

Gli omaggi a Bellini di Alfredo Sangiorgi: per una «purificazione» tonale*

Andrea Agresti

Introduzione

Nell'ampio saggio *Bellini secondo la storia*, Francesco Pastura definì l'ammirazione dei catanesi nei confronti del celebre compositore come un «amore, spinto fino all'idolatria».¹ Anche se mitigata rispetto alla retorica affermazione di Pastura, l'immagine delineatasi attorno a Bellini nel Novecento in Italia e in particolare nella città di Catania si riflette anche nella musica di Alfredo Sangiorgi (Catania, 1894 - Merano, 1962), compositore che, in apparenza, dimostrò di prediligere tendenze alquanto distanti dal melodramma ottocentesco, quali la dodecafonia della Seconda Scuola di Vienna o il neoclassicismo di Alfredo Casella. A partire dagli anni Novanta, Sangiorgi ha attratto l'interesse di diversi musicologi, i quali hanno condotto notevoli studi critici sugli aspetti biografici e sulla produzione operistica.² Allo stesso tempo, le numerose partiture di lavori strumentali conservate nel Fondo Sangiorgi della biblioteca del Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Catania testimoniano gli ampi orizzonti del compositore.³ Tale produzione è stata fino ad oggi solo parzialmente esaminata ma, in virtù del carattere spesso didascalico, costituisce un caso di studio ideale per approfondire diversi aspetti storico-musicali o tendenze compositive dell'epoca.

* Il presente saggio ha origine dalle ricerche svolte per la stesura della tesi di laurea magistrale in Musicologia dal titolo *Alfredo Sangiorgi: l'evoluzione del pensiero compositivo tra neoclassicismo e dodecafonia*, discussa al Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, sede di Cremona, nell'anno accademico 2021-2022. Le ricerche sono state condotte principalmente all'interno del Fondo Sangiorgi nella biblioteca del Conservatorio "V. Bellini" di Catania, nella biblioteca del Conservatorio e nell'Archivio provinciale di Bolzano, all'interno del Fondo Casella (Istituto per la Musica, Fondazione G. Cini, Venezia) e nell'archivio privato del figlio del compositore Guglielmo Sangiorgi (Padova), che possiede corrispondenza inedita. Ringrazio sentitamente le istituzioni coinvolte e Francesco Fontanelli, relatore della tesi.

¹ FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 543.

² Tra i contributi dedicati a Sangiorgi sono da menzionare: ANTONINO MARCELLINO, «Un "Wozzeck italiano" o forse... un "Pizzetti dodecafonico!"». *La Nuova Colonia di Alfredo Sangiorgi: appunti per un'edizione*, in «Et facciam dolci canti»: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, II, Lucca, LIM, 2003, pp. 1357-1382; GRAZIELLA SEMINARA, «Chi scrive è l'unico musicista italiano che possa dichiararsi allievo personale di Schönberg». *Alfredo Sangiorgi didatta e compositore dodecafonico*, «Studi musicali», nuova serie, x/1, 2019, pp. 117-147. Una delle pubblicazioni più estese e considerevoli su Sangiorgi è *Alfredo Sangiorgi*, «I Quaderni dell'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania», a cura di Riccardo Insolia e Antonino Marcellino, III, Lucca, LIM, 2003. La folta corrispondenza spedita da Mario Castelnuovo-Tedesco a Sangiorgi è reperibile in COSIMO MALORGIO, *Censure di un musicista. La vicenda artistica e umana di Mario Castelnuovo-Tedesco*, Torino, Paravia, 2001, pp. 128-242.

³ Il Fondo Sangiorgi conservato nella biblioteca del Conservatorio di Catania è il più vasto e completo dedicato al compositore: cfr. CONCETTA PRIVITERA, *Il «Fondo Sangiorgi» custodito presso la Biblioteca dell'Istituto Musicale «Vincenzo Bellini» di Catania*, in *Alfredo Sangiorgi cit.*, pp. 237-277. Tuttavia, anche l'Archivio dei Musicisti del DMI (Dizionario della Musica in Italia), con sede a Latina, conserva un Fondo con partiture, critiche, programmi di sala e corrispondenza. Il materiale ivi conservato non è stato consultato personalmente, né è presente una letteratura a riguardo. Alcune partiture conservate nel Fondo di Latina non sono reperibili a Catania.

I lavori di Sangiorgi dedicati a Bellini sono riconducibili a diverse fasi stilistiche. Una concisa *Canzone* e una più corposa *Cantata* in memoria di Bellini furono scritte nel 1935, in occasione delle celebrazioni per il centenario della morte del compositore. Storicamente tali composizioni si collocano all'interno della politica culturale fascista volta all'esaltazione di figure centrali della storia italiana e, sotto il profilo stilistico, sono ascrivibili a un neoclassicismo dalle tinte nazionaliste. A più di venti anni di distanza e in un contesto musicale profondamente mutato, i tre cicli di variazioni orchestrali su temi belliniani (1957-1959) riflettono il tentativo di applicare procedimenti tecnici derivati dalla Seconda Scuola di Vienna in una scrittura fondamentalmente tonale e sono tra gli ultimi lavori completati da Sangiorgi. Nonostante l'ampia distanza storica, queste composizioni risultano profondamente connesse non solo in quanto omaggi belliniani, ma anche in virtù della loro funzione di 'purificazione'. Di fatto, in entrambi i casi, la figura e la musica di Bellini si presentano in antitesi rispetto alle tendenze viennesi e agli interessi post-tonali di Sangiorgi, fungendo da punto di partenza per un neoclassico ritorno alla tonalità. Nel presente saggio si considerano sia documenti biografici, come testimonianze, lettere e scritti dell'epoca, sia aspetti puramente compositivi. Anche se la biografia del compositore non può sostenere l'analisi delle partiture e le due dimensioni devono essere discusse separatamente, il concetto della musica di Bellini come purificazione rappresenta un elemento di congiunzione per la discussione. Il contributo si pone, quindi, l'obiettivo di contestualizzare criticamente gli omaggi belliniani nell'esperienza compositiva di Sangiorgi e di mostrarne i procedimenti tecnici mediante l'analisi, ampliando lo stato attuale delle ricerche sulla ricezione di Bellini nel Novecento.

Bellini, Pizzetti e la purificazione

Il rapporto tra l'immagine di Bellini e l'attività musicale di Sangiorgi durante il fascismo fu mediato da un compositore non catanese, Ildebrando Pizzetti, la cui posizione all'interno della disputa tra i rappresentanti della generazione dell'Ottanta sul melodramma ottocentesco è esposta chiaramente anche nel saggio *La musica di Vincenzo Bellini*.⁴ In aperto contrasto con i drastici pareri negativi di Casella e Malipiero, Pizzetti riteneva che le scelte compositive di Bellini fossero caratterizzate «da una sensibilità di prodigiosa finezza e purezza, e da una divina chiaroveggenza estetica».⁵ La prima edizione del contributo apparve nel 1915 sulla rivista «La Voce» in due parti nei numeri di novembre e dicembre, ricevendo un ampio successo nell'Italia dell'epoca, testimoniato anzitutto dalle numerose ristampe. Nel marzo dell'anno successivo fu pubblicato dalle Edizioni «La Voce» in un volume auto-

⁴ ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini*, «La Voce», VII/17, 15 novembre 1915, pp. 1070-1085; ID., *La musica di Vincenzo Bellini*, «La Voce», VII/18, 15 dicembre 1915, pp. 1121-1157. Per il presente saggio si è consultata la seconda ristampa: ID., *La musica di Vincenzo Bellini*, Firenze, La Voce, 1916.

⁵ ID., *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., p. 10. In quanto parere contrastante, si cita una lettera di Gian Francesco Malipiero del 28 dicembre 1915 scritta a Pizzetti a proposito del saggio su Bellini: «mi farai un gran piacere dandomi il tuo studio su Bellini. Su quest'ultimo io ti ho detto che per il bene del dramma musicale italiano dell'avvenire è meglio sacrificare anche ciò che il nostro 800 ha di bello, nei *frammenti*, perché è l'800 che ci ha ridotti in così cattivo stato». Il documento è conservato nel Fondo Ildebrando Pizzetti, Archivio storico dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, cit. in FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 235.

mo, nel 1921 fu incluso tra gli *Intermezzi critici* ed entrò a far parte del tomo *La musica italiana dell'Ottocento*, stampato a Torino nel 1947.⁶ Ancora più che come critico, Pizzetti esercitò un notevole influsso tra i giovani musicisti durante il fascismo come compositore. Anche al Conservatorio di Napoli la musica di Pizzetti rappresentava il modello privilegiato per gli alunni di composizione nella classe di Antonio Savasta, tra cui Alfredo Sangiorgi.⁷ Non solo dalle testimonianze del musicista catanese, ma anche da quelle di altri allievi di Savasta, come Ottavio Ziino, traspare un grande entusiasmo per partiture quali *Fedra* e il *Concerto dell'estate*.⁸ Nel 1939, in un articolo commemorativo per la morte del compagno di studi, amico e compositore napoletano Mario Pilati, Sangiorgi accentuò l'entusiasmo suscitato all'epoca dalla lettura delle opere di Pizzetti:

Di questi soprattutto [Pilati] mi rivelò la profondità di una concezione artistica che da molti anni mancava alla musica italiana; "Fedra" (Fedra indimenticabile!) nutriva la mente di quel giovane studente di armonia che diventava pensieroso meditando sul contenuto nobile di quello spartito che Egli conosceva a memoria.⁹

I passi seguenti dell'articolo si rivelano ancora più significativi per la definizione del ruolo di Pizzetti nella futura esperienza compositiva di Sangiorgi:

Attraverso Fedra ci comprendemmo: quando, più tardi, trovandomi a studiare a Vienna gli comunicavo le mie impressioni favorevoli sulla nuova musica che là si faceva, egli mi teneva in guardia e mi consigliava di purificarmi. Leggendo Pizzetti... E aveva ragione! [...] Lunghe ore trascorremmo a leggere assieme quegli autori: Pilati li smiuzzava trasfondendomi le sue convinzioni: io che allora ebbi qualche debolezza per l'atonalismo e per il politonalismo fui oggetto di non pochi feroci suoi anatemi! "leggi gli 'Intermezzi critici' e fai un bagno purificatore in 'Dehora e Iaele,'" mi ammoniva! Ed aveva ragione!¹⁰

⁶ Cfr. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921; ID., *La musica italiana dell'Ottocento*, Torino, Edizioni Palatine, 1947, pp. 147-227; PAOLA BESUTTI, *Bellini nella cultura italiana del primo Novecento: Pizzetti e gli altri*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, vol. II, pp. 611-631.

