

Progetto Manuzio



Franco Carlo Ricci

Vittorio Rieti



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al
sostegno di:



E-text

Web design, Editoria, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Vittorio Rieti

AUTORE: Ricci, Franco Carlo

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Si ringrazia l'Autore per avere concesso di
diritti di pubblicazione.

DIRITTI D'AUTORE: sì

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza
specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

TRATTO DA: "Vittorio Rieti", di Franco Carlo Ricci -
Napoli ; Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987
- 558 p., [20] c. di tav. : ill. ; 24 cm. -
Collezione "La musica e la danza".

CODICE ISBN: non disponibile

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 1 ottobre 2009

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità media

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

ALLA EDIZIONE ELETTRONICA HANNO CONTRIBUITO:

Sara Crestini

Franco Carlo Ricci

REVISIONE:

Marco Calvo, <http://www.marcocalvo.it/>

Sara Crestini

Franco Carlo Ricci

PUBBLICAZIONE:

Alberto Barberi, <http://www.e-text.it/>

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet:

<http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni:

<http://www.liberliber.it/sostieni/>

Sommario

Sommario	4
Premessa	8
La formazione.....	11
L'incontro con Diaghilev.....	46
Dopo Diaghilev.....	90
L'esperienza parigina.....	97
Il trasferimento negli Stati Uniti.....	123
Don Perlimplin.....	161
Gli anni cinquanta.....	177
The Clock.....	225
Gli anni sessanta.....	240
Fino alla soglia dei novant'anni.....	263
Appendici	299
I	
CONVERSAZIONI	CON
VITTORIO RIETI.....	300
Ravel.....	301
Poulenc e il «Gruppo dei Sei».....	303
Max Jacob.....	307
Christian Bérard.....	308
Diaghilev.....	309
Stravinsky.....	315
Prokofiev.....	324
Schönberg.....	325
Berg.....	329

De Chirico.....	331
Cagli.....	332
Carlo Levi.....	335
Mirò.....	336
Monteux.....	338
Toscanini e Mitropulos.....	339
Anserment.....	341
Balanchine.....	342
De Falla.....	345
Casella.....	346
Respighi.....	347
Pizzetti.....	348
Hindemith e Weill.....	349
Nikolas Nabokov.....	351
Varèse.....	352
Rieti.....	353

II

LETTERE DI E A VITTORIO RIETI.....	357
Lettere ad Alfredo Casella.....	359
Lettera a Casella di Romain Rolland.....	367
Lettere a Luigi Dallapiccola.....	368
Lettere a Sergej Diaghilev.....	410
Lettera a Manuel De Falla.....	419
Lettera a Louis Jouvet.....	421
Lettere a Mario Labroca.....	423
Lettere a Paola Masino.....	432
Lettere a Darius e Madeleine Milhaud.....	454
Lettere a Claire Nicolas White.....	479
Lettera a Marc Pincherle.....	483

Lettere a Jacques Rouché.....	485
Lettere a Henri Sauguet.....	497
Lettere di Henri Sauguet a Rieti.....	516
Lettere di Igor Stravinsky.....	523
Lettera di Toscanini a Rieti.....	552
III	
SCRITTI DI VITTORIO RIETI.....	553
Le caratteristiche della cattiva musica.....	554
Tributo a Stravinsky.....	571
Teresa nel bosco.....	573
Cataloghi.....	592
Catalogo generale in ordine cronologico.....	593
Catalogo delle opere secondo il genere musicale	647
Bibliografia.....	659
Discografia.....	673
Apparato iconografico.....	681

Franco Carlo Ricci

Vittorio Rieti

A quanti mi sono cari
ed ho sacrificato
per scrivere questo libro

Premessa

«Mi eseguono poco ma in tutto il mondo»: con queste semplici espressioni Rieti è solito riassumere, significativamente, il grado di conoscenza e di diffusione della sua musica che, se non ha mai mancato infatti di suscitare consensi, a volte anche ampi, nei pubblici più diversi – il suo balletto The Night Shadow, con la coreografia di Balanchine, ha già superato le duemila rappresentazioni – a tutt’oggi però non è stata studiata, com’era lecito attendersi, dagli storici della musica limitatisi ad indicarla genericamente come espressione, anche se personale, di una certa stagione del neoclassicismo.

Strano destino per un musicista che pure fu eseguito ed apprezzato da Casella, Reiner, Mengelberg, Mitropulos, Stokowski, Kubelik, Molinari, Toscanini e, nella realizzazione scenica dei suoi lavori, ebbe la collaborazione di Cagli, De Chirico, De Pisis, Utrillo, Léger per le scene ed i costumi e di Balanchine per le coreografie! Per non dire dei balletti Barabau e Le Bal, gli unici su musiche originali commissionati da Diaghilev ad un italiano per i Ballets Russes!

Ho conosciuto Rieti per caso, prima della sua musica, alla quale mi sono in un secondo momento accostato, inizialmente per curiosità, poi con interesse crescente a mano a mano che ne andavo scoprendo la

freschezza, l'autenticità, lo stile che egli ha saputo serbare intatti, nell'ampio arco della sua creatività, senza lasciarsi condizionare dai suoi grandi contemporanei tra i quali è sufficiente ricordare Stravinsky, Prokofiev, Hindemith, Schönberg, Ravel, Varèse, Poulenc, Milhaud, De Falla, Casella, Respighi, con la maggior parte dei quali fu anche in rapporti di profonda amicizia.

Non è stato facile scrivere questo libro sia per la mancanza assoluta di studi su Rieti – salvo qualche breve saggio su alcuni suoi balletti – che mi fossero di conforto nelle analisi e nelle valutazioni, o almeno le mettessero in dubbio, sia per la necessità di compiere ricerche a Parigi ma soprattutto a New York dove ho avuto anche una lunga ed indimenticabile frequentazione con il musicista.

Il lavoro si articola sostanzialmente in due parti: la prima è dedicata alla vita ed alle opere di Rieti, l'altra ai documenti, in particolare alle lettere da lui scritte e ricevute, quasi tutte inedite. Il racconto biografico è contestuale all'analisi delle composizioni per seguire il più possibile da vicino lo svolgimento naturale della vita dell'uomo e dell'artista.

Se gli anni fino al 1940 sono di gran lunga più ricchi di notizie e di dati che non il successivo periodo americano, dipende non solo dal fatto che fino ai quarant'anni l'esistenza di Rieti è stata più vivace e densa di avvenimenti ma anche dalla sua riluttanza a far conoscere le successive vicende private che, a suo

giudizio, non hanno avuto incidenza rilevante sull'attività creativa.

Credo non sia inopportuno anche ricordare che ho rivisto l'intera materia con il musicista con il quale ho avuto la possibilità di definire non pochi particolari. Non posso per questo che ringraziarlo vivamente così come gli sono molto grato per aver messo a mia disposizione l'archivio personale ed avere comunque reso più agevole il mio studio.

Ringrazio ancora sentitamente la Public Library – Music Division, Lincoln Center – di New York, la Bibliothèque de l'Opéra di Parigi, Parmenia Migel Extrom, direttrice della «Stravinsky-Diaghilev Foundation» di New York, Laura Dallapiccola, Paola Masino, Madeleine Milhaud, Fiamma Nicolodi, Claire Nicolas White, Aurél M. Milloss, Henri Sauguet e quanti altri hanno facilitato le mie ricerche.

Non rimane che augurare a questo scritto di riuscire in qualche modo a risvegliare l'attenzione e l'interesse di studiosi, di responsabili di teatri ed associazioni concertistiche, di esecutori e di coloro comunque che amano la musica per un compositore che occupa un posto non irrilevante nel vivace e variegato panorama del Novecento musicale; la mia fatica, in tal caso, non sarà stata vana.

F.C.R.

Roma, maggio 1987

La formazione

Intorno alla metà del secolo scorso l'Egitto, politicamente semindipendente – era infatti nominalmente retto da un Vicerè ma godeva di completa autonomia dal sultano di Costantinopoli –, aveva legami economici piuttosto intensi con vari paesi europei, in particolare con l'Italia, ed era in grado di offrire lavoro e sistemazione a chi in patria non ne aveva. Era il caso appunto del nonno paterno di Vittorio Rieti, Graziadio, di origine padovana, che, come altri italiani in cerca di fortuna, verso il 1850, partì alla volta di Alessandria d'Egitto.

Egli, che il musicista non conobbe mai perché morì prematuramente, apparteneva ad una famiglia di artigiani e commercianti di stoffe, povera e di cultura modesta, mentre la moglie Didone – scomparsa molto giovane quando suo figlio Dante, futuro padre di Vittorio, aveva appena quattro anni – proveniva dalla famiglia Lolli, anch'essa di origine padovana, ma culturalmente più evoluta; un suo fratello fu rabbino maggiore di Padova.

Dante Rieti, all'età di quattordici anni, nel 1879, raggiunse il genitore ad Alessandria dove cominciò a lavorare come apprendista in case di commercio di importazione per imparare appunto il mestiere di commerciante che, in seguito, esercitò autonomamente, e con fortuna, favorito dall'economia egiziana fondata

essenzialmente, sul finire del secolo, in mancanza totale di industrie, sull'esportazione di cotone grezzo e l'importazione di manufatti.

L'azienda commerciale dei Rieti quindi, che importava prodotti alimentari, ma soprattutto tessuti di cotone, dall'Italia, dalla Francia e dall'Inghilterra per poi venderli agli arabi che ne facevano grande uso, riuscì, nel volgere di non molti anni, a decollare e ad ingrandirsi tanto da avere alle proprie dipendenze numerosi impiegati e da assicurare alla famiglia notevole agiatezza. Così quando venne alla luce Vittorio, il 28 gennaio 1898, il padre, Dante, che aveva iniziato l'attività di commerciante da condizioni economiche estremamente modeste, aveva raggiunto una posizione, nel complesso, buona, come dimostra il fatto che, dopo pochi anni dalla sua nascita, fece costruire nei sobborghi di Alessandria, in un quartiere residenziale chiamato *Ramleh* – in arabo «sabbia» – «Villa Emma», dedicata alla moglie.

Emma Camerini, madre di Vittorio, a differenza del marito Dante originario di Vicenza, nacque, nel 1870, in Egitto dove la famiglia si era trasferita da qualche tempo. Di origine triestina i Camerini, più colti dei Rieti, contavano tra i membri della famiglia insegnanti elementari e professori; il padre di Emma, molto taciturno e riflessivo, come poi suo nipote Vittorio, sembra che abbia persino scritto un libro di filosofia.

Emma Camerini e Dante Rieti ebbero quattro

figli: Nella, nata nel 1893; Elda, nel 1895; Vittorio, nel 1898 ed Ettore nel 1900. Mentre per le figlie il padre non aveva alcun particolare progetto, ai figli, già prima della nascita, aveva tracciato la strada da percorrere: il primogenito infatti avrebbe ereditato l'attività paterna diventando titolare dell'azienda, il secondo invece sarebbe divenuto ingegnere.

Dante era così ingenuamente convinto che i suoi piani si sarebbero realizzati che, appena nacque Ettore, fece addirittura stampare i biglietti da visita con scritto: «Ingegnere Ettore Rieti». È inutile dire che simili assurde aspettative, che la dicono lunga sul carattere dell'uomo, autoritario ma anche intraprendente e fattivo, furono puntualmente deluse dai figli e gli causarono non poche amarezze; Vittorio infatti per nessuna ragione volle rinunciare alla propria vocazione di musicista, mentre Ettore preferì fare lo psicanalista.

Nel 1904 la famiglia Rieti, per volontà naturalmente di Dante, compì un primo viaggio in Italia che si ripeté poi, periodicamente, ogni due o tre anni. In tali occasioni Emma e i figli trascorrevano un periodo di vacanze in patria mentre Dante compiva viaggi d'affari per stabilire nuove relazioni commerciali non solo in Italia, ovviamente, ma anche in Francia, in Belgio ed in Inghilterra.

La prima visita in Italia e la villeggiatura in Piemonte dettero la possibilità a Vittorio, che aveva appena sei anni, di conoscere numerosi parenti, molti dei quali appartenevano alla borghesia commerciale.

Uno zio materno invece, Raffaele Camerini, medico, considerato il mentore della famiglia, era un intellettuale inquieto e dalle idee rivoluzionarie; egli, che si professava anarchico e radicalmente ateo, aveva una personalità così spiccata da esercitare poi una indubbia influenza sul pensiero religioso del nipote Vittorio.

Anche i genitori del nostro musicista comunque, pur essendo ebrei, erano totalmente atei e visceralmente anticlericali; Emma e Dante Rieti infatti, anche se l'ateismo della prima era più intollerante ed assoluto di quello del secondo, furono sempre avversari irriducibili di tutte le confessioni, considerate soltanto forme di superstizione, e dei loro sacerdoti. Vittorio così non ricevette alcuna educazione religiosa, non fu circonciso, visse completamente al di fuori della comunità ebraica e non entrò mai in una sinagoga se non come visitatore.

L'influsso della famiglia, se fu evidentemente determinante nella sua formazione religiosa, tuttavia non lo condizionò in nessun modo; egli infatti, in alcuni periodi della vita, sentì l'esigenza di rimeditare i complessi problemi legati alla trascendenza. Fu così che, per esempio, intorno ai vent'anni, approfondì gli studi teosofici ed antroposofici dai quali si sentiva molto attratto; ma poi finì per superare sia tali giovanili interessi sia le rigorose posizioni materialistiche dei genitori per assumere un atteggiamento assolutamente autonomo ispirato ad un sereno agnosticismo.

Dopo aver compiuto, nell'estate del 1904, il primo viaggio in Italia che gli consentì di conoscere

città e parenti vari, Vittorio, in autunno, tornò coi genitori in Egitto dove riprese regolarmente gli studi non in scuole pubbliche ma con docenti privati. La sua famiglia infatti, come ho prima detto, quando egli nacque era molto agiata e poteva quindi permettersi, oltre a numerose persone di servizio, istruttori privati per l'educazione dei figli; caso peraltro non raro nei paesi coloniali.

Tra i primi educatori di Vittorio particolare importanza ebbe un certo Moscato, professore di italiano, che lo iniziò a Dante trasmettendogli un così profondo amore per la sua poesia che lo accompagnerà poi per tutta la vita.

Intorno agli otto anni il futuro compositore cominciò anche lo studio del pianoforte con una certa signorina Pecco, formatasi, nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, alla scuola di un allievo di Beniamino Cesi. Il padre di Vittorio teneva molto a dare ai figli quella «buona» educazione, anche musicale, che egli non possedeva perché dalla famiglia d'origine, povera e sostanzialmente incolta, aveva potuto ricevere soltanto una formazione elementare, anche se con chiari e precisi punti di riferimento. Se in letteratura, per esempio, imparò ad amare Carducci, in musica, da orecchiante innamorato del melodramma italiano dell'Ottocento, predilesse Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, ma anche le pagine più note ed accessibili di Beethoven, Chopin e Wagner. Egli così, dal momento che tutta la famiglia di provenienza, per non parlare

della moglie, Emma Camerini, era totalmente sorda alla musica, fu l'unico a trasmettere l'amore per l'arte dei suoni al nostro musicista e agli altri figli; ma solo i maschi, con suo disappunto, dimostrarono attitudini e sensibilità musicali.

Non appena il piccolo Vittorio fu in grado di suonare, anche approssimativamente, il pianoforte, il padre acquistò gli spartiti delle più celebri opere italiane dell'Ottocento che il musicista in erba faceva rivivere per lunghe ore la sera. Egli finì così per avere grande dimestichezza col repertorio melodrammatico romantico che fatalmente influì, in modo non trascurabile, sulla sua prima educazione musicale.

Intanto frequentava il teatro «Alhambra», metà spesso di scadenti compagnie liriche italiane, e dove poté assistere, con grande gioia, alla rappresentazione, tra l'altro, del *Rigoletto* che gli rivelò il teatro d'opera. Suonava spesso insieme alla sorella Elda, nella riduzione per pianoforte, più o meno tutte le opere di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Boito, ma anche le meno note *Ruy Blas* di Marchetti e *Il Guarany* di Gomes, appassionandosi alle *ouvertures* al punto da volere presto scriverne una. Non avendo però carta da musica, rigò un quaderno di geometria e compose, per pianoforte a quattro mani, a soli dodici anni, quella che riteneva fosse una sinfonia d'opera ma era, evidentemente, una pedissequa imitazione dei grandi modelli italiani dell'Ottocento da confinare nella preistoria della sua arte; anche se mise in luce una

spiccata predilezione per l'orchestra. Egli infatti, pur non avendo la più pallida idea di una partitura, di cui ignorava addirittura l'esistenza, nell'intento di strumentare quanto aveva composto per pianoforte scrisse, su fogli staccati da lui stesso pentagrammati, le parti degli archi e degli altri strumenti.

L'*ouverture*, nonostante l'approssimazione della scrittura, poté essere eseguita in casa con grande sorpresa dei genitori e dei parenti i quali, riconosciuto nel ragazzo un indubbio talento, pensarono ingenuamente di fornirgli qualche ausilio didattico acquistandogli l'«Encyclopédie de la musique» del Lavignac, nella quale Vittorio poté trovare almeno notizie utili sulle caratteristiche tecniche e timbriche degli strumenti d'orchestra.

Dopo tale lavoro, il primo di una lunga serie ovviamente non accolta poi nel catalogo, egli scrisse, a distanza di due mesi, nel dicembre 1910, la *Sonata* in la maggiore per pianoforte cui seguì, dopo altri due mesi, addirittura un quartetto d'archi che dimostrava già un rapido progresso nell'apprendimento autodidattico della composizione, tanto da iniziare, pretenziosamente, con un «fugato».

Dopo le primissime, sorprendenti prove musicali, i genitori pensarono bene di fargli prendere qualche lezione privata da un docente di composizione del Conservatorio di Alessandria che lesse con interesse il quartetto, gli apportò qualche correzione e, con il titolo di *Petite suite per quartetto d'archi*, lo fece eseguire in

un concerto insieme ad altri lavori, pure di dilettanti. Egli però non prese molto sul serio il giovanissimo musicista al quale si limitava a dare consigli, più che altro per compiacere una famiglia agiata con la quale era sempre bene mantenere rapporti. Né d'altra parte Dante Rieti veniva sfiorato dall'idea di iscrivere il figlio ad un corso regolare di composizione in Conservatorio perché al ragazzo, destinato ad ereditare l'azienda paterna, era più che sufficiente, per la sua formazione musicale, studiare privatamente il pianoforte.

Intanto Vittorio cominciò a frequentare la scuola tecnica italiana di Alessandria d'Egitto, città che contava, all'epoca, 400.000 abitanti di cui 300.000 indigeni e 100.000 europei. Tra questi ultimi 50.000 erano greci, 30.000 italiani e 20.000 di nazionalità varie. Dal momento che la quasi totalità degli italiani era proletaria, quindi di condizione socio-culturale molto bassa, e la scuola di Vittorio una delle più scadenti della città, l'aspirante musicista ebbe come compagni di scuola ragazzi di livello decisamente inferiore al suo; non per questo però il padre si sognò mai di mandarlo alle scuole francesi o inglesi, certamente molto più raffinate e funzionanti; meno che mai a quella dei gesuiti per il suo carattere confessionale. Preferì invece, nonostante tutto, la scuola italiana anche perché l'insegnamento che vi si impartiva era ispirato ad un acceso, forse persino un po' fanatico, nazionalismo.

Mentre suo fratello Ettore, destinato a diventare ingegnere, frequentò il ginnasio, Vittorio seguì un corso

di studi non umanistici consistente in tre anni di scuola tecnica e in quattro di istituto tecnico, al termine dei quali avrebbe conseguito il diploma di ragioniere. Dopo i primi tre anni quindi, durante i quali studiò – con quanto interesse si può immaginare – aritmetica, calligrafia, arabo, coltivando però privatamente le lingue europee, il ragazzo avrebbe dovuto frequentare a Milano l'istituto tecnico per coronare i sogni paterni; il preside però gli consigliò la frequenza di un quarto anno di scuola tecnica ad Alessandria (aggiunto evidentemente solo nelle scuole italiane all'estero) che gli avrebbe consentito (grazie a privilegi ed indulgenze riservate agli emigrati) l'iscrizione diretta all'Università economica e commerciale «Luigi Bocconi» di Milano. Egli così, anche se con qualche difficoltà iniziale, poté iscriversi alla «Bocconi» per il conseguimento del titolo di dottore in scienze economiche e commerciali.

Quando ancora non aveva compiuto quattordici anni, nel 1911, Vittorio fu messo a pensione presso una famiglia di Milano per seguire all'Università un corso di studi che detestava e lo costringeva, per di più, a restare molto lontano dalla famiglia. Ma presto, insieme al distacco e all'insofferenza sempre maggiori nei riguardi delle scienze economiche, egli venne maturando la convinzione, che non comunicò ancora alla famiglia, di dedicarsi interamente alla composizione. Con l'assenso del padre, che non gli negava la possibilità di continuare gli studi musicali, si mise allora a scuola privata da Giuseppe Frugatta, apprezzato professore di pianoforte

del Conservatorio di Milano, al quale però Dante Rieti spiegò, con molta chiarezza, che il figlio, dopo la laurea, era destinato ad ereditare la propria azienda. Il musicista di conseguenza, non prese molto sul serio l'allievo, considerandolo il solito dilettante di buona famiglia che coltiva le arti per «ornamento dello spirito». Nonostante quindi si rendesse conto delle sue particolari attitudini musicali, gli consigliò di limitarsi allo studio del pianoforte ed ai rudimenti della composizione che riteneva potesse benissimo apprendere, sotto la sua guida, restando alla larga dal Conservatorio.

Da ribelle e modernista qual'era, contrario ai programmi ufficiali ed al tipo di insegnamento impartito nella scuola di musica, Frugatta iniziò così il giovane allievo non solo a Debussy ma addirittura a Schönberg che, nei conservatori del tempo, era considerato poco meno che «diabolus in musica».

A proposito di Schönberg vale la pena di riferire un episodio legato appunto al periodo di insegnamento di Frugatta. Nel 1913, mentre a Milano studiava pianoforte e composizione, Rieti, spinto da curiosità per l'autore di cui aveva sentito tanto parlare dal maestro, acquistò la partitura di *Pierrot Lunaire* per analizzarla con lui. Per il suo tramite la dette poi in prestito a Puccini che desiderava esaminarla. Qualche tempo dopo, al giovane allievo ansioso di conoscere il giudizio dell'autore de *La Bohème*, Frugatta rispose che era stato assolutamente negativo e aggiunse, per giustificare tanta severità, che Puccini, di una generazione lontana e

superata, non poteva avere parere diverso su Schönberg.

Una diecina di anni dopo, precisamente nel 1924, Schönberg compì una tournée in Italia con la sua interprete preferita, Erika Wagner, per fare conoscere il suo *Pierrot*. Iniziando da Roma, – la prima italiana del *Pierrot* ebbe luogo infatti il 28 marzo 1924 nella stagione concertistica dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia – dove, per interessamento di Casella, fu ospitato nella villa di Rieti in via Tagliamento, Schönberg toccò oltre a varie altre città, Firenze. In quella circostanza Puccini si mosse da Torre del Lago per andare ad ascoltare il lavoro schönberghiano che seguì con la partitura alla quale ora, nonostante il disprezzo passato, si interessava molto. Prima dell'esecuzione, ricorda Casella, egli volle persino essere presentato a Schönberg al quale rivolse parole di grande ammirazione. Il musicista tedesco, da parte sua, ne ricevette, secondo le testimonianze, grande gioia perché lo stimava profondamente; non a caso lo aveva citato nella sua *Harmonielehre*.

«Nel gennaio del 1925 – ricorda ancora Casella – Schönberg ebbe a scrivermi: ‘la morte di Puccini mi ha recato un profondo dolore. Non avrei mai creduto di non dover più rivedere questo così grande uomo. E sono rimasto orgoglioso di aver suscitato il suo interesse, e Le sono riconoscente che Ella lo abbia fatto sapere ai miei nemici in un recente Suo articolo’»¹.

¹ A. Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 220.

Ma torniamo a Frugatta che impartiva a Vittorio soprattutto lezioni di pianoforte; per la composizione, che invece interessava molto di più l'allievo, si limitava a rivedere, inizialmente in modo troppo indulgente, tutto quello che egli liberamente veniva scrivendo, senza vincoli e limitazioni di alcun genere. Le composizioni erano poi inviate in Egitto ed eseguite dalla sorella o da altri dilettanti a dimostrazione del talento del giovane musicista.

Trascorsero così quattro anni, dal 1911 al '15, dedicati agli studi economici alla «Bocconi» ed a quelli musicali con Frugatta, lontano dai parenti che vedeva soltanto d'estate ad Alessandria d'Egitto o in Europa, quando essi lo raggiungevano. Questi quattro anni, tra i più sciagurati e tristi della sua vita nonostante scrivesse sempre ai genitori che tutto procedeva bene, furono deleteri per la sua formazione. Soffriva infatti in modo particolare per avere come condiscepoli alla «Bocconi» – dove si era iscritto a meno di quattordici anni, persino con un anno di anticipo sul corso degli studi – giovani di diciotto anni che lo guardavano con ostilità ed erano arrivati a protestare con il preside della facoltà che aveva ammesso ai corsi un ragazzo. Ma gli pesava enormemente anche lo studio di discipline, come matematica finanziaria, economia politica, statistica, contabilità, diritto privato, che assolutamente non amava pur essendo perfettamente in grado, nonostante l'età, di seguirne i corsi e di trarne profitto. Anche se con grande sacrificio, egli comunque completò gli studi universitari,

laureandosi con una tesi su «Le finanze turche e le capitolazioni» discussa con Luigi Einaudi, futuro Presidente della Repubblica Italiana, allora professore di Scienza delle finanze. Quando si laureò, nell'aprile del 1917, aveva appena diciannove anni.

Contemporaneamente agli studi economici, il giovane Rieti riceveva una disordinata educazione musicale: frequentava per proprio conto il Teatro alla Scala, al quale doveva essere accompagnato dalle proprietarie della pensione per la sua troppo giovane età, e discuteva poi con Frugatta delle opere viste. Il maestro, da parte sua, senza alcun ordine, gli faceva conoscere gli autori e le musiche più diversi, dai *Preludi* di Debussy alle *Valses nobles et sentimentales* di Ravel, dalle *Tre Liriche giapponesi* di Stravinsky ai *Tre Pezzi per pianoforte* op. 11 di Schönberg, dalle composizioni di Beethoven a quelle di Liszt. Lo teneva inoltre informato su quanto di musicalmente importante avveniva allora in Italia, per merito in particolare di Casella – che nel 1917 fondò a Roma la «Società Italiana di Musica Moderna» – al quale lo invitò senz'altro ad inviare sistematicamente i suoi lavori. Da tutte queste sollecitazioni il giovane allievo ricevette le suggestioni più disparate che confluirono naturalmente nelle prime approssimative composizioni, prevalentemente per pianoforte. Ricordo, dopo la *Petite suite* prima citata, quelle scritte tra il dicembre 1911 e il maggio 1912, poi escluse dal catalogo: *Funere mersit acerbo* per canto e pianoforte, *Elegia*, *Barcarola*,

Minuetto e Sonata in la minore per pianoforte.

Nella vacanza trascorsa in Egitto, nell'estate del 1912, dopo il primo anno di università, Vittorio, ad appena quattordici anni, compose addirittura un'opera per canto e pianoforte sul dramma in un atto di Giuseppe Giacosa, *La partita a scacchi* del 1873, a tutti più o meno nota per il personaggio del Paggio Fernando o forse, più ancora, per la battuta che gli rivolge Jolanda: «Che hai Paggio Fernando, mi guardi e non favelli?».

L'opera fu persino rappresentata nel salotto di «Villa Emma», la casa del giovane compositore ad Alessandria d'Egitto, alla presenza di una decina di invitati tra cui il Console d'Italia. Gli interpreti erano tutti familiari del musicista: la cugina, impersonava Jolanda; il compositore, il padre di Jolanda; suo fratello, Paggio Fernando e la sorella, travestita da uomo, Oliviero, mentre un'altra cugina suonava il pianoforte.

Della musica non resta nulla se non qualche frammento nella memoria del compositore che, a distanza di oltre settant'anni, è in grado di eseguire ancora perfettamente al pianoforte. Il linguaggio – se di linguaggio si può parlare per il generoso impegno di un quattordicenne senza neppure un'adeguata educazione musicale ma nutrito prevalentemente di melodramma italiano romantico – è assolutamente convenzionale e impersonale, fondato sull'imitazione dei nostri grandi operisti ma caratterizzato, in modo evidente, da un certo gusto per il colore armonico e per la modulazione e da

una vena indubbiamente facile e scorrevole, qualità che rimarranno poi sempre tipiche dell'arte matura di Rieti.

Intanto i genitori di Vittorio cominciavano a provare inquietudine per l'entusiasmo da lui posto nello studio della musica, e in particolare della composizione, tanto che il padre non esitò a dirgli che sarebbe rimasto molto deluso e amareggiato se non si fosse laureato. Ne ricevette la promessa di terminare gli studi universitari dopo i quali, in cambio, avrebbe potuto decidere liberamente l'orientamento della propria attività futura.

