre, in tutta l'opera, trattata con un declamato melodico che evita tanto la secchezza del recitativo secco, quanto le rigide simmetrie dell'aria strofica.

Contrappuntista come nato — non in senso scolastico, ma travaglio come germinazione di immagini — il Ghedini non si fa nemmeno del contrappunto un autocrate. Chi lo ha seguito, come lo scrivente, fin dai primi anni e ne segnalava, allora il valore fra l'indifferenza quasi generale, constata con piacere com'egli, musicista altrettanto istintivo, della feconda linfa del contrappunto si sia nutrito, ma a profitto della monodia, la quale si è venuta, così, irrobustendo, senza rinunciare a quella drammaticità che la polifonia presuppone come naturale conseguenza del « contrasto », dalle antitesi fra le parti. Monteverdi insegni.

Il còmpito ragguardevole della coralità e dei pezzi d'assieme attestano sulle generose possibilità del compositore, anche come potere sintetico.

Ma la polifonia ha salvato altresì il Ghedini da un altro pericolo: l'amore eccessivo, esclusivo per l'armonia, considerata come alcunchè di avulso dalla melodia, come un campo di ricerche ostinate sulle risorse della « verticalità, laddove, invece, l'accordo non è un insieme statico

Originale dalla partitura del Maestro Ghedini

ma il risultato « transitorio » dell'incontro delle voci precedenti in direzione orizzontale. Costruire dei plessi accordali senza tener conto — e quanto! — della tendenza dei singoli componenti è un non senso, poichè la loro logica interna è quella che influisce sulle loro risoluzioni non solo, ma sulla loro intera traiettoria, che melodia ha da essere.

Nessuna simpatia, poi, come nessun ostracismo, nè alla consonanza, nè alla dissonanza, relatività entrambe ed entrambe ugualmente « espressive », a seconda delle circostanze quiete o movimento, calma serena o attesa febbrile, rilassatezza o tensione. Così pel principio della tonalità che non esclude la modulazione...

Mezzo e non fine, in sostanza.

Anche la ritmica che rappresenta l'elemento virile del discorso musicale, obbedisce a questa premessa; ora appena sensibile, lascia il melos defluire in estatici piani, ora secca, aggressiva, lo avvinghia. La psiche stessa del Maestro, fortemente reattiva, ma pur compiacentesi di oasi serene e sognanti, nelle quali l'artista sembra, in abbandono, contemplare. Tali stati sono ben impressi nell'opera che appunto di due figure antitetiche si compiace e si risolvono, dopo l'acme del terzo atto, con un miracoloso capovolgimento, nell'ultimo quadro: il quale quasi privo di azione, riesce quanto mai suggestivo, circondato com'è, da un'aureola di mistica aspettazione.

Analogo è il concetto che guidava il Ghedini nello strumentale. Niente iperboli, non ponderose sovrapposizioni, non il preconcetto del « bel suono » ad ogni costo o dell'equilibrio, del dolce, del soffice o dell'« impasto ». Tenuta in disparte la compagine degli archi per intere scene; altrove amalgami da far rabbrividire un « professore »; ma appositamente scelti per la circostanza: come nell'apparizione di Maria al Figlio, fin dal primo atto. Violini nelle regioni acutissime ed ottavino guizzano e feriscono l'orecchio: lo sguardo di lei penetra nel cuor conturbato del giovane. Un presentimento: il timore della perfidia che in questa scena muta si traduce in torbidi disegni di viole, di legni e agitati e sordi tremolii di tamburo.

Ma a che riferire episodi e cenni saltuari che sovente disorientano? L'impressione è quella che il lettore stesso si è fatta da queste note. Piuttosto preferiamo concludere: « Maria d'Alessandria » è opera di gusto, non men sentita che meditata, densa di musicalità e di musica; e guarda un po' che contraddizione: per quanto figlia di un contrappuntista, nemica di quel tematismo, di quei motivi a interminabili ripetizioni e sviluppi che da Wagner in poi parvero costituire la condizione indispensabile di ogni melodramma che si rispetti!...

Scritta in pochi mesi, allestita nel minimo per copiar parti e partiture, confezionar scene, e « provare », acquistata subito dopo la prima recita dall'Editore Ricordi ed ora già inclusa nella stagione lirica del Comunale di Modena!... Quanto cammino e quale riconoscimento per un musicista che non mai cercò di farsi avanti a spintoni, ma che anzi si è tenuto — quasi sdegnoso di nomea — in disparte, raccolto solo nel lavoro e nell'approfondimento dell'arte sua!...

—

Nell'ospitale « Donizetti » gli autori ebbero una collaborazione cordialissima: nel Maestro Giuseppe Del Campo; nell'orchestra del Teatro alla Scala — ottimi elementi, quindi, e i primi a pigliare sul serio il lavoro —; negli interpreti: Serafina di Leo, Antenore Reali, Nino Bertelli, Andrea Mongelli, Aristide Baracchi, Luigi Borgonuovo, Matilde Arbuffo e Giuseppe Nenni; nel maestro Benaglio istruttore dei cori. Belle le scene di Contardo Barbieri e curata la regia di Mario Frigerio.

FILIPPO BRUSA