⁷ Alfredo Sangiorgi nacque a Catania il 25 ottobre 1894 e intraprese gli studi di composizione con Francesco Paolo Frontini. Nel 1912 si trasferì a Napoli dove entrò nella classe di composizione di Antonio Savasta, anch'egli catanese, al Conservatorio San Pietro a Majella. Cfr. GIUSEPPE SANGIORGI, *Ricordo di mio fratello Alfredo Sangiorgi*, «Corriere di Sicilia», 21 maggio 1963. L'articolo è conservato nel Fondo Sangiorgi di Catania.

⁸ OTTAVIO ZIINO, *Ricordi di un musicista*, Palermo, Flaccovio, 1994, pp. 22-29, cit. in AGOSTINO ZIINO, *Antonio Savasta e i suoi allievi tra Napoli e Palermo: le ragioni di una 'scuola'*, in *Alfredo Sangiorgi*, cit., pp. 7-8. «L'anno successivo, 1931, che sarebbe stato l'ultimo, presentai un lavoro di vaste proporzioni, il *Poema eroico* in cui l'alone pizzettiano non mancava. [...] Giulia [Pirrotta], con la quale eravamo alle porte del fidanzamento, mi regalò, insieme a Nino, suo fratello, la partitura del *Concerto dell'Estate* di Pizzetti, il compositore che in quel periodo mi influenzava maggiormente».

⁹ ALFREDO SANGIORGI, *Mario Pilati*, «Il Popolo di Sicilia», martedì 10 gennaio 1939, cit. in ZIINO, *Antonio Savasta e i suoi allievi tra Napoli e Palermo* cit., pp. 5-7. Pilati era morto il 10 dicembre 1938.

¹⁰ *Ibid.*

Gli *Intermezzi critici* nominati nell'articolo sono una raccolta di saggi pubblicati da Pizzetti nel 1921 per la Vallecchi di Firenze.¹¹ Pilati citò questi scritti anche in una pubblicazione sull'opera *Fra Gherardo* di Pizzetti, in cui viene annoverato anzitutto il «bellissimo e personissimo studio sulla musica di Vincenzo Bellini».¹² Nel saggio è riscontrabile anche il concetto di purificazione a cui si riferisce Sangiorgi nell'articolo del 1939. Secondo l'esegesi di Pizzetti, l'elemento essenziale della musica di Bellini sarebbe il canto puro che, allo stesso tempo, scaturisce dal dramma e ne rappresenta il superamento. Il canto puro, di conseguenza, è un principio alquanto generale, a differenza del canto purificatore, caratteristica che viene attribuita alla partitura di *Norma* nell'introduzione del secondo atto e nel finale dell'opera. In particolare, la melodia strumentale ripresa nell'arioso «Teneri figli» (n. 6), l'accompagnamento della supplica «Deh! non volerli vittime» e il momento in cui questa sfocia in *Mi maggiore* con l'intervento di Oroveso, di Pollione e del coro (n. 8), vengono ugualmente definiti di «liberazione e purificazione».¹³ Nell'esperienza compositiva di Sangiorgi, il concetto di purificazione tramite la musica di Bellini si contrappone agli interessi per la Scuola di Vienna.

Nel 1939, quando Sangiorgi scrisse l'articolo commemorativo per Pilati, il compositore era ancora nel pieno della fase da lui definita casellianamente «corrente chiarificatrice», che si basava su una scrittura prettamente tonale e improntata sui principi del neoclassicismo.¹⁴ Nella produzione del compositore catanese, di fatto, la tendenza restauratrice e quella modernista si alternarono spesso, imponendosi l'una sull'altra in periodi differenti. Attratto da una vaga «risonanza del nome dello autore di “Pierrot Lunaire”», Sangiorgi intraprese un breve periodo di apprendistato a Vienna con Arnold Schönberg nel 1922, proseguendo gli studi con Joseph Marx dal 1923 fino al rientro in Italia nel 1925.¹⁵ L'esortazione di Pilati a leggere Pizzetti durante un periodo di profondi dubbi e interessi per la musica post-tonale si riferisce a questi anni. Gli studi viennesi, di fatto, furono caratterizzati dall'approfondimento dei principi della *Formenlehre* e dalla lettura autonoma di alcune opere post-tonali quali l'op. 11, l'op. 15, l'op. 19 e l'op. 21 di Schönberg.¹⁶ Tuttavia, tale apprendistato rimase latente per l'intero periodo trascorso nell'Italia fascista a partire dal 1925, mentre nei lavori di quegli

¹¹ PIZZETTI, *Intermezzi critici* cit.

¹² MARIO PILATI, *Fra Gherardo di Ildebrando Pizzetti*, «Bollettino bibliografico musicale», maggio 1928, p. 25.

¹³ PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., pp. 33, 50 e 52. A p. 50 Pizzetti scrive «liberazione e purificazione e felicità».

¹⁴ ALFREDO SANGIORGI, *Alfredo Casella*, «Giornale dell'Isola», 3 gennaio 1929. Venezia, Fondazione G. Cini, Istituto per la Musica, fondo Casella, busta XLI, fascicolo 3.

¹⁵ ID., *Ricordo di Arnold Schoenberg il geniale rivoluzionario*, «L'Alto Adige», 19 agosto 1951. L'articolo è conservato nel Fondo Sangiorgi. Il compositore, anche se per un breve periodo che fu circoscritto probabilmente ai mesi di settembre e dicembre 1922, fu il primo e unico allievo italiano di Schönberg: cfr. RICCARDO INSOLIA, *I due Pierrot. Le opposte tensioni dell'«apprendistato viennese» del giovane Sangiorgi*, in *Alfredo Sangiorgi* cit., pp. 35-54.

¹⁶ SANGIORGI, *Ricordo di Arnold Schoenberg* cit. Lo studio della *Formenlehre* è testimoniato da partiture brahmsiane conservate nel Fondo Sangiorgi e classificate come 722/1-2. I testimoni a stampa riportano diverse annotazioni autografe a matita del compositore che dimostrano lo studio della teoria della forma. La partitura annotata dell'op. 11 di Schönberg, nell'edizione della Universal, è conservata nel Fondo Sangiorgi ed è catalogata 724/6.

anni emergono tendenze opposte, che verranno approfondite nel paragrafo seguente. Una seconda chiarificazione, o purificazione, è riscontrabile negli ultimi anni di attività del compositore dal 1957 al 1960 e segue immediatamente l'esperienza dodecafonica intrapresa alla fine degli anni Quaranta. Le tre serie di variazioni belliniane risulteranno le composizioni strumentali più rappresentative di tale ritorno alla tonalità; come si esaminerà in seguito, le variazioni saranno presentate da Sangiorgi con un lessico pressoché identico a quello impiegato da Pilati tramite espressioni quali «bagno nella tonalità» o «tuffo tonale».¹⁷ La prima serie di *Dieci variazioni su un tema della Norma*, inoltre, impiega come tema l'introduzione strumentale al secondo atto analizzata e omaggiata nel saggio *La musica di Vincenzo Bellini*.

Il neoclassicismo della Cantata a Bellini

La *Cantata a Bellini* si colloca all'interno della produzione tonale, a tratti modaleggiante e neoclassica di Sangiorgi risalente agli anni del Fascismo. La prima testimonianza compositiva di Sangiorgi è identificabile nei *Tre Poemi* per canto e orchestra, su testi di Rabindranath Tagore, scritti nel 1925 in occasione della prova di diploma al Conservatorio di Napoli. Il tessuto armonico, in bilico tra modo maggiore e minore, è prettamente tonale e si basa spesso su accordi di settima che si muovono parallelamente. La linea vocale, invece, è trattata con grande fluidità, tramite un'ampia flessibilità metrica e l'assenza di ripetizioni interne. La medesima fluidità melodica è riscontrabile ugualmente nelle composizioni strumentali più significative degli anni Trenta, come il *Quartetto per fiati* (1932), la *Duo-Sonata* per clarinetto in Si bemolle e fagotto, la *Duo-Sonata* per oboe e fagotto (1934) e la *Rapsodia siciliana* (1935).¹⁸ La scrittura presenta tratti di chiara ascendenza pizzettiana, la cui vocalità è alla ricerca di una prosa musicale in cui si evita la costruzione tematica rigida (molto distante dall'estetica schönberghiana).¹⁹ Allo stesso tempo, le melodie impiegate sono citazioni per esteso e senza rielaborazioni dei canti popolari siciliani raccolti da Alberto Favara e Francesco Paolo Frontini, primo maestro di composizione di Sangiorgi.²⁰

I presupposti ideologici che caratterizzavano queste tendenze musicali sono ben espressi da Sangiorgi in due articoli conservati nel Fondo Casella dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini a Venezia. Il primo, dal titolo *Alfredo Casella*, fu pubblicato il 2 gennaio 1929 sul

¹⁷ LORENZO DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg, Joseph Marx, Antonio Savasta, Francesco Pastura, Alearco Ambrosi*, in *Alfredo Sangiorgi* cit., p. 213, e MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 200.

¹⁸ Le partiture delle opere citate sono state consultate personalmente all'interno del Fondo Sangiorgi di Catania. I *Tre Poemi* sono catalogati 717/3-5, la *Duo-Sonata* per clarinetto e fagotto 718/16, la *Duo-Sonata* per oboe e fagotto 718/4-6, il *Quartetto per fiati* 195/2 e la *Rapsodia siciliana* 715/6. L'autografo del *Quartetto per fiati* è conservato nel Fondo Casella dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini (MUS 121).

¹⁹ SUSANNA PASTICCI, *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, «Chigiana Journal of Musicological Studies», III/1, 2019, p. 336.