Tornato a Milano Vittorio riprese gli studi economici e musicali mentre si impegnava in non pochi lavori, soprattutto pianistici, che poi escluderà in blocco dal catalogo ritenendoli immature esercitazioni giovanili. Scritte in breve tempo, dal dicembre 1912 al febbraio 1916, tali composizioni, che cito soltanto come documento dell'attività del musicista in questi anni, sono, in ordine cronologico: *Sonata* in la minore, *Preludio* in re minore, *Suite fantastica*, *Marcia funebre*, *Suite*, tutte per pianoforte; *October*, per canto e pianoforte; *Danza orientale*, per orchestra; *Suite*, per pianoforte e violino; «*Quando cadran le foglie*», per canto e pianoforte; *Sei Preludi*, per orchestra; *Preludio*, *Sarabanda*, *Capriccio*, per pianoforte; *Quartetto*, per archi; *Chanson d'après-midi*, «*Je n'ai songé qu'à toi*», «*Je t'aime*» per canto e pianoforte.

Dopo circa tre anni di studi musicali a Milano, vide la luce un'altra, più significativa opera: *Sogno di un tramonto d'autunno* su testo di D'Annunzio che

molti anni dopo, nel 1963, anche Malipiero musiccherà. Composto in un lasso di tempo piuttosto lungo, tre anni, dal 1914 al '17, e più volte rielaborato e rivisto, il *Sogno*, che non fu mai portato a termine, è certamente lavoro più evoluto rispetto ai precedenti e appartiene al periodo della «wagnerite acuta», come il musicista ama definire il suo giovanile amore per l'autore di *Tristano e Isotta*, testimoniato dalle progressioni modulanti e da un certo gusto per le armonie dense e succose. Esso comunque rivela una indubbia evoluzione del linguaggio e una maggiore presa di coscienza dei mezzi espressivi, anche se non si può certo parlare ancora di maturità musicale².

Durante l'ultimo anno di frequenza alla Bocconi, 1914-'15, il coinvolgimento dell'Italia nel primo conflitto mondiale, 24 maggio 1915, costrinse Rieti, che aveva terminato gli esami all'università, a ritornare in Egitto prima di discutere la tesi. Dal 1915 al '17 egli rimase così ad Alessandria e cominciò a lavorare nell'azienda paterna con mansioni varie mentre conduceva una vita abbastanza spensierata e divertente, senza grandi interessi ed entusiasmi. Non abbandonò però lo studio del pianoforte e l'attività compositiva ai quali si dedicava peraltro in modo disordinato e dilettantesco e senza alcuna guida. Finalmente i genitori

² La partitura del *Sogno di un tramonto d'autunno*, andata smarrita, potrebbe trovarsi al «Vittoriale degl'Italiani» a Gardone Riviera. Ho appreso infatti dallo stesso musicista che essa fu portata in visione, nel 1917, a d'Annunzio che non la restituì mai, dal comune amico Henry Furst.

si convinsero che egli non amava lavorare nell'azienda familiare e decisero, anche se con molto rammarico, di fargli scegliere l'attività che più amava.

Nel 1917, a diciannove anni, richiamato alle armi, in piena guerra mondiale, Vittorio lasciò l'Egitto con la madre e la sorella minore alla volta dell'Italia, mentre il padre e il fratello Ettore rimasero ad Alessandria. Arrivato a Milano dopo un viaggio avventuroso e pericoloso, a causa del conflitto, egli poté finalmente discutere la tesi di laurea (piuttosto mediocre, per sua esplicita ammissione) con Luigi Einaudi; subito dopo però, dovendo fare il servizio militare, fu inviato, come allievo ufficiale di artiglieria, all'Accademia Militare di Torino. Dopo cinque mesi, al termine del corso, come aspirante ufficiale fu assegnato al 29° Reggimento Artiglieria di Campagna a Verona e, in seguito, al fronte, nell'Altipiano di Asiago, nell'ottobre del '17. Dopo essere stato trasferito di reggimento nel giugno del '18, partecipò alla battaglia del Piave dove conobbe da vicino gli orrori della guerra e contrasse la febbre malarica di cui soffrirà poi per più di un anno. Alla fine della guerra, prima di essere congedato, fu assegnato a vari reggimenti trascorrendo tra l'altro circa quattro mesi a Bari prima di stabilirsi a Roma.

Intanto il padre, rassegnato all'idea che Vittorio non intendeva assolutamente ereditare la propria azienda, compiendo un'operazione rivelatasi presto un errore dal punto di vista finanziario perché dimezzò d'un colpo le sue entrate, la cedette al cugino e si

trasferì con la famiglia a Roma dove aveva acquistato una villa in Via Tagliamento, a pochi passi dal caratteristico quartiere *Coppedè*, così chiamato dal nome dell'architetto che lo progettò.

Quando stava per terminare il servizio militare, Vittorio volle riprendere con serietà gli studi di composizione; approfittò quindi della nuova residenza romana e dei contatti avuti con Casella sin dagli anni di studio milanesi con Frugatta, per presentarsi al celebre musicista che lo accolse molto affabilmente. Sotto la sua guida quindi affrontò con impegno e serietà maggiori che non in passato la composizione, mentre riprendeva a studiare il pianoforte con il maestro Ridolfi pur non avendo alcuna intenzione di dedicarsi al concertismo.

Già dagli anni 1918-'19 egli divenne familiare anche di Ottorino Respighi dal quale ebbe non più di una decina di lezioni di orchestrazione. Respighi infatti, ritenendo di non avere molto da insegnare al giovane allievo, che pure lo sollecitava, si limitò a dargli consigli per ben orchestrare sulla scorta degli insegnamenti a sua volta ricevuti da Rimskij-Korsakov; consigli che non gli schiusero orizzonti nuovi perché sin da ragazzo, come abbiamo prima visto, data la sua particolare predilezione per la scrittura orchestrale, aveva per proprio conto affrontato e risolto i problemi fondamentali ad essa relativi.

Presto egli per mezzo di Casella, il cui insegnamento consisteva nel prendere visione dei suoi lavori e nel discuterne con lui liberamente, conobbe

anche Malipiero così che, nel volgere di pochi anni, poté cominciare a frequentare i musicisti più importanti e significativi del tempo che lo avrebbero non poco aiutato ad inserirsi presto negli ambienti musicali non solo nazionali ma internazionali.

Le composizioni del 1919 e del gennaio del '20, anch'esse escluse dal catalogo perché risentono di una profonda inquietudine psicologica e di una notevole incertezza nell'individuazione di uno stile, sono: *Suite giocosa* e *Preludio*, per pianoforte; *Pueritia*, suite per orchestra; *Preludio-Minuetto* e *Tarantella*, ancora per pianoforte; *Preludio tragico*, per orchestra.

Nel 1920 Vittorio, destinato ormai inequivocabilmente a fare il musicista di professione, per avere contatti proficui con gli ambienti musicali europei, ottenne dai genitori di compiere un viaggio a Parigi dove ritrovò Casella e fu presentato a Ravel; ma, tutt'altro che soddisfatto di sé, tornò a Roma in preda ad una grande depressione psichica.

Intanto, abbandonato lo stile romantico di *Sogno di un tramonto d'autunno*, veniva componendo una serie di lavori che, a causa forse anche della chiara predilezione per la dissonanza, la politonalità e un certo gusto per il comico ed il grottesco, erano molto lodati da Casella che aveva compiuto una serie di esperienze analoghe, soprattutto nel campo armonico, risentendo, come del resto la maggior parte dei musicisti del tempo, del disorientamento e delle inquietudini stilistiche seguite alla prima guerra mondiale. Casella infatti a

Parigi aveva conosciuto la musica di Schönberg ed aveva avuto stimolanti contatti con musicisti di diverso orientamento – si pensi per esempio a Ravel e a Stravinsky – dai quali ricevette complesse suggestioni che influenzarono il suo stile e la sua produzione più o meno dal 1914 al 1920. Se egli da un lato fu sensibilizzato così alla poliarmonia ed alla politonalità – si pensi per esempio ai suoi *Nove Pezzi* pianistici op. 24 del 1914 e alle *Pagine di guerra* per pianoforte a quattro mani op. 25 del 1915 – dall'altro si avviò verso il neoclassicismo maturando l'esigenza di far nascere e sviluppare una musica nazionale italiana, analogamente a quanto avveniva in altri paesi europei. «Scopo di tutta la mia vita di creatore – dichiarò infatti Casella nel 1928 – fu quello di raggiungere e affermare uno stile moderno nostro, cioè ad un tempo strettamente italiano ma anche di valore internazionale».

Ma torniamo alle giovanili composizioni di Rieti ed in particolare alla *Sonatina per flauto e pianoforte* del marzo 1920 – prima ad essere pubblicata (editore Pizzi di Bologna) – di carattere politonale, quindi perfettamente in sintonia con l'influsso caselliano e la «moda» musicale del tempo. Ripudiata in seguito dall'autore, come molti altri lavori minori perché riconosciuti troppo lontani dalla sua poetica, la Sonatina ebbe persino l'apprezzamento di Schönberg che la considerò però «troppo breve», come disse a Rieti quando, nel 1921, gliela fece ascoltare a Vienna. Nei suoi tre movimenti, *Allegro moderato*, *Lento a piacere*,

Impetuoso, essa rivela già – pur nell'evidente derivazione dalla musica contemporanea, viennese in particolare, mediata da Casella, quale si manifesta nel politonalismo, o in certe suggestioni impressionistiche di ascendenza francese – forse i tratti più caratteristici della personalità del musicista: la franchezza e la spregiudicatezza dell'invenzione melodica e la mobilità ritmica.

Alla *Sonatina* seguirono, tra l'estate e l'autunno del 1920, *Danza grottesca*, per pianoforte, tolta poi dal catalogo, e altre brevi composizioni, sempre per pianoforte, dalla scrittura piuttosto complicata (*Arabesca*, *Briciole* e *Pastorale*) tra le quali si distinguono *Briciole*, costituite da cinque pezzi: *Berceuse*; *Carillon rotto*, così chiamato perché tenta di imitare onomatopeicamente appunto un carillon non funzionante; *Carillon scordato*, bitonale, fondato sulle tonalità di Fa diesis maggiore e Do maggiore, e in uno stile divertente e spiritoso; *Chopin. Debussy*, disinvolta ed inequivocabile imitazione dello stile dei due musicisti; *Marionette*, ancora bitonale.

In tutti questi lavori pianistici, che cominciano a prendere le distanze dalla banale imitazione dello stile romantico, propria dei primissimi tentativi, si manifestano già quel vivo senso umoristico, quello stile bizzarro, un po' dissacratorio rispetto alle convenzioni stilistiche romantiche ed impressionistiche – del resto propri non solo di Rieti negli anni intorno al primo conflitto mondiale – che caratterizzeranno poi tutto

l'itinerario creativo del compositore.

Ancor più rappresentative del primo stile del musicista, e sempre caratterizzate da bitonalità, sono le *Tre Marce per le bestie* per pianoforte – scritte nello stesso mese di dicembre del 1920 nel quale compose *Tema con variazioni* per orchestra, poi ripudiato –, che possono senz'altro essere considerate tra i pezzi migliori di questo periodo. Un po' nello stile delle spiritose *Trois petites marches funèbres* (1914) dell'amico compositore e scrittore inglese Lord Berners³, le marce di Rieti, anche nei titoli, rivelano un certo gusto bislacco, anticonformista, parodistico ed una chiara e spiccata vocazione antiromantica: *Marcia funebre per un uccellino* (Lento), con un episodio centrale, di carattere elegiaco, si richiama disinvoltamente e ironicamente a Chopin; *Marcia nuziale per un cocodrillo* (Pomposo) è di sapore evidentemente grottesco e *Marcia militare per le formiche* (Allegretto) è spiritosa e bizzarra.

³ *Pour un ministre, Pour un canari, Pour une tante à héritage*, spassose marce funebri di Lord Berners, «tipo tradizionale di eccentrico gentiluomo inglese» – come lo definisce Edward J. Dent – ben conosciuto da Rieti, furono eseguite a Roma (?), il 30 marzo 1917 da Casella che ne parla ne *I segreti della giara*, Firenze 1941, p. 29.

LENTO

pp

dim. *ppp* *pp*

8

dim. *rall. poco*

pp. *pp*

Figura 1 V. RIETI, Marcia funebre per un uccellino.

Degl'inizi del 1921 è la *Piccola Sinfonia per strumenti a fiato e piano* che Rieti fece poi ascoltare a Schönberg quando andò a trovarlo a Vienna nello stesso anno. In questa occasione la eseguì al pianoforte, insieme ad un allievo del grande musicista, suscitandone tale interesse che egli manifestò l'intenzione di inserirla nei programmi dell'«Associazione di audizioni musicali private» che aveva fondato con lo scopo di far conoscere le composizioni contemporanee più avanzate, quali le proprie e quelle dei suoi allievi, rifiutate dalle altre associazioni.

Anche se non si può dare alcuna valutazione della *Piccola Sinfonia*, la cui partitura è andata smarrita, ma che comunque fu ripudiata dall'autore, è da presumere che fosse caratterizzata da un linguaggio molto più evoluto delle composizioni precedenti se attirò l'interesse del padre della dedecafonia. Il rimpianto di non poter conoscere questo lavoro è mitigato dal fatto che le sue parti più interessanti furono poi recuperate da Rieti in composizioni successive, come vedremo.

Dopo una *Seconda Tarantella* per pianoforte del marzo '21, ugualmente esclusa dal catalogo, Rieti compose, su quattro righe, *Preludio notturno*, con armonie orientalescanti che sembrano anticipare la pucciniana *Turandot* ma con spunti anche di sapore debussyano. Il lavoro, del periodo in cui il giovane musicista frequentava con assiduità Casella, che quindi

ebbe certo modo di conoscerlo, fu pubblicato, come del resto *Sonatina per flauto e pianoforte*, *Arabesca*, *Briciole*, *Pastorale* e *Tre Marce per le bestie*, tutte per pianoforte, da Pizzi, il primo editore di Rieti, presto però sostituito dalla Universal Edition di Vienna.

Dopo *Tre Freddure*, per pianoforte, della primavera 1921, tolte dal catalogo, nell'ottobre dello stesso anno Rieti scrisse *Poema fiesolano*, ancora per pianoforte, così chiamato da Fiesole dove era solito trascorrere le vacanze nella villa dello zio medico, il mentore della famiglia, anch'egli ritiratosi dall'Egitto.

Luminoso. (Pochissimo più mosso, ma sempre larga.)

ff grandioso

più p., ma intenso ed espr.

espr.

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff with five staves (treble, two inner, and bass) and a single bass staff. The music is marked 'Luminoso. (Pochissimo più mosso, ma sempre larga.)' and 'ff grandioso'. The second system also features a grand staff and a single bass staff, marked 'più p., ma intenso ed espr.' and 'espr.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Figura 2 V. RIETI, Poema fiesolano, Allegro non troppo e gioioso.

Dedicato a Mario Castelnuovo – Tedesco, di cui fu grande amico, il *Poema*, dalla struttura piuttosto libera, ha luminosità e ariosità che potremmo dire toscane. Non immune da qualche influsso dello stesso Castelnuovo – Tedesco, inizia con un ampio *Allegro non troppo e gioioso*, forse la parte migliore del lavoro, con spunti di sapore popolareggiante. Il *Poema* in ogni modo è la prima composizione impegnativa e di carattere personale di Rieti che, resistendo alle suggestioni politonali delle quali aveva in qualche modo risentito fino a quel momento, inizia la ricerca di un proprio stile.

Vistesì rifiutare le prime composizioni dagli editori Ricordi di Milano e Chester di Londra, nonostante le segnalazioni di Casella e di Malipiero, Rieti nel 1921, con una lettera di presentazione di Respighi per il direttore della Universal Edition di Vienna, Emil Hertzka, partì alla volta della capitale austriaca con lo scopo anche di ampliare le proprie esperienze musicali ma con il desiderio soprattutto di incontrare Schönberg.

La visita ad Hertzka, al quale fece ascoltare *Poema fiesolano*, fu quanto mai proficua perché il direttore della Universal Edition rimase così positivamente impressionato dal lavoro che non solo lo pubblicò ma fece firmare al musicista un contratto di

opzione per otto anni, con l'obbligo di presentare qualunque opera scrivesse all'editore che si riservava il diritto di darla alla stampa.

Latore di una lettera di presentazione anche per Alma Mahler, Rieti fu ricevuto con molta gentilezza ed affabilità dalla vedova del grande musicista alla quale pure fece ascoltare *Poema fiesolano*.

Frequentando poi il suo salotto ebbe modo di conoscere molte personalità del mondo della cultura, tra le quali lo scrittore tedesco Franz Werfel – in quel momento particolarmente legato alla Mahler – che di lì a tre anni, nel 1924, pubblicherà il romanzo *Verdi*.

L'avvenimento però di gran lunga più importante del soggiorno viennese di Rieti fu la conoscenza di Schönberg, che abitava allora in una località vicino a Vienna, Mödling. Il musicista italiano gli fu presentato dal violinista Rudolph Kolisch la cui sorella Schönberg aveva sposato in seconde nozze, dopo la morte della prima moglie. In casa sua egli poté fare la conoscenza di Alban Berg e, probabilmente, di Anton Webern; la memoria del musicista è, a questo proposito, incerta.

Schönberg, che accolse con cordialità Rieti, ascoltò attentamente le sue ultime composizioni tra le quali ancora *Poema fiesolano*, la *Sonatina per flauto e pianoforte* e la *Piccola Sinfonia per strumenti a fiato*. Quest'ultima fu eseguita al pianoforte, a quattro mani, dall'autore e da un allievo di Schönberg mentre questi, vivamente interessato, come ho prima detto, seguiva sulla partitura insieme ad altri allievi.

Dopo l'audizione, trattenendosi a colloquio con Rieti, gli rivolse varie domande sullo stato della musica in Italia, chiedendogli, tra l'altro, se nel nostro paese venisse eseguito Mahler; quando si sentì rispondere che era quasi sconosciuto, volle sapere quali fossero, a suo avviso, le ragioni. Rieti, colto di sorpresa, improvvisò una motivazione dicendo che la sua musica era poco eseguita forse perché veniva considerata «troppo tedesca» e quindi lontana dal gusto e dalla sensibilità degli italiani. A tale spiegazione Schönberg reagì in modo brusco replicando seccamente: «Zu deutsch heisst zu gut» (troppo tedesco vuol dire troppo buono). Informatosi poi se anche lui ignorasse Mahler, apprese che la sua conoscenza era limitata alla *Prima Sinfonia* e a pochi altri lavori. Il musicista tedesco gli fece allora ascoltare, in edizione discografica, molta musica di Mahler tra cui il *Notturmo (Allegro moderato)* della *Settima Sinfonia* e l'*Andante moderato* della *Sesta Sinfonia* di cui poi discussero, insieme ad altri argomenti. Nel congedano, lo accompagnò alla porta e, richiamandosi alla sua precedente valutazione di Mahler, lo salutò, pensosamente, con queste parole: «Non dica che Mahler è troppo tedesco!».

Si concluse così il primo incontro, durato un pomeriggio, con Schönberg dal quale Rieti si era recato con tante ansiose speranze per il suo futuro di compositore. Ne ricevette, oltre al sincero incoraggiamento a continuare a scrivere, quasi soltanto la viva raccomandazione di ascoltare musica di Mahler.

Per tornare al soggiorno viennese di Rieti, che si protrasse fino ai primi mesi del 1922, vanno ricordati altri incontri da lui avuti; mi riferisco in particolare ai musicisti Rudolph Réti⁴, Egon Wellesz⁵ e all'italiano Renzo Massarani⁶ mai conosciuto in patria, con il quale strinse in seguito amicizia e fondò a Roma, insieme a Mario Labroca, una sorta di «Gruppo dei Tre», a somiglianza de «I Sei» francesi, ma di assai più effimera durata.

A Vienna Massarani mise in contatto Rieti con il direttore d'orchestra italiano Granelli che si accingeva a dirigere un concerto dedicato esclusivamente a compositori italiani contemporanei, ai quali aggiunse poi anche il nostro musicista dandogli così l'occasione di far ascoltare per la prima volta, in pubblico, un lavoro per orchestra. Infatti insieme alla prima serie di *Pause del silenzio* di Malipiero e ad altri lavori di Casella e dello stesso Massarani, furono eseguiti di Rieti, ancora completamente sconosciuto sia in Italia che all'estero, *Tre Preludi tragici*, per orchestra, del gennaio '22, che andarono incontro ad un clamoroso insuccesso; né poteva essere diversamente, trattandosi di uno dei

⁴ Pianista e compositore serbo, naturalizzato americano (1885-1957), allievo del Conservatorio di Vienna nel 1922, fu tra i fondatori, a Salisburgo, della Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC).

⁵ Compositore e musicologo austriaco (1885-1974), fu allievo, per la composizione, di Schönberg e, per la musicologia, di G. Adler. Dedicò molti studi alla musica bizantina di cui venne considerato il massimo esperto.

⁶ Compositore e critico musicale (1898-1975), allievo di Respighi, iniziò la sua attività musicale a Roma per trasferirsi poi a Rio de Janeiro dove morì.

primissimi, ancora immaturi, saggi di composizione orchestrale che il musicista poi opportunamente rinnegò.

Tornato a Roma Rieti riprese a scrivere senza però produrre lavori di qualche significato; della prima metà del 1922 infatti sono *Convito*, per canto e pianoforte, *Preludio danzante*, per pianoforte, tutti in seguito eliminati dal catalogo.

Di un certo valore sono invece le *Variazioni sopra un tema cinese*, per violino e pianoforte, della fine del '22, fondate su un lungo tema originale cinese. Costruite esclusivamente con cinque note (sol, la, si, re, mi), ed articolate in altrettante parti – esposizione del tema (violino) e quattro variazioni, rispettivamente in *Allegro*, *Stesso tempo*, *Pochissimo meno*, *Andantino* e *Vivace* –, sono ingegnose, frizzanti e non prive di fascino per il gustoso colore esotico.

De *L'Arca di Noé*, scritta, dal giugno 1922 al febbraio '23, pensando ad un balletto e mostrata poi senza successo a Diaghilev, è rimasta soltanto una suite coreografica per orchestra – pubblicata dalla Universal Edition di Vienna – la cui prima esecuzione, diretta da Casella al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC) di Praga nel maggio 1925⁷, ebbe una certa risonanza internazionale e fu poi

⁷ Facendo il resoconto, su *La Revue Musicale*, di questo Festival, così scrive Henry Prunières: Il n'y eut à ce festival qu'une seule véritable révélation, celle du jeune compositeur italien que les concerts de la *Revue Musicale* avaient déjà fait connaître à Paris: Vittorio Rieti. Celui-là est un grand artiste et se classe déjà au premier rang des musiciens de son pays. Il y a tout

ripresa da direttori d'orchestra famosi tra i quali Fritz Reiner che la eseguì per la prima volta negli Stati Uniti dove la musica di Rieti era ancora completamente sconosciuta⁸.

en vérité: invention, esprit, émotion, verve et un métier prodigieux chez un si jeune compositeur. Son ballet *L'Arche de Noé* nous tint sous le charme. Pas d'outrances, une langue savoureuse et très personnelle d'un vif éclat. On peut être assuré que Rieti sera célèbre avant peu...» (H. Prunières, *La Revue Musicale*, VI, 8, 1925, pp. 280-81). Traduzione: Non ci fu in quel festival che una sola vera rivelazione, quella del giovane compositore italiano che i concerti della *Revue Musicale* avevano già fatto conoscere a Parigi: Vittorio Rieti. Questi è un grande artista e si pone già in prima fila tra i musicisti del suo paese. Ha tutto in verità: invenzione, spirito, emozione, 'verve' ed un mestiere prodigioso in un compositore così giovane. Il suo balletto *L'Arca di Noè* ci affascina. Nessun eccesso, una lingua gustosa e molto personale di vivace freschezza. Si può essere certi che sarà presto celebre...».

⁸ La suite de *L'Arca di Noè* fu anche diretta dallo stesso Rieti, al Covent Garden di Londra nel 1929, durante l'intermezzo di uno spettacolo dei *Ballets Russes* di Diaghilev nel quale fu presentato pure il suo balletto *Le Bal*.

30

Kl. Fl.
Fl.
Ob.
Eng.-Hr.
1. & 2. Cl.
3. Cl.
Fag.
C.-Fag.
1. & 2. Horn
3. Horn
1. & 2. Pos.
3. Pos. u. Tuben
Temp.
1. Viol.
2. Viol.
Viola
V.-Cello
C.-Basso

U. E. 0226

Figura 3 V. RIETI, L'Arca di Noè, suite coreografica, frammento

del Preludio al II Quadro.

Dedicata al musicologo Kochnitzky, amico di Rieti e autore del libretto di un altro suo balletto, *Robinson et Vendredi*, la partitura della suite è in cinque parti: *Preludio* al I Quadro, *Il Diluvio* (Intermezzo sinfonico), *Preludio* al II Quadro, *Marcia degli animali*, *Arcobaleno*. Pur se ispirate ad un certo descrittivismo musicale, ma di buon gusto, alcune sue pagine sono suggestive e interessanti come la malinconica melodia arcaicizzante del corno inglese, di sapore ebraico, che interpreta il «Pianto della terra» nella II parte, e *Diluvio*, reso musicalmente da un ostinato dei violini e del pianoforte. Piuttosto comico risulta invece il *Preludio* al II Quadro, la cui melodia è eseguita dalla tuba, animato da un contrappunto non certo di taglio scolastico ma libero, arioso, decisamente antiaccademico, come si conviene ad un musicista autodidatta, non inibito dal rigore di studi severi. Nella *Marcia degli animali*, con ritmo appunto di marcia, viene ripreso il tema del *Preludio* al I Quadro mentre l'*Arcobaleno* finale è un «fugato» che si conclude in una specie di apoteosi in fortissimo.

Nel maggio del '23 Rieti scrisse *Profili*, per pianoforte, poi esclusi dal catalogo, e *Due Studi*, sempre per pianoforte, dedicati alla moglie Elsie, nei quali, tenendo d'occhio gli studi per pianoforte della tradizione, quelli di Chopin in particolare, riservò uguale attenzione all'aspetto tecnico ed a quello

espressivo. Anche se non sono particolarmente pregevoli, il secondo di essi, una specie di moto perpetuo, presenta elementi di tale interesse da essere stato ripreso in lavori molto più tardi come l'opera *Marjam the Harlot* del 1966 e il finale della *Sonata a dieci* del 1983.

L'incontro con Diaghilev

La prima metà del 1923 fu dedicata da Rieti a due composizioni di scarsissimo rilievo poi distrutte: un *Quartetto d'archi* e una *Messa da Requiem* per voci sole. Nella seconda parte dell'anno invece videro la luce due lavori importanti non solo per il valore musicale intrinseco ma anche per l'incidenza che ebbero sull'avvenire stesso del compositore; mi riferisco alla canzone corale, *Barabau*, di cui mi occuperò diffusamente avanti, e al *Concerto per quintetto di fiati e orchestra* che, tra le opere giovanili, è senza dubbio una delle più interessanti e significative. Eseguito per la prima volta da Casella a Praga nel giugno 1924, nell'ambito del Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, alla presenza dei più prestigiosi compositori e della critica più qualificata, il *Concerto* ebbe infatti notevole risonanza tanto da essere ripreso da alcuni direttori d'orchestra di fama come Fritz Reiner, che lo eseguì per la prima volta negli Stati Uniti e poi in molti altri paesi, e Willem Mengelberg (direttore dell'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam) che lo presentò per ben quattordici volte negli Stati Uniti e tre in Olanda.

Anche Romain Rolland, presente all'esecuzione praghese del *Concerto*, rimase positivamente impressionato e manifestò a Casella, in una lettera pubblicata in appendice a questo volume, la propria

soddisfazione per avergli sentito dirigere «l'allegro concerto di Rieti».

Da parte sua Emil Hertzka, direttore della Universal Edition di Vienna, decise di pubblicare immediatamente il lavoro in considerazione del suo esito, coronando un successo che rappresentò il vero battesimo artistico di Rieti e lo fece entrare così, *d'emblée*, come protagonista, nel mondo musicale internazionale.

Allegro

The image shows a musical score for five instruments: Flauto, Oboe, Clarinetto in sib, Corno in fa, and Fagotto. The Flauto part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *semplice*. The Oboe, Clarinetto in sib, Corno in fa, and Fagotto parts are written in their respective clefs (treble for Oboe and Clarinetto, bass for Corno and Fagotto) and are mostly silent, indicated by rests. The Clarinetto part has a *p* dynamic marking and the instruction *semplice*. The Flauto part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the other instruments have rests.

Flauto

Oboe

Clarinetto
in sib

Corno
in fa

Fagotto

Figura 4 V. RIETI, *Concerto per quintetto di fiati e orchestra, Allegro*.

Il *Concerto* è in tre movimenti: *Allegro*, *Grave. Alla marcia funebre*, *Allegro*. Il primo tempo è animato da un vivace e brioso tema, più volte ripreso e variato ma sempre in forma di canone; di vago sapore popolareggiante, ha ritmo di danza e, a momenti, andamento sincopato. Se non manca, nel primo movimento, l'elemento contrappuntistico ma nella forma più semplice del canone, il suo carattere dominante è la linearità della melodia, suggestiva nella cantabilità popolare, ma soprattutto il piglio di danza che interessò particolarmente Diaghilev, come vedremo.

Il secondo tempo, *Grave. Alla marcia funebre*, tripartito, si fonda su un tema lugubre, dall'andamento cromatico, che richiama le celebri marce funebri di Mahler, in particolare quella dell'*Allegro moderato* della *Sesta Sinfonia*, ma con una caratterizzazione grottesca, sarcastica. Se le parti iniziale e finale del movimento sono di colore scuro e densamente cromatiche, il breve episodio centrale si apre invece ad armonie più luminose e distese.

Nell'*Allegro* finale torna lo spirito brillante del primo tempo, con la vivacità frizzante, lo spirito fresco e giovanile, segni inconfondibili di gran parte della musica di Rieti.

Il lavoro, dedicato a Casella che, come ho prima detto, lo diresse per la prima volta a Praga, è importante

non solo per la qualità della musica ma anche perché è come l'atto di nascita del compositore il cui nome comincia a percorrere il mondo in tutte le direzioni, raggiungendo, oltre gli Stati Uniti e vari paesi europei per merito di Reiner e di Mengelberg, perfino Shangai e Hong Kong. Il *Concerto*, tra le più riuscite composizioni giovanili, è paradigmatico della personalità di Rieti perché riassume le caratteristiche peculiari della sua arte quali la scrittura chiara, trasparente, il contrappunto naturale, spontaneo, alieno da ogni pedanteria scolastica, lo spirito umoristico, estroso, bizzarro.

L'esecuzione parigina del *Concerto*, nel 1925, diretta da Walter Straram, fondatore di una società concertistica il cui scopo era di propagare la musica contemporanea, determinò l'incontro tra Rieti e Diaghilev per iniziativa di due musicisti che avevano assistito ad essa: Francis Poulenc, ancora sconosciuto al compositore che avrà in seguito con lui grande familiarità, e André Messager, il fedele amico di Debussy che, nel 1902, aveva diretto la prima esecuzione di *Pelléas et Mélisande*.

Essi, molto interessati alla composizione di Rieti, che ritenevano rispondesse proprio a quello stile musicale che Diaghilev, in quel momento, prediligeva per i suoi balletti, ne parlarono al fondatore dei *Ballets Russes* che, com'è noto, aveva ormai impresso una svolta agli spettacoli della sua compagnia non volendo più limitarsi ad esportare l'arte russa, per dar vita a spettacoli completamente nuovi. Si pensi per esempio a

quelli allestiti nel 1924: *Les Biches* e *Les Fâcheux*, rispettivamente di Poulenc e di Auric, la cui musica presentava indubbe somiglianze con quella di Rieti. Alla ricerca di compositori in qualche modo affini ai francesi contemporanei, al «Gruppo dei Sei» in particolare, Diaghilev si interessò alla segnalazione di Poulenc e Messager, che, sarà bene ribadirlo, non conoscevano ancora l'italiano, ma anche a quella di Milhaud che gli aveva mostrato il coro a cappella di *Barabau*, da lui ascoltato in casa di Rieti a Roma, nel 1923, di cui aveva portato con sé copia a Parigi come segno di apprezzamento⁹.

Dopo queste segnalazioni Diaghilev – che certamente contribuì ad orientare, più di quanto non lo

⁹ Così scrive infatti Milhaud nel suo volume *Notes sans musique*, Paris 1949, p. 150: «Vittorio Rieti m'invita chez lui pour rencontrer Labroca et Massarani. Ils me firent entendre de leur musique; un petit chœur a cappella de Rieti: *Barabau* me plut particulièrement, j'en emportai une copie que je montrai à Diaghilev lorsqu'après mon retour il s'informa de ce que j'avais entendu à Rome. Il commanda aussitôt un ballet à Rieti, ayant pour base ce petit chœur à l'allure folklorique, plein de malice et de bonhomie. Ce ballet, avec décors d'Utrillo et une chorégraphie de Balanchine, eut beaucoup de succès. Rieti prit alors l'habitude de venir souvent à Paris et d'y faire de longs séjours, il prit part à notre activité musicale».

Traduzione: «Vittorio Rieti m'invitò a casa sua per incontrare Labroca e Massarani. Essi mi fecero ascoltare della loro musica; un piccolo coro a cappella di Rieti: *Barabau* mi piacque particolarmente, me ne portai una copia che mostrai a Diaghilev quando, appena ritornato, egli s'informò di quello che avevo ascoltato a Roma. Egli commissionò subito un balletto a Rieti, avente come base quel piccolo coro dall'andamento folkloristico, pieno di malizia e di bonomia. Quel balletto, con le scene di Utrillo e la coreografia di Balanchine, ebbe molto successo. Rieti prese allora l'abitudine di venire spesso a Parigi e farvi lunghi soggiorni, egli prese parte alla nostra attività musicale».

fosse naturalmente, l'interesse e la propensione del nostro musicista per il mondo della danza – inviò a Rieti un telegramma, con quale felice sorpresa per il giovane e completamente ignaro compositore si può immaginare, chiedendogli un incontro a Venezia, per il prossimo settembre 1925, al Festival di musica contemporanea. Ne nasceranno, come vedremo, le condizioni che porteranno alla commissione di due balletti: *Barabau* e *Le Bal*.

Tra la fine del '23 e gl'inizi del '24 Rieti compose alcuni lavori che ritenne poi di dover eliminare dal catalogo: *Tre Invenzioni a due voci*, per pianoforte, *Quattro Liriche*, per canto e pianoforte, e *Ballata*, per orchestra. Senz'altro più felice fu invece la *Sonata per pianoforte, flauto, oboe e fagotto*, portata a termine a Firenze nel maggio del '24. Dedicata all'amico Renzo Massarani, fu eseguita per la prima volta a Parigi nel novembre dello stesso anno e ripresa poi a Venezia, nel settembre dell'anno successivo, nell'ambito del Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea. In tale occasione fu ascoltata da Toscanini che la giudicò in modo nettamente negativo forse per lo spirito scanzonato e un po' beffardo che caratterizza il secondo tempo da lui, evidentemente, non colto o non apprezzato. Da questo momento data, con probabilità, l'ostilità del grande direttore d'orchestra per il musicista venuta meno soltanto molti anni dopo, nel 1945, quando spontaneamente gli chiese di dirigere la *Sinfonia*

*Tripartita*¹⁰.

Scritta nello stile del *Concerto per quintetto di fiati e orchestra*, di cui ho prima detto, al quale l'accomuna lo spirito ironico e l'estro inventivo, anche se per valore musicale gli è inferiore, la *Sonata per pianoforte, flauto, oboe e fagotto* è in tre movimenti: *Allegretto, Adagio doloroso, Vivace ed energico*.

Il breve *Allegretto*, stravinskyaneggiante, è caratterizzato da vivacità ritmica, estrema scorrevolezza delle parti che creano un leggero tessuto contrappuntistico, e da sonorità spoglie, a volte di sapore comico e volutamente antiromantiche.

L'*Adagio doloroso*, dopo alcuni accordi che sembrano richiamare certa seriosità decadente alla Rachmaninov, scopre subito la propria identità di grottesca marcia funebre simile a quella del *Concerto per quintetto di fiati e orchestra*. È infatti un'elegia dal carattere irresistibilmente ironico e irriverente nella quale si può anche avvertire una sorta di ridicolizzazione della vocalità del melodramma italiano ottocentesco che, se irritava oltremodo Toscanini, era invece estremamente gradita a Diaghilev che ne traeva motivo di divertimento.

Va sottolineato che la *Sonata* di Rieti, dal cui spigliato movimento finale saranno ripresi validi spunti nella più tarda *Sinfonietta* del '32, è pregevole, al di là degli intrinseci valori musicali, perché incarna, come

¹⁰ Si veda, a questo proposito, la lettera di Toscanini a Rieti pubblicata in Appendice.

del resto altri suoi lavori per pochi strumenti, l'autentico spirito della musica cameristica nel disinvolto dialogo tra le parti che si intrecciano con naturalezza e modulano con grande libertà di soluzioni.

Verso la fine del 1924, su libretto dell'amico Léon Kochnitzky, Rieti terminò il balletto *Robinson et Vendredi* tratto dal romanzo di Daniel De Foe *Robinson Crusoe*. La musica fu scritta in soli tre giorni dopo lunga esitazione o meglio impossibilità addirittura di iniziare la partitura perché, secondo quanto riferisce lo stesso compositore, il ricordo assillante dell'inizio del poema sinfonico di Borodin, *Nelle steppe dell'Asia centrale*, lo inibiva. Poiché egli ambientava il protagonista Robinson in una zona deserta ed intendeva aprire il balletto con un *mi* unisono dei violini, la memoria infatti gli evocava automaticamente l'esordio del poema di Borodin impedendogli di procedere. Soltanto dopo molti giorni, liberatosi dalla suggestione del musicista russo, poté iniziare e portare a termine, in brevissimo tempo, la partitura.

Il balletto, che non suscitò l'interesse di Diaghilev, non fu mai rappresentato. L'autore ne trasse invece una *suite* per orchestra eseguita per la prima volta, con successo di pubblico e di critica, da Bernardino Molinari all'Augusteo di Roma il 2 aprile 1933, nell'ambito della seconda Mostra del Sindacato Musicisti, insieme alla produzione più recente di vari altri compositori italiani. Della partitura della *suite* però non si hanno ora tracce.

Subito dopo *Robinson et Vendredi*, agli inizi del 1925, Rieti compose una *Sonatina* per pianoforte di scarsa importanza, ma ugualmente pubblicata dalla Universal Edition, della quale è appena il caso di segnalare il primo tempo, una specie di marcia, e il secondo, costituito da una serie di variazioni sulla canzone popolare italiana «Laurina bella sul mercato».

Se si esclude il balletto *Barabau*, che segnerà una svolta nell'attività creativa di Rieti, come presto vedremo, le altre composizioni del 1925 sono di scarsissimo rilievo. A quella già ricordata vanno aggiunte le seguenti, tutte escluse poi dal catalogo: la canzone corale «E per un bel cantar d'un merlo», il madrigale a quattro voci «Gentil madonna senza alcun tintume» e *Tre Pezzi facili* per pianoforte a quattro mani. Anche le *Due Pastoral*i per orchestra da camera, lasciate in catalogo e varie volte trasmesse da stazioni radio tedesche, non sono di particolare valore.

Dicevo che *Barabau* invece è lavoro indubbiamente originale e rispecchia a pieno la personalità dell'autore quale verrà meglio e più pienamente manifestandosi nelle composizioni successive; rappresenta infatti una voce in qualche modo nuova, pur se in sintonia con le tendenze stilistiche e certi atteggiamenti un po' canzonatori di alcuni musicisti del tempo, francesi in particolare, ai quali ho prima accennato; comunque, come prima, autentica «rivelazione» dell'arte di Rieti suscitò l'immediato e vivo interesse di Diaghilev, di Stravinsky,

di Milhaud, tanto per fare alcuni nomi, e fu poi sempre accolta, con autentico favore, da critica e pubblico.

Allegretto J.es

Alli
 O C
 Ba - ra - bau, per - chè sei mor - to? Pa - ne e
 Be - ra - bau, wo - zu denn tot sein? Nie zu

Tenori
 Ba - ra - bau, per - chè sei mor - to? Pa - ne e vi - no non ti man - ca - va;
 Be - ra - bau, wo - zu denn tot sein? Nie zu we - nig kann - te dein Brot sein.

A.
 vi - no non ti man - ca - va; Ein - na - la - ta fa - ve - vi sei - for - to! Ba - ra -
 we - nig kann - te dein Brot sein, auch an Wein und Sa - tet hat - te Not sein, Ba - ra -

T.
 L'in - na - la - ta fa - ve - vi sei - for - to! Ba - ra - bau, per - chè sei mor - to?
 auch an Wein und Sa - tet hat - te Not sein, Be - ra - ba - u, wo - zu denn tot sein?

Soprani

A.
 bau, per - chè sei mor - to? Ba - ra - bau,
 bau, wo - zu denn tot sein? Ba - ra - bau,

T.
 per - chè sei mor - to? Ba - ra - bau, Ba - ra - bau,
 wo - zu denn tot sein? Ba - ra - bau, Ba - ra - bau,

Bassi
 Ba - ra - bau,
 Ba - ra - bau

Ba - ra - bau, Ba - ra - bau,
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau,
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau,

S.
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau, Ba - ra - bau!
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau, Ba - ra - bau!

A.
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau,
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau,

B.
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau, Ba - ra - bau, per - chè sei mor - to?
 Ba - ra - bau, Ba - ra - bau, Ba - ra - bau, Ba - ra - bau, wo - zu denn tot sein?

Figura 5 V. RIETI, Barabau, Canzone corale a cappella, Allegretto.

Barabau era stato scritto originariamente come canzone corale, a cappella, nell'ottobre del 1923, sulla nota cantilena popolare «Barabau (o Maramao) perché sei morto, pane e vino non ti mancava», intorno alla quale il musicista aveva poi imbastito una tenue storia con il progetto di farne un balletto narrativo. Da questa cellula originaria era scaturita, nel marzo 1925, una breve partitura, della durata di circa dieci minuti, che, rimaneggiata ed ampliata, divenne un vero e proprio balletto rappresentato, quasi contemporaneamente, a Londra ed a Gera, in Germania, addirittura in due versioni diverse. Ma procediamo con ordine e torniamo all'incontro veneziano di Rieti e di Diaghilev, fissato per il settembre 1925.

Il musicista italiano fu accolto con molta cordialità dal fondatore dei *Ballets Russes* e dai suoi due accompagnatori: Boris Kochno, scrittore e librettista francese di origine russa, e Serge Lifar, celebre danzatore, suo favorito del tempo. Poi, nell'allora Liceo Musicale «Benedetto Marcello», fu sottoposto ad un vero e proprio «tour de force» da Diaghilev che, da instancabile ricercatore di musica nuova per i suoi spettacoli, pretese che gli suonasse al pianoforte assolutamente tutto quello che, fino a quel momento, aveva composto.

Anche se Rieti era stato sempre attratto dal

mondo della danza, aveva visto a Roma alcuni spettacoli dei *Ballets Russes* e conosceva perfettamente tutti i capolavori stravinskyani scritti per Diaghilev, fino a quel momento aveva prodotto assai poco per il balletto. Poté quindi sottoporre all'avido Diaghilev soltanto tre lavori: *L'Arca di Noè*, balletto per il quale aveva immaginato anche la vicenda; *Robinson et Vendredi*, di cui, come prima ho detto, Kochnitzky¹¹ aveva curato la riduzione dal romanzo di De Foe *Robinson Crusoe*, ed infine *Barabau*. Per quest'ultimo, lo stesso musicista, partendo dalla filastrocca popolare, aveva inventato la storia: un ricco contadino vive in condizioni di agiatezza finché un giorno dei soldati, arrivati nel villaggio, non gli saccheggiano la casa. Barabau, per sottrarsi alla loro violenza si finge morto – di qui la filastrocca – e si ridesta solo dopo che essi sono partiti.

Al termine della scrupolosa rassegna, l'interesse di Diaghilev si appuntò su *Barabau* per il valore musicale del coro a cappella e per la storia che il musicista ci aveva imbastito. Dal momento però che la musica aveva troppo breve durata, non arrivava infatti a quindici minuti, volle che si aggiungessero altri episodi per farne uno spettacolo più ricco ed articolato; suggerì

¹¹ Collaboratore di D'Annunzio nello stato libero di Fiume, Kochnitzky era amico dell'americano Henry Furst, eccentrico uomo di lettere, anch'egli collaboratore di D'Annunzio a Fiume. Fu proprio Furst che si fece dare da Rieti il manoscritto della bozza del *Sogno di un tramonto di autunno*, a cui ho in precedenza accennato, per mostrarlo al poeta, allora legato alla pianista Luisa Baccara con la quale viveva a Gardone.

così, forte dell'esperienza e dello straordinario e consumato suo senso del teatro, vari tagli ed aggiunte e dette preziosi consigli, com'era del resto solito fare ogni volta che allestiva un nuovo spettacolo per il quale, esigentissimo qual'era, arrivava a verificare ogni battuta, a soffermarsi persino sui singoli accordi e, nel calcolare la durata delle azioni sceniche, a notare addirittura quindici secondi di troppo. Controllava inoltre con scrupolo assoluto ogni passo della coreografia, ogni costume dei danzatori, ogni scena, intervenendo insomma, con gusto squisito e sicuro, al limite dell'infallibilità, su ogni particolare del lavoro da rappresentare.

Rilevò così, tra l'altro, che nel breve balletto rietiano l'esecuzione consecutiva della marcia funebre di *Barabau* e del coro a cappella sulla sua morte erano teatralmente una lungaggine da evitare assolutamente con l'eliminazione della prima e la valorizzazione del coro a cappella, senz'altro più originale, e al musicista, che faceva presente l'opportunità di un'azione coreografica durante la marcia funebre alla quale, per contrasto, seguisse una scena immobile in coincidenza con l'esecuzione del coro, ribattè seccamente che in un balletto non ci possono essere soste. Lo convinse così a sopprimere la marcia funebre e ad aggiungere altri «numeri» al balletto come la «variazione» per il sergente della truppa e la danza alla quale i soldati costringono a partecipare anche Barabau che però, ad un certo momento, deve fingersi morto per poi rinvenire

dopo il loro allontanamento.

Dopo il primo incontro veneziano Rieti tornò a Roma dove si mise al lavoro per le modificazioni e le aggiunte che Diaghilev aveva preteso. I due si rividero a Roma dopo qualche settimana per esaminare le nuove parti che il direttore dei *Ballets Russes* trovò di sua piena soddisfazione tanto da invitare il musicista a raggiungerlo presto a Londra per la messa in scena.

Prima di recarsi nella capitale inglese, Rieti passò per Parigi dove conobbe tutti i musicisti del cosiddetto «Gruppo dei Sei», rimanendo però poi particolarmente legato a Milhaud ma soprattutto a Poulenc che in seguito frequentò con assiduità e con il quale ebbe un'intesa musicalmente significativa.

Giunto a Londra si mise al lavoro per preparare lo spettacolo per il quale poteva contare su nomi illustri e su altri meno noti che presto però sarebbero diventati celeberrimi. Tra questi ultimi va ricordato soprattutto Balanchine che restò poi con il musicista italiano in rapporto di amicizia e di collaborazione per buona parte della vita.

Le scene e i costumi del balletto erano di Maurice Utrillo; i danzatori erano Léon Woizikovsky, nella parte di Barabau, e Serge Lifar in quella del Sergente; le danzatrici Tatiana Chaimé, Alice Nikitina, Alexadra Danilova e Tamara Geva. Mancava in questa edizione la parte solistica per la prima ballerina che Diaghilev ritenne opportuno far inserire dal compositore in occasione della ripresa a Montecarlo e a Parigi e che

affidò a Lydia Sokolova. Dirigeva il balletto, nella prima londinese al «Coliseum», l'11 dicembre 1925, Roger Désormière.

L'accoglienza del pubblico fu addirittura entusiastica, con dodici chiamate alla fine all'autore e agli interpreti. La critica fu invece meno generosa, ma soprattutto divisa nelle valutazioni. Al critico del *Daily Telegraph*, per esempio, che sottolineava la fluidità gaia della musica che faceva balenare a tratti «bagliori di autentico umorismo», si contrapponeva quello del *Times* che preferiva richiamare il notevole e meritato successo del compositore al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Praga, l'anno precedente, e si doleva, nel sottolineare anche la tenuità del libretto, che «il grottesco di *Barabau* non facesse ridere».

Di parere completamente diverso era invece il coreografo stesso del balletto, Balanchine, che di *Barabau* disse: «È un balletto molto divertente. Per la prima volta ho sentito la gente ridere ininterrottamente durante tutto il balletto. Entrano gli ufficiali italiani, poi i soldati; la gente si ubriaca. Era il tempo dell'ascesa di Mussolini, e sebbene fosse una storia popolare, ci si poteva vedere un tema antifascista. Un po' più tardi, quando abbiamo voluto portarlo in Italia, nessuno ha riso. Non ci hanno permesso di rappresentarlo. Si avvicinava troppo alla verità»¹².

¹² Si veda il saggio di Hilary Ostlere, *Rieti and Balanchine*, in «Ballet Review» 10.1., Spring 1982, p. 8. Il balletto con coro *Barabau*, dedicato ad Ercole Maselli, è stato rappresentato, fino ad oggi, un centinaio di volte in

Non c'è dubbio comunque che la rappresentazione di *Barabau* a Londra fu l'altra grande occasione, dopo il successo praghese del *Concerto per quintetto di fiati e orchestra*, diretto da Casella, che consentì al giovanissimo musicista di apparire ancora come protagonista alla ribalta del mondo musicale contemporaneo nel quale poté presto fare importanti e artisticamente stimolanti conoscenze soprattutto a Parigi. Mi riferisco non solo naturalmente ai «Sei»,

edizioni diverse. Il coreografo della prima assoluta londinese fu, come ho prima riferito, George Balanchine che, con questo lavoro, entrò ufficialmente nella storia della coreografia – nella quale lasciò, com'è noto, un segno destinato a rimanere – anche se prima di *Barabau* aveva compiuto altre interessanti esperienze. Egli infatti a Leningrado, nel 1924, ancora giovanissimo, aveva coreografato *Pulcinella* di Stravinsky e l'anno seguente, scritturato da Diaghilev, aveva curato per i *Ballets Russes* (Parigi, Gaieté Lyrique, 17 giugno 1925) una nuova versione coreografica de *Le Chant du Rossignol*, ancora di Stravinsky, utilizzando le scene ed i costumi di Matisse per la prima versione parigina del balletto nel 1920. *Barabau* fu quindi la sua prima creazione originale di rilievo così che egli insieme a Rieti esordì, si può dire, nel mondo della danza sotto la grande ala di Diaghilev. Balanchine ripeté poi la coreografia di *Barabau* per i *Balletti Danesi* di Copenaghen ed in vari teatri dell'Europa occidentale. In Germania invece, dopo la prima a Gera, nel corso di pochi anni *Barabau* fu rappresentato in ben diciassette teatri, sempre con compagnie e coreografie diverse. Nel 1936 lo spettacolo fu ripreso a Londra, per la grande compagnia *Sadler's Wells Ballet*, in chiave antifascista, con i soldati-ballerini in camicia nera, con una nuova coreografia di Ninette de Valois. In tempi recenti, nel 1975 e nel settembre dell'85, nell'ambito di una rassegna retrospettiva di balletti di Rieti, fu riproposto, con la nuova coreografia di George Verdak, al «Ballet Theatre» di Indianapolis. È da rilevare che mentre *Barabau*, rappresentato, come dicevo, soltanto un centinaio di volte, ha avuto sempre coreografie diverse, *The Night Shadow*, altro balletto di successo di Rieti di cui mi occuperò in seguito, nelle sue oltre duemila rappresentazioni da parte di una ventina di compagnie di tutto il mondo, è stato sempre presentato nella coreografia originale di Balanchine.

come ho prima ricordato, ma al ricco e variegato universo di danzatori, coreografi, scenografi, letterati, musicisti che orbitavano intorno a Diaghilev che egli cominciò a frequentare assiduamente e che rappresentavano quanto di meglio l'arte potesse esprimere in quel miracoloso e difficilmente ripetibile momento storico. Basti pensare solo a Stravinsky, con il quale Rieti strinse una profondissima amicizia, coltivata poi anche dopo il trasferimento negli Stati Uniti. Negli anni dal 1925 al '29, quando collaborò con Diaghilev, ma poi anche fino al '39, il musicista italiano, che viveva tra Roma, Parigi e Montecarlo, partecipò così attivamente alla vita culturale della capitale francese che, al tempo, poteva essere senz'altro considerata il centro mondiale dell'arte.

È appena il caso di ricordare l'estrema vivacità artistica della Parigi tra le due guerre, animata in particolare da una frenetica attività teatrale e da vari movimenti musicali che si venivano continuamente contrapponendo, ispirati com'erano ad ideali diversi. Agli ultimi esponenti della gloriosa vecchia generazione, rappresentata da Fauré, Roussel e Ravel, si opposero presto infatti «I Sei», giovani musicisti di tendenze cosmopolitiche raccolti intorno a Satie che incarnava la loro esigenza di cambiamento e di freschezza. Desiderosi di semplicità, di immediatezza e ostili tanto alle preziose raffinatezze impressionistiche quanto ad ogni forma di retorica, essi ebbero come portavoce letterario Cocteau, il cui libro *Le Coq et*

l'Arlequin fu da loro assunto come manifesto estetico.

Oltre a «I Sei», un gruppo diverso, assai vicino al poeta Max Jacob e costituito da Henri Sauguet, Roger Désormière e Henri Clicquot-Pleyel, si rifaceva a Satie. Ancora verso la metà degli anni trenta, i membri della cosiddetta «Jeune France»: Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet e Olivier Messiaen, reagendo al cosmopolitismo de «I Sei», considerato eccessivo, e ostili tanto alle tendenze più rivoluzionarie quanto a quelle più retrive ed accademiche, vollero far rinascere una tradizione nazionale, come del resto i giovani compositori italiani degli anni Venti.

Intanto il pubblico parigino era conquistato dai *Ballets Suédois* di Rolf de Maré, attivi fino al 1925, e soprattutto dai *Ballets Russes* di Diaghilev che, dal 1901 al '29, presentarono numerosi spettacoli di altissimo valore che contribuirono, senza alcun dubbio, alla crescita e all'esaltazione dell'arte moderna; alla loro realizzazione collaborarono infatti i musicisti, i coreografi, i danzatori, i pittori più prestigiosi del tempo. Tra questi ultimi mi limiterò a ricordare Picasso, Derain, Braque, De Chirico, Ernst.

Gli anni vissuti a Parigi tra le due guerre furono quindi per Rieti certamente fondamentali non solo per gli stimoli culturali che ne ricevette e per il respiro internazionale che la sua arte acquistò ma anche per l'evoluzione della sua attività di compositore. Contribuirono infatti in misura notevole ad orientare la sua musica, ancor più di quanto non lo fosse

naturalmente, verso il mondo della danza per merito soprattutto di Diaghilev.

Per tornare a *Barabau*, va sottolineato che, dopo la prima londinese, fu ripresentato, a distanza di pochi giorni e in edizione diversa, al «Reussiches Theater» di Gera, in Germania, il 31 dicembre 1925, diretto da Albert Bittner, con la coreografia di Yvonne Georgi, le scene e i costumi di Hans Blanke.

L'edizione tedesca, corrispondente alla partitura pubblicata dalla Universal Edition, presentava qualche differenza rispetto a quella londinese; la novità più vistosa e significativa era però la presenza della umoristica marcia funebre di Barabau, sullo stile delle analoghe pagine del *Concerto per quintetto di fiati e orchestra* e della *Sonata per pianoforte, flauto, oboe e fagotto*, di derivazione mahleriana, che Diaghilev volle invece escludere dalla propria edizione, come abbiamo visto, nella quale si passava così direttamente dalla danza di Barabau al coro a cappella.

Dopo alcuni anni dalla prima esecuzione, su suggerimento di Ernest Ansermet, Rieti trasse dal lavoro una *suite*, dal grande direttore svizzero eseguita in varie occasioni, nella quale incluse la marcia funebre di Barabau non accolta da Diaghilev¹³.

¹³ La *suite* si compone delle seguenti parti: Preludio e Introduzione (*Vivace*), Coro, Stretto dell'introduzione (con il tema dell'introduzione), Tempo di marcia, Scena della devastazione (*Allegro*), Danza dei soldati, Danza del Sergente, Danza dei soldati e delle contadine, Scena di Barabau, Danza di Barabau e Coro (*Elegia*) – questo coro a cappella è la cellula originaria del balletto intorno alla quale fu poi costruita tutta la partitura –, Marcia

Scritto a ventisette anni, *Barabau* segna, senza alcun dubbio, un momento significativo nell'evoluzione creativa di Rieti, perché presenta elementi stilistici che in fondo, nonostante le modificazioni, caratterizzeranno poi tutte le sue composizioni. La musica del balletto infatti, estremamente spiritosa e vivace, è percorsa da uno spirito anticonformista e da un umorismo così spigliato e disinvolto che ancora oggi sorprendono. L'invenzione inoltre è così viva e fresca, l'orchestrazione così spregiudicata e briosa, i ritmi così scanzonati e vari, da giustificare l'interesse di un artista esigentissimo, dal gusto tanto raffinato, sicuro ed aperto ad ogni novità, qual'era appunto Diaghilev.

La musica di *Barabau* è ideale per essere danzata, animata com'è da un inesauribile ritmo interno e sempre rispondente alle diverse situazioni che sa rendere felicemente: è travolgente per esempio nella Danza generale finale, in *Allegro con brio*, caratterizzata dalla presenza di melodie popolareggianti; mentre è volutamente pesante e scandita, da marcia appunto, nelle Danze dei soldati, e bislacca ma di grande effetto, anche per il contesto nel quale è posta, nella Marcia funebre.