²⁰ All'interno del fondo Sangiorgi sono conservati: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, voll. I-II, Milano, Ricordi, 1921, e FRANCESCO PAOLO FRONTINI, *Canti della Sicilia*, Firenze, Forlivesi, 1933. Le prime edizioni a stampa sono: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. I, Milano, Ricordi, 1907; ID., *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. II, Milano, Ricordi, 1921; FRANCESCO PAOLO FRONTINI, *Canti della Sicilia*, Firenze, Forlivesi, 1912.

«Giornale dell'Isola» in occasione del concerto che Casella, assieme al violoncellista Arturo Bonucci, aveva tenuto al Teatro Bellini la sera stessa.²¹ Il secondo, *La scuola di musica* (1932), testimonia la volontà di Sangiorgi di fondare un istituto musicale a Catania e fu allegato in una lettera a Casella, nella speranza di ricevere un commento di approvazione da poter pubblicare a favore della sua attività.²² In queste pagine, Sangiorgi non solo si appropria di una retorica dichiaratamente caselliana, che è riconducibile spesso alle concezioni espresse a inizio secolo da Giannotto Bastianelli, ma si riconosce anche nella sua esperienza compositiva.²³ In primo luogo, emerge la definizione di Casella come «capo della giovane scuola italiana», che aveva trovato le soluzioni compositive più idonee dopo aver fatto esperienza delle tendenze musicali europee e in particolare tedesche:

La musica italiana può considerarsi ormai guarita da quell'infezione di «morbus exoticus» che per lunghi anni, da Wagner in poi, la mantenne sofferente e quasi refrattaria ad ogni cura. Lo stesso Casella che per primo se ne infettò (con quella fede e con quella dedizione di sé stessi che hanno gli scienziati che praticano nel loro corpo esperimenti di morbi terribili) ha trovato, attraverso duri esperimenti, la formula più efficace per la cura risanatrice.²⁴

Sangiorgi, in quanto allievo di Schönberg entrato strettamente a contatto con il *morbus exoticus* della tradizione tedesca, dovette riconoscersi nel processo di immersione nella crisi musicale e nella rigenerazione neoclassica. Paradossalmente, il concetto caselliano di rigenerazione trova una declinazione analoga alla purificazione pizzettiana all'insegna di Bellini, nel caso singolare di Sangiorgi.

Un'altra tematica centrale nei testi citati consiste nella predilezione per la musica strumentale e nell'insofferenza per il predominio operistico, in particolare verista, all'interno delle rassegne teatrali e concertistiche. Tuttavia, pur allineandosi su posizioni caselliane, Sangiorgi non nomina Bellini in nessuno dei due articoli, né è mai possibile ritracciare delle stroncature nei confronti della produzione del concittadino. Si potrebbe giustificare il fenomeno considerando che gli scritti furono pubblicati su periodici siciliani e, in questi ambienti, la figura di Bellini era circondata da un'aura di intoccabilità. Ma la scelta non risulta dettata dalla semplice contingenza e su questo versante Sangiorgi si dimostrò molto più pizzettiano, in quanto non prese mai le distanze da queste radici culturali, tornando puntualmente a omaggiare Bellini.

Gli aspetti stilistici e culturali finora discussi sono i presupposti per le prime composizioni di Sangiorgi dedicate apertamente a Bellini e scritte nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della morte nel 1935: una *Canzone* e una *Cantata a Bellini*.²⁵

²¹ Cfr. SANGIORGI, *Alfredo Casella* cit.

²² ID., *La scuola di musica*, «Cronache di Sicilia», marzo 1932. L'articolo è allegato a una lettera inedita di Alfredo Sangiorgi ad Alfredo Casella, 1° aprile 1932. Venezia, Fondazione G. Cini, Istituto per la Musica, fondo Casella, busta XXII, fascicolo 3.

²³ Cfr. GIANNOTTO BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Pistoia, Pagnini, 1912.

²⁴ Cfr. SANGIORGI, *Alfredo Casella* cit.

²⁵ DARIO MIOZZI, *Le celebrazioni belliniane del 1935: un modello di strategia culturale del fascismo*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., vol. II, pp. 633-669. Tra i punti salienti del saggio emergono la declinazione del

All'interno del Fondo del Conservatorio di Catania, la *Canzone (In memoria di V. Bellini)* per pianoforte è consultabile in un unico testimone che consiste nella copia eliografica del manoscritto (718/2). La composizione è costituita da diciannove misure e rientra completamente nella terza pagina, dove sono indicati anche il luogo e la data di composizione: Catania, gennaio 1935. Inoltre, nella prima pagina si legge che la *Canzone* fu pubblicata sulla rivista catanese «Totalità» nell'ambito delle celebrazioni belliniane.

In generale, la scrittura è caratterizzata da una scansione regolare della melodia in gruppi di quattro battute e da una costante alternanza tra modo maggiore e minore. La struttura presenta una chiara articolazione binaria, in cui la seconda parte (bb. 9-19) inizia come una ripetizione della precedente e presenta una deviazione che conduce alla chiusura, pur condividendo molti spunti melodici con il materiale iniziale. La *Canzone* non presenta alcuna cadenza finale, chiudendosi con un accordo sospeso di settima sul VI grado.

A Catania, la stagione del Teatro Bellini del 1935 fu inaugurata il 1° gennaio con la messa in scena di *Beatrice di Tenda* e proseguì con *I Capuleti e i Montecchi* (5 gennaio), *Norma* (17 gennaio), *I Puritani* (25 gennaio).²⁶ Anche la *Cantata a Bellini* fu eseguita nell'ambito delle celebrazioni e una prima notizia è ricavabile da una lettera indirizzata da Sangiorgi a Joseph Marx il 14 febbraio dello stesso anno:

Erlauben Sie mir Ihnen die Mitteilung zu machen, dass ich eine «Cantata a Bellini» für solo, chor, u. orchester zu Ehren der Centenarfeier von Bellini's Tode komponierte.

Es wäre mein innigster Wunsch dieselbe in Wien aufführen zu lassen.

Durch den grossen Einfluss den Sie besitzen würde ich gewiss den Zweck erreichen, den ich erwünsche. Die Composition hat schon grossen Erfolg in Catania gezeigt, und bald wird sie in anderend Städten Italiens ebenfalls aufgeführt werden. [...]

Die Cantata dauert ungefähr 15 Minuten; sie ist melodischen Charakters; die Chöre sind ziemlich Kurz und leicht einzustudieren.²⁷

mito belliniano all'interno della propaganda fascista e l'identificazione della figura del musicista con quella di Mussolini. Bellini viene riletto alla luce del dinamismo fascista, del populismo e del nazionalismo, in un periodo appena precedente all'affermazione del totalitarismo in ambito politico e culturale. Il mito belliniano fu particolarmente vivo a Catania e la retorica in vigore è ben rappresentata da un articolo pubblicato da «Il popolo di Sicilia» e riportato da Miozzi: «Noi vorremmo [...] che a nessuno sfuggisse l'importanza che può avere per noi fascisti e italiani dell'era mussoliniana il culto apertamente e solennemente professato per il musicista che diede un suo volto e una sua anima al secolo nel quale si iniziò la sua esistenza terrena e dal quale si iniziò la sua immortalità [...]. Con Vincenzo Bellini l'Italia del Risorgimento s'impostò nelle città internazionali [...] la musica del "Cigno di Catania" definì nel mondo il carattere non soltanto personale di un grande artista ma, quel che più conta, l'ossatura spirituale attorno alla quale doveva erigersi e si stava erigendo la Nazione di cui era figlio». *Anno belliniano*, «Il popolo di Sicilia», 1° gennaio 1935, p. 1, cit. in MIOZZI, *Le celebrazioni belliniane del 1935* cit., pp. 646-647.

²⁶ *Ivi*, pp. 664-665.

²⁷ Lettera del 14 febbraio 1935 in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., pp. 210-211. Si mantengono in tedesco gli errori di Sangiorgi così come trascritti da Di Toro. «Mi permetta di informarla che ho composto una "Cantata a Bellini" per soli, coro e orchestra in onore del centenario della morte di Bellini. Il mio più grande desiderio sarebbe quello di farla eseguire a Vienna. Grazie alla grande influenza che lei possiede, raggiungerei certamente lo scopo desiderato. La composizione ha già riscosso un grande successo a Catania, e presto sarà eseguita anche in altre città italiane. [...] La cantata dura circa 15 minuti; è di carattere melodico; i cori sono abbastanza brevi e facili da imparare».

Un'informazione più specifica a proposito dell'esecuzione catanese è fornita da Francesco Pastura, che scrisse un articolo alquanto significativo a proposito della *Cantata* sul «Giornale dell'Isola», in occasione della pubblicazione della composizione nel 1950.²⁸ Pastura ricorda che Sangiorgi compose la *Cantata* per un concorso bandito dal Sindacato nazionale fascista musicisti nell'ambito delle celebrazioni del centenario belliniano. Il lavoro, scartato dalla commissione, venne di conseguenza eseguito a Catania «tra un atto e l'altro» dei *Puritani* sotto la direzione dell'autore stesso. La lettera diretta a Marx è la conferma che la *Cantata* venne eseguita il 25 gennaio al Teatro Massimo Bellini.

Tra le colonne dell'articolo di Pastura è pubblicato anche il facsimile della *Canzone* a Bellini precedentemente discussa, anche se il giornale afferma che si tratta di una pagina della *Cantata*. Pur non condividendo direttamente il materiale motivico, le due composizioni sono strettamente legate non solo dall'omaggio belliniano, ma anche dalla tonalità di Sol maggiore.²⁹

Per l'occasione Sangiorgi musicò i testi dell'autrice trentina Luisa Anzoletti (1863-1925) che, nel 1901, scrisse una poesia in sei quartine dedicata a Bellini i cui rigidi endecasillabi, secondo Pastura, «mettevano a dura prova la perizia di un musicista».³⁰ La poetessa, piuttosto che inneggiare alla musica di Bellini, immaginava da dove potesse provenire il suo spirito melodico, racchiuso nel profondo della cultura italiana:

O nella nuova itala terra effusa
Melodic'onda, in seno a lei nodrita,
Da qual lontana alba de' tempi chiusa
Eri nel cuore della nostra vita?

Forse dal dì che per le vive amene
Sicule sponde a' pastorelli intenti
Teocrito cantò su greche avene
L'ultima gioia dell'età innocenti?