Certo sullo sfondo dello stile musicale di *Barabau* si profila soprattutto quello di Stravinsky che per Rieti ha sempre rappresentato un punto di riferimento. Si pensi all'*Histoire du soldat*, all'*Ottetto*

funebre (che Diaghilev volle eliminare dal suo spettacolo), Ritirata (*Tempo di marcia*), Danza generale (*Finale. Allegro con brio*).

per fiati, a *Renard*, per non parlare di tutti gli altri capolavori «russi», da *L'Oiseau de feu* a *Petruška* al *Sacre du printemps*, ma anche di quelli del periodo «neoclassico», che hanno indubbiamente favorito la sua libertà espressiva e la manifestazione del suo anticonformismo; ma la personalità di Rieti si afferma in *Barabau* in tutta la sua pienezza ed originalità, nonostante le obbiettive difficoltà, va sottolineato, di trovare un proprio spazio espressivo in un momento storico dominato da giganti della musica, quali Prokofiev, Bartók, Schönberg, Hindemith, nella cui orbita Rieti, più o meno consapevolmente si è mosso, ma soprattutto Stravinsky, ripeto, che nella sua opera si può dire abbia riassunto tutte le esperienze musicali possibili nel nostro secolo, costringendo, di fatto, buona parte dei compositori contemporanei a confrontarsi con lui per poi confinarli, non di rado, al ruolo di epigoni.

Direi che non sia questo però il destino di Rieti che, già dal giovanile *Barabau*, ma ancor prima con il *Concerto per quintetto di fiati e orchestra* del '23, certo due momenti qualificanti, due capisaldi potrei dire della sua parabola creativa, ha trovato una inconfondibile cifra stilistica alla quale è poi rimasto sostanzialmente fedele, con ostinazione si può ben dire, per tutta la vita, fino alle ultime composizioni. Le precoci esperienze politonali, presto del resto rinnegate, vanno infatti considerate poco più che un tributo alla «moda» del tempo o forse meglio l'ansiosa ricerca di un proprio stile, d'altronde presto trovato.

Non può non essere senza significato inoltre il fatto che, nonostante Rieti abbia conosciuto giovanissimo la musica di Schönberg, per merito del suo illuminato maestro Frugatta, e sia stato da lui accolto a Vienna nel '21 in modo lusinghiero, prima ancora di stringere amicizia con Stravinsky, non può essere senza significato, dicevo, che il padre della dodecaфония non abbia lasciato alcuna traccia, salvo in qualche esercitazione giovanile, nella sua produzione.

La realtà è che il grande e momentaneo interesse del giovane musicista per Schönberg ed il suo metodo per comporre «con dodici note che stanno in relazione soltanto fra di loro», fu di carattere puramente intellettuale, privo di un'adesione profonda che coinvolgesse la sua concezione della musica. L'espressionismo tedesco in generale, d'altra parte, è rimasto sempre totalmente estraneo al suo mondo interiore e alla sua *Weltanschauung* e attrasse soltanto la sua curiosità di uomo di cultura e di artista. Unicamente Alban Berg, ed in particolare il suo *Wozzeck*, toccò le sue corde più profonde riuscendo a suscitargli non solo ammirazione ma commozione.

Il vero punto di riferimento per Rieti, il suo polo di attrazione fu invece, come dicevo, Stravinsky al quale rimase poi legato per tutta la vita da stima e affetto profondi. La conoscenza di Stravinsky infatti rappresentò per lui un'esperienza artistica ed umana assolutamente determinante e proficua anche perché la stima non era a senso unico. Lo dimostra il fatto che il

musicista russo, come testimoniano con eloquenza le sue lettere, pubblicate in appendice a questo volume, non solo si sentiva affettivamente molto legato a Rieti, di cui apprezzava la sensibilità, l'intelligenza, l'umanità, ma lo ammirava come compositore; basti pensare alle valutazioni molto lusinghiere che riservò, tra l'altro, al *Concerto N. 2 per pianoforte e orchestra*, alla *Sinfonia Tripartita*, al *Balletto Barabau*.

Va inoltre rilevato che l'atteggiamento anticonformista, non allineato, scanzonatamente, ma senza arroganza, ironico, proprio della personalità umana ed artistica di Rieti è stato sempre più in sintonia con la gioviale spregiudicatezza di Stravinsky che non con le posizioni radicali di Schönberg, anche se poi egli ha sempre cercato di seguire, nel corso della sua lunga parabola creativa, un proprio itinerario senza lasciarsi troppo condizionare dai mutamenti stilistici dell'uno o dell'altro. E se, per un certo periodo, si è trovato in sintonia con lo stile «neoclassico» che si andava affermando in Europa nel primo dopoguerra e caratterizzava i lavori dei musicisti che più gli erano vicini, da Casella a Stravinsky a Poulenc, in seguito egli è rimasto un navigatore abbastanza solitario nella fedeltà a questo stile, restando così in posizione eccentrica, nel senso etimologico del termine, continuando cioè a scrivere, con assoluta tranquillità e senza smanie protagonistiche, lavori non più certo *à la page*, ma considerati semmai nostalgiche evocazioni di una stagione fortunata e felice, ormai ritenuta esaurita.

Rieti che non è certo musicalmente uno sperimentatore, un avanguardista spericolato, ma uomo, più che artista, interiormente inquieto, ha preferito sempre, salvo le prime prove «scapigliate», se così si può dire, l'ancoraggio ad un solo stile compositivo, che potremmo definire, semplificando, di un sereno e divertito neoclassicismo, la cui duplice funzione è stata quella di appagare la sua viva necessità di ordinare i suoni nel tempo, di «divertirsi» a manipolarli, di soddisfare insomma il bisogno di fare l'artigiano della musica, per dirla con Stravinsky, e nello stesso tempo di dare dolce tregua alla sua smania esistenziale, alla inquietudine filosofica, all'ansia di pace.

Si può così dire che nella sua esperienza umana ed artistica Rieti abbia avuto quasi costantemente una posizione non allineata e decentrata. Egli infatti ama ripetere di essersi sempre sentito ai margini di un non ben identificato centro, basti pensare alla nascita casuale ad Alessandria d'Egitto da una famiglia estranea alla musica, agli studi economici alla «Bocconi» di Milano assolutamente alieni dai suoi interessi, alla formazione musicale sostanzialmente autodidattica, lontana quindi da centri istituzionali quali conservatori e accademie; alla fedeltà ad uno stile compositivo passato presto di moda; per non parlare della concezione del mondo e della vita fondata su un convinto agnosticismo, pur appartenendo egli ad una famiglia di religione ebraica.

Per tornare alla storia della maturazione umana ed artistica di Rieti, possiamo dire che l'anno 1925 fu per

lui, senza alcun dubbio, particolarmente significativo non solo perché lo arricchì della nascita del figlio Fabio, che poi si dedicherà con successo alla pittura, ma anche per l'incontro determinante, come abbiamo visto, con Diaghilev che lo impose all'attenzione del mondo musicale internazionale.

A ventisette anni la sua personalità musicale era già definita nelle linee essenziali, nelle caratteristiche di stile, nelle tendenze, nelle predilezioni per alcuni musicisti contemporanei e del passato che costituiscono il suo *background* culturale, anche se non di tutti si ritrova la presenza nella sua musica. Se infatti la giovanile passione per Wagner e Debussy, per esempio, si dileguò presto senza lasciare tracce sensibili e l'amore profondo per Verdi, durato tutta la vita, pur non dando apprezzabili frutti rimase devota ammirazione e ideale punto di riferimento, con altri autori invece egli è restato sempre in tale proficua sintonia da assimilarne alcuni elementi stilistici, quasi sempre però rifatti propri. Mi riferisco prima di tutto, e ancora una volta, al legame profondo e sostanziale, musicale ed umano, con Stravinsky che ha accompagnato buona parte della sua vita e della sua parabola creativa. Non si possono però non riconoscere nella sua musica almeno altre due presenze, altre due affinità elettive potremmo dire: Haydn e Rossini, dai quali egli è sempre stato attratto. Haydn infatti ritengo rappresenti per Rieti l'autentico gioco dell'intelligenza, la serena gioia dell'invenzione musicale senza troppe implicazioni espressive; Rossini

l'esuberanza vitale, la sorridente ironia, bonaria o pungente che sia.

Un aspetto ancora della personalità umana e musicale di Rieti va rilevato: un certo sereno distacco tanto dall'attività creativa quanto dall'esperienza esistenziale. Come infatti il suo rapporto con la musica credo sia stato sempre ambivalente, caratterizzato cioè da completa e devota dedizione ma anche da controllato coinvolgimento emotivo, considerandola egli pura combinazione di suoni, affascinante e suggestivo materiale da ordinare con intelligenza e gusto – non può sfuggire in tale convinta asemanticità della musica l'affinità con la stravinskyana concezione artigianale dell'arte –, così il suo atteggiamento esistenziale, a mio avviso, è stato costantemente determinato, ad un tempo, da attrazione ed inesauribile curiosità per la vita, per le sue lusinghe, i suoi piaceri e dal più sincero disinteresse per essa. Estremamente eloquente è, a questo proposito, la consuetudine, nei suoi periodici viaggi a Roma, di recarsi, con la stessa disinvoltura, presso la Società Italiana Autori ed Editori per registrare le ultime composizioni e al cimitero di Porta S. Paolo, oltre che per rendere omaggio alla moglie Elsie, per assicurarsi, dietro pagamento di una quota annuale, il diritto ad essere sepolto vicino a lei. Davvero sorprendente capacità – certo frutto di sofferta maturazione – di mettere sullo stesso piano la morte e la vita, derivatogli probabilmente dalla altrettanto spregiudicata capacità di non prendere mai troppo sul serio né l'una né l'altra.

Ma torniamo alla rassegna delle composizioni rietiane prendendo brevemente in esame il *Concerto N. 1 per pianoforte e orchestra*, primo di tre lavori analoghi, finito di scrivere nel febbraio del 1926 ed eseguito per la prima volta a Torino, nel gennaio dell'anno seguente, con l'autore al pianoforte¹⁴.

Il *Concerto*, in tre movimenti, inizia con un *Allegro* fondato su due temi: il primo, piuttosto serio, con spunti imitativi tra pianoforte e orchestra, l'altro, vivace e di sapore popolareggiante, che si alternano e si intersecano senza rigore formale.

Il secondo movimento, *Andantino*, caratterizzato da una delicata melodia di intonazione romantica, si distingue per la ricercatezza armonica e la ricchezza delle modulazioni. Il terzo è uno spigliato *Allegro non troppo*.

Il *Concerto*, composto a ventotto anni, è il meno maturo e personale dei tre e non presenta elementi di particolare rilievo, se non frequenti cambiamenti ritmici dettati da un certo diffuso gusto per la asimmetria, di derivazione, in questo caso, soprattutto stravinskyana; si pensi al *Sacre du printemps*, per esempio, a *L'histoire du soldat* o a *Les Noces*.

Nello stesso mese di febbraio 1926, al quale

¹⁴ Rieti eseguì il *Concerto N. 1 per pianoforte e orchestra*, per quanto ho potuto da lui stesso apprendere, tre volte: la prima a Torino sotto la direzione di Vittorio Gui; la seconda a Parigi accompagnato da Straram, nell'ambito dei concerti da questi organizzati; la terza a Londra, sotto la direzione di Eugene Goossens, in uno degli intervalli musicali negli spettacoli dei *Ballets Russes* di Diaghilev.

appartiene il *Concerto N. 1 per pianoforte e orchestra*, Rieti portò a termine la *Suite per pianoforte* che, completamente diversa dalla *suite* della tradizione classica, si compone delle seguenti parti: *Preludio*, *Valzer in modo lidio*, *Barcarola*, *Canzonetta* e *Rondò variato*.

Da rilevare che il *Preludio*, che conserva qualche memoria del preludere barocco, è scritto senza indicazione di tempo; ogni battuta può essere infatti eseguita liberamente perché l'autore si limita a dare solo, di tanto in tanto, indicazioni agogiche che servano come punto di riferimento per l'esecuzione. Il pezzo quindi, che in sostanza non è che un fluire continuo di crome senza tempi, in una pura successione di suoni da ordinare *ad libitum*, non è definito, è «aperto», come si direbbe oggi, al contributo dell'interprete.

Il *Valzer*, che nel tema brillante e piacevole evoca l'arte sonatistica di Domenico Scarlatti, è chiamato «lidio» per la presenza della quarta aumentata; infatti nella tonalità di *Fa* maggiore, nella quale è scritto, il *Si* non è bemolle ma naturale. Presto orchestrato, fu inserito nella ripresa di *Barabau* a Parigi, nel 1926, come «numero» per la prima ballerina Lydia Sokolova. Nelle prime esecuzioni del balletto infatti non erano previste parti soliste ma solo danze in gruppo. Diaghilev, per ovviare a questa carenza, chiese a Rieti un «a solo» per la prima danzatrice; il compositore però, non disposto ad affrontare il nuovo impegno, gli propose il *Valzer* orchestrato della *Suite per pianoforte*

che fu accettato.

La Barcarola, in *Andante sostenuto*, nella forma ABAB e dal carattere cromatico, è di chiaro sapore chopiniano non solo nella cantabilità e nella suggestione romantica dei temi ma anche nell'andamento melodico della mano sinistra. Si può anzi dire che la *Barcarola* si configura come un omaggio, in chiave moderna naturalmente, al musicista polacco.

La *Canzonetta*, in *Allegretto scherzoso*, senz'altro la parte migliore della *suite*, si fonda su un motivo di carattere popolare; eseguita numerose volte dai pianisti, per i quali costituisce il bis ideale, è originale sia nella piacevole e garbata melodia che nei ritmi in controtempo che nella naturale e disinvolta alternanza dei tempi pari e dispari. Chiude la *suite* un *Rondò variato*, dalla struttura molto libera quale quasi sempre il musicista adotta quando ricorre a forme della tradizione.

Finito di scrivere nel marzo del 1926, il *Quartetto N. 1 per archi*, in Fa maggiore, fu presentato per la prima volta a Parigi, nel maggio dello stesso anno, dal «Quartetto pro Arte» di Bruxelles che lo eseguì poi in tutto il mondo oltre un migliaio di volte. Primo di quattro *Quartetti* (ma il secondo è stato tolto dal catalogo) è opera pienamente riuscita anche se giovanile; fu composto infatti a ventotto anni.

Adagio sostenuto (♩ = 50)

con sordina

pp
con sordina

pp
con sordina

pp
con sordina

pp

30

Detailed description: This system contains the first 30 measures of the piece. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked 'pp' (pianissimo) and 'con sordina' (with mutes) throughout. The tempo is 'Adagio sostenuto' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

ppoco

ppoco

ppoco

Detailed description: This system contains measures 31 through 40. It features four staves with the same clefs and key signature as the first system. The music continues with 'ppoco' (pianissimo) dynamics. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 6 V. RIETI, Quartetto n. 1, Notturmo, Adagio sostenuto.

Il primo tempo, un *Allegro* il cui tema principale è ispirato ad un'antica canzone popolare francese, «Il court, il court, le furet», utilizzata anche da Puccini nella marcia del II atto de *La Bohème*, ha ritmo di danza, come del resto la maggior parte della musica di Rieti, destinata al balletto.

Il secondo movimento, un *Notturmo* in *Adagio sostenuto*, tripartito, inizia con una breve e assai suggestiva pagina molto lenta, nella quale l'intensa linea melodica, affidata al violino, è sostenuta da un'armonia arricchita da continue ed originali modulazioni. Dopo tale esordio, di sapore quasi beethoveniano, il *Notturmo* si anima in un *Allegro agitato* per poi di nuovo placarsi nell'*Adagio sostenuto*, nel quale però la espressiva melodia è ora eseguita dalla viola. Come si può rilevare, nella struttura del movimento Rieti ha tenuto presente alcuni tipici notturni chopiniani, anch'essi tripartiti, con l'episodio centrale drammaticamente mosso, e in netto contrasto con i due estremi di carattere lirico e con andamento più lento.

Uno spigliato *Allegro vivace* chiude il *Quartetto* che si distingue per la estrema chiarezza della concezione, la felicità dell'ispirazione e la concisione del linguaggio che rifugge da ogni compiaciuta lungaggine, sì che la composizione termina proprio quando viene meno la necessità espressiva. Spiccato senso del limite, prerogativa del resto degli autentici

artisti, e limpidezza di linguaggio che rinuncia a fumosi *escamotages* timbrici o armonici o d'altra natura per velare la povertà del pensiero musicale, sono d'altra parte propri non solo del *Quartetto N. 1* ma delle composizioni migliori e più mature di Rieti; e non sono poche. Tra esse vanno senz'altro annoverate, tra quante abbiamo finora esaminate, il *Concerto per quintetto di fiati e orchestra*, la canzone corale a cappella sulla morte di Barabau, dal balletto omonimo, e il *Notturmo* appunto del *Quartetto* che, per il loro valore, meriterebbero di essere presenti nel repertorio concertistico corrente.

Nella parabola creativa di Rieti, che non ha conosciuto impennate né brusche svolte o comunque sensibili mutamenti stilistici, ma è rimasta sostanzialmente omogenea e fedele ad una genericamente intesa poetica neoclassica, se proprio si vuole trovare una cornice entro la quale inserirla, le composizioni appena ricordate rappresentano infatti precisi punti di riferimento qualitativo di un cammino operoso ed istancabile, non sempre ascendente, com'è naturale, ma sostenuto, anche nei momenti meno felici, da alta dignità e professionalità.

Nel 1927, se si esclude la suite per orchestra dal balletto *Barabau*, scritta su sollecitazione di Ernest Ansermet, Rieti compose soltanto il *Madrigale per dodici strumenti* da lui diretto per la prima volta, a Bruxelles, nel dicembre dello stesso anno. Articolato in quattro parti: *Allegro moderato*, *Allegretto vivace*,

Adagio e *Allegretto sostenuto*, prevede il seguente organico: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba, pianoforte e quintetto d'archi. Come si intuisce dal titolo, il madrigale strumentale è pervaso da spirito rinascimentale anche se il valzer dell'*Allegretto vivace*, che può richiamare Satie, contrasta con l'alone arcaicizzante della rimanente composizione.

Anticipando di oltre trent'anni l'operazione di interpretazione, in chiave strumentale, dell'antico madrigale, compiuta da Stravinsky – anche se la composizione stravinskyana, che è una «trasposizione strumentale» di Madrigali di Gesualdo, ha carattere completamente diverso – con il *Monumentum pro Gesualdo*, nel 1960, Rieti scrisse un lavoro di indubbio interesse, come dimostra, in particolare, l'episodio centrale del nostalgico *Adagio*, nella forma A B A, rappresentato da un corale nel quale si succedono una serie di accordi perfetti, tutti in posizione fondamentale. Pregio particolare del corale è la delicata patina di antico che il musicista ha saputo conferirgli senza abusare nei riferimenti alla tradizione, lasciandosi soltanto guidare da grande discrezione e da gusto raffinato ai quali è affidata del resto tanta parte del fascino dell'intero *Madrigale*.

Il 1928 può apparire un anno non molto felice dal punto di vista creativo perché nel catalogo di Rieti appaiono due soli e non fortunati lavori: *Orfeo tragedia*, le parti migliori della quale confluiranno in altre composizioni, come vedremo, e *Concerto napoletano*

per violino e orchestra eseguito una sola volta e presto rinnegato. In realtà il 1928 fu impiegato da Rieti prevalentemente nella composizione de *Le Bal* – la cui elaborazione molto lunga e sofferta lo teneva occupato dal '26 – di ben altro rilievo musicale, anche se non pari all'altro balletto, *Barabau*, che Diaghilev non a torto gli preferiva.

Ma torniamo ai lavori del '28, il primo dei quali, *Orfeo tragedia*, che ha per testo la *Favola di Orfeo* del Poliziano ridotta però, dallo stesso musicista, di alcune scene, richiese lungo lavoro ed impegno, anche se poi non fu mai rappresentata, così come probabilmente mai recitata fu la *Favola* mitologica che il poeta, nel breve esilio mantovano, scrisse «in tempo di dui giorni», in occasione del fidanzamento di una figlia del Gonzaga. La partitura rietiana fu poi smembrata dall'autore che riutilizzò gli elementi tematici più interessanti in lavori successivi, in particolare nel *Trionfo di Bacco e Arianna* del 1947, nel quale trovarono collocazione, a volte, anche migliore. Mi riferisco per esempio alla musica composta per i versi «Udite selve mie dolci parole», dell'*Orfeo*, risultata poi indubbiamente molto più idonea ad interpretare il senso dei celebri versi di Lorenzo il Magnifico «Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia».

Il *Concerto napoletano per violino e orchestra*, dell'ottobre del '28, fu scritto per la violinista Yvonne de Casa-Fuerte, amica e collaboratrice del musicista che con lei fondò a Parigi, nel 1931, la società concertistica

La Sérénade molto importante nella cultura musicale della capitale francese, per rilevanti iniziative come la prima esecuzione di lavori dei più significativi musicisti europei del tempo, come avanti si vedrà.

Eseguito per la prima volta dalla stessa Casa-Fuerte e diretto da Pierre Monteux a Parigi nel '30, il *Concerto napoletano*, in tre movimenti, non ebbe buona accoglienza, per usare un eufemismo. Alcuni musicisti anzi, come Florent Schmitt, decisamente intollerante nei confronti di un modo di fare musica spiritoso e anticonformista, alla Rieti e alla Auric, tanto per fare due nomi, lo stroncò seccamente. Tale severità di valutazione comunque non era, in questo caso, del tutto ingiustificata perché il *Concerto*, anche se ben costruito, pecca per una dose forse eccessiva di ingenuità e soprattutto per la troppo scoperta e programmata volontà, non riscattata da felicità inventiva, di fare il verso al linguaggio romantico, ridicolizzandolo; mi riferisco in particolare allo scanzonato secondo tempo, costituito da una ben ritmata e spiritosa *Tarantella*.

Le Bal, rappresentato durante l'ultima stagione dei *Ballets Russes*, nel 1929, anno che vide la morte del suo fondatore, fu composto, come prima dicevo, in un periodo di tempo piuttosto lungo, dal 1926 al '29, a causa della incontentabilità di Diaghilev che chiedeva continue modifiche alla partitura alla quale, comunque, preferì sempre, e non a torto, quella di *Barabau*. Riprova della tormentata gestazione de *Le Bal* è una breve lettera, pubblicata in appendice al volume, che

Rieti, spazientito, inviò al direttore dei *Ballets Russes* nel febbraio del '29, a poco più di due mesi dalla prima rappresentazione, per comunicargli la ferma decisione di non voler procedere ad ulteriori defatiganti rifacimenti della musica della quale lo autorizzava tuttavia a fare l'uso che volesse.

Il balletto, in due quadri, di Boris Kochno fu rappresentato per la prima volta a Montecarlo il 7 maggio 1929 con le scene e i costumi di De Chirico e la coreografia di Balanchine. La vicenda¹⁵ che si svolge

¹⁵ Per la vicenda riporto qui di seguito, testualmente, il programma di sala della prima rappresentazione a Montecarlo: «I. Prologo. Tra la folla degli invitati al ballo, un Giovane, colpito dalla bellezza di una Dama, accompagnata da un vecchio Astrologo, segue la coppia. II. IL Ballo. Danza generale. Intermezzo Spagnolo. Variazione della Dama. Intermezzo Italiano. Ripresa del ballo. Nel bel mezzo della ripresa del ballo il Giovane entra in scena per cercare la Dama che ha perso di vista nella folla. Apparizione della Dama con una maschera che il Giovane la supplica di togliere. La Dama acconsente, mostrando al Giovane terrorizzato un volto da vecchia. A sua volta la Dama insegue il Giovane finché quest'ultimo si nasconde. Uscita generale degli invitati. Il Giovane resta solo nella sala vuota. Mentre cerca l'uscita, rientra la Dama che ha rimesso la maschera ed è accompagnata dall'Astrologo. Con gran stupore del Giovane, la Dama si toglie la maschera ed appare vecchia: ma con un gesto definitivo toglie ancora dal viso quel che non era altro se non una seconda maschera. L'Astrologo a sua volta si spoglia del suo travestimento e della barba, mostrandosi come un bel giovanotto. Prende la Dama sottobraccio, e la coppia esce mentre il Giovane cade svenuto».

Gli interpreti della prima rappresentazione furono: Alexandra Danilova (La Dama), Anton Dolin (Il Giovane), André Bobrow (L'Astrologo), Felia Doubrovska, Léon Woizikovsky, Georges Balanchine (Entrée Espagnole), Eugénie Lipkovska, Serge Lifar (Entrée Italienne).

Dopo Montecarlo *Le Bal* fu rappresentato a Parigi nei mesi di maggio e giugno 1929, al Théâtre Sarah Bernhardt e, dall'8 luglio dello stesso anno, al Covent Garden di Londra dove fu presentato insieme alla Suite del balletto *L'Arca di Noè*, anche di Rieti, che l'autore stesso diresse durante l'intervallo dello spettacolo. Nel 1930 inoltre fu presentato nella nuova versione

durante un ballo mascherato, articolato in vari episodi, ha tre protagonisti: una coppia, costituita da un astrologo e una dama, e un giovane.

Le Bal che nonostante le non poche esecuzioni ebbe sorte meno felice di *Barabau*, certo più estroso e originale, è indubbiamente, dal punto di vista della sceneggiatura, ben impostato per la oculata distribuzione delle parti; musicalmente però è tra i meno personali di Rieti. Di questo parere, del resto, erano anche Diaghilev e Stravinsky che accordarono sempre la loro preferenza a *Barabau*, primo lavoro scritto per i *Ballets Russes*. La musica di *Le Bal* infatti¹⁶, pur rivelando mano esperta e solido mestiere, non convince pienamente per la sua scarsa autonomia essendo stata concepita piuttosto in funzione dei movimenti scenici e coreografici. Solo il tema principale, della *Danza Generale*, un «ballabile» in *Allegro non troppo*, si impone per lo slancio ritmico e la felicità

coreografica di Kurt Jooss ad Essen, in Germania, e nel 1935, a New York, con la coreografia poco fortunata di Massine.

I bozzetti di De Chirico, già di proprietà di Serge Lifar, sono ora al Wadsworth Atheneum di Hartford, Connecticut, U.S.A.

¹⁶ Il balletto si compone di due quadri: il primo è costituito dal *Prologo*, in *Adagio*, a sipario chiuso, dalla *Passeggiata* in *Andantino*, dall'*Apparizione della Dama*, dalla *Ripresa della Passeggiata*; il secondo, *Il Ballo*, da una *Danza generale* in *Allegro non troppo* che espone il tema principale, cui seguono: *Entrata Spagnola* (Passo a tre), *Entrata Italiana* (Passo a due), *Variazione della Dama* (a solo della Dama), *Ripresa del ballo generale*, *Variazione del Giovane*, *Passo a due*, *Inseguimento*, *Quadriglia*, *Finale*. *Entrata della Dama*, *Entrata delle Silfidi*.

Del balletto esiste una riduzione per pianoforte a quattro mani apparsa clandestinamente in Unione Sovietica.

dell'invenzione che lo rendono una delle pagine più riuscite e «ispirate». Non sorprende quindi che Rieti ne abbia voluto fare l'asse portante della partitura proponendolo svariate volte per animare e vivificare tutto lo spettacolo.

Allegro non troppo (d. - us)

The image displays a musical score for piano and voice. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro non troppo' and the mood is '(d. - us)'. The piano part begins with a dynamic marking of *ff brillante*. The score is divided into two systems. The first system contains the piano introduction and the beginning of the vocal line. The vocal line starts with a dynamic marking of *p cantab.* and includes a *dim.* (diminuendo) instruction. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Figura 7 V. RIETI, *Le Bal*, tema principale della Danza generale, Allegro non troppo.

Il balletto, come ho detto, si giovava dei costumi e soprattutto delle scene di De Chirico, a buona ragione sempre molto lodate dalla critica come una delle ultime e più valide opere del maestro, sintesi dei suoi stili e dei suoi momenti migliori; dopo il '29 infatti, secondo attendibili valutazioni critiche, iniziò un periodo di involuzione creativa.

Con *Le Bal*, per la prematura morte di Diaghilev, si concluse la collaborazione di Rieti con i *Ballets Russes* che non si limitò ai soli due balletti di cui mi sono occupato, *Barabau* e *Le Bal*, ma, negli anni 1925-'29, comprese altre attività e altri lavori più o meno importanti e di natura diversa. Egli orchestrò per esempio, una *Polka* di Glinka e una *Tarantella slava* di Dargomyžškij, eseguite negli intervalli dei balletti a Londra. In un'altra occasione, sempre nei concerti londinesi inseriti negli «entr'actes» dei balletti, eseguì al pianoforte, sotto la direzione di Goossens, il suo *Concerto N. 1 per pianoforte e orchestra*, al quale sono legate alcune sue esecuzioni pubbliche come pianista¹⁷.