Onde Virgilio che all'età leggiadre,
Dolce anima, lo dolce eloquio sciolse,
Come il lattante al seno della madre
Suo alimento cercando ivi si volse.

O allor che Dante lacrimò d'amore,
E a Valchiusa spirar versi divini,
Dinne, cantava de' poeti in cuore
Il tuo melodico spirito, o Bellini?

²⁸ FRANCESCO PASTURA, *Riappare dopo quindici anni la "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi*, «Giornale dell'Isola», 1950, s.l. L'articolo è conservato nel Fondo Sangiorgi.

²⁹ Cfr. EMANUELA ERSILIA ABBADESSA, *Ellenismo nella "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi*, «Note su note: rassegna di contributi musicologici curata e realizzata dalla Cattedra di Storia della musica del Dipartimento di scienze storiche antropologiche e geografiche dell'Università degli studi di Catania», XII-XIII, 2000, pp. 13-30.

³⁰ *Ibid.*

Non so. Ma certo nell'Italia effusa
 Melodic'onda, in seno a lei nodrita,
 Tu da lontana alba di tempi chiusa
 Eri nel cuore della nostra vita.

E in noi perenne. O qual de' mesti amanti
 Te non esprime in pianto di dolcezza?
 Chi visse, e dentro un eco de' tuoi canti
 Non ha, sospir d'eterna giovinezza?³¹

In accordo con i tratti stilistici della poesia, Bellini viene presentato nella veste di classicista che ha ereditato l'arte direttamente dalla migliore tradizione della penisola: la lirica greca di Teocrito, quella latina di Virgilio e quella italiana di Dante o di Petrarca.³² Questa concezione si accorda con l'immagine nazionalista che era proposta con maggior vigore dal regime fascista nel 1935, delineando un compositore che al meglio rappresentava il 'genio italico'. Tuttavia, a differenza della propaganda fascista, il lessico impiegato dalla Anzoletti è estraneo alla dimensione politica e a ideali di ostentato vigore, mentre si orienta maggiormente verso il lirismo e le atmosfere bucoliche.

La cantata, all'interno del Fondo Sangiorgi, è conservata in due copie a stampa a cura della Bonfiglioli, risalenti al 1950 (717/1-2). Anche se la composizione era stata concepita ed eseguita nella versione per voce sola, coro a quattro parti e orchestra, la stampa presenta una riduzione per voce, coro e pianoforte. Nell'ultima frase della già citata lettera di Sangiorgi a Marx, si specifica che la voce solista deve essere affidata a un soprano.

La struttura della composizione segue la scansione strofica del testo e la suddivisione interna viene puntualizzata mediante l'impiego dei numeri da 1 a 21 che delineano micro-sezioni; le misure iniziali (1-13) non sono contrassegnate da alcun numero. Per maggior chiarezza si sintetizza la struttura della composizione nella seguente tabella:

Battute	Sezione	Organico	Modalità/tonalità
1-13	-	orchestra	Sol maggiore
14-18	1	orchestra, breve intervento del coro	Sol maggiore
19-31	2, strofa I	solo, orchestra	Sol maggiore
32-49	3, strofa II	solo, orchestra	frigio, Mi
50-54	4	coro, orchestra	frigio, Mi
55-64	5	coro, orchestra	frigio, Mi

³¹ Il testo è riportato per esteso sulla seconda pagina della copia a stampa della *Cantata* conservata nel Fondo Sangiorgi, 217/1-2.

³² Il riferimento a Petrarca è implicito nel verso «E a Valchiusa spirar versi divini».

65-77	6, strofa III	solo, orchestra	Si minore
78-89	7	coro, orchestra	Si minore
90-97	8, strofa IV	solo, orchestra	Sol maggiore
98-105	9	solo, orchestra	Sol maggiore
106-110	10	coro, orchestra	Sol maggiore
111-118	11	orchestra	Sol maggiore, ripetizione 8 a valori aumentati
119-127	12	orchestra	Sol maggiore, ripetizione 9 a valori aumentati
128-129	13 strofa V	solo, orchestra	Sol maggiore
130-142	14	solo, orchestra	Sol maggiore
143-163	15	coro, orchestra	Do maggiore
164-176	16	coro, orchestra	Mi maggiore → Fa maggiore
177-192	17	orchestra (fugato)	Fa maggiore
193-203	18	solo, coro, orchestra	Fa maggiore → Do maggiore
204-207	19	solo, coro, orchestra	Do maggiore
208-223	20 strofa VI	solo, orchestra	Do minore → Sol maggiore
224-228	21	solo, coro, orchestra	Sol maggiore

L'articolo di Pastura offre molti spunti di riflessione e deve essere preso in considerazione proprio per la vicinanza dell'autore a Sangiorgi. Entrambi catanesi provenivano dagli stessi circoli culturali, avevano studiato a Napoli con Antonio Savasta e condivisero molte esperienze musicali. Tra i critici, Pastura era il più adatto a scrivere delle composizioni classiciste o belliniane di Sangiorgi e una prima descrizione della *Cantata* è reperibile nel già citato articolo sul «Giornale dell'Isola»:

Dalla linearità melodica, ritmica e armonistica degli antichi modi greci, egli passa, con felice collegamento, alle cantilene popolari siciliane; e da queste alla più tonale melodia ottocentesca, ampia nel fraseggio, palpitante nell'espressione, e nella quale si innesta – come fulgido fregio – una originale melodia belliniana.

Una evocazione, una rapsodia mediterranea dove luci, suoni e colori si fondono in organica forma per poi culminare in un fugato che pare l'inno delle venture generazioni osanannti [sic] alla vocalità belliniana.³³

³³ PASTURA, *Riappare dopo quindici anni la "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi* cit.

La scrittura delle misure introduttive (1-13), in Sol maggiore, è caratterizzata da un tessuto in cui le linee melodiche si sovrappongono in un contrappunto libero e non imitativo. Un approccio analogo è riscontrabile nella *Duo-Sonata* per clarinetto e fagotto dove, a differenza della *Cantata*, ogni movimento presenta un riferimento esplicito alla modalità (dorico, frigio ed eolio). La rielaborazione di ritmi e modi greci individuata da Pastura è riscontrabile, invece, nella sezione numerata come 3, che si basa sul riferimento testuale di Teocrito. Gli accompagnamenti si contraddistinguono per una figurazione ritmica ricorrente sul modello dell'anapesto, mentre la melodia vocale è scopertamente in modo frigio e si muove per gradi congiunti. L'impiego di una rivisitazione dei modi greci si rivela essere un ulteriore punto di contatto con il pensiero e lo stile di Pizzetti, la cui attività compositiva dettò alcuni degli orizzonti compositivi più significativi nell'Italia dell'epoca.³⁴ La modalità rappresentava, difatti, una possibilità di rinnovamento del linguaggio sia armonico che melodico molto promettente, che si ispirava alla tradizione e offriva soluzioni per le esigenze più moderne.

Tra la seconda e la terza strofa, si inserisce il coro che Sangiorgi definisce «facile da studiare», per via dell'omioritmia delle voci e dei raddoppi tra le parti.³⁵ Nella scrittura permangono sia il modo frigio che il ritmo anapesto, ma, allo stesso tempo, il tono di lamento, ottenuto tramite le reiterazioni del semitono e i melismi sulla interiezione «Ah!», rappresenta un riferimento alle «cantilene popolari siciliane» citate da Pastura. Tuttavia, non è possibile riscontrare la melodia direttamente nelle raccolte di Favara e Frontini, come accade in diverse composizioni coeve.

Nella sezione corrispondente alla quarta strofa è presente la melodia, chiaramente in Sol maggiore, che Pastura definisce ottocentesca. Se da una parte è vero che la linea vocale, sorretta da un tessuto armonico tonale, negli intervalli e nel fraseggio è maggiormente attinente al cantabile romantico, permangono elementi ancora riconducibili al sistema modale, come la scala dorica sul fa alle battute 98-100, in corrispondenza delle parole «cantava dei poeti»; all'interno della sezione, i profili modali trovano un corrispettivo testuale nel riferimento alle figure medievali di Dante e Petrarca. A b. 106 Sangiorgi cita direttamente una melodia belliniana, che si inserisce «come fulgido fregio» e il riferimento è esplicitato anche dalla partitura, dove, al di sotto del primo pentagramma del pianoforte, è riportata la frase «Prendi: l'anel ti dono».³⁶ La melodia è tratta dall'*incipit* della Cavatina di Elvino nella *Sonnambula* (n. 3), ma la citazione si limita alle prime due misure. Data la derivazione del materiale della *Cantata*, il richiamo intertestuale si carica di valore semantico, in quanto il gesto di porgere l'anello viene rivolto a Bellini stesso, accentuando il carattere di omaggio della composizione (es. 1).

³⁴ Cfr. ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica dei greci*, Roma, Casa editrice Musica, 1914.

³⁵ DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 210.

³⁶ PASTURA, *Riappare dopo quindici anni la "Cantata a Bellini" di Alfredo Sangiorgi* cit.

Andante sereno e nobile

p
O_al-lor che Dan - te la-cri-mò - d'a - mo - re

pp
pp
espress. *3*

E_a Val-chiu - sa spi rar_ ver - si di -

mf
f *mf* *p*

p
vi - ni Din - ne, can - ta - va dei po -

mf
3 *3* *3* *3*

p
delicatamente *p*

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems. The first system features a vocal line with lyrics 'e - ti_e cuo - re il me - lo - di - co tu³ - o' and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'spir - to O Bel - li - ni?' and includes a 'rall.....' marking. The third system shows the piano part with lyrics '«Pren - di l'a-nel - ti do - no»' and includes a 'tr' (trill) marking. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p, pp), articulation (trills), and time signature changes (4/4, 2/4, 12/8).

Es. 1. ALFREDO SANGIORGI, *Cantata a Bellini*, riduzione per voce, coro e pianoforte, bb. 90-107.