¹⁷ V. nota 14 a p. 55. Per quanto riguarda le orchestrazioni fatte da Rieti di lavori propri o altrui, prevalentemente nel periodo nel quale collaborò con Diaghilev, ho appreso dallo stesso musicista che sono numerose, oltre quelle già citate in altre parti del volume. Dal momento però che egli non è stato in grado di indicarmi con precisione titolo, caratteristiche, date e occasioni di tali composizioni, mi limiterò a citarne alcune senza ordine: *Les Sylphides* (musiche di Chopin) per il *Ballet Russe de Montecarlo* (da non confondere con l'omonima «Rêverie romantique» in un atto, messa in scena dai *Ballets Russes* di Diaghilev al Teatro dello Châtelet di Parigi, il 2

Nel periodo diaghileviano egli si fece conoscere anche come direttore dei propri lavori: nel 1929 infatti, sempre a Londra e ancora negli «entr'actes» dei balletti, diresse la suite de *L'Arca di Noè*. Un'altra esperienza voglio riferire: in una delle stagioni parigine dei *Ballets Russes*, nel 1928, Diaghilev riprese *Les Noces* di Stravinsky affidando le quattro parti pianistiche a tre compositori e ad una pianista, rispettivamente Auric, Poulenc, Rieti e Marcelle Meyer. Nella prima esecuzione inglese de *Les Noces*, al His Majesty's Theatre di Londra, il 14 giugno 1926, al posto della Meyer era invece un quarto compositore: Vladimir Dukelskij.

Altri incarichi ebbe Rieti da Diaghilev nel quinquennio di collaborazione: aiutò Sauguet ad orchestrare il suo balletto *La Chatte* con il quale il musicista francese esordì felicemente, nel 1927, nei *Ballets Russes* e dette lezioni di orchestrazione a Igor Markevitch a Parigi. Il futuro celebre direttore d'orchestra russo, poi naturalizzato italiano, verso la fine degli anni venti era entrato nelle grazie di Diaghilev che desiderava ad ogni costo far eseguire un suo lavoro, concepito per pianoforte e orchestra, del quale però il giovanissimo compositore – era nato nel 1912 – aveva

giugno 1909, con musiche di Chopin strumentate da Stravinsky, Sokolov, Taneev, Liadov e Glazounov); *Concurance* (musiche di Chabrier) ancora per il *Ballet Russe de Montecarlo*; *La Regata veneziana* (musiche di Rossini); *Sonata sopra Santa Maria* (musica di Monteverdi). Rieti ha inoltre orchestrato una cantata di Benedetto Marcello e alcuni valzer di Joseph Lanner.

difficoltà a scrivere la partitura. Diaghilev ritenne opportuno allora affidarlo a Rieti per lo studio dell'orchestrazione.

In questi anni fecondi e stimolanti durante i quali poté vivere a diretto contatto con gli artisti e le persone di cultura più in vista del tempo, Rieti ricevette molte sollecitazioni artistiche soprattutto dai frequentissimi colloqui con Diaghilev nei quali affrontava i temi più disparati rimanendo sempre affascinato dalla sua genialità, dall'intuito infallibile, dal gusto raffinatissimo e dallo straordinario talento musicale. Del resto il russo da giovane, com'è noto, aspirava a divenire compositore ma fu frustrato, in questa sua aspirazione, da Rimskij-Korsakov che, dovendo esprimere il proprio parere su una sua composizione, gli suggerì, senza mezzi termini, di dedicarsi ad un'altra attività. Fu così che Diaghilev si orientò, per il bene della cultura del nostro secolo, prima verso le arti figurative, poi verso il teatro di danza che rinnovò profondamente consegnando alla storia capolavori indimenticabili.

Rieti lo vide l'ultima volta a Londra, all'Hotel Savoy, in occasione della ripresa di *Le Bal*, già rappresentato a Parigi e a Montecarlo. Diaghilev, affetto da una grave forma di diabete, era in condizioni di salute molto precarie anche perché, nella sua vita affannosa e sregolata, non aveva molta cura di sé. Dopo la stagione londinese del '29 dei *Ballets Russes*, fece un viaggio in Germania con Markevitch, quindi raggiunse Venezia dove si recava immancabilmente ogni anno e

dove morì, il 19 agosto dello stesso anno, con quale dolore per Rieti si può immaginare. Egli tanto gli doveva infatti non solo per le straordinarie esperienze artistiche che con lui poté compiere ma anche per la propria affermazione sul piano internazionale.

Dopo Diaghilev

Non è certo facile poter stabilire precise corrispondenze tra le condizioni psicologiche di un artista e i risultati estetici a cui perviene e sapere se, e in che misura, le prime si riflettono sui secondi; a volte infatti opere di grande valore nascono nei momenti dell'esistenza più tormentati e difficili e, al contrario, le meno valide e significative in quelli più rosei. Nel caso de *Le Bal*, di cui si è parlato nelle pagine precedenti, e in genere dei lavori scritti da Rieti negli anni 1928-1931, fino alla *Sinfonia N. 2* compresa, non si può far altro che limitarsi a rilevare la loro appartenenza ad un periodo di profonda crisi esistenziale del compositore – accentuatasi indubbiamente dopo la scomparsa di Diaghilev –, in conseguenza della quale egli imprese una svolta importante alla sua concezione della vita e ai rapporti con il prossimo, per sua esplicita ammissione, anche se non si possono precisare le caratteristiche e i contorni di tale crisi per assoluta indisponibilità del musicista a parlarne. È possibile soltanto constatare che alla fragilità e precarietà psicologica si accompagnò, dal punto di vista musicale, una certa debolezza creativa, una sorta di smarrimento che comportò, come probabile conseguenza, la necessità di cercare, in modelli fuori di sé, un ausilio alla propria insufficienza. In questo periodo infatti egli frequentò assiduamente Poulenc la cui musica, per la facilità discorsiva, l'agilità e la

freschezza dell'invenzione, esercitò su di lui una suggestione probabilmente superiore alle sue possibilità di assimilazione e metabolizzazione in tale difficile momento. Egli fu così portato ad una piuttosto esteriore imitazione che non gli consentì di raggiungere però i valori del modello.

Sempre al 1929, anno in cui fu terminato *Le Bal*, appartiene la *Sinfonia N. 1* eseguita per la prima volta a Parigi, alla Salle Pleyel, nel febbraio del '30, sotto la direzione di Pierre Monteux. Trattandosi di un lavoro anonimo, scritto senza alcuna convinzione anche se con l'ausilio di un mestiere ormai affinato, non mette conto neppure parlarne. Con impegno invece molto maggiore Rieti, nel 1930, compose il *Concerto per clavicembalo e orchestra* per Wanda Landowska con la quale, in varie altre occasioni, aveva avuto rapporti di proficua collaborazione. Esso però, nonostante fosse stato commissionato dalla Casa Pleyel per promuovere la vendita dei clavicembali e creare una nuova letteratura per lo strumento, a dispetto del suo indubbio valore non solo non fu mai pubblicato ma neppure eseguito. Così l'autore, in seguito, lo eliminò dal catalogo facendo confluire tutto il pregevole materiale, naturalmente con gli adattamenti e le modificazioni opportuni, nel *Concerto N. 2 per pianoforte e orchestra* del 1937 presentato per la prima volta a Venezia nel settembre dello stesso anno. Interpretato magistralmente da Marcelle Meyer esso suscitò un tale interesse in Stravinsky che volle inserirlo nel programma di un

proprio concerto a Torino; l'esecuzione però non ebbe luogo per il rifiuto di alcuni non bene identificati «personaggi» italiani. Ma di questo parlerò in seguito.

Nel gennaio del '31 Rieti terminò la *Sinfonia N. 2* – diretta per la prima volta a Bruxelles, nell'aprile dello stesso anno, da Ruhlman dell'Opéra di Parigi –, ultimo lavoro di scarso pregio di questi anni poco felici dal punto di vista creativo ed esistenziale. La prima ripresa qualitativa si ebbe infatti con la successiva *Serenata per violino e undici strumenti*, composta nel 1931 per Yvonne de Casa-Fuerte che la eseguì la prima volta per i concerti de *La Sérénade*¹⁸.

Dopo il *Concerto Napoletano*, del cui infelice esito ho detto, Rieti volle dedicare alla violinista un'altra composizione che la compensasse dell'insuccesso precedente. La *Serenata* infatti, per violino solista, flauto, oboe, clarinetto, due fagotti, tromba e quintetto d'archi – quest'ultimo sostituibile con una piccola orchestra d'archi –, è uno dei suoi

¹⁸ L'Associazione concertistica *La Sérénade*, fondata a Parigi da Rieti e Yvonne de Casa-Fuerte e inaugurata, nel 1931, con un concerto tutto di *Serenate* tra le quali quella di Rieti, fu attiva fino al 1938 ed ebbe un ruolo di primaria importanza nella vita musicale della capitale francese promuovendo l'esecuzione di musiche contemporanee. Numerose furono infatti le prime esecuzioni assolute di rilievo proposte dall'Associazione o le prime europee tra le quali ultime mi limito a ricordare *Dumbarton Oaks* di Stravinsky. *La Sérénade*, le cui manifestazioni erano di solito ospitate alla *Salle Gaveau*, fece inoltre conoscere Kurt Weill, mai prima eseguito in Francia.

Nel 1934 la contessa Anna Letizia Pecci Blunt, ad imitazione della parigina *Sérénade*, fondò a Roma una società concertistica chiamata *I Concerti di primavera* di cui si occupava lo stesso Rieti insieme a Mario Labroca, Leone Massimo e Goffredo Petrassi.

lavori migliori. L'articolazione è in quattro parti: nella prima, in *Allegro*, dopo il breve dialogo d'apertura fra tromba e violino e la cadenza di quest'ultimo, viene riproposto il primo tema, ben ritmato ed incisivo, che costituisce il vero e proprio inizio del movimento vivacemente tessuto dal violino solista e dagli altri undici strumenti con spunti contrappuntistici molto liberi.

Il secondo tempo è, per così dire, misto: si apre infatti con una lunga cadenza del violino, dall'andamento cromatico, cui seguono l'*Adagio*, dal sinuoso tema espressivo, e l'originale *Siciliana* di carattere piuttosto melanconico.

Il terzo, simile allo *scherzo* della sinfonia classica, è uno spigliato *Allegretto* sul quale s'innesta direttamente, senza soluzione di continuità, l'*Allegro vivace* finale, assai brillante, che si conclude con un gioioso tema popolareggiante.

La *Serenata* che, come dicevo, dopo tre anni di grigiore segna la ripresa della felicità creativa del compositore e il riaffiorare della vena leggera, briosa, fresca, è particolarmente pregevole per il serrato dialogo tra il violino solista e gli altri strumenti, sempre all'insegna della chiarezza e trasparenza della scrittura.

Rispettivamente negli anni 1927, 1930 e '31 Rieti compose *Tre Preludi* per pianoforte, di carattere diverso, che senza essere di grande valore confermano tuttavia non solo l'amore del compositore per il pianoforte ma anche la sua particolare attitudine a scrivere per tale

strumento così che anche i lavori meno significativi si distinguono sempre per il linguaggio chiaro, estroso e comunque personale. Dei *Tre Preludi*, il primo, *Vivace e scorrevole*, richiama le *Invenzioni* bachiane ed è armonicamente ravvivato dalla varietà delle modulazioni. Il secondo, *Allegretto marziale*, dal carattere appunto di marcia, con numerose variazioni ritmiche assai libere alla maniera di Stravinsky, è particolarmente caro all'autore che lo riprese poi integralmente nel secondo movimento della *Sinfonia N. 3*. Il *Terzo Preludio*, nella forma A B A, inizia e si conclude con un *Allegro impetuoso*; la parte centrale è costituita invece da un *Andantino*, quasi un recitativo libero di carattere impressionistico nei richiami armonici a Debussy.

Terminata nell'aprile del 1932 ed eseguita per la prima volta a Parigi, nel maggio seguente, da Désormière per i concerti de *La Sérénade*, la *Sinfonia N. 3*, detta anche *Sinfonietta*, è in tre movimenti: *Allegro*, *Allegretto alla marcia*, *Allegro deciso*. Il primo è costruito con due temi in contrasto, l'uno dal ritmo marcato e vivace, l'altro dall'andamento melodico. Il secondo, come prima dicevo, non è altro che la trascrizione fedele ed integrale del secondo *Preludio* per pianoforte del quale risulta però più efficace per lo smalto che l'orchestrazione brillante gli conferisce; lo spirito da cui è animato inoltre richiama la musica scanzonata di Satie ma anche *L'Apprenti sorcier* di Dukas. L'ultimo movimento, *Allegro deciso*, che

riprende liberamente il tema e il ritmo finale della *Sonata per pianoforte, flauto, oboe e fagotto*, del 1924, è tessuto con leggere e semplici trame contrappuntistiche – frequente è il ricorso al «canone» – ed ha la spregiudicatezza ritmica e strumentale delle musiche stravinskyane del periodo della prima guerra mondiale; mi riferisco, in particolare, a *Renard* e a *L'Histoire du soldat*. Tutta la *Sinfonia* comunque, breve ma paradigmatica del più schietto stile rietiano, ha un'orchestrazione agile e ariosa e riveste grande interesse per il carattere brillante e il sottile umorismo che la pervadono tutta.

Al settembre del 1932 appartengono *Sei Pezzi brevi* per pianoforte scritti di getto, in un linguaggio molto semplice, efficace, personalissimo e del migliore stile pianistico di Rieti. La raccolta è costituita da pezzi di carattere contrastante: «Preludio» (*Andante pensieroso*), «Invenzione» (*Allegro ritmico*), «Elegia» (*Sostenuto con dolore*), «Momento musicale» (*Allegretto tranquillo*), «Barcarola», (*Andante con moto*), «Saltarello» (*Vivace*). Se tutte le pagine di quest'album sono ben scritte e convincenti, la migliore di esse (certo, comunque, la più cara all'autore) è la «Barcarola». Suggestivo anche il tema del «Preludio» che diventerà il leit-motiv di Teresa nell'opera *Teresa nel bosco*, scritta l'anno seguente.

Nello stesso 1932 Rieti iniziò la breve e non molto significativa esperienza nel mondo del cinema scrivendo la colonna sonora del film *O la borsa o la*

vita di Carlo Ludovico Bragaglia, prodotto dalla Società Cinematografica Cines, di Cinecittà, diretta da Emilio Cecchi. Negli anni seguenti egli collaborò soltanto ad altri due films: *Amore*, sempre di Bragaglia, del 1935 – edizione francese *La Route Heureuse* –, e *L'orologio a cucù* di Camillo Mastrocinque, del 1938. Delle tre colonne sonore però quella per *O la borsa o la vita* è l'unica ad avere qualche rilievo musicale e parziale valore autonomo, tanto che l'autore ne trasse una suite eseguita per la prima volta a Parigi, nel 1933, per i concerti de *La Sérénade*. Purtroppo la partitura è andata smarrita e non ho potuto giovarmi, per valutare anche superficialmente la musica, che di un'unica fortunosa visione del film.

L'esperienza parigina

Negli anni trenta Rieti soggiornava spesso a Parigi all'Hotel Nollet dove vivevano anche Max Jacob e Henri Sauguet. L'albergo, nel quale si era stabilita una piccola colonia di artisti e dove si recava spesso anche Cocteau, era diventato prestigioso punto di incontro della cultura contemporanea e centro di animazione artistica. L'assidua frequentazione di Rieti e di Jacob, accomunati perdipiù da una qualche affinità di idee e di temperamento, non poté non favorire la loro collaborazione; il musicista infatti, che aveva avuto in dono dal poeta-pittore una serie di poemi inediti, nel febbraio 1933 ne mise in musica quattro eseguiti nello stesso anno, nella capitale francese, dalla cantante Susanne Peignot alla quale li aveva dedicati. Sono quattro brevi e spiritose composizioni: «La crise» (*Allegro*), «Le noyer fatale» (*Allegro moderato*), «Soir d'été» (*Sostenuto*), «Monsieur le duc» (*Allegretto*), nelle quali la spregiudicatezza dell'invenzione poetica – «*Monsieur le duc*» è un vero e proprio «nonsense» – si coniuga perfettamente con il carattere scanzonato della musica che è del Rieti più divertito e divertente.

La scrittura musicale molto fine e leggera, che ne «*Le noyer fatale*» richiama per i ritmi ed il fraseggio il linguaggio cameristico di Kurt Weill, rivela mano consumata e sicura e gusto e sensibilità tutti francesi. Il testo inoltre non è mortificato o rivestito semplicemente

di musica ma valorizzato nelle pieghe più riposte. Si può anzi senz'altro dire che il ritmo musicale è suggerito dal ritmo stesso del verso; meglio, dal ritmo interno della parola poetica, coerentemente del resto con una caratteristica fondamentale e ricorrente della lirica francese da camera e non. Non si può non vedere infatti nel modo come Rieti tratta il testo poetico e nella dignità che gli riconosce al pari della musica la lezione di uno dei musicisti che con più cura, amore e convinzione ha affrontato l'eterno problema del rapporto tra musica e poesia con straordinari risultati espressivi; mi riferisco soprattutto a Debussy il cui *Pelléas et Mélisande* e la cui lirica da camera in particolare appartengono al profondo patrimonio culturale di Rieti.

Nel linguaggio delle quattro liriche, improntato ad una gioiosa libertà di soluzioni musicali, si può inoltre scoprire una sorridente satira della lirica cameristica francese raffinata, intrisa di malinconia e di sofisticata sensualità; si pensi per esempio al binomio Verlaine-Debussy.

Dal 1930 fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, Rieti non rimase più stabilmente a Roma ma cominciò ad essere presente nelle capitali europee della musica: Londra, Vienna, Bruxelles, Strasburgo ma soprattutto, come ho detto, Parigi. Qui egli soggiornò più a lungo e lavorò con maggiore intensità facendo eseguire numerosi lavori.

Nel periodo tra le due guerre, più che in altri della

sua storia di capitale della cultura, Parigi esercitò un fascino particolare sui musicisti – e non solo su di loro naturalmente – che vi accorrevano numerosi per compiere nuove esperienze artistiche, ricevere sollecitazioni, cercare la gloria o la consacrazione dei loro successi, e trasmettere, nello stesso tempo, il patrimonio culturale del paese d'origine che confluiva nel crogiolo comune.

Certo non soltanto in questi anni la vita musicale di Parigi fu arricchita dalla presenza e dal contributo di stranieri; basti pensare, nel secolo scorso, a Rossini, Chopin o Wagner, tanto per ricordare alcuni nomi, che soggiornarono a lungo nella «Ville Lumière». Erano però soprattutto gli italiani, che potevano contare su una struttura permanente, il «Théâtre Italien» appunto, e in parte anche i tedeschi, che costituivano l'elemento predominante.

Nel nostro secolo invece Parigi acquistò quel carattere cosmopolitico che la consacrerà capitale dell'arte grazie all'apporto anche di altri paesi, la Russia soprattutto, al patrimonio dei quali i francesi si interessarono, o meglio si appassionarono, favoriti anche da circostanze eccezionali. Mi riferisco, in particolare, alle stagioni dei *Ballets Russes* di Diaghilev, dei quali ho più volte parlato, ma anche ai *Ballets Suédois* di Rolf de Maré e al *Ballet Russe de Monte-Carlo* che raccolsero l'eredità di Diaghilev; e ancora alle manifestazioni musicali organizzate in occasione dei *Giocchi Olimpici* del 1924, alle *Expositions* del 1925,

del 1931 e del 1937, agl'inviti sempre più frequenti rivolti dalle associazioni sinfoniche ai direttori d'orchestra stranieri, alle rappresentazioni date dalle compagnie di Bayreuth e dei grandi teatri tedeschi e italiani, che risvegliarono la curiosità dei francesi così a lungo ostili alle seduzioni esterne¹⁹.

Soggiornando a lungo a Parigi, nel periodo tra le due guerre, Rieti poté così essere a contatto diretto, oltre che con Stravinsky e con «I Sei», come ho più volte ricordato, con molti altri illustri esponenti della musica europea contemporanea, come Prokofiev, del quale divenne familiare, Hindemith, a cui rimase legato d'amicizia, il polacco Alexandre Tansman, Manuel De Falla, Kurt Weill, che poi continuò a frequentare a New York, Nikolas Nabokov che, andato a Parigi per completare gli studi, si inserì presto nella vita musicale della città come musicista ed instancabile e formidabile organizzatore di festivals musicali.

Ebbe l'opportunità di ascoltare quanto di meglio si produceva musicalmente in Europa in quegli anni, nell'interpretazione dei più prestigiosi direttori d'orchestra del tempo, da Markevitch a Monteux, da Koussevitzky a Straram ad Ansermet i quali tutti poi eseguiranno le sue composizioni. Ammirò nei teatri di Parigi, in balletti rimasti alla storia della danza, i più grandi danzatori e coreografi europei, molti dei quali interpreteranno i suoi lavori da Nijinski a Fokine, da

¹⁹ Si veda di René Dumesnil, *La Musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Paris, Éditions du Milieu du Monde, 1945.

Lifar a Balanchine, dalla Pavlova alla Karsavina, alla Nijinska.

Poté assistere, senza peraltro esserne minimamente influenzato, alla penetrazione in Europa del jazz che arrivò con i bagagli dell'armata americana, com'è stato scritto. Insomma ebbe il privilegio di vivere in un ambiente culturale estremamente ricco, vario, stimolante e di compiere una esperienza umana ed artistica straordinaria che segnerà poi tutta la sua vita di uomo e di musicista. Senza dubbio infatti il rifiuto di vincolarsi ad un paese e ad una cultura, che lo portò di conseguenza a dividere l'esistenza tra Parigi, Roma e New York, così come il carattere della sua opera che, pur stilisticamente ben definita, tradisce le simpatie più diverse, da Pergolesi a Rossini, a Haydn, a Stravinsky, a Prokofiev, ai contemporanei francesi, a «I Sei» soprattutto, sono il frutto dello spirito cosmopolitico contratto a Parigi tra le due guerre.

A Parigi Rieti svolse principalmente la sua attività di compositore ma anche di animatore musicale. Nel 1931 infatti, insieme alla violinista Yvonne de Casa-Fuerte, recentemente scomparsa (1984), sua grande amica e collaboratrice, fondò, come sopra ho ricordato, *La Sérénade*, società di concerti che programmava ogni anno esecuzioni di musiche soprattutto contemporanee, molte delle quali in prima assoluta.

La nascita de *La Sérénade* è legata all'idea di Rieti e della Casa-Fuerte di dedicare un intero concerto alle «serenate» tra le quali la *Serenata per violino e*

undici strumenti, uno dei lavori migliori dello stesso Rieti.

L'iniziativa ebbe notevole successo così che fu deciso di fondare un'associazione che, in omaggio al primo concerto di «serenate», fu chiamata appunto *La Sérénade*. L'istituzione, che fu attiva fino al 1938, ebbe grandissimi meriti; fece infatti conoscere a Parigi musicisti di primissimo piano ancora ignoti e presentò, in prima europea, lavori di compositori universalmente affermati. Ai primi appartiene Kurt Weill, mai eseguito in precedenza a Parigi, di cui furono rivelati, l'11 dicembre 1932, *Die Dreigroschenoper*, *Mahagonny* e *Der Jasager*; ai secondi *Dumbarton Oaks* di Stravinsky eseguito in prima europea. È inutile sottolineare che non poterono mancare prime esecuzioni dei francesi contemporanei più in vista tra i quali Poulenc, Auric, Milhaud, Sauguet.

La Sérénade, i cui concerti furono esportati anche nelle più importanti capitali europee, come Vienna, Londra e Bruxelles, ebbe tale risonanza da determinare la fondazione di un'istituzione analoga a Roma per volontà di una mecenate, la contessa Anna Letizia (chiamata confidenzialmente Mimi) Pecci Blunt. Nacquero così nel 1934 *I Concerti di primavera* – della cui attività si occupò soprattutto Rieti ma anche Mario Labroca, il principe Leone Massimo e Goffredo Petrassi – che se a volte replicavano le manifestazioni parigine de *La Sérénade*, programmavano in altri casi autori diversi, non di rado stranieri, come Milhaud, Hindemith

e Markevitch invitati espressamente a Roma.

Ma torniamo all'analisi delle opere di Rieti che, nonostante fra il 1931 e il '38, per le molteplici attività anche di carattere organizzativo, facesse la spola tra Roma ed altre importanti città europee, continuava instancabilmente a comporre.

Nel 1933 la direzione del Festival di Musica Contemporanea di Venezia gli propose la composizione di un'opera lirica da mandare in scena l'anno successivo. Il compositore si mise così al lavoro per la stesura del libretto e della musica di *Teresa nel bosco*, in un atto²⁰.

Il lavoro, un dramma borghese di carattere

²⁰ *Teresa nel bosco*, un atto diviso in tre scene, nell'unica rappresentazione veneziana al Teatro Goldoni, nel 1934, fu diretta da H. Scherchen; regista Boris Kochno, scene di De Pisis.

I personaggi dell'opera sono: Teodoro (baritono); Teresa, sua moglie (soprano); Gianni e Anna, figli di Teodoro e Teresa, bambini (mezzo-soprani); Francesco, vecchio servitore (basso); Luigi, guardiaboschi (tenore); animali del bosco (mimi).

La prima scena è ambientata in una sala da pranzo borghese di una casa di campagna. Teresa, dopo un'ennesima giornata di contrasti e di tensioni con il marito ed i figli, stanca delle beghe familiari e di una vita frustrata e senza poesia, decide, a sera, di abbandonare la casa e di inoltrarsi nel bosco che la circonda.

La seconda scena si svolge nel bosco dove Teresa ha fatto amicizia con gli animali con i quali si suppone abbia trascorso qualche tempo. La sua vita è finalmente serena e felice quando arriva il guardiaboschi Luigi che, dopo aver a lungo insistito, la convince a tornare a casa dove la accompagna. Gli animali che all'arrivo del guardiaboschi fuggono, riappaiono dopo che Luigi e Teresa si sono allontanati, rimanendo molto delusi.

La terza scena è come la prima. Teresa, ritornata a casa, accetta di nuovo la propria monotona ed insignificante vita. La sua evasione non rimane altro che un lontano sogno.

simbolico, ebbe un'accoglienza, da parte della critica e del pubblico, quasi unanimemente negativa. Forse con la sola eccezione di Bruno Barrilli che la apprezzò, i critici – non va dimenticato però che si era in pieno fascismo – bollarono l'opera come dramma decadente, nel senso più spregiativo del termine, ed antifascista perché non allineato con lo spirito ad ogni costo ottimistico e retoricamente eroico del regime. La protagonista, Teresa, venne addirittura definita, con insolenza, una «detestabile figura di acchiappanuvole». Nel '34 infatti una donna che, insoddisfatta ed inquieta, abbandonava marito e figli per inseguire i propri fantasmi interiori, era un simbolo decisamente negativo che non poteva non essere rifiutato. Il pubblico, ma anche la critica evidentemente, erano infatti ben lontani dall'accettare e capire il dramma di chi è alla ricerca della propria identità; dramma che invece, dal secondo dopoguerra, assumerà i connotati e le dimensioni di vero e proprio problema sociale.

A parte comunque queste considerazioni, dopo oltre cinquant'anni dalla prima esecuzione si deve riconoscere che l'accoglienza negativa, anche se determinata in buona parte dai pregiudizi dell'ideologia fascista, ai quali accennavo, non era completamente immotivata; infatti se nell'opera non si possono non apprezzare le melodie garbate e fresche, le armonie dotte, l'orchestrazione leggera ed abile ed in generale la mano consumata del compositore, la musica è, nel complesso, impersonale, «puccineggia» senza molta

convinzione e risulta piuttosto estranea al temperamento del compositore, al suo più autentico stile che, come ho più volte rilevato, è brioso, impertinente, scanzonato, e non svenevole e sospirato come in molte pagine di *Teresa nel bosco*.

Nell'opera è apprezzabile e significativo forse soltanto il tema di Teresa (ripreso, tra l'altro, dal *Preludio dei Sei Pezzi brevi per pianoforte* del 1932) che, misterioso ed enigmatico come del resto la protagonista, percorre, simile ad un leit-motiv, tutto il lavoro; il libretto invece, senz'altro superiore alla musica, mi pare particolarmente pregevole non solo per il taglio rapido delle scene ma soprattutto per il linguaggio incisivo, convincente, poetico che non ha niente a che vedere con quello convenzionale, squallido e raffazzonato di tanti libretti d'opera, così che ritengo meriti di essere salvato dalla dimenticanza alla quale sembra purtroppo ineluttabilmente condannata la musica²¹.

Nell'ottobre del '34, a Roma, Rieti terminò la composizione del *Concerto per violoncello e dodici strumenti a fiato* eseguito nell'aprile dell'anno successivo nella Sala Accademica di S. Cecilia nell'interpretazione del violoncellista Arturo Bonucci per il quale era stato scritto. Il *Concerto*, che per l'utilizzazione del complesso di dodici fiati si richiama a quello per violoncello e fiati di Ibert, è in tre movimenti:

²¹ Il libretto di *Teresa nel bosco* è pubblicato integralmente in Appendice.

Allegretto moderato con grazia, Poco sostenuto, Allegro.

Se nell'insieme la musica è piuttosto anonima e gira su se stessa, nella sezione iniziale dell'ultimo tempo, senz'altro la più significativa dell'intero lavoro per la vivacità ritmica e le sonorità piene dei fiati, riesce finalmente a prendere quota. La scarsa validità comunque, nel suo complesso, di questo primo *Concerto per violoncello*, come d'altra parte del secondo ed ultimo, è una chiara testimonianza del tiepido amore del musicista – del resto tranquillamente confessato – per tale strumento.

Tra il dicembre 1934 e il febbraio '35 Rieti scrisse due brevi lavori, la cui partitura andò poi smarrita, parzialmente riutilizzati, a memoria, in composizioni successive. Il primo, un piccolo pezzo per orchestra in un solo tempo, *Allegretto scherzando* – eseguito, una sola volta, a Parigi, l'anno successivo, alla Salle Pleyel dall'Orchestre Symphonique de Paris diretta da Pierre Monteux – confluì molti anni dopo, nel 1982, nel breve *Allegretto alla croma*, per cinque strumenti. Il secondo, il *Concertino per cinque clarinetti*, presentato ugualmente una sola volta, nello stesso mese di composizione, a Parigi, a *La Sérénade*, fu ripreso frammentariamente in varie occasioni.

Il 1936 fu un anno particolarmente importante per Rieti perché segnò l'inizio della collaborazione con il

grande attore e regista Louis Jouvet che da due anni aveva assunto la direzione del *Théâtre Athénée* di Parigi tenuta poi fino alla morte, salvo la parentesi bellica, dal 1941 al '45, durante la quale compì una lunga tournée in America latina.

L'incontro con Jouvet fu determinato da Boris Kochno, scrittore e librettista di origine russa, e Christian Bérard, pittore e scenografo di fama. Jouvet, che voleva mettere in scena *L'École des femmes* di Molière, aveva chiesto in un primo momento di scrivere le musiche di scena ad Auric che però declinò l'invito. Jouvet, offeso dal rifiuto, su proposta di Kochno e di Bérard si rivolse allora a Rieti che accettò con molto entusiasmo. Iniziò così per il musicista, che fino a quel momento aveva avuto soltanto rapporti con il mondo del balletto e dell'opera, un'esperienza del tutto nuova e stimolante, a contatto con il teatro drammatico, che si protrasse per vari anni. La collaborazione infatti, iniziata nel 1936, continuò anche durante il secondo conflitto mondiale quando Rieti era a New York e Jouvet in America meridionale.

Il primo lavoro realizzato insieme fu, come dicevo, *L'École des femmes* rappresentata all'*Athénée* con tale successo da essere riproposta poi innumerevoli volte e rimanere agli annali della vita culturale parigina. Dalla musica di scena, la più importante e valida tra quante altre nel genere scrisse in seguito, Rieti trasse una *suite* per nove strumenti (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, arpa, violino, viola, violoncello)

eseguita poi ripetutamente in concerto per il suo valore musicale autonomo, anche se echeggia le tipiche composizioni di corte di carattere lulliano.

La collaborazione con Jouvét, dicevo, non si esaurì con *L'École des femmes* ma proseguì, negli anni successivi, con le musiche di scena per altri lavori teatrali: *L'Illusion* di Corneille (1937), *Electre* di Giraudoux (1937), *Le Corsaire* di Achard (1938), *La Belle au bois* di Supervielle (1942) e *Judith*, ancora di Giraudoux, (1942); gli ultimi due rappresentati in America latina.

Particolarmente difficile, per divergenze di vedute e di carattere, nonostante la mediazione di Jouvét, fu il rapporto di Rieti e Giraudoux per la messa in scena di *Electre*; ne derivarono tensioni tali che, in occasione della rappresentazione di un'altra sua opera, *Ondine*, il drammaturgo francese non gradì il commento musicale del compositore, sostituito, per la circostanza, da Sauguet. L'intesa con Jouvét però non fu minimamente scalfita ma rimase anzi sempre così profonda che anche quando il regista, durante la seconda guerra mondiale, compì una lunga tournée in America meridionale, sollecitò ancora la collaborazione di Rieti che poté realizzarsi solo per corrispondenza.

Dopo la guerra, in uno dei primi viaggi a Parigi, Rieti incontrò di nuovo Jouvét che gli propose di scrivere le musiche di scena per l'*Otello* shakespeariano; il progetto però non andò in porto per la morte del regista avvenuta nel 1951.

Anche se purtroppo il compositore smarrì poi le partiture di tutte le musiche di scena, ad eccezione della suite tratta da *L'École des femmes*, a lui rimase in ogni caso la fondamentale esperienza di lavoro con un grande uomo di teatro come Jouvet – che per l'intelligenza teatrale, l'intuito, l'intransigenza, il carattere accentratore poteva richiamare in qualche modo Diaghilev –, senz'altro di grande importanza non solo dal punto di vista umano ma anche e soprattutto da quello artistico perché gli consentì di affinare il gusto e il senso del teatro.

Nel 1937 Rieti scrisse il *Concerto N. 2 per pianoforte e orchestra* che diresse a Venezia, nel settembre dello stesso anno, al Festival di musica contemporanea, accompagnando al pianoforte Marcelle Meyer. Il *Concerto*, tanto apprezzato da Stravinsky che desiderò lui stesso dirigerlo a Torino nella stagione successiva²², è il rifacimento completo del *Concerto per clavicembalo* composto in precedenza per Wanda Landowska ed articolato nei classici tre movimenti: il primo, con una struttura formale molto libera, è un *Allegro*, preceduto da una doppia introduzione; il secondo un *Adagio* di carattere cantabile; il terzo ancora un *Allegro* che, nel finale, diventa *impetuoso*. Le

²² Stravinsky voleva eseguire il lavoro di Rieti in un proprio concerto a Torino insieme ai suoi *Perséphone* e *Jeu de cartes* ma i dirigenti dell'allora E.I.A.R. si opposero per motivi razziali. Cfr. *Lettere inedite di Stravinsky a V. Rieti*, pubblicate, a cura dell'autore di questo volume, in «Note d'Archivio», Venezia, Ed. Fondazione Levi, 1983, N.S.I., p. 231.

caratteristiche salienti del *Concerto* comunque, quelle che dovettero colpire tanto positivamente Stravinsky, sono senz'altro lo slancio generoso del fraseggio e la straordinaria vitalità ed energia ritmica dai quali è animato.

Nel 1936, sempre nel periodo di attività parigina prima dello scoppio della guerra, Rieti aveva iniziato anche una non facile collaborazione con il danzatore e coreografo Serge Lifar con il quale realizzò il balletto *David Triumphant*. Lifar, che dopo la morte di Diaghilev era stato nominato, all'Opéra di Parigi, primo ballerino, coreografo e direttore del ballo, intendeva fondare le sue coreografie su una sua nuova particolare concezione del rapporto tra musica e danza; egli pretendeva che il compositore si limitasse a dare un senso musicale al ritmo fissato in precedenza dal coreografo e a far corrispondere esattamente i ritmi musicali ai passi di danza.

Sulla base di questi principi, Lifar aveva più volte sollecitato a comporre le musiche per *David Triumphant* Rieti che però, geloso della propria libertà, si era sempre schermato. Alla fine, in seguito alle insistenti pressioni del coreografo-ballerino, in quel momento in auge a Parigi, accettò la proposta anche perché gli fu assicurato che il balletto sarebbe stato rappresentato una sola volta, in occasione della inaugurazione del Théâtre de la Maison Internationale des Etudiants (Parigi, 15 dicembre 1936); le cose però andarono diversamente perché il successo fu tale che gli ammiratori di Lifar,

frequentatori abituali dell'Opéra, affluiti in gran numero per applaudire il loro idolo, chiesero all'allora direttore del massimo teatro lirico parigino, Jacques Rouché, di riprendere lo spettacolo nel suo teatro.

Tra il grande ballerino e il direttore dell'Opéra non correva allora buon sangue anche se entrambi erano costretti ad avere rapporti di lavoro; Lifar infatti non poteva fare a meno, per ovvi motivi, di Rouché; questi, d'altra parte, sapeva benissimo che Lifar faceva accorrere in teatro un pubblico numeroso; così, «obtorto collo», dovette accettare le sollecitazioni dei suoi ammiratori e programmare una ripresa del balletto all'Opéra. Manifestò però la ferma intenzione di non presentarlo così com'era pretendendo da Rieti il rifacimento della partitura. Non era pensabile, sosteneva, che in un teatro grande come l'Opéra un balletto fosse sostenuto da un accompagnamento esclusivamente ritmico affidato alla sola percussione, come voleva Lifar. Era necessario, a suo avviso, riorchestrare il lavoro arricchendo lo strumentale. Fu allestito così uno spettacolo interamente nuovo – andato in scena all'Opéra nel maggio dello stesso 1937 – che poteva contare su una partitura musicale interamente riscritta, sulle scene e i costumi di Fernand Léger, sulla partecipazione della prima ballerina del teatro, Yvette Chauviré, e naturalmente di Lifar nel ruolo del protagonista.

Il lavoro, che ebbe enorme successo e fu rappresentato varie volte, fu poi lasciato cadere con

grande soddisfazione del musicista, forse non a torto scontento della partitura scritta senza convinzione perché costretto a seguire troppo da vicino le vincolanti indicazioni del coreografo²³.

Vale però la pena di conoscere la valutazione che, del lavoro, dettero Georges Auric e Henri Sauguet dopo la rappresentazione all'Opéra. Il 28 maggio del '37 Auric così scriveva, tra l'altro, su «Paris-soir»: «...Il y a d'ailleurs ici quelque chose de pathétique dans l'effort d'un chorégraphe, d'un danseur tant de fois admirable. Connaissez-vous beaucoup d'artistes qui, assurés du plus enviable succès, y renoncent avec tant de fière ardeur, pour s'aventurer sur des chemins souvent bien incertains... Après *Icare*, *David Triomphant* veut renouveler la technique classique du ballet par une méthode de travail qui procède à l'inverse de ce qui s'est fait au théâtre jusqu'à ce jour. Plus de partition où le compositeur condamne le chorégraphe à le suivre jusque dans ses plus oiseux développements! Au contraire, Lifar construit une véritable partition "rythmique" sur laquelle il échafaude librement toute sa chorégraphie. Après quoi, il ne reste plus qu'à confier à un habile musicien la tâche infiniment délicate de mettre des sons sur tant de rythmes et de les exprimer, le mieux possible, par les cent voix de l'orchestre.

«Ce tour de force, Vittorio Rieti l'a accompli dans

²³ Per quanto riguarda i contatti di Rieti con Rouché e l'Opéra vengono pubblicate, in Appendice, alcune lettere inedite da me ritrovate nella Bibliothèque de l'Opéra di Parigi.

ce *David* avec une adresse constante qu'on ne saurait assez mettre en valeur. Car si Lifar, par une semblable méthode, a pu se libérer efficacement, il est évident qu'il affaiblit et complique dangereusement le rôle de son collaborateur. Nerveusement dirigée par l'excellent J.E. Szyfer, la brillante parure sonore dont Rieti a enveloppé les schèmes rythmiques de Lifar, fait oublier souvent ce qu'une pareille façon de procéder a, pour le compositeur, d'arbitraire et de mécanique»²⁴.

Lo stesso 28 maggio Sauguet, su *Le Jour*, così scriveva: «...De l'étroite gangue qui lui a été imposée, Vittorio Rieti a su tirer les effets les plus variés, les plus nouveaux, et est même parvenu, d'une façon naturelle, à faire naître des rythmes composés par Serge Lifar des

²⁴ Traduzione: «...C'è qui d'altra parte qualcosa di patetico nello sforzo di un coreografo, di un danzatore tante volte straordinario. Conoscete molti artisti che, pur avendo assicurato il più invidiabile successo, vi rinuncino con tanto fiero ardore, per avventurarsi in cammini spesso molto incerti... Dopo *Icare*, *David Triumphant* vuole rinnovare la tecnica classica del balletto con un metodo di lavoro che procede in modo diverso rispetto a quello che si è fatto in teatro fino ad oggi. Non più partitura nella quale il compositore condanna il coreografo a seguirlo fino nei suoi più vani sviluppi! Al contrario, Lifar costruisce una vera partitura «ritmica» sulla quale erige liberamente tutta la sua coreografia. Dopo di che, non resta che affidare ad un abile musicista il compito infinitamente delicato di mettere dei suoni su tanti ritmi ed esprimerli, il meglio possibile, con le cento voci dell'orchestra.

«Quel 'tour de force', Vittorio Rieti lo ha compiuto nel suo *David* con un'abilità costante che non si saprebbe abbastanza mettere in evidenza. Perché se Lifar, con un metodo simile, ha potuto esprimersi efficacemente, è evidente che indebolisce e complica pericolosamente il ruolo del suo collaboratore. Diretto vigorosamente dall'eccellente J. E. Szyfer, la brillante veste sonora con la quale Rieti ha avvolto gli schemi ritmici di Lifar, fa dimenticare spesso quello che un simile modo di procedere ha, per il compositore, di arbitrario e di meccanico».

moments de sensible musique qui donnent à sa partition une couleur personnelle et attachante. Il convient de le féliciter de cette réussite difficile et périlleuse. M. Szyfer, avec souplesse et sûreté, a synchronisé d'une façon parfaite les éléments délicats de la partition et de la chorégraphie.

«Les décors et les costumes de Fernand Léger, d'une sobre et noble violence, donnent à ce spectacle une atmosphère saisissante»²⁵.

La collaborazione con Lifar continuò, nonostante il difficile esordio, con un balletto originale, *Hippolyte* – per il quale Rieti cominciò a scrivere la musica nel 1937 – che non fu però mai terminato per il sopraggiungere della guerra. In seguito Lifar riprese e portò a compimento il progetto mettendo in scena il lavoro con il nuovo titolo di *Phèdre* e le musiche di Auric.

Hippolyte, in un prologo e quattro quadri, su testo di Marie-Laure, viscontessa di Noailles, non fu invece completato ma Rieti ne utilizzò il materiale per una suite per grande orchestra pubblicata dall'editore Eschig. La musica, concepita originariamente per uno spettacolo impegnativo all'Opéra, è molto solenne, certo

²⁵ Traduzione: «...Dalla stretta maglia che gli è stata imposta, Vittorio Rieti ha saputo trarre gli effetti più vari, più nuovi ed è anche giunto, in modo naturale, a far nascere dai ritmi composti da Serge Lifar momenti di vera e sensibile musica che danno alla sua partitura un colore personale ed avvincente. È opportuno felicitarlo per questa riuscita difficile e pericolosa. M. Szyfer, con «souplesse» e sicurezza, ha sincronizzato in modo perfetto gli elementi delicati della partitura e della coreografia.

«Le scene ed i costumi di Fernand Léger, di una sobria e nobile violenza rendono l'atmosfera di quello spettacolo impressionante».

la più altisonante che Rieti abbia scritto. Ha comunque una sua dignità e soprattutto risulta molto funzionale alla grandiosità dello spettacolo anche se si ha l'impressione, soprattutto nel *Prologo* e ne *La mort d'Hippolyte*, che il musicista gonfi un po' le gote per stare all'altezza dei grandi modelli tragici creatori del personaggio di Fedra, Euripide e Racine, e delle auliche tradizioni dell'Opéra.

Nel marzo del 1938 Rieti terminò la *Sonata* in La bemolle per pianoforte in tre movimenti: *Allegretto con moto*, *Andante moderato*, *Rondò perpetuum mobile*. Il primo, un puro gioco sonoro, quale spesso si trova in Rieti, senza implicazioni sentimentali, è decisamente asemantico, come direbbe Hanslick, e scorre con estrema fluidità, animandosi appena, nella parte centrale, in un velato movimento di danza. L'*Andante moderato* invece presenta un andamento enigmatico, misterioso e frequenti variazioni nell'unità ritmica. Il *Rondò perpetuum mobile*, che nello spunto iniziale e finale richiama stranamente e sorprendentemente – perché Rieti non lo conosceva – il corale di Bach-Busoni «Nun freut euch, leiben Christen», ha un episodio centrale in ritmo di samba. Come tutti i «moti perpetui» è impostato naturalmente in modo virtuosistico ma non risulta sterile e noioso grazie alla freschezza dell'invenzione musicale che mantiene vivo l'interesse.

All'estate del '38 risale il *Concerto du Loup* – così chiamato dal nome del fiume Loup che scorre nelle vicinanze di S. Paul de Vence, nei pressi di Nizza, dove il musicista trascorreva le vacanze – eseguito nel '39, a Parigi, a *La Sérénade*. Concepito per piccola orchestra – l'organico strumentale è infatti costituito da due flauti, oboe, clarinetto, fagotto, due corni, tromba e quintetto d'archi – è in tre tempi: *Allegro*, *Adagio con variazioni*, *Allegro militare*.

Il *Concerto* che, soprattutto nelle variazioni del secondo tempo, tradisce una certa influenza dello stravinskyano *Jeu de cartes*, è forse la più complicata delle composizioni rietiane per il modo come sono condotte le parti strumentali; è inoltre molto difficile da eseguire perché le linee musicali, affidate ai singoli strumenti, sono tutte scoperte e non al riparo di complessi impasti timbrici o di succose e complicate armonie.

La musica di Rieti infatti, mai avvolta in vaporose atmosfere o in armonie sfumate, è sostanzialmente grafica, nitida nel disegno, leggera e delicata nella trama e di una straordinaria linearità che le deriva non da povertà inventiva ma dalla concezione chiara e limpida, anche se complessa, del tessuto musicale. Si pensi per esempio, nel *Concerto du Loup*, al tempo centrale, *Adagio con variazioni*, nel quale numerose e ricercate sono le trasformazioni del tema, e all'*Allegro militare* caratterizzato dalla presenza di ritmi misti.

40 40

Adagio (♩ = 60)

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: *f* (flute), *ob.* (oboe), *clar.* (clarinet), *fag.* (bassoon), *cor.* (horn), and *tu.* (trumpet). The *fag.*, *cor.*, and *tu.* staves begin with a dynamic marking of *pp* and the instruction *rit.*. The *ob.* staff has a *rit.* marking above it. The *fag.*, *cor.*, and *tu.* staves play a rhythmic pattern of eighth notes. The *ob.* staff has a melodic line starting in measure 42, with a *rit.* marking above it. The *clar.* staff is mostly silent.

Adagio (♩ = 60)

The second system of the musical score consists of six staves. The *fag.*, *cor.*, and *tu.* staves continue their rhythmic pattern. The *ob.* staff has a melodic line starting in measure 42, with a *rit.* marking above it. The *clar.* staff is mostly silent. The *f.* staff is mostly silent.

Figura 8 V. RIETI, Concerto du Loup, Adagio con variazioni.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 44-47. The score is written on six staves, labeled from top to bottom as *pt.*, *vi.*, *vi.*, *ft.*, *co.*, and *ba.*. A box containing the number "44" is located at the top right of the first staff. The music is in a common time signature (C) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The *vi.* parts have long, sweeping lines with many slurs. The *co.* part has a steady, rhythmic accompaniment. The *ba.* part has a more active, rhythmic line. The score concludes with a double bar line at the end of measure 47.

Nell'aprile del '39 Rieti compose una *Cantata* per coro misto, baritono solista e orchestra, dal titolo *Ulysses Wandering (Ulisse errante)*, su testo di Edward James²⁶.

La *Cantata*, dedicata a Yvonne de Casa-Fuerte, mai eseguita, si compone di cinque parti: Coro (*Andante sostenuto*), Aria (*Allegro*), Coro (*Allegro sostenuto*), Aria e Concertato (*Andante drammatico*), Coro (*Adagio*). Di ispirazione barocca, risente molto della musicalità bachiana nell'atmosfera mistica del coro iniziale, «We are the lonely trees», che richiama, assai da vicino, il coro di apertura della *Passione secondo San Matteo*, «Kommt, ihr Töchter, helft mir Klagen». D'impronta ancora più schiettamente bachiana è la prima aria di Ulisse, i cui versi iniziali sono: «Another storm has driven me from my course on mine unending journey to my home».

Nella *Cantata*, profondamente sconsolata e di intensa espressività, che ha nel coro il vero protagonista, Ulisse è presentato non come l'eroe dantesco, quale simbolo dell'inquietudine dell'uomo perennemente assetato di conoscenza, ma come il prigioniero, la vittima che non può sottrarsi ad un destino ineluttabile. Di qui la prevalente atmosfera di mestizia impotente che si sprigiona sia dal testo letterario che dalla musica che

²⁶ E. James, eccentrico e ricchissimo signore inglese, era molto attivo nel *milieu* artistico parigino degli anni trenta. Nel 1933 fondò una compagnia di danza, chiamata «Ballet trente trois», per ricordare l'anno di fondazione. Per essa scrissero balletti vari musicisti come Poulenc, Milhaud e Sauguet.

tradiscono l'ansia angosciosa per l'incombente conflitto mondiale.

Scrivevo nelle pagine precedenti che, dal 1931 al '32, Rieti aveva soggiornato di frequente a Parigi ma senza dimorarvi stabilmente; era infatti spesso ospite di amici oppure, con altri artisti come Max Jacob e Henri Sauguet, alloggiava all'Hotel Nollet dove si era costituito una specie di cenacolo frequentato dai personaggi più importanti e rappresentativi del tempo tra i quali è sufficiente ricordare Jean Cocteau.

Dal 1938 al '40 però, anno nel quale emigrò negli Stati Uniti, Rieti fu costretto, a causa delle persecuzioni razziali fasciste, ad abbandonare Roma per stabilirsi a Parigi dove ebbe un suo appartamento. In tale periodo poté avere così la possibilità di frequentare con ancora maggiore assiduità che non in passato gli ambienti colti della capitale francese nei quali poté essere a continuo contatto non solo, naturalmente, con i musicisti ma anche con gli artisti più in vista come il pittore e scenografo Christian Bérard, con il quale collaborò al teatro di Jouvet, e il commediografo alla moda Edouard Bourdet, assidui frequentatori di uno dei salotti più prestigiosi di Parigi, quello della Principessa Edmond de Polignac, grande e raffinata mecenate. Con loro interveniva così alle feste e alle serate musicali da lei organizzate nella sua imponente dimora, in una delle quali ebbe il privilegio di ascoltare in esecuzione privata, in anteprima, l'*Oedipus rex* di Stravinsky con l'autore al pianoforte.

Rieti rimase a Parigi fino al 9 giugno del 1940, fino cioè a pochi giorni prima dell'arrivo dei tedeschi (14 giugno). Egli infatti, rendendosi conto dell'imminente pericolo dell'occupazione nazista, insieme all'amico Jean Bertrand e alla violinista Yvonne de Casa-Fuerte, con in tasca un visto turistico per gli Stati Uniti, si era tempestivamente avventurato in macchina verso il più sicuro *Midi*, alla volta di Marsiglia, per imbarcarsi.

Il trasferimento negli Stati Uniti

Subito dopo la partenza da Parigi, entrata l'Italia in guerra il 10 giugno 1940, Rieti, per il fatto di essere italiano – la Francia non perdonò all'Italia di averla tradita alleandosi ai nazisti – fu fatto prigioniero a Nevers e internato, per due giorni, in un campo di concentramento, ma fu presto liberato una volta terminati gli accertamenti e superate le formalità burocratiche. Dopo essere quindi passato a salutare la madre ed altri parenti che, sempre per motivi razziali, erano stati costretti ad abbandonare l'Italia e a stabilirsi a Cannes, fece un breve soggiorno a Marsiglia da dove, con l'aiuto di amici, riuscì a lasciare la Francia. Attraversata la Spagna, dopo una permanenza di quindici giorni a Lisbona, s'imbarcò su una nave greca alla volta di New York dove arrivò, nell'agosto del '40, accolto dalla moglie Elsie e dal figlio Fabio che lo avevano preceduto di alcuni mesi.

Egli aveva però soltanto il visto turistico che scadeva nel dicembre dello stesso anno; fu così costretto ad allontanarsi dagli Stati Uniti per rientrarvi solo dopo aver perfezionato le pratiche per l'immigrazione in un altro Stato, la vicina Cuba, dove se come italiano, per ottenere il visto, avrebbe dovuto mettersi in coda ad una lunga lista, come nativo di Alessandria d'Egitto poté averlo in pochi giorni. Partito infatti da New York, alla volta di Cuba, nel dicembre del '40 vi rientrò già nel

gennaio del '41.

Il problema invece non si era posto per la moglie Elsie che, nata a New York, aveva il passaporto americano. Una volta rientrato negli Stati Uniti, Rieti cercò naturalmente di farsi concedere la cittadinanza che gli fu data dopo circa tre anni; in anticipo comunque rispetto ai tempi normali, perché la moglie era americana.

Durante il periodo del secondo conflitto mondiale il musicista non si mosse dagli Stati Uniti; infatti il suo primo viaggio in Europa è del 1946. Da questa data però molto spesso soggiornò in Europa; dal 1960 al 1980 circa, trascorse ogni anno sei mesi in America e altrettanti in Europa, tra Roma e Parigi, da solo o con i familiari, pur continuando ad avere la residenza a New York. La sua vita fu infatti piuttosto movimentata nei suoi secondi quarant'anni, nel corso dei quali si divise equamente tra New York, Parigi e Roma sempre sollecitato da profondi legami artistici ed affettivi. Invece non si recò più a Londra, a Vienna, a Bruxelles e in altre importanti città europee che pure, prima della guerra, aveva spesso visitato per motivi artistici.

Dopo *Ulisses Wandering* del 1939, ultimo lavoro scritto prima di lasciare Parigi, Rieti, in seguito alle tormentate vicende dell'emigrazione negli Stati Uniti, non ebbe certo la disposizione d'animo necessaria per dedicarsi immediatamente alla composizione, così il suo catalogo non registra alcun lavoro nel 1940. Dopo tre pezzi per un progetto di balletto sul Minotauro, scritti

nel 1941 ed eliminati dal catalogo, anche se uno di essi fu pubblicato dall'editore Boosey & Hawkes in un album in onore del pianista e compositore polacco Paderewski, il primo rilevante lavoro americano fu il balletto *The Night Shadow*, terminato nell'aprile del '41 ma rappresentato, dopo varie vicende, soltanto nel 1946.

L'idea era venuta a Rieti dopo aver visto, nel lontano 1935, un film molto romanzato sulla vita di Bellini che riproponeva il luogo comune dell'avvelenamento del musicista da parte di un marito geloso. Anche se la realtà, com'è noto, fu ben diversa perché l'autore di *Norma* morì per un'infezione intestinale, Rieti volle ugualmente prendere per buona la leggenda che gli fornì lo spunto per una storia di sua libera invenzione nella quale, tra l'altro, sostituì al personaggio del musicista quello di un poeta.

La vicenda del balletto è, in breve, la seguente: durante un ballo un poeta viene presentato agli ospiti dal padrone di casa, la cui moglie, che inizialmente non appare in scena, è sonnambula. Nel corso del ballo il poeta corteggia una dama per poi indirizzare le sue attenzioni alla sonnambula, con il conseguente dispetto della dama che informa il marito di lei. Gli invitati, momentaneamente usciti di scena, rientrano per riprendere il ballo durante il quale il poeta viene ucciso per gelosia. Appare quindi di nuovo la sonnambula che, sempre nel sonno, prende in braccio il corpo privo di vita del poeta – circostanza piuttosto inconsueta in un balletto vedere una danzatrice sollevare il suo partner! –

e lo conduce con sé sui tetti.

Anche se la vicenda, come si può facilmente rilevare da questa breve sintesi, non ha niente a che vedere con l'opera belliniana che ha per protagonista Amina, il balletto fu ribattezzato arbitrariamente da chissà quale impresario, all'insaputa dell'autore, *La Sonnambula*, con comprensibile disappunto del musicista e poi degli spettatori.

Per tornare all'occasione della nascita del balletto su temi belliniani, riporto qui di seguito uno scritto inedito del musicista, di grande interesse non solo perché rende note le circostanze che portarono alla creazione del lavoro ma anche perché riferisce un significativo sogno fatto dal compositore, rivelatore dell'inquietudine inconscia che lo turbava nel periodo in cui rielaborava, e quindi in un certo senso credeva di «profanare», le amatissime melodie di Bellini. La «confessione», scritta verosimilmente agli inizi del 1953, è la seguente:

«Nessuno mi aveva chiesto di fare un balletto sulla musica di Bellini; era una mia idea affioratami in due momenti diversi. In un primo tempo, verso il 1935, a Parigi, avevo visto un film intitolato “Casta Diva” che mi aveva irritato a causa dell'arrangiamento musicale che trasformava Bellini in una specie di Wagner-Puccini.

«Mi ricordo che un giorno, passando vicino al cimitero Père Lachaise mi sono detto: “andiamo a chiedere perdono a Bellini da parte del suo funesto

arrangiatore”, perché da vecchie letture avevo appreso che Chopin aveva chiesto di essere sepolto vicino al Siciliano, al Père Lachaise. Ma avevo dimenticato che la città di Catania aveva chiesto le spoglie di suo figlio. Infatti Chopin era sempre là e Bellini non c’era più.