L'ultima strofa è intonata inizialmente dal coro che reitera le stesse parole «E in noi perenne» in due sezioni, di cui la seconda è un fugato. Questi passi corali corrispondono alla piena affermazione della tonalità, essendo scritti scopertamente in Do maggiore e la scelta armoni-

ca contribuisce al carattere di inno a cui si riferisce Pastura. Dopo che il solista ha completato l'intonazione della sesta strofa, la composizione si chiude solennemente in Sol maggiore. La prassi di inserire un fugato conclusivo è un tratto stilistico evidente nella scrittura di Sangiorgi, che si ripresenterà nella prima serie delle *Dieci variazioni su un tema della Norma*.

La *Cantata* traccia un decorso drammatico che segue lo sviluppo del testo, partendo dalla modalità associata a Teocrito, passando per la melodia ottocentesca di Dante, per chiudersi in un fugato in omaggio a Bellini e diretto effettivamente alle «future generazioni». Oltre a mettere in luce gli elementi principali del percorso, Pastura contestualizza la composizione all'interno dell'esperienza compositiva di Sangiorgi. La concezione espressa risulta centrale ai fini del presente saggio, in quanto corrisponde pienamente agli ambienti musicali catanesi più conservatori e rappresenta il terreno culturale di base anche delle future variazioni orchestrali. Nelle categorie impiegate si ripropone il concetto di purezza contrapposto alle tendenze più viennesi di Sangiorgi:

Ma, secondo me, in quel tempo, Alfredo Sangiorgi si trovava in un autentico stato di grazia. La sua «Bardana» era in gestazione e, sorvolando sulle altre importanti composizioni di mole minore, la «Cantata a Bellini» gli nacque in un momento di purezza sentimentale, di nostalgico e (non ti scandalizzare, Alfredo!) romantico abbandono. Meglio, tanto meglio così. Tra «Bardana» e «Cantata a Bellini» riusciamo oggi a possedere il definitivo profilo della vera, autentica arte di Alfredo Sangiorgi.³⁷

Pastura scrisse l'articolo nel 1950, in un periodo in cui Sangiorgi era nel pieno dell'esperienza dodecafonica, i cui metodi e presupposti culturali erano del tutto estranei al critico catanese; la *Zwölftontechnik*, di fatto, non sarebbe altro che la «geometria piana messa in musica», incapace di rispecchiare lo spirito autentico del musicista.³⁸ In contrapposizione agli indirizzi compositivi prevalenti all'epoca nella produzione di Sangiorgi, Pastura intravede nella pubblicazione della *Cantata* a quindici anni di distanza «i segni di una struggente nostalgia del Sangiorgi: la nostalgia di un passato non troppo lontano».³⁹ L'omaggio a Bellini rappresenterebbe, in questa concezione, un gesto per ristabilire un legame con le proprie radici, con il «cuore di un fanciullo», con una felicità perduta, immergendosi in un'esperienza purificatrice. Pastura, citando *Norma*, termina l'articolo con un augurio per Sangiorgi che non rimarrà inascoltato: «ah, riedi ancora qual'eri allora».⁴⁰

³⁷ *Ibid.* *La Bardana* (1938) è la prima opera teatrale e allo stesso tempo l'ultimo lavoro di più ampie dimensioni composto da Sangiorgi nel periodo fascista. L'opera fu messa in scena per la prima volta in una revisione al Teatro di San Carlo di Napoli nel 1950.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Il testo, che si riferisce alla versione originaria della cabaletta della Cavatina di *Norma*, era stato solo abbozzato da Bellini nell'autografo ed è stato successivamente scartato. La prima stesura della cabaletta venne pubblicata da Pastura in *Id.*, *Bellini secondo la storia* cit., p. 561.

«Ah, riedi ancora qual'eri allora»: le variazioni su temi belliniani

La testimonianza di Pastura, anche se estremamente significativa, non può essere presa alla lettera. La scelta compositiva di Sangiorgi verso la «corrente chiarificatrice» nel periodo fascista, di fatto, era dettata anche dalle attuali circostanze del panorama musicale italiano. Sotto il fascismo, la difficoltà di reperire partiture dei compositori della Scuola di Vienna, l'assenza di metodologie di base per analizzare musica post-tonale o dodecafonica e la censura politica nazifascista scoraggiarono una ricerca compositiva di stampo più modernista, anche se non la impedirono completamente.⁴¹ Non è un caso che, appena dopo la fine del secondo conflitto mondiale, numerosi compositori italiani, incluso Sangiorgi, manifestarono un nuovo interesse per le tecniche compositive viennesi e la dodecaфонia.

Accanto alle ragioni puramente estetiche o artistiche, anche la scelta di riavvicinarsi al gusto romantico, omaggiando Bellini alla fine degli anni Cinquanta con delle serie di variazioni, era dovuta a problematiche di carattere più pratico. Se la *Cantata* fu composta in vista della candidatura a un concorso promosso dal governo fascista, i tre cicli di variazioni (1957-1959) rappresentarono la volontà di Sangiorgi di riscuotere un numero maggiore di esecuzioni, imponendosi con più decisione in ambito nazionale. La corrispondenza con Pastura rivela proprio questo intento pragmatico, in quanto Sangiorgi insistette per organizzare un'esecuzione della prima serie in ambito catanese.⁴² Tali tentativi scaturirono dallo scarso successo riscosso dalla produzione propriamente dodecafonica negli anni Cinquanta: le più brevi composizioni strumentali conobbero una diffusione molto limitata e l'opera *La nuova colonia*, il lavoro più esteso dell'epoca, non venne mai messa in scena, né pubblicata.⁴³ La produzione di Sangiorgi era allo stesso tempo antiquata nei confronti delle nuove avanguardie seriali e troppo astratta per gli ambienti conservatori. Il compositore non prese parte al Congresso Internazionale per la Musica Dodecafonica tenutosi nel maggio del 1949 «per timore di fare la figura dell'intruso», né era in contatto con i musicisti che all'epoca stavano guidando la rinascita musicale nel dopoguerra, tranne che con Dallapiccola.⁴⁴ La corrispondenza tra Sangiorgi e Dallapiccola, inoltre, non rivela scambi di riflessioni sul metodo dodecafonico o sul pensiero musicale, ma tratta di questioni più pratiche legate alle esecuzioni (mancate) dei lavori del catanese. D'altro canto, tra gli altri interlocutori privilegiati si possono annoverare sia Pastura che Mario Castelnuovo-Tedesco, personalità dagli orizzonti compositivi opposti rispetto alla dodecaфонia.⁴⁵

⁴¹ Cfr. GIANMARIO BORIO, *Schönberg e la cultura italiana: storia di un rapporto contraddittorio*, in *Cara scienza mia, musica: studi per Maria Caraci Vela*, vol. II, Pisa, ETS, 2018, pp. 753-786; FIAMMA NICOLODI, *Gli esordi della Scuola di Vienna in Italia fino alla seconda guerra mondiale*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVIII, 2013, pp. 211-242.

⁴² Le *Dieci variazioni su un tema della Norma* furono eseguite nel 1959 al Teatro Piccinni di Bari, dirette da Ferruccio Scaglia, e nello stesso anno al Teatro Massimo Bellini di Catania sotto la direzione di Ettore Gracis. Sempre nel 1959, Scaglia diresse le *Sette variazioni su un tema di Bellini per orchestra d'archi* al Teatro Comunale di Firenze. Nel 1961, le *Cinque variazioni su un tema della Sonnambula* furono dirette ancora da Scaglia a Palermo. Cfr. ALDO MATTINA, *Le esecuzioni pubbliche delle opere di Sangiorgi*, in *Alfredo Sangiorgi, nel centenario dalla nascita (1894-1994)*, Catania, Istituto Musicale Pareggiato "Vincenzo Bellini" di Catania, 1994, pp. 9-11.

⁴³ Cfr. SEMINARA, «Chi scrive è l'unico musicista italiano che possa dichiararsi allievo personale di Schönberg» cit.

⁴⁴ Lettera inedita di Luigi Dallapiccola a Sangiorgi, Firenze, 12 agosto 1949, archivio personale di Guglielmo Sangiorgi. Ventuno lettere ricevute da Dallapiccola, completamente inedite, sono conservate nell'archivio privato di Guglielmo Sangiorgi a Padova.

⁴⁵ Oltre allo scherno bonario degli amici, Sangiorgi dovette affrontare conseguenze più serie dovute al suo interesse per la *Zwölftontechnik*. In una lettera inedita del 22 aprile 1948, Antonio Savasta comunicò che la

Dall'epistolario in questione si evince che il primo ciclo di *Dieci variazioni su un tema della Norma* fu ultimato tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre 1957: «ho finito da poco di comporre delle *Variazioni per orchestra su tema di Bellini*».⁴⁶ Il tema è tratto dalla celebre introduzione strumentale in apertura del secondo atto di *Norma* che precede il recitativo «Dormono entrambi» (N. 6). All'interno del Fondo Sangiorgi di Catania sono conservate rispettivamente due copie eliografiche del manoscritto per la partitura e due per le parti separate (709/1 e 710/1). I testimoni presentano anche dediche significative, che documentano il fenomeno del ritorno alle origini riscontrabile nelle variazioni, dal momento che la partitura 709/1 è dedicata a Francesco Paolo Frontini, primo maestro di composizione di Sangiorgi, e la 710/1 a Francesco Pastura.

Un confronto critico tra le diverse lezioni tramandate dai testimoni, per ragioni di spazio, esula dagli intenti del presente saggio. Si sottolinea solo che le partiture derivano entrambe dallo stesso testimone manoscritto e sono datate al 16 marzo 1958; il copista è identificabile con Mario Sette, un musicista altoatesino che collaborava spesso con Sangiorgi. Come ha già fatto notare Concetta Privitera, a pagina 55 (v variazione) di entrambe le partiture è stato incollato un foglio autografo per le correzioni.⁴⁷ Nel testimone 710/1 il foglio si è staccato ed è possibile leggere anche la versione precedente in cui sono presenti due battute da 5/4. Le ultime due pulsazioni sono state semplicemente cancellate in entrambe le battute, riscritte in 3/4 e la scelta comporta una minore espansione del motivo di base in quel passo.

La seconda serie di *Sette variazioni su un tema di Bellini* per orchestra d'archi fu completata tra il 1958 e il 1959, poiché il primo riscontro su di esse è presente in una lettera di Mario Castelnuovo-Tedesco del 2 maggio 1959.⁴⁸ Sangiorgi trasse il tema ancora da *Norma*, in particolare dalla breve introduzione strumentale che precede il recitativo «Ei tornerà» (N. 8). Nel Fondo Sangiorgi è conservata solo una copia eliografica in partitura del manoscritto, catalogata come 718/24. L'ultimo ciclo di *Cinque variazioni su un tema della Sonnambula* per orchestra è datato al 6 giugno 1959 e il tema deriva dal coro «Osservate: l'uscio è aperto» (N. 7). Nel Fondo sono catalogati una copia eliografica dal manoscritto in partitura e le parti separate (711/1). Tutte le copie eliografiche dei testimoni menzionati sono state realizzate dalla tipografia L'istantanea di Roma.

Le tre serie di variazioni rappresentarono per Sangiorgi una purificazione dalla precedente esperienza dodecafonica. Di fatto, a partire dal 1946, il compositore dimostrò un rinnovato interesse nei confronti della Seconda Scuola di Vienna e degli orizzonti post-tonali.⁴⁹

commissione ministeriale per la revisione delle nomine dei docenti di conservatorio, in un primo momento, aveva bocciato Sangiorgi per via dei suoi indirizzi musicali e del timore che si potessero ripercuotere anche sull'insegnamento. Concludendo la lettera, Savasta ammonisce il vecchio allievo sulle conseguenze delle sue scelte didattiche e stilistiche. Il documento è conservato nell'archivio privato di Guglielmo Sangiorgi.

⁴⁶ Lettera del 3 novembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 213.

⁴⁷ PRIVITERA, *Il «Fondo Sangiorgi»* cit., p. 252.

⁴⁸ MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 220.

⁴⁹ A partire dal 1946, Sangiorgi si stabilì a Merano e riprese le attività in qualità di docente di Composizione al Conservatorio di Bolzano. La notizia è testimoniata da un telegramma del 20 settembre 1946 spedito dal direttore del Conservatorio, Mario Mascagni, e conservato nell'archivio privato di Guglielmo Sangiorgi (Padova).

Le prime testimonianze di una nuova direzione sono riscontrabili in brevi liriche per voce e pianoforte composte tra maggio e luglio del 1946.⁵⁰ *L'orfano*, succinta composizione su testi del poeta siciliano Ottavio Profeta, si svolge prevalentemente in uno spazio armonico basato sul tricordo viennese (o *Quartenakkord*, formato da una quarta giusta e una aumentata), che viene disposto sia melodicamente che armonicamente. Le *Quattro liriche per canto e pianoforte* su testi di Giuseppe Villaroel, invece, riscosero il plauso di Luigi Dallapiccola che descrisse l'opera come un punto di raccordo di tutte le esperienze compositive precedenti.⁵¹ Di fatto, l'analisi rivela la coesistenza di tonalità, orizzonti post-tonali, coesione motivica, geometria nella parte del pianoforte e uno schietto lirismo vocale. La definizione di sincretismo risulta efficace anche in riferimento alle *Tre invenzioni*, dove l'ultimo numero si basa su una serie di ventotto altezze e si configura come una libera parafrasi su alcuni spunti della *Lyrische Suite* di Alban Berg. Gli anni 1948-49 rappresentano il periodo in cui Sangiorgi si dedicò principalmente allo studio del metodo dodecafonico, tramite la lettura delle partiture viennesi e dei trattati di René Leibowitz.⁵² Il progetto compositivo di fondo si rivelò al meglio durante la successiva fase dodecafonica, a partire dal 1950, quando Sangiorgi dimostrò di impiegare le tecniche compositive viennesi in una scrittura in forte continuità con le esperienze italiane del primo Novecento. Tutte le opere strumentali scritte nella prima metà degli anni Cinquanta, di fatto, presentano dei centri tonali ben definiti e confermati negli *incipit* tematici e nelle cadenze conclusive. Le altezze cardine, inoltre, sono evidenziate assiduamente tramite poco ortodosse ripetizioni interne alle serie e raddoppi delle parti. Tale dodecafonia 'neotonale' mantiene un impianto formale ben riconoscibile, in quanto le composizioni si articolano spesso in forma sonata, cicli sonatistici o variazioni. Le serie sono spesso disposte al fine di ottenere figurazioni triadiche e non sono estranee a un tradizionale carattere melodico. Inoltre, sul piano morfologico, prevale un trattamento tematico del materiale seriale.

Il tentativo di sintesi tra tradizione italiana e orizzonti viennesi poteva avere un modello solamente in Alban Berg, piuttosto che in Schönberg o in Webern. Di conseguenza, riferimenti allo stile e alla dodecafonia del compositore austriaco sono riscontrabili in tutta la produzione dodecafonica di Sangiorgi. Dalla consultazione dell'epistolario con Castelnuovo-Tedesco, si rivela una vera e propria mitizzazione della figura e della musica di Berg, che viene definito da Sangiorgi come un «eroe», un «martire» o un «nume tutelare».⁵³ A questo repertorio appartengono composizioni quali la *Sonata a Tre* (violino, viola e violoncello, 1950), *Musica per quartetto d'archi* (1950), una *Symphonia* (1955) e un *Concerto in forma di suite* (1956). Anche *La nuova colonia* (1952) si basa su una declinazione affine della dodecafonia, in cui sono presenti anche scoperti riferimenti alla drammaturgia berghiana del *Wozzeck*, come ha messo in luce Graziella Seminara.⁵⁴

⁵⁰ Le partiture a stampa sono pubblicate dalla Forlivesi di Firenze e conservate all'interno del Fondo Sangiorgi (716/25-27).

⁵¹ Lettera inedita di Luigi Dallapiccola ad Alfredo Sangiorgi, Firenze, 20 ottobre 1948, archivio privato di Guglielmo Sangiorgi.

⁵² Le partiture degli autori della Seconda Scuola di Vienna, con annotazioni autografe del compositore, sono conservate nel Fondo Sangiorgi, mentre i trattati di Leibowitz, anch'essi annotati, appartengono alla biblioteca privata di Guglielmo Sangiorgi.

⁵³ MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 138.

⁵⁴ Cfr. SEMINARA, «Chi scrive è l'unico musicista italiano che possa dichiararsi allievo personale di Schönberg» cit.

Nel repertorio appena descritto, Sangiorgi piega la dodecafonia alle proprie esigenze tramite l'impiego di elementi derivati dalla tonalità, mentre, nelle serie di variazioni su temi belliniani, applica le tecniche compositive viennesi nel trattamento del materiale ottocentesco. Le variazioni sono frutto, di conseguenza, dello stesso tentativo di sintesi conciliatrice, ma ne rappresentano il rovescio della medaglia. Sangiorgi rimodella la musica di Bellini, in particolare, estrapolando forzatamente brevi cellule melodiche e sviluppandole in procedimenti contrappuntistici, di inversione, diminuzione, aumentazione o sovrapposizione. Tuttavia, pur adottando in parte un approccio derivato dalla dodecafonia, il compositore non rinuncia mai alla riconoscibilità delle melodie principali nei temi delle variazioni, preservando il canto di «liberazione e purificazione» belliniano.

Le lettere in cui Sangiorgi presenta a Pastura la prima serie di *Dieci variazioni su un tema della Norma* sottolineano la natura tonale della composizione:

Non spaventarti! ho rispettato il nostro compaesano, senza dodecafonizzarlo!... Dunque ho scelto come tema l'intermezzo del 2° atto di Norma, tutto il brano in re minore fino all'attacco del recitativo «...dormono entrambi». Ho fatto 10 variazioni: è stato per me un bagno nella tonalità, a volte trattata scolasticamente; mi sono sentito... purificato!⁵⁵

Il documento testimonia il recupero di un lessico già impiegato nelle discussioni con Mario Pilati a proposito di Pizzetti e di un «bagno purificatore» contro le tendenze viennesi e post-tonali;⁵⁶ il ripresentarsi del medesimo concetto, inoltre, è riscontrabile anche in una lettera coeva di Castelnuovo-Tedesco.⁵⁷ Successivamente, Sangiorgi fu attento con Pastura a specificare che le variazioni erano state composte «con fede vivissima», e, di conseguenza, non in virtù di un mero gesto accondiscendente verso i catanesi.⁵⁸ L'espressione appena citata si pone come una risposta all'esortazione «ah, riedi ancora qual'eri allora» e, in generale, a tutte le critiche mosse verso i suoi indirizzi compositivi o dodecafonici. Tuttavia, l'impiego estensivo delle tecniche viennesi e la necessità pratica di assicurarsi delle esecuzioni rivelano che il ritorno alle origini auspicato non era stato compiuto definitivamente.

⁵⁵ Lettera del 3 novembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 213. L'impostazione tonale delle variazioni è ribadita da Sangiorgi in altre due lettere spedite a Pastura nello stesso anno: *ivi*, pp. 214-215. In quegli anni, Pastura stava lavorando all'ampio volume su Bellini che avrebbe pubblicato nel 1959. Cfr. PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit.

⁵⁶ Cfr. SANGIORGI, *Mario Pilati* cit.

⁵⁷ MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 200. «Mi rallegro, anche, di saperti di nuovo al lavoro, che tu abbia compiuto le *Variazioni sul tema della Norma*. Ti confesso che... non ricordo affatto quell'Intermezzo (e che non ho qui neppure lo spartito della *Norma*: cosa che... Pizzetti non mi perdonerebbe!): sono lieto, ad ogni modo, del tuo “tuffo tonale” e che... tu non abbia “massacrato” Bellini colla dodecafonia! Ed auguro alla tua fatica “pluri-catanese” il miglior successo!» Precedentemente, Castelnuovo-Tedesco aveva schernito Sangiorgi alla notizia del progetto delle variazioni belliniane: «Ma perché vuoi fare dodecafonico Bellini?» *Ivi*, p. 173.

⁵⁸ Lettera del 20 dicembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 215.

Le parole di Pizzetti sull'introduzione del secondo atto restituiscono al meglio l'immaginario coevo costruitosi attorno all'introduzione strumentale belliniana, ostentando una piena accettazione del romanticismo.⁵⁹ L'ampia diffusione riscossa dal passo di *Norma*, assieme alla centrale e appassionata trattazione di Pizzetti, si possono identificare come le cause che indussero Sangiorgi a realizzare la prima serie di variazioni proprio su questo materiale.