«La prima idea mi era tornata in mente un po’ più tardi, nel 1941, a New York, assistendo ad un ridicolo balletto di Dolin che aveva per musica un cattivo arrangiamento d’una mediocre musica della stessa epoca e dello stesso stile. Mi ero detto: “perché non fare meglio?”, ed eccomi partire, solo, alla ricerca di vecchie partiture nei negozi di New York.

«Non so più in quale momento del mio lavoro, ma senza dubbio verso la fine, feci un sogno. Questo sogno era romantico e stupido, ma siccome non mi è mai uscito di mente, e sono passati da allora dodici anni, voglio riferirlo: vedevo Bellini nella penombra, in piedi, quasi nero e terribilmente triste. Anch’io ero in piedi di fronte a lui e dietro di me, molto vicino, era Casella che non pronunciò una parola durante tutto il sogno ma la cui presenza benevola mi incoraggiava. Bellini diceva con voce rotta dall’amarezza e con un accento siciliano molto netto: “Potevate lasciarmi in pace!”. Molto colpito cercavo di giustificarmi: “Maestro, i tempi sono cambiati, molte cose di questo genere si sono fatte; la musica antica rivive negli adattamenti moderni. Per esempio Casella, qui dietro a me, ha fatto lo stesso con Pergolesi e Čajkovskij”.

«Io pensavo molto chiaramente a *Pulcinella* e a

Le baiser de la fée. Ma perché questa sostituzione nel mio sogno di Stravinsky con Casella? Riflettendoci adesso credo di poter dare una spiegazione psicoanalitica. Noi tutti abbiamo accusato Casella di scimmiettare Stravinsky ed ecco che a mia volta io scimmiettavo Bellini. Avevo dunque la coscienza sporca.

«Per ritornare al mio sogno, mi ricordo di un particolare curioso. Dopo aver appena citato Pergolesi e Čajkovskij, mi ero detto: “Bellini conosceva Pergolesi, ma non ha mai sentito parlare di Čajkovskij”, ed aggiunsi immediatamente queste parole testuali: “È un compositore russo venuto dopo”.

«Ma tutto questo non sembrava interessare il povero Vincenzo; egli non faceva altro che ripetere: “Potevate lasciarmi in pace” e non diceva niente altro. Questa frase lamentevole non voleva tanto significare che io non avrei dovuto commettere un sacrilegio con la sua musica ma piuttosto che egli preferiva che lo si dimenticasse. Era come dire: “Io sono morto e in circostanze tragiche, perché turbare il mio sonno? Era necessario avvelenarmi una seconda volta in morte come la prima volta in vita? Non ho niente a che fare con voi e le vostre faccende”.

«Questo sogno è uno dei più amari che abbia mai fatto. Perdonami, caro Vincenzo, ti voglio bene anche se non te ne importa».

Ma torniamo a *The Night Shadow*. Il lavoro, che per il tipo di intervento compiuto sulla musica di Bellini

richiama analoghe operazioni dei musicisti cosiddetti neoclassici e più in particolare lo stravinskyano *Pulcinella*, è costruito esclusivamente, come dicevo, su temi di Bellini tratti dalle seguenti opere: *La Sonnambula*, utilizzata maggiormente, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *I Puritani*, *I Capuleti e i Montecchi*. Tanto per fare due esempi, l'*Introduzione* del balletto, cioè il ballo generale, è fondato sul *Coro d'introduzione* de *La Sonnambula* mentre per l'entrata del poeta è utilizzata, della stessa opera, l'aria di Lisa nel I atto: «Tutto è gioia, tutto è festa».

Di Bellini, in *The Night Shadow*, non ci sono naturalmente che le melodie; l'orchestrazione e la libera elaborazione dei temi sono invece originali. Pur rimanendo inequivocabilmente di Bellini, la musica è quindi completamente assimilata e rifatta in senso moderno, con il gusto e la sensibilità strumentale maturi di Rieti. Da rilevare in particolare, rispetto agli originali belliniani, l'accentuato uso dei fiati e l'introduzione di parti contrappuntistiche nuove.

L'uso della musica belliniana, che subisce mutamenti ritmici ed è, a volte, sostenuta da un'armonia notevolmente più ricca, è molto oculato e funzionale alle situazioni sceniche; il suo spirito originario inoltre viene generalmente rispettato perché le diverse melodie sono utilizzate in contesti psicologici analoghi. A volte invece la primitiva «intonazione» musicale è modificata: si pensi per esempio all'intenso ed appassionato finale del duetto tra Norma e Adalgisa

nella scena III del II atto di *Norma*: «Sì, fino all'ore estreme/compagna tu m'avrai», nel quale le due antiche rivali si promettono eterna amicizia, che, in un contesto completamente diverso, – il quarto *Divertimento* del balletto – assume un carattere disinvolto e brillante.

In generale comunque va rilevato che la malinconia struggente, il pathos di tante pagine belliniane vengono come alleggeriti da un'armonizzazione e una strumentazione meno austere che stemperano l'atmosfera intensamente espressiva delle opere originali; a volte invece il cromatismo di Bellini viene accentuato soprattutto nei passaggi armonici.

La partitura, la prima ed una delle poche nelle quali Rieti indulga all'espressività rinunciando all'abituale atteggiamento ironico, è un *pastiche* scritto con gusto e mestiere consumato che, oltre a tradire la suggestione strumentale di Richard Strauss, fa affiorare i lontani consigli di Respighi per «bene orchestrare», anche se l'organico orchestrale è tutt'altro che sofisticato o pletorico. *The Night Shadow* è un mosaico costruito con vivacità ed intelligenza che, soprattutto nelle parti di raccordo tra le varie pagine belliniane, rivela il carattere anticonformista di Rieti nell'orchestrazione spigliata, nell'armonia succosa ma non pesante e nelle modulazioni spregiudicate e mai prolisse, al contrario piuttosto brusche, che gli consentono di trascorrere da una tonalità ad un'altra seguendo sempre il percorso più breve.

Una volta terminato il lavoro Rieti non lo

presentò, come si potrebbe facilmente supporre, a Balanchine con il quale aveva già realizzato in Europa altri due balletti, *Barabau* e *Le Bal*, perché in quel momento non era in contatto con lui. Lo fece conoscere invece ad Anton Dolin e a Bronislava Nijinska che non furono però in grado di condurre in porto la rappresentazione, merito che toccò in seguito proprio a Balanchine. Dovette però passare non poco tempo – intanto Rieti e Balanchine avevano realizzato, nel 1944, un altro balletto: *Waltz Academy* – prima che *The Night Shadow* fosse messo felicemente in scena, nel febbraio del '46, al City Center di New York dalla compagnia del *Ballet Russe de Montecarlo* con Alexandra Danilova, che aveva già danzato come prima ballerina in *Barabau* e *Le Bal*, nel ruolo della protagonista.

The Night Shadow per i primi due anni fu rappresentato soltanto dal *Ballet Russe de Montecarlo* che ne aveva l'esclusiva; poi Balanchine, con la stessa coreografia, lo affidò al *Grand Ballet du Marquis de Cuevas*. Da allora molte compagnie lo hanno avuto in repertorio eseguendolo qualche migliaio di volte in numerosi paesi, sempre con la coreografia originale.

Nel 1941 Rieti scrisse altri due lavori, entrambi poi tolti dal catalogo: *Oedipus sonata*, abbozzata inizialmente per pianoforte in attesa di una sua mai avvenuta rielaborazione e ancora inseguita, e il *Quartetto per archi N. 2*, presentato una sola volta nel

1942 a Oakland, in California, dal Quartetto di Budapest. Sempre al '41 appartiene un piuttosto anonimo e non molto significativo *Capriccio per pianoforte e violino*, alquanto breve, fatto conoscere la prima volta a New York l'anno successivo.

Nel gennaio del '42 furono terminati quindici *Pieces for piano for children*, solo cinque dei quali però scelti e pubblicati. I cinque brevi divertimenti, alquanto facili dal punto di vista della tecnica esecutiva e destinati ai giovani pianisti, sono: *Preludio (Allegretto)*, nel genere dei *Preludi* del bachiano *Clavicembalo ben temperato*; *Canone*, un piuttosto intricato canone a due voci, dalla forma rigorosa e un po' intellettualisticamente ricercato, caratterizzato da inquietudine modulante presente del resto in tutte le opere di Rieti. (Il musicista infatti, in queste come in altre composizioni, non indugia in una stessa tonalità ma, con assoluta disinvoltura, se ne allontana di continuo per spaziare anche in regioni armonicamente lontane, rivelando un evidente parallelismo tra l'irrequietezza del carattere e la curiosità intellettuale da un lato e la mobilità armonica e la varietà ritmica dall'altro).

Il terzo pezzo, il più personale dei cinque, è una graziosa *Valsette*; il quarto una spiritosa e spigliata *Tarantella*, trascritta in seguito per violoncello e pianoforte; il quinto una *Silly Polka* (o *Polka sciocca*) in *Allegro non troppo*, pagina scritta per accompagnare i primi saggi di danza di ballerine dilettanti, insaporita

appena da qualche gustosa modulazione.

Nel 1942 Rieti, continuando da New York, come ho sopra detto, la sua collaborazione con Louis Jouvet che a causa del conflitto mondiale aveva lasciato Parigi per una lunga tournée in America latina, compose per il suo teatro le musiche di scena per *La Belle au bois* di Supervielle e *Judith* di Giraudoux.

Nello stesso anno, in settembre, quasi di getto, scrisse i *Second Avenue Waltzes*. Considerati dall'autore, a buona ragione, il suo capolavoro, essi hanno sempre goduto dei massimi riconoscimenti da parte della critica e del pubblico nelle numerosissime esecuzioni del celebre duo pianistico americano Arthur Gold-Robert Fizdale e di vari altri interpreti.

Denominati *Second Avenue Waltzes* perché nel periodo in cui li compose Rieti abitava in un appartamento di New York situato tra la 66^a Street e la Second Avenue, i valzer furono concepiti originariamente per pianoforte a quattro mani e trascritti in seguito per due pianoforti.

Allegretto (J. 76)

Piano I

Piano II

p stacc.

The image displays a musical score for two pianos, titled "Allegretto (J. 76)". The score is arranged in three systems. The first system shows the beginning of the piece, with Piano I starting on the right and Piano II on the left. The tempo is "Allegretto" and the time signature is 3/4. The second system continues the piece, with Piano I playing a melodic line and Piano II playing a rhythmic accompaniment. The third system shows a more complex passage for Piano I with many beamed notes, while Piano II continues its accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Figura 9 V. RIETI, *Second Avenue Waltzes, Valzer N. 3, Allegretto.*

Sono sei, dedicati ognuno ad un parente o ad un amico vicino di casa. Il primo (*Moderato*), a Jo de Manziarly, so rella della compositrice Marcelle; il secondo (*Sostenuto*), a so anno, da Vladimir Golschmann. Essa è forse la sua più riuscita, certo la più personale.

Marcelle de Manziarly; il terzo (*Allegretto*), forse il più originale, alla moglie Elsie; il quarto (*Moderato*), al figlio Fabio; il quinto (*Cominciar sostenuto, poco più mosso*), percorso da una vena di malinconia leggera e preferito da Stravinsky, all'amico John Colman; l'ultimo (*Allegro*), a Phyllis Nahl, un'amica ballerina e coreografa con la quale il musicista realizzerà in seguito il balletto *The mute wife*; più brillante e spigliato degli altri esso è caratterizzato, nelle battute iniziali, da un'allusione spiritosa e disinvolta alla melodia del brindisi del primo atto de *La Traviata*.

Composti, sorprendentemente, in uno dei periodi più difficili della vita privata del musicista, questi originalissimi valzer sono ariosi, trascinanti, pieni di slancio e di *charme*; hanno smalto e vitalità straordinari e possono essere considerati compiutamente riusciti, espressione della piena maturità stilistica. Di essi si può tranquillamente dire che, nati dal soffio felice della creazione, attingono la sfera dell'arte.

Frutto di autentica necessità espressiva, queste

pagine luminose, incarnazione, si potrebbe dire, dello spirito della danza che anima, più o meno, tutta la musica di Rieti, occupano, per la freschezza del linguaggio, un loro posto tra gli infiniti valzer della storia della musica anche se, per ironia della sorte, appartengono ad un musicista che non è stato mai in grado di accennare neppure i passi più elementari di qualsiasi forma di danza.

Eseguiti per la prima volta a Washington nel 1944, i *Second Avenue Waltzes* furono poi utilizzati in versione strumentale da Balanchine che li amava particolarmente per il balletto *Waltz Academy*, rappresentato a Boston nell'ottobre dello stesso anno.

Nell'aprile '44 Rieti terminò la *Sinfonia N. 4* diretta per la prima volta a Saint Louis, nel dicembre dello stesso anno, da Vladimir Golschmann. Essa è forse la sua più riuscita, certo la più personale.

Allegretto vivace alla marcia (A. 126)

22
Fl. I
Fl. II
V. I
V. II

23
Fl. I
Fl. II
V. I
V. II

24
Ob.
Cl.
Fag.
Cor. I
Cor. II
Tr. I
Tr. II
Tbn. I
Batt. Tamburo

24
V. I
V. II
V. I
V. II
Celi.
Bassi.

Figura 10 V. RIETI, *Sinfonia n. 4 (Tripartita)*, *Allegretto vivace*

alla marcia.

Chiamata *Sinfonia Tripartita* perché articolata in tre movimenti e dedicata a Stravinsky è stata eseguita molte volte in Europa e negli Stati Uniti; tra le edizioni più prestigiose va ricordata comunque quella di Toscanini, per la NBC, il 25 novembre del '45.

I tempi sono: *Poco sostenuto, Allegro moderato. Allegretto vivace alla marcia. Poco sostenuto, Allegro con brio.* Il primo, preceduto da una breve introduzione, richiama la forma sonata ed è fondato su due temi: in Sol maggiore, di carattere energico, e in Re maggiore, alla dominante, cantabile.

Il secondo tempo è costituito da una serie di tre variazioni seguite da uno sviluppo e da una ripresa del tema iniziale trattato canonicamente. Da rilevare un particolare curioso: le scale, nelle varie tonalità, sono sempre prive di una nota, mai però la stessa; la mancanza così del terzo o del quarto o del quinto grado fa assumere alla scala un sapore arcaicizzante.

Il terzo tempo, preceduto ancora da un'introduzione lenta analoga a quella del primo movimento della quale è sostanzialmente una variante, è costruito nuovamente su due temi, il secondo dei quali, di carattere danzante, può richiamare in qualche modo lo stravinskyano *Jieu de cartes*.

La *Sinfonia Tripartita*, la più eseguita delle sinfonie di Rieti, è espressione della maturità artistica del compositore anche se forse pecca per eccesso di

sapienza e di ricercatezza nel linguaggio; piuttosto densa nel tessuto strumentale e complessa nella costruzione richiede comunque un ascolto particolarmente attento per essere scoperta e ammirata nei suoi valori musicali.

Nell'ottobre del 1944 Rieti completò la musica di *The Mute Wife*, rappresentata a New York nel mese successivo. La vicenda del balletto, commissionato al musicista dal *Grand Ballet du Marquis de Cuevas* su sollecitazione della ballerina e coreografa americana Phyllis Nahl, in arte Antonia Cobos, alla quale aveva dedicato l'ultimo dei *Second Avenue Waltzes*, deriva dal lavoro di Anatole France, *La comédie de la femme muette*: una donna muta riacquista la parola per l'intervento di un medico al quale il marito si era rivolto. Una volta guarita però, con il continuo parlare, esaspera a tal punto il marito da indurlo a chiedere al medico di diventare sordo.

Il balletto si compone di un Preludio (*Moderato*) e di dieci parti: The Maids (*Allegretto*), The Boy (*Allegro*), Pas de Trois (*Allegretto*), Pas de Deux (*Adagio*), Husband's Variation (*Allegro*), Lamentation (*Adagio*), The Doctor (*Tempo posato*), Wife's Variation (*Adagio*), The Operation (*Sostenuto*), Moto perpetuo (*Allegro vivace*).

Costruito con musiche paganiniane il balletto non può essere però in alcun modo paragonato a *The Night Shadow* fondato su temi belliniani rielaborati sull'esempio del *Pulcinella* stravinskyano. In *The Mute*

Wife Rieti si è infatti limitato ad armonizzare ed orchestrare, anche se con abilità, i *Capricci* di Paganini che costituiscono il tessuto dell'intero lavoro, utilizzando l'armonia originale paganiniana soltanto nella parte finale, il *Moto perpetuo*.

Allo stesso '44 appartiene un altro balletto, *Oedipus*, non riuscito però felicemente tanto da essere smembrato e riciclato, limitatamente alle parti migliori, in lavori successivi.

All'inizio del 1945 Rieti completò *Chess Serenade* (*Serenata degli scacchi*) per due pianoforti, eseguita per la prima volta a Detroit nello stesso anno. È una suite caratterizzata da scrittura pianistica brillante, disinibita, alla quale il continuo modulare disincantato conferisce freschezza e fragranza particolari.

Il titolo della suite è dovuto al terzo pezzo, *Serenade* appunto, nel quale l'autore, immaginando che in una partita a scacchi il *cavallo* faccia una serenata alla *regina*, vuole richiamare, nell'andamento in cinque tempi, il particolare modo di muoversi del cavallo sulla scacchiera, in un certo senso «zoppicante» e comunque non lineare.

La musica della suite fu utilizzata in seguito, insieme a quella dei *New Waltzes* del 1957, anch'essi per due pianoforti, per un balletto-pastiche, dal titolo *Capers* (*Capriole*), realizzato nel 1963 per la compagnia Harkness, costituito da alcune pagine di *Chess Serenade* e di *New Waltzes* orchestrate. Esso si compone di vari numeri: *Preludio*, *Gavotte*, *Valse*, *Serenade*, *Clown*

March tratti da *Chess Serenade* e *Valse légère*, *Belinda Waltz*, *Rondò Waltz* da *New Waltzes*.

La strumentazione è, ancora una volta, agile e spigliata, intonata al carattere brioso della musica inizialmente scritta senza pensare all'utilizzazione per il balletto. Non si può, a questo proposito, non rilevare ancora come Rieti dia quasi sempre il meglio di sé nei lavori animati dallo spirito della danza, che ricevano poi o meno il complemento scenico. È veramente sorprendente come un uomo dal carattere schivo, discreto, piuttosto avverso alla mondanità, incapace di compiere, dicevo in precedenza, qualsiasi movimento di danza, dia poi in musica un'immagine completamente diversa; le sue composizioni più autentiche e riuscite infatti, e non sono poche, sono percorse e vivicate dal fremito del valzer.

Contemporaneamente a *Chess Serenade* Rieti compose il *Rondò variato* per violino e pianoforte (gennaio 1945) eseguito per la prima volta a New York, nell'ottobre dello stesso anno, dal violinista francese Léon Temerson, grande amico del musicista.

Il titolo di «rondò variato» è dovuto al fatto che l'episodio fisso del rondò, nella forma tipica A B A C A D A, non è mai identico ma, appunto, variato. La breve composizione, di carattere brillante e di sapore paganiniano, tutt'altro che priva di interesse, ha piglio personale e non è meramente virtuosistica, come non banali sono le variazioni del ritornello.

Subito dopo il *Rondò variato*, nel maggio dello stesso

anno, Rieti scrisse *Scherzo per orchestra*, poi ripudiato; nell'agosto invece portò a termine uno dei suoi lavori migliori, la *Partita per flauto, oboe, quartetto d'archi e clavi cembalo* eseguita per la prima volta a New York, nel marzo del '46, da Sylvia Marlowe, amica del maestro e fondatrice della «Società del clavicembalo» che commissionerà al musicista varie altre composizioni tra le quali un *Concerto per clavicembalo* del quale parleremo.

Allegro moderato (♩ = 104)

63

FLUTE

OBOE

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCELLO

BASS

Allegro moderato (♩ = 104)

63

HARPSICORD
(or PIANO)

64

Fl.

Ob.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vcl.

Bass

64

Harpsch.

Figura 11 V. RIETI, Partita per flauto, oboe, quartetto d'archi e clavicembalo, Fuga cromatica, Allegro moderato.

First system of a musical score, measures 65-68. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Cello (Cel.), Bass (Bass), and Piano (Ирчабд.). Measure 65 is marked with a circled '65'. The Flute and Oboe parts are active, with the Flute playing a melodic line and the Oboe providing harmonic support. The Piano part features a complex rhythmic pattern. The other instruments are mostly silent in this system.

Second system of a musical score, measures 69-72. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Cello (Cel.), Bass (Bass), and Piano (Ирчабд.). Measure 69 is marked with a circled '69'. The Flute and Oboe parts continue their melodic and harmonic lines. The Piano part maintains its rhythmic pattern. The Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass parts enter in measure 70, playing a rhythmic accompaniment. Measure 72 is marked with a circled '72'.

The image displays a musical score for a piece titled "La Partita". The score is arranged in three systems. The first system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), Bass, and Harpsichord (Hpschd.). The second system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), Bass, and Harpsichord (Hpschd.). The third system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), Bass, and Harpsichord (Hpschd.). The score is marked with a box containing the number "67" at the beginning of the first staff in each system. The music is written in a complex, multi-measure format, featuring various rhythmic patterns and dynamics such as *dim.* (diminuendo).

La *Partita* si compone di cinque parti tra loro in

contrasto: I) Introduzione (*Adagio*) e Pastorale (*Andantino*) seguite da cinque variazioni molto libere; II) Scherzino (*Vivace*) nella forma, non rigorosa, A B A; III) Aria (*Andante mesto*), nella quale va segnalata la iniziale suggestiva melopea orientaleggiante dell'oboe ripresa poi dagli altri strumenti; IV) Fuga cromatica a quattro voci e due soggetti (*Allegro moderato*); V) Giga (*Allegro*), nella quale la testa del tema è costituita dalle stesse note della fuga ma in un altro ritmo.

Va rilevato che il tema della Pastorale è costruito come quello del secondo tempo della *Sinfonia Tripartita* perché si fonda su una scala di sei suoni, invece che di sette, che varia ogni due battute; se la scala inizia sempre con la stessa nota fondamentale, ogni volta diverso è invece il suono mancante, come diverso è il «modo» che non può essere definito maggiore o minore perché inventato dal musicista; sempre vario è anche il ritmo.

La Giga segue la forma classica quasi rigorosamente – fatto assolutamente eccezionale in Rieti che in genere ama alterare, a volte anche in modo sostanziale, le strutture formali tradizionali – come del resto la Fuga cromatica, senz'altro il pezzo più pretenzioso di quanti finora abbia composto. È sorprendente come il musicista, ostinatamente antiscolastico e sempre orgoglioso della sua formazione autodidattica, abbia sentito l'esigenza, giunto a questo punto della parabola creativa, di cimentarsi con la forma classica per eccellenza, la fuga appunto, tra le più

complesse e impegnative che si conoscano. Si potrebbe quasi pensare al desiderio più o meno inconscio di dimostrare a sé, prima che agli altri, di essere in grado di affrontare anche lavori per i quali si richiedono scienza e perizia tecnica non comuni.

La *Partita* è certamente non solo tra le composizioni sue più significative ma anche tra le più ricche di sostanza musicale, anche se in essa il musicista non si è lasciato intimorire dal rispetto per gli schemi classici né irretire da formule troppo rigorose. Infatti la composizione nella quale ha forse messo, in senso assoluto, più studio ed impegno, non ha niente di scolastico, di freddamente accademico, perché gli schemi, le strutture sono dilatati e resi flessibili da una sensibilità e da una fantasia irriducibilmente libere che consentono alle idee musicali, di indubbio interesse, di fluire disinvoltamente. Ulteriore prova, se fosse necessario, che il musicista non è stato sottoposto, in angosciosi e frustranti corsi accademici, allo studio delle forme musicali tradizionali con la conseguente inibizione della fantasia e della libertà creativa, ma si è accostato ad esse con la curiosità e l'amore, se si vuole, del musicista adulto e maturo.

Dall'esame della *Partita* scaturisce un'altra considerazione che può assumere valore di carattere generale perché riferibile a numerose partiture rietiane che risultano, ad uno sguardo affrettato, lineari, chiare, ben costruite, addirittura gradevoli e riposanti e, al primo ascolto, fluide, scorrevoli, senza grovigli, dando

inoltre l'impressione che comporre sia l'attività più facile e naturale di questo mondo alla quale tutti si potrebbero dedicare proficuamente. In realtà, ad un esame più approfondito, si presentano da un lato molto più complesse, ricche di idee e «difficili» per così dire perché frutto di studio profondo, dall'altro piuttosto ostiche all'esecuzione, come confermano sempre gl'interpreti, per la trasparenza del tessuto musicale costituito da linee scoperte, non al riparo di sonorità o armonie che ne velino la limpidezza. Tra le difficoltà che esse presentano all'esecuzione si possono ricordare le continue variazioni ritmiche, le incessanti modulazioni molto spesso imprevedibili, le continue e rapide variazioni dinamiche.

La *Partita* è, non a torto, una delle composizioni preferite dallo stesso musicista, circostanza che induce ad un'altra riflessione: Rieti predilige, cosa che potrebbe sembrare ovvia, quasi sempre le musiche che gli sono meglio riuscite ed ha un atteggiamento di sufficienza nei riguardi di quelle meno felici, perché sa conservare nei confronti delle proprie composizioni una lucidità, un distacco e una serenità di giudizio propri non di tutti gli artisti che a volte, e questo si può ben comprendere, amano di più le opere meno valide.

Tra l'agosto e l'ottobre 1945 Rieti scrisse *Quattro Liriche Italiane* per canto e pianoforte, le uniche su testi italiani che egli abbia composto. Nella prima «E per un bel cantar», di anonimo del XV secolo, in *Andantino*, va sottolineata l'importanza del pianoforte che non si

limita al mero accompagnamento ma ha particolare rilievo e carattere quasi clavicembalístico nel suo linguaggio; ad esso inoltre è affidata l'imitazione onomatopeica, in certi passaggi, del canto dell'uccellino. Va comunque rilevato che se in questa lirica il pianoforte è protagonista quanto la voce, nelle altre non ha ruolo secondario.

La seconda lirica, «La non vuol esser più mia», *Allegretto brusco* su versi del Poliziano, caratterizzata da continue modulazioni, dal punto di vista formale richiama in qualche modo il rondò.

La terza, «E lo mio cor s'inchina», in *Allegretto dolce*, di anonimo del XIII secolo, la più delicata ed intima delle quattro, è in Fa minore ma con la sensibile abbassata, così che la lirica acquista un suggestivo colore medioevaleggiante; essa inoltre, vera rarità nella musica di Rieti, non presenta alcuna modulazione ma rimane sempre nella tonalità d'impianto.

La quarta, «Canti ognun», in *Allegretto scherzoso*, ancora del Poliziano, è di sapore burlesco e in forma di Lied, con il tipico taglio A B A.

Le *Quattro Liriche Italiane*, per mezzo-soprano o baritono, delle quali esiste una versione inglese della scrittrice americana Claire Nicolas, amica e collaboratrice di Rieti, sono di carattere e spirito diversi e, secondo la migliore tradizione della lirica da camera, si distinguono per la stretta connessione tra testo e musica. La linea melodica discreta e sensibile che solo in qualche momento, librandosi, sembra voler

rivendicare qualche autonomia dal testo, aderisce infatti al ritmo dei versi che non solo non mortifica ma mette ben in evidenza e valorizza.

Allegretto dolce (J. 198)

E
F_o

lo mio cor s'in - chi - an, O bel - la, ve di - can - do Co - sì — co - sì co - m'io mi -
 thev my heart is lean - ing. My la - dy I speak tru - ly do - ful - ly as ful - ly my heart an -

sen - to E di - do - ler po - san - do, E — vi e — vi e —
 ra - ly And by — such love con - found - ed My — heart, my — heart, my —

dim.

Figura 12 V. RIETI, da *Quattro Liriche Italiane*, «E lo mio cor

s'inchina», *Allegretto dolce*.

Ancora nel 1945, anno evidentemente fecondo, Rieti terminò la *Sinfonia N. 5* in tre tempi: *Allegro giocoso*, *Andante tranquillo* e *Presto*, eseguita due anni dopo, nel settembre '47, a Venezia. Nel movimento iniziale, che segue abbastanza rigorosamente la forma sonata, il primo tema ha quasi l'andamento di marcia mentre il secondo è più brillante e spiritoso. Il secondo tempo, dal taglio A B A, ha come tema principale una melodia mesta e appassionata. Il terzo, il più spigliato, è anche in sostanza il più interessante ed originale.

La *Sinfonia*, una delle poche composizioni nelle quali l'autore si attenga, con una certa fedeltà, agli schemi formali classici, è caratterizzata da monotonia ritmica, nel senso etimologico del termine, perché praticamente tutta in 4/4. Non si può dire inoltre che presenti inquietudini particolari nel linguaggio e nella struttura formale; sembrerebbe infatti scritta piuttosto in un momento di disimpegno, con il preciso proposito di non porsi seri problemi estetici per affidarsi, con semplicità, all'estro e all'esperienza professionale. Il risultato è un lavoro chiaro, lineare, molto gradevole all'ascolto, dall'invenzione spontanea, senza ricercatezze armoniche, timbriche o contrappuntistiche, che scorre fluidamente dall'esordio – forse un po' appesantito da un marcato ritmo di marcia – al *Presto* finale leggero e spigliato, al riparo da spezzature del linguaggio o da non risolte tensioni espressive.