Un confronto tra la partitura di Sangiorgi e la versione di Bellini dimostra che il tema è stato trascritto con modifiche minime riguardanti la strumentazione, le dinamiche e le articolazioni. La partitura 709/1 indica, a pagina 7, che il tema non si conclude con la cadenza in Re minore a battuta 42 nella versione originale, ma comprende anche le misure 43-57, le quali fungono da coda e allo stesso tempo da collegamento tra alcune variazioni.⁶⁰ Anche se il concetto di tema delle variazioni e tema belliniano non coincidono propriamente, in quanto il passo di *Norma* presenta diversi spunti melodici che sono rielaborati da Sangiorgi, il ruolo più rilevante è comunque svolto dalla melodia in Re minore che si estende da b. 27 a b. 41, il «canto largo» successivamente ripreso nell'arioso «Teneri figli».⁶¹

La scelta di una scrittura propriamente tonale non afferisce solo al piano armonico, ma influenza anche l'organizzazione formale della composizione. A tal proposito, si confrontano i due approcci al genere della variazione adottati da Sangiorgi nel primo movimento di *Musica per quartetto d'archi* (1950) e in queste variazioni.⁶² Nel quartetto, propriamente dodecafonico, l'innovazione più rilevante è strettamente interconnessa con gli sviluppi della serie e consiste nel rapporto che vige tra il tema e le altre sezioni. All'interno delle diverse variazioni sono isolati e sviluppati singoli elementi contenuti nella serie di partenza, ma il tema

⁵⁹ PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., p. 33: «Incomincia il secondo atto della *Norma*. Rombano e squillano in orchestra due lunghe note, isolate da una pausa altrettanto lunga, e seguite da un altro lungo silenzio; ed ecco salire, sempre dall'orchestra, una voce profonda, accorata ma piena anche di dolcezza; lentamente sale, e si ferma: ma non si ferma per estinguersi nella sua solitudine, ch  l'ultima sua nota tremante suscita intorno una due tre altre voci sommesse, voci di simpatia e di amore che tremano con lei e con lei vaniscono per l'aria. Un altro silenzio lungo (e ci si sente battere il cuore, nell'attesa): e la voce risorge, ma pi  prossima di prima, e risale, e ridesta altri echi che ancora si perdono lontano. E di nuovo silenzio. E poi (e ne avevamo il presentimento) una successione di accenti angosciosi e di singhiozzi, il singhiozzare di una invisibile anima in pena, un pianto convulsivo che ci stringe il cuore. Ma ora decresce, si calma, ed ecco si risolve in un canto largo, largo tanto da sembrare che non possa mai finire, che   sfogo ed esaltazione di dolore, ma   anche liberazione e purificazione di quella tremenda angoscia di prima. Il canto cessa. Tre sussulti improvvisi, in orchestra, ed ecco (la scena rappresenta una stanza dove   un letto in cui dormono i due piccoli figli della sacerdotessa d'Irminsul), ecco appare Norma, «pallida, contraffatta» che regge in una mano una lampada e nell'altra un pugnale».

⁶⁰ La coda   inserita tra la II e la III variazione, tra la V e la VI e tra la IX e la X. Alla fine del tema delle *Variazioni*, si trova un'annotazione di Sangiorgi che il compositore aveva inserito verosimilmente nel manoscritto e che   stata copiata in entrambi i testimoni 709/1 e 710/1 (p. 7): «Nota: Pur considerando conclusivo il vero "Tema" sulla tonica re min., non tralascio il successivo episodio dell'intermezzo belliniano (episodio che chiamo "Coda" per differenziarlo dal precedente gruppo tematico) che, mentre nell'originale serve a portarci verso il dramma (alle parole [...] «dormono entrambi...») in queste variazioni, intercalato fra qualche episodio e l'altro, acquista carattere "cadenzante" dando continuit  alla successione di esse».

⁶¹ PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini* (1916) cit., p. 33.

⁶² All'interno del Fondo Sangiorgi sono conservate diverse copie a stampa di *Musica per quartetto d'archi*, catalogate 718/21-23 e B-IV-3.

iniziale non viene mai considerato come una struttura di dieci battute da sviluppare nella sua interezza. Di conseguenza, viene meno l'identità temporale tra le variazioni e il tema, tanto nel numero divergente di misure quanto nella diversa morfologia interna che ne determina la struttura. Da questa prospettiva, la stessa definizione di tema non può essere letta nella funzione tradizionalmente attribuita al termine e il trattamento delle variazioni si presenta più libero. Inoltre, il tema è composto da materiale melodicamente e armonicamente molto neutro, che consiste soprattutto in elementi scalari. Le variazioni su *Norma* sono il risultato di una concezione del tutto opposta a quella appena discussa. Il compositore, in questo caso, considera il tema originale nella sua totalità, che comprende la scansione interna, le funzioni svolte dalle singole sezioni, lo sviluppo morfologico e le relazioni armoniche. Di conseguenza, ogni variazione mantiene un alto grado di riconoscibilità, riscontrabile sia in sede di analisi che di ascolto. La scelta è anche in funzione del contesto catanese a cui le variazioni erano dedicate, in quanto il pubblico non avrebbe mai accettato una maggiore metamorfosi dei temi belliniani.

Ogni variazione consiste nell'espansione della struttura di base, arricchendo lo spazio armonico e dilatando la forma tramite la reiterazione dei singoli motivi. Sangiorgi altera spesso anche gli intervalli e la figurazione ritmica o melodica dei motivi che, tuttavia, risultano sempre singolarmente riconoscibili. Il principio di elaborazione motivica deriva dallo studio della *Formenlehre* svolto a Vienna negli anni Venti, ma è riscontrabile solamente nelle composizioni scritte a partire dal secondo dopoguerra. Difatti, Sangiorgi declina il concetto schönbergiano del «minimo comune multiplo della composizione», secondo un principio alquanto distante dalla poetica di Bellini;⁶³ il materiale viene piegato così alle esigenze sia tecniche che espressive dell'autore. La maggior parte dei motivi coincide con gli spunti melodici contenuti nell'introduzione orchestrale di Bellini: l'arpeggio (bb. 5-6), la fioritura melodica re-do diesis-re-mi-re (bb. 9-10), il cromatismo discendente (bb. 21-24) e le figurazioni discendenti in apertura della melodia a partire da b. 27. Il tetracordo re-do diesis-si bemolle-la (bb. 7-9 dei violoncelli) rappresenta in Bellini più un movimento del basso di natura armonica, che viene estratto e trattato come motivo da Sangiorgi.

In ogni numero si presentano diverse possibilità di sviluppo dei due unisoni iniziali: nelle variazioni I e VI dal secondo re scaturisce una scala minore napoletana (con si naturale, sesto grado della scala maggiore), mentre la II e VIII si aprono con il tricordo cromatico do diesis-re-mi bemolle; la IV, la VII e la X non presentano il gesto isolatamente in apertura.

Il motivo re-do diesis-si bemolle-la è alla base delle variazioni V e IX, in cui il tetracordo viene reiterato costantemente. Nella V variazione, il motivo si presenta anche al basso assieme alla melodia principale (bb. 27-41 del tema), sfruttando l'affinità con il tetracordo discendente re-do diesis-si-la alle misure 28-29 del tema.

Proprio la melodia che, in *Norma*, si ripresenta in «Teneri figli», rappresenta il momento più denso in tutte le variazioni per via della sua notevole presenza nell'immaginario collettivo belliniano e della posizione centrale che occupa nel tema. A differenza delle altre sezioni, la cui morfologia interna è riconfigurata tramite le reiterazioni dei singoli motivi, il decorso della melodia si mantiene intatto. Il materiale viene sottoposto principalmente a procedi-

⁶³ ARNOLD SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, revisione a cura di Gerald Strang e Leonard Stein, trad. it. e prefazione di Giacomo Manzoni, Milano, Suvini Zerboni, 1969, p. 8.

menti di imitazione, aumentazione o diminuzione: nella v variazione la melodia si presenta affidata al flauto con virtuosistiche quartine di semiminime, mentre nella vii è caratterizzata dal ritmo ternario alla giga, che dona un carattere più popolareggiante.

La variazione x differisce profondamente dalle precedenti, poiché non segue la struttura del tema e si compone di una *Introduzione* seguita da un fugato. Il soggetto, in particolare, corrisponde alla melodia principale (bb. 27-29 del tema) nelle prime tre battute e, successivamente, si compone di frammenti scalari discendenti con funzione modulante. La prima risposta avviene a distanza di tritono in La bemolle minore, rivelando l'interesse di Sangiorgi per un intervallo che si presenta costantemente nella sua produzione dodecafonica sul piano armonico e strutturale. Nella variazione, il contrappunto si compone al massimo di quattro parti, prima di sfociare in una scrittura più accordale. A dispetto della natura armonica del tema e dei precedenti numeri, la composizione si chiude in Re maggiore con un gesto alquanto artefatto, che sottolinea il carattere sostanzialmente luminoso della raccolta. La scelta di inserire un fugato come coda ricorre in tutta la produzione strumentale di Sangiorgi: si è già citato il caso della *Cantata a Bellini*, ma il fenomeno è riscontrabile anche nel *Quartetto per fiati* (1932), nelle *Tre invenzioni* (1947), nella *Sonata a tre* e in *Musica per quartetto d'archi* (1950). In generale, il fugato e la fuga sono associati alle conclusioni di cicli sonatistici o di variazioni in composizioni cameristiche (tre o più elementi) e orchestrali. Sangiorgi considerava il fugato come la migliore possibilità per terminare una composizione in modo efficace e completo. Soprattutto nel dopoguerra, il contrappunto imitativo rappresenta un ultimo e definitivo sviluppo del materiale di partenza che può consistere in un motivo, in una serie o in una melodia belliniana.