Al 1946, anno non certo felice dal punto di vista creativo, appartengono, tra gli altri lavori, un *Notturmo* per orchestra d'archi, composizione d'occasione che altro non è che la pura e semplice trascrizione del *Notturmo* del *Quartetto* N. 1, e una ripudiata *Canzone a duetto* per soprano, contralto e pianoforte.

Ben più valida è invece la *Sonata all'antica* per clavicembalo o pianoforte – scritta, pure nel '46, per Sylvia Marlowe – che, senza ambire al capolavoro, ha tuttavia una sua dignità artistica che il gusto e la sobrietà della scrittura le conferiscono. I movimenti di cui si compone sono: *Allegro alla Giga*, *Adagio* e *Rigaudon*. Nel primo, caratterizzato da semplici ma sapidi spunti contrappuntistici e da notevole varietà ritmica, la parte migliore è la centrale, originale nell'ostinato ritmico di carattere un po' grottesco.

L'*Adagio*, a differenza dei movimenti lenti con andamento generalmente patetico, a volte anche densamente espressivo, risulta piuttosto nuovo configurandosi come semplice arabesco sonoro, anche se di intonazione un po' meditabonda.

Il *Rigaudon*, nello spirito della danza originaria della Provenza e della Linguadoca, molto popolare in Francia nel XVII secolo, chiude la *Sonata all'antica*, di ispirazione barocca, nella quale si apprezzano l'originalità dell'invenzione e del linguaggio che le dovrebbero fruttare fortuna maggiore di quanto fino ad ora abbia avuta.

Un ultimo, scarsamente interessante lavoro

appartiene al '46: il balletto *Camilla*, su musiche di Schubert che Rieti si limitò ad orchestrare, rappresentato a New York nel settembre dello stesso anno. Anche il periodo tra la fine del '46 e l'inizio del '47 è irrilevante dal punto di vista creativo; infatti alla poco felice *Camilla* seguirono, nel marzo '47, *Mattinata* e *Notturmo*, per orchestra, entrambi poi ripudiate dall'autore.

Di ben altro spessore è invece la cantata-balletto *Trionfo di Bacco e Arianna*, su versi di Lorenzo il Magnifico, che Rieti iniziò a New York nella primavera del '47 e terminò a Parigi in giugno. Dedicato a Corrado Cagli che lo aveva ideato e realizzerà poi le scene e i costumi (la coreografia sarà affidata a Balanchine), il balletto non è altro che una parata dei personaggi mitologici protagonisti dell'omonimo canto carnascialesco, considerato il capolavoro di Lorenzo, messo in musica integralmente.

Nel lavoro, sostanzialmente una cantata, Rieti ha riutilizzato, in modo certamente felice ed oculato al punto da sembrare originale, molto materiale del precedente *Orfeo*, eliminato dal catalogo; si pensi soltanto alla melodia del coro che canta la «ripresa» della canzone a ballo: «Quant'è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia! / Chi vuoi esser lieto, sia; / di doman non c'è certezza».

Soprani p
 Contralti { Cantati
 Tenori p
 Bassi { Cantati
G

p molto
 piano

= j
 7
 { del-la giu-vi-nan-na che si fug-ga hi-ta-vi-a; di-vul-er-em hi-ta si-a, si de
 { del-la giu-vi-nan-na che si fug-ga hi-ta-vi-a; di-vul-er-em hi-ta si-a, si de

7

Figura 13 V. RIETI, Trionfo di Bacco e Arianna, «Quant'è bella giovinezza».

La cantata-balletto con coro e due solisti, basso e soprano, è costituita dall'introduzione, dal coro, che intona la «ripresa» di quattro versi, e da vari episodi: Bacco e Arianna, Satiri e Ninfe, Sileno, Mida, Recitativo e Aria, Finale.

Ogni episodio – che si alterna alla *ripresa* costituita dal coro, a volte a cappella, altre accompagnato dall'orchestra – ha naturalmente una diversa caratterizzazione musicale: quello dei Satiri e delle Ninfe per esempio è animato da un vivace ritmo di tarantella; quello di Sileno ha ritmo onomatopeico nell'imitazione dell'incedere pesante della «soma» Sileno; tragico quello di Mida, in contrasto con il resto della Cantata; il Finale, con coro, è invece una specie di baccanale.

Nel *Trionfo di Bacco e Arianna*, nel quale la vivacità ritmica, il piglio e l'esultanza giovanili richiamano in qualche modo i travolgenti *Carmina Burana* di Orff, è esaltata la concezione della vita rinascimentale, il gusto della giovinezza lieta e spensierata, motivo del resto comune alla sensibilità e alla poesia del nostro Quattrocento, senza però il malinconico presentimento del suo tramonto che si avverte in Lorenzo. Naturalmente intonata allo spirito rinascimentale che informa il lavoro è la patina di antico che Rieti ha saputo, con discrezione, conferirgli, ricorrendo a ritmi e

cadenze alquanto desueti che lo rendono più interessante e gustoso.

Nel marzo 1948 il compositore portò a termine la *Suite Champêtre* per due pianoforti, eseguita per la prima volta a New York dal duo pianistico Gold-Fitzdale al quale è dedicata. Essa, che prende il nome dal clima pastorale della *Ecossaise*, consta di tre parti: *Bourrée* (*Allegro deciso*); *Aria* (*Andante molto moderato*) e *Ecossaise* (*Vivacissimo*); *Gigue* (*Allegro con spirito*).

Nella lunga *Bourrée* iniziale, di sapore bachiano, la delicata trama contrappuntistica è percorsa da deliziosi spunti melodici ed animata da frequenti modulazioni che si snodano con straordinaria disinvoltura.

L'*Aria* e l'*Ecossaise*, che insieme costituiscono una specie di A B A imperfetto, sono rispettivamente malinconica, con andamento cromatico, e briosa, con motivi popolareggianti.

La *Giga* finale, che segue abbastanza fedelmente il taglio bipartito della sonata scarlattiana, presenta grande ricchezza inventiva ed è del Rieti più spigliato.

La *Suite Champêtre*, tra i lavori più riusciti del musicista, è scritta con estremo garbo e costruita con gusto e vigile senso delle proporzioni. «Ispirati» e felicissimi gli spunti melodici, disinvolti i ritmi, spontaneo lo svolgimento delle modulazioni, mentre i richiami alle forme della tradizione (*Bourrée*, *Aria*, *Ecossaise*), lungi dal mortificare l'estro creativo, rappresentano una bella cornice nella quale il musicista

incastona il materiale sonoro luminoso e di cangiante piacevolezza. Si può quasi dire, se ci si passa la similitudine, che la *Suite Champêtre* regali, a chi l'ascolta, lo stesso refrigerio e lo stesso piacevole ristoro che la fresca acqua di fonte dà a chi sia assetato.

La musica di Rieti, la migliore e più autentica s'intende, come la *Suite*, si è tentati di accostarla a quella strumentale di Mozart e di Rossini non perché abbia con essa la benché minima affinità stilistica ma perché, come quella appunto, è semplicemente musica, senza implicazioni «espressive»; non rinvia né allude ad altre dimensioni (psicologica, affettiva, mistica e così via); è scritta cioè per il piacere di essere scritta ed il piacere di essere ascoltata, per la gioia del gusto e il nutrimento dell'intelligenza, felice combinazione di suoni che si svolgono nel tempo.

Il fatto però che la musica di Rieti non favorisca l'elevazione dello spirito e non solleci le passioni non vuol certo dire che sia fredda, asettica, composta a tavolino senza il coinvolgimento di tutto intero l'uomo. È musica invece che, pur nutrendosi, com'è ovvio, dell'esperienza umana del compositore, si libera poi delle sue implicazioni per attingere una vita completamente autonoma; è musica per entrare in sintonia con la quale si deve rinunciare ad ogni velleitaria ed inopportuna «interpretazione» alla luce di episodi contingenti che l'abbiano «ispirata» e restare nella sfera sonora dove altre sono le regole del «gioco», dove vigono leggi diverse, quelle appunto musicali.

Allegro con spirito (♩. 120)

p *spiccato*

sempre non legato salvo indicazioni contrarie

p *spiccato*

The first system of the musical score consists of two staves, labeled I and II. Staff I begins with a piano (*p*) dynamic and a *spiccato* articulation. The music is in 2/4 time and features a melody of eighth and sixteenth notes. Staff II is mostly silent, with a *p* *spiccato* marking appearing at the end of the system.

The second system continues the musical piece. Staff I has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff II has a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some slurs.

p *poco*

poco

The third system shows a change in dynamics and articulation. Both staves I and II are marked with *p* and *poco*. Staff I includes a *sfz* (sforzando) marking above the first measure. The music continues with eighth and sixteenth notes and some chords.

Figura 14 V. RIETI, Suite Champêtre, Giga, Allegro con spirito.

È musica, quella di Rieti, che avrebbe fatto la gioia di Eduard Hanslick, l'autore del celeberrimo *Vom Musikalisch-Schönen (Il Bello musicale)*, il quale, sgombrando il campo dell'estetica musicale da insidiosi pregiudizi romantici secondo i quali la musica sarebbe l'arte per eccellenza destinata ad esprimere e suscitare passioni, si fece convinto assertore, già dal 1854, della sua asemanticità o inespressività.

A conferma di quanto ho appena detto, sul carattere squisitamente e puramente sonoro della migliore musica di Rieti, mi piace riportare una sua illuminante dichiarazione riferita appunto alla *Suite Champêtre*. Avendogli chiesto una valutazione del lavoro, con sorpresa mi sono sentito rispondere unicamente che la pagina della quale di gran lunga andava più orgoglioso era quella in cui passando, senza soluzione di continuità, dalla *Ecossaise* in ritmo 2/4 alla ripresa dell'*Aria* in 6/8, era riuscito ad evitare la sutura ritmica mediante un sottile accorgimento contrappuntistico.

Don Perlimplin

Negli anni 1948-'49, a New York, Rieti compose l'opera *Don Perlimplin* senz'altra sollecitazione che il desiderio di mettere in musica il dramma che Federico García Lorca scrisse nel 1928: *Amor de don Perlimplin con Belisa (Aleluya eròtico)*, a ragione considerato il migliore della sua prima produzione teatrale, anche se in una «versione da camera» – come si legge nel sottotitolo – perché costituiva, secondo quanto il poeta disse più tardi, il bozzetto di un dramma di più ampio respiro.

Con la collaborazione del fratello del poeta, Francisco, che allora insegnava letteratura spagnola a New York, Rieti ne curò l'adattamento a libretto d'opera. L'intervento però fu molto discreto, si limitò infatti al taglio di alcune scene senza alterare la struttura né tantomeno la poesia originali.

Il lavoro, eseguito per la prima volta a Chicago nell'aprile 1952, in forma non rappresentativa, sotto la direzione di Rafael Kubelik, ebbe il battesimo delle scene il mese successivo a Parigi, al Théâtre des Champs-Élysées, in versione originale spagnola, nell'ambito dell'«Exposition Internationale des Arts», nella sezione denominata «L'oeuvre du vingtième siècle» organizzata da Nikolas Nabokov²⁷.

²⁷ L'edizione originale dell'opera, come dicevo, è in lingua spagnola; esistono però anche versioni ritmiche in inglese e in italiano; quest'ultima a cura dell'autore.

Don Perlimplin, in un Prologo e tre Atti²⁸, è un'opera vera e propria nel senso tradizionale del termine, con recitativi, arie, duetti, concertati. Prevede anche un coro costituito soltanto da soprani e contralti, che può facoltativamente contribuire, cantando dietro le quinte, a rendere più suggestiva l'atmosfera musicale dell'inizio

I personaggi del dramma musicale sono quattro: Don Perlimplin, basso-baritono; Belisa, sua moglie, soprano; Marcolfa, governante, mezzo-soprano; la madre di Belisa, contralto; Duenda (ossia spiritelli) I e II, bambini; coro interno, soprani e contralti.

Da sottolineare la mancanza del tenore, circostanza abbastanza inconsueta in un'opera, ma il personaggio che dovrebbe averne la voce non appare sulla scena perché è un'invenzione di Don Perlimplin.

²⁸ Nel *Prologo* la scena si svolge in casa di Don Perlimplin. La sua domestica Marcolfa, molto preoccupata per l'avvenire del suo cinquantenne padrone che, ricco e celibe, preferisce alle donne i libri, lo incoraggia a sposare la bella e seducente vicina Belisa. Dopo aver esitato, Perlimplin si lascia convincere e sposa, con soddisfazione di Marcolfa, l'ambiziosa Belisa.

Atto I: Camera di Don Perlimplin con un grande letto al centro della scena. Belinda canta la sua inestinguibile sete d'amore. Dalle finestre si sentono poi cinque richiami, ma Belisa fuga i sospetti del marito e spegne la luce. Due spiritelli quindi coprono con un sipario la scena e fanno pettegolezzi sui segreti dell'alcova; poi tolgono il sipario e mostrano Don Perlimplin sul suo letto con due enormi corna. Dopo aver scoperto davanti a ciascuna delle cinque finestre aperte una scala ed un cappello da uomo, egli domanda a Belisa se, dando a tutti i suoi baci, continuerà ancora ad amarlo. Ella assente e si riaddormenta. Don Perlimplin la guarda ed innalza un canto all'amore immortale e disperato.

Atto II: Camera da pranzo di Don Perlimplin. Marcolfa gli rivela che gli uomini accolti nella camera nuziale rappresentano le cinque razze della terra. Entra Belisa parlando tra sé di un misterioso giovane dal viso nascosto che passa in silenzio sotto il suo balcone. Sorpresa da Don Perlimplin ella si scuote e respinge le sue carezze. Don Perlimplin sa che gli è infedele; ciononostante le rivela di conoscere il giovane misterioso proponendole di aiutarla a ritrovarlo perché i suoi sentimenti per lei ora sono più quelli di un padre che di uno sposo. Don Perlimplin ordinerà poi a Marcolfa di far sapere a sua moglie che il nuovo amante l'aspetterà la sera stessa, alle dieci, in giardino. Marcolfa, scandalizzata, vuole lasciare il servizio, ma finisce per accettare di rimanere

del terzo atto, quando Belisa attende il suo inesistente amante.

Tra le parti musicalmente più interessanti dell'opera va senz'altro annoverato il *concertato* finale del *Prologo* il cui quartetto vocale il compositore costruisce con mano esperta del movimento delle parti, avendo certamente nella memoria il *concertato* celeberrimo dell'Atto quarto de *Il Trovatore*. In questa pagina infatti egli ha tenuto particolarmente presente la lezione del nostro grande operista di cui ha sempre subito il fascino, anche se raramente lo ha imitato.

Pure in altri momenti dell'opera si avvertono memorie verdiane che vale la pena ricordare: del *Falstaff* per esempio, nel duetto di Perlimplin e Belisa nel secondo Atto: «Ancora non potrei vederlo lungo la via», e de *La forza del destino* (morte di Don Carlo),

senza comprendere le ragioni segrete del suo padrone.

Atto III: Giardino al chiaro di luna. Si sente, dietro le quinte, la voce di Belisa che si unisce alle voci della natura (coro femminile). Belisa entra cantando l'amore e la notte. Un uomo, avvolto in un mantello rosso, attraversa il giardino di corsa facendo segno che tornerà presto. Appare quindi Don Perlimplin e sembra sorpreso di trovare lì Belisa. Ella gli confessa il suo amore per il giovane dal mantello rosso che l'ha trasformata in donna. Suonano le dieci. Estrae un pugnale Don Perlimplin si getta nei cespugli per uccidere il suo rivale perché Belisa sia amata per sempre dall'amore infinito dei morti. Un uomo in un grande mantello rosso, con un pugnale conficcato nel petto esce poi dagli alberi e cade ai piedi di Belisa, dicendo di essere stato assassinato da Don Perlimplin, ma ella scopre che è lo stesso Don Perlimplin, di cui non comprende il sacrificio, che muore tra le sue braccia. Nella realtà non c'era mai stato alcun giovane col mantello rosso; Perlimplin lo aveva creato con la sua immaginazione per poter donare a Belisa, morendo, quello che, in vita, non avrebbe mai potuto darle: un'anima. Marcolfa e Belisa coprono il corpo e si allontanano nella notte profumata.

nell'autoassassinio di Don Perlimplin nel finale dell'opera, quando, alla domanda di Belisa: «Amor, chi ti diè morte?», risponde il falso amante, ossia lo stesso Don Perlimplin: «mi ha colpito tuo marito».

Collegato al *Prologo* da un interludio strumentale è il primo Atto nel quale si distinguono due pregevoli arie: di Belisa, all'inizio, e di Don Perlimplin alla fine dell'Atto. L'aria di Belisa, «A chi mi brama con ardor risponderà il mio cor», è caratterizzata da una tenera e vibrante melodia dall'andamento cromatico che incarna, in modo efficace, lo struggente desiderio dei sensi della protagonista che, nella prima notte di nozze, riceverà cinque amanti appartenenti alle diverse razze della terra, a simboleggiare la sua sfrenata lussuria.

L'aria di Perlimplin è invece posta, come dicevo, alla fine del primo Atto: calato momentaneamente il sipario sulla tragica notte di Belisa e Perlimplin, appaiono sulla scena due spiritelli, personaggi immaginari presenti nel testo originale di Lorca, con la funzione di celare al pubblico il comportamento di Belisa. Riappare quindi la camera da letto: accanto a Belisa è Don Perlimplin che, resosi conto di essere stato oscenamente beffato dalla moglie, le chiede se continuerà ancora ad amarlo. Belisa, con indifferenza, risponde di sì e si addormenta; Perlimplin allora, guardandola, dà libero sfogo alla sua disperazione che nasce da un amore incontenibile.

Belisa *p con grazia*

i A - - mor, a. mor, a. mor! En-ter me
 A - - love, ah love, ah love! Embraced with
 A - - mor, a. mor, a. mor! Stratto fra

molto ($d = \text{♩} = 126$) *Lo stesso tempo*

73

lunga

Bel. me - - des - - cerca - - des - - Mr. - - da - - da - - da - -
 in my thigh - - within my thigh - - The moon, the sun - - the
 le me mem - - bra - - fra le mie mem - - bra - - the - - the moon - - the moon

allegro

lunga 74

Figura 15 V. Rieti, Don Perlimplin, Concertato finale del

Prologo.

Bel. *da na da co no em pa co ma em pa of*
stone moon and son and our first like ma em pa day
to me to mil son pi son co ma em pa son d

lungo *adagio* *a tempo*
 Bel. *al A - mor a - mor a - mor a - mor*
go M. love al love al love al love
al A - mor a - mor a - mor a - mor

Ritardando

75

lungo *a tempo*

Bel. *p*

A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non
 A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non
 A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non
 A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non

76

Per. *p*

A - - - - - non
 A - - - - - non
 A - - - - - non
 A - - - - - non

Bel. *p*

A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non
 A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non
 A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non
 A - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non a - - - - - non

En. Po. min
 Enclosed with
 Shells for

Mancolla *p*

A - - - - - non a - - - - - non! Ma - ca -
 A - - - - - non a - - - - - non! Ma - ca -
 A - - - - - non a - - - - - non! Ma - ca -

Madra *p*

A - - - - - non a - - - - - non!
 A - - - - - non a - - - - - non!
 A - - - - - non a - - - - - non!

Per. *p*

77

Sol.
 you - sing us - ing - the - glo - ry of the - Lord
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 who - sit - te - reth in the - heav - ens

Alto.
 you - sing us - ing - the - glo - ry of the - Lord
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 who - sit - te - reth in the - heav - ens

Ten.
 you - sing us - ing - the - glo - ry of the - Lord
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 who - sit - te - reth in the - heav - ens

Med.
 I thank you for the - glo - ry of the - Lord
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 I thank you for the - glo - ry of the - Lord
 who - sit - te - reth in the - heav - ens

Per.
 you - sing us - ing - the - glo - ry of the - Lord
 who - sit - te - reth in the - heav - ens
 you - sing us - ing - the - glo - ry of the - Lord
 who - sit - te - reth in the - heav - ens

78

Egli inizialmente si limita ad una recitazione declamata mentre l'orchestra «canta» integralmente il motivo di Belisa; poi, dalle espressioni «Amor, amor tu sei ferito», l'intensa emozione di Perlimplin si libra nel canto. L'aria, molto suggestiva, richiama, per la toccante espressività, quella di Belisa di cui riprende alcuni elementi così che, nella assimilazione quasi delle due arie, si può dire che si realizzi musicalmente l'impossibile unione dei protagonisti. Da rilevare però che la ripresa di elementi tematici nell'opera non ha niente a che vedere con i *leit-motive* wagneriani e con la loro programmata e in un certo senso quasi automatica distribuzione per una rapida caratterizzazione di situazioni e personaggi; è invece suggerita dall'esigenza puramente musicale di utilizzare e mettere pienamente a frutto le possibilità espressive di temi validi.

Insieme alle pagine citate la parte dell'opera più pregevole ed ispirata è senz'altro la finale, un lungo notturno che inizia serenamente per concludersi in modo tragico. La scena, ambientata in un giardino, si apre con una vibrante e sinuosa melodia del flauto ripresa poi dal canto di Belisa. Essa si fonda su una scala inventata da Rieti e composta da due successioni di tre toni interi separate da un semitono, così che risulta di un mezzo tono più ampia delle comuni scale diatoniche. Il modello della scala è il seguente:

do, re, mi, fa # sol, la, si, do #

Nella scena finale, percorsa da una sensualità dolorosa e caratterizzata da un'atmosfera struggente di amore e morte, il musicista ha dato senz'altro il meglio di sé riuscendo a penetrare il senso profondo del dramma e ad interpretare musicalmente, con finissima sensibilità, il mondo appassionato e sensuale di Lorca. Con la sua capacità di rendere viva e palpitante la tragedia dell'amore impotente, Rieti, in questo «notturno» finale, ha saputo essere così, e non era facile, al livello della poesia altissima dello spagnolo²⁹.

²⁹ Come dicevo prima *Don Perlimplin*, dopo essere stato eseguito in forma di concerto, con buon esito, da Rafael Kubelik prima a Chicago e poi ad Urbana, negli U.S.A., nell'aprile del 1952, fu rappresentato con successo al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi nel maggio dello stesso anno. In occasione dell'edizione parigina, diretta da Pierre Dervaux, nella quale l'opera fu eseguita tra due balletti: *Cordelia* di Sauguet e *Coup de feu* di Auric, nel quadro de «L'Oeuvre du vingtième siècle», così si esprime Emile Vuillemoz, il 9 maggio 1952, su «Paris Presse»: «La recette – con riferimento alla vicenda dell'opera – vaut ce qu'elle vaut mais elle a permis à Vittorio Rieti de nous donner une partition pleine d'esprit, de grâce et d'élégance, écrite avec une rare finesse».

Su «Combat», il 10 maggio, Marcel Schneider, dopo aver rimproverato a Rieti di avere scritto un'opera su un lavoro di García Lorca a suo avviso di carattere lirico, ignorando che il poeta intendeva fare dell'*Aleluya erótico* un vero e proprio dramma di ampio respiro, elogia il compositore senza mezzi termini: «Rieti écrit avec esprit et organise sa pensée musicale avec grâce. Sa partition donne une impression de simplicité élégante, mais la science est sans doute habilement cachée sous l'élégance. Comme son compatriote Menotti, Rieti prend son bien où il le trouve, de Cimarosa à Ravel, et comme Menotti il excelle dans l'écriture vocale: le quatuor final du prélude, les airs de Belise et de Perlimplin au premier tableau en témoignent». Traduzione: «Rieti scrive con spirito ed organizza il suo pensiero musicale con grazia. La sua partitura dà un'impressione di semplicità elegante, ma la scienza è senza dubbio abilmente nascosta sotto l'eleganza. Come il suo compatriota Menotti, Rieti

Ten. *Be - li - sa... d'è - stè - ta - mi - - - - - da?*
Be - li - sa... non per - - - - - ping?
Be - li - sa... an - - - - - mi?

191

ritardando

Belisa

193
(Campana)

prende il bene dove lo trova, da Cimarosa a Ravel, e come Menotti eccelle nella scrittura vocale; il quartetto finale del preludio, le arie di Belisa e di Perlimplin nel primo quadro lo testimoniano».

Su «Le Monde» del 9 maggio '52 René Dumesnil, dopo aver riferito che alla prova generale dell'opera qualcuno si era risentito perché gli sembrava che la partitura perpetuasse nel nostro secolo l'estetica del secolo passato ormai lontano, prende le difese di *Don Perlimplin* non per gusto personale ma perché «... j'aime les oeuvres franches, qui sont ce qu'elles sont sans que l'auteur vise à se donner pour ce qu'il ne pas. J'aime les musiciens qui savent leur métier, qui n'ignorent ni la syntaxe ni, Dieu me pardonne, la rhétorique (à condition de ne point tomber dans la préciosité). Et il faut bien reconnaître que *Don Perlimplin* possède une qualité devenue rare aujourd'hui: c'est un ouvrage fort bien écrit et qui n'est point dépourvu d'agrément, loin de là». Traduzione: «...mi piacciono le opere franche, che sono quelle che sono senza che l'autore tenda a mostrarsi per quello che non è. Mi piacciono i musicisti che conoscono il proprio mestiere, che non ignorano né la sintassi né, Dio mi perdoni, la retorica (a condizione di non cadere nella preziosità). E bisogna senz'altro riconoscere che *Don Perlimplin* possiede una qualità divenuta oggi rara: è un'opera molto ben scritta e non è sprovvista di fascino, tutt'altro».

*Figura 16 V. RIETI, Don Perlimplin, Aria di Don Perlimplin,
«Amor, amor tu sei ferito.»*

194

Pe. *rit.*

vi - do He - ri - do de a - mor... fu - i - do... fe - ri - do.
 dy - ing... His won - der - ful - ty - ing... His dy - ing.
 vi - do... Fe - ri - to a - mor... fu - gi - to... fe - ri - to.

rit.

195

Pe.

man to de a - mor... De - cid - a - to - -
 de - fa - tal love... A night - tin - gale - -
 man to d'a - mor... And let - ce - san - -

molto appassionato

196

Pe.

delirioso
 - dos que ha - si - do... of sui - ci - de - -
 - that you saw fly - ing... was lost a - fore - -
 - to die fi - re - to... i - lin - si - gnan - -

Andante dolce e tranquillo (♩ = 72)

275

Handwritten musical notation for measures 275-278. The music is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the right hand with a long slur over measures 275 and 276, and a bass line with chords. The tempo is Andante dolce e tranquillo (♩ = 72).

276

Handwritten musical notation for measures 276-279. The music continues on a grand staff. Measures 276 and 277 have a long slur over the right-hand melody. The bass line consists of chords. The tempo is Andante dolce e tranquillo (♩ = 72).

Handwritten musical notation for measures 279-282. The music continues on a grand staff. Measures 279 and 280 have a long slur over the right-hand melody. The bass line consists of chords. The tempo is Andante dolce e tranquillo (♩ = 72).

277

Handwritten musical notation for measures 277-280. The music continues on a grand staff. Measures 277 and 278 have a long slur over the right-hand melody. The bass line consists of chords. The tempo is Andante dolce e tranquillo (♩ = 72).

Figura 17 V. RIETI, Don Perlimplin, Notturmo finale, Andante dolce e tranquillo.

Gli anni cinquanta

Dopo i *Five English Songs* terminati nel 1949, eseguiti l'anno successivo a New York, poi tolti dal catalogo e riapparsi nel '67 sotto altra forma e con la nuova denominazione di *Five Elizabethan Songs*, Rieti si dedicò interamente alle *Variations Académiques* per pianoforte che rappresentano il primo ed unico lavoro del 1950.

Le otto variazioni, su un lungo tema originale, non modulante, dello stesso Rieti – seguite da un corale ed una fuga – a differenza della maggioranza delle altre sue composizioni caratterizzate da costante inquietudine armonica, sono ancorate ad una sola tonalità, Re minore.

La denominazione «accademiche» deriva alle variazioni probabilmente da una certa austerità dell'andamento e dalla loro sostanziale omogeneità e monotonia, nel senso etimologico del termine, armonica. Le modulazioni infatti, come dicevo, non sono frequenti e interessano, comunque, tonalità vicine. Una certa fissità scolastica è data inoltre al lavoro dal corale – di carattere modale, con la sensibile abbassata – fondato su un'altra versione ritmica del tema.

La fuga non è rigorosa, come del resto quasi mai in Rieti che rifugge dalla fedeltà ai canoni rigidi, ma molto libera; anzi va considerata piuttosto un fugato.

Nel 1951 videro la luce due lavori di rilievo: il

Concerto per due pianoforti e orchestra ed il *Quartetto* N. 3, espressione della piena maturità del musicista. Il primo, scritto per il duo pianistico Gold-Fitzdale che lo eseguì