L'inversione è un ulteriore procedimento rilevante nella composizione. Nella variazione 1, la discesa cromatica corrispondente alle misure 21-24 del tema è esposta contemporaneamente nella sua forma originale e inversa; lo stesso trattamento è riservato al motivo dell'arpeggio nelle due variazioni successive, alla melodia «Teneri figli» nella iv, al tetracordo re-do diesis-si bemolle-la nella v e alle figurazioni scalari nel fugato. Sangiorgi ha estratto l'inversione direttamente dal metodo dodecafonico, cercando di conciliare le proprie esigenze compositive con il materiale belliniano. Tuttavia, rispetto ai lavori dei primi anni Cinquanta, il procedimento è impiegato in modo meno estensivo ed è accostato sempre alla forma originale. Questo trattamento corrisponde all'esigenza di riconoscibilità motivica e tematica alla base non solo della prima serie di variazioni su temi belliniani, ma anche delle due successive. Per lo stesso motivo, Sangiorgi ha rinunciato completamente all'uso della forma retrograda, la quale risulta all'ascolto ancora più distante dall'originale. Dal trattamento del materiale, si evince che il compositore ha evitato in ogni modo che la sua musica fosse tacciata come cerebrale da personalità come Pastura e nei contesti musicali catanesi o, più in generale, italiani.

Nel 1959, Sangiorgi inviò a Mario Castelnuovo-Tedesco la partitura delle *Dieci variazioni su un tema della Norma* e delle *Sette variazioni su un tema di Bellini* per orchestra d'archi; in generale, i giudizi del musicista fiorentino sulle opere del collega reperibili nella corrispondenza si rivelano spesso efficaci. In questo caso, dopo aver riconosciuto il pregio della prima serie di variazioni che conserva perfettamente il carattere del tema, Castelnuovo-Tedesco individuò lucidamente il limite più importante della raccolta: le variazioni non sarebbero la forma più adatta a sviluppare tale materiale, in quanto non aggiungerebbero alcun interesse alla scrit-

tura belliniana.⁶⁴ Da questa prospettiva, il tentativo di conciliare il suo pensiero musicale con le esigenze di lirismo dei catanesi non risulta realizzato a pieno da Sangiorgi. I due elementi non sono inconciliabili, ma la loro sintesi non realizza un lavoro dal carattere originale o di interesse rilevante.

Castelnuovo-Tedesco lesse le partiture di tutti e tre i cicli di variazioni su temi belliniani, manifestando sempre la preferenza per la prima serie, per via della maggior pregnanza del tema. Si espresse anche sull'ultimo ciclo, criticando la scelta del tema tratto dalla *Sonnambula* (il coro «Osservate: l'uscio è aperto»), in quanto di poco interesse e tipico dell'opera comica.⁶⁵

Non si analizzeranno nel dettaglio le due serie successive di variazioni, in quanto è riscontrabile un approccio analogo nello sviluppo del materiale. Tuttavia, le *Sette variazioni su un tema di Bellini* per orchestra d'archi presentano una scrittura alquanto più rigida che deriva sia dalla brevità del tema, l'introduzione strumentale in apertura del numero 8 nel secondo atto di *Norma*, sia dalla maggior neutralità armonica e tematica.⁶⁶ L'inizio della prima variazione, in cui si rielabora il materiale melodico esposto dai bassi nelle battute 1-4, ben rappresenta le peculiarità stilistiche della composizione. La linea orizzontale del motivo (do-si-do-la-sol-mi-re) viene subito frantumata, in quanto passa da uno strumento all'altro. La collocazione delle altezze risulta ancora più rilevante a battuta 4, in cui è riscontrabile un processo di maggiore spazializzazione e soprattutto di verticalizzazione delle altezze la-sol-mi. Le successive misure 5-8 si pongono come un'inversione delle precedenti e, inoltre, il procedimento è applicato non solo agli intervalli, ma perfino alla strumentazione, delineando una struttura a specchio anche nella distribuzione dei frammenti motivici. In particolare, i violini I rielaborano in inversione le battute 1-4 nei bassi, la viola, in quanto strumento centrale, ripresenta lo stesso materiale in inversione, mentre le altre voci sono trasposte a distanza di semitono discendente. L'applicazione rigorosa di tali procedimenti nello sviluppo del materiale motivico è affine al trattamento della serie nelle precedenti composizioni dodecafoniche di Sangiorgi piuttosto che alla scrittura riscontrata nelle *Dieci variazioni su un tema della Norma* (es. 2).

⁶⁴ «Le *Variazioni sul tema della Norma* mi sembrano un ottimo pezzo (molto superiore all'altro gruppo di variazioni), chiaro, ben costruito, bene strumentato. Resta sempre il dubbio se la forma delle variazioni sia quello che più si addice a “sviluppare” un tema belliniano, e se le variazioni “aggiungano” interesse a quella bellissima frase iniziale... Ad ogni modo, in questo caso, le variazioni conservano perfettamente il carattere del tema e la sua espressione drammatica (sono cioè, in un certo senso... meno variazioni!); se mai qualche dubbio sulla 7^a variazione, opportuna, sì, per dare varietà di movimento, ma che (fra la Giga e la Tarantella...) mi pare si addice meno al tema belliniano. Ad ogni modo, ripeto, è un ottimo pezzo, che merita di essere eseguito e che dovrebbe avere molto successo». MALORGIO, *Censure di un musicista* cit., p. 220.

⁶⁵ *Ivi*, p. 223.

⁶⁶ Un'analisi della serie di variazioni è reperibile in SPAMPINATO, *Sette variazioni su un tema di Bellini per orchestra d'archi*, in *Alfredo Sangiorgi nel centenario dalla nascita (1894-1994)* cit., pp. 22-24.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system (top) consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is 5/4. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. There are accents (*v*) and a *marcato* marking. Red arrows point to specific melodic lines in the first two staves. The second system (bottom) also consists of four staves. It includes annotations in red: "inversione" above the first staff and "trasposizione" above the third staff. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. There are also accents (*v*) and a *marcato* marking.

Es. 2. ALFREDO SANGIORGI, *Sette variazioni su un tema di Bellini*, I, bb. 1-8.*Per uno stile tardo, ma non definitivo*

All'interno dell'esperienza compositiva di Sangiorgi, le serie di variazioni su temi belliniani delineano le caratteristiche di uno stile tardo. Gli altri lavori composti in questi anni da menzionare sono l'opera teatrale *San Giovanni decollato* (1958) e la *Cantata a Sora* (1960), l'ultima composizione importante completata da Sangiorgi prima della prematura scomparsa, avvenuta il 18 luglio 1962. La tendenza verso approcci tradizionali ed elementi legati alle radici culturali sono caratteristiche ricorrenti nell'ultima fase creativa di diversi compositori. A tal proposito, si potrebbe instaurare un paragone con il caso di Giorgio Federico Ghedini, che apparteneva alla stessa generazione di Sangiorgi e condivideva con lui diverse prospettive

estetiche e stilistiche.⁶⁷ Come ha sintetizzato Waterhouse, la produzione di Ghedini risalente agli anni Cinquanta e Sessanta non mostra alcun interesse verso gli orizzonti musicali modernisti, ma si colloca su posizioni più conservatrici: il musicologo cita gli idiomi ottocenteschi del *Credo di Perugia* e la neo-beethoveniana *Overture pour un concert*.⁶⁸ Di conseguenza, la scelta del recupero del lirismo belliniano è sintomo, nel caso di Sangiorgi, anche dell'appartenenza a una generazione di musicisti che, essendosi formati sotto l'egida dei compositori della generazione dell'Ottanta, accostarono alla ricerca compositiva un forte legame con la tradizione; queste motivazioni generazionali si aggiungono alle questioni estetiche e meramente pragmatiche precedentemente citate.

Il ritorno alle origini, che implica la presenza del mito di Bellini mediato da Pizzetti, Pilati e Pastura, rappresenta per Sangiorgi l'ultimo tentativo di sintesi tra neoclassicismo e dodecafonia, esperienze compositive passate ed esigenze attuali; il risultato artistico di questo approccio è allo stesso tempo opposto e complementare rispetto alla produzione dodecafonica. Tuttavia, la «fede vivissima» di Sangiorgi è condizionata inevitabilmente dalla volontà di affermare la sua musica in ambito catanese e la scomparsa del compositore lascia aperta la questione sulla natura definitiva o transitoria della svolta stilistica.⁶⁹

ABSTRACT – In 1935, marking the centenary of Vincenzo Bellini's death, the composer Alfredo Sangiorgi (Catania, 1894 - Merano, 1962) paid homage with a concise *Canzone* and a more expansive *Cantata*. Two decades later, amidst a dynamically transformed cultural and musical landscape, Sangiorgi revisited Bellini's legacy, composing three series of variations on themes from *Norma* and *La sonnambula* (1957-1959). Despite this, his artistic journey exhibits a fascinating dichotomy, deeply influenced by the avant-garde of the Second Viennese School. In an intriguing twist, he became Arnold Schoenberg's only Italian pupil, studying under him for a few months in late 1922. This duality in his compositional trajectory oscillated between modernist and classicist phases, with Bellini's image serving as a purifying force, cleansing him of the lingering influences of the Second Viennese School.

The concept of purification draws from Ildebrando Pizzetti's influential essay *La musica di Vincenzo Bellini*, resonating significantly in Italy then. Mario Pilati and Francesco Pastura also acted as intermediaries between Sangiorgi and Bellini's music, encouraging him to cleanse his musical style of any atonal influences. The *Canzone* and the *Cantata* navigate between ancient modes and tonality; the three sets of variations showcase the attempt to integrate the technical procedures of the Second Viennese School into a tonal framework, marking the essence of Sangiorgi's late style.

This essay delves into rare printed scores, unpublished correspondence and journalistic sources from the archives of the Catania Conservatory, the Cini Foundation in Venice and the private collection of the composer's son. By examining the ideological context surrounding Sangiorgi's compositions and providing analytical insights from the scores, the research aspires to enrich the understanding of Bellini's compositional reception in the 20th century.

⁶⁷ A Ghedini sono dedicate le *Tre invenzioni* (1947); inoltre, la figlia di Sangiorgi ricorda anche le visite al compositore sul Lago di Garda. Cfr. DODÒ SANGIORGI, «Mi insegna a guardare le stelle...», in *Alfredo Sangiorgi* cit., p. 196.

⁶⁸ Cfr. JOHN C.G. WATERHOUSE, *Ghedini, Giorgio Federico*, sub voce, Grove Music Online, 2001.

⁶⁹ Lettera del 20 dicembre 1957, in DI TORO, *La corrispondenza con Arnold Schönberg* cit., p. 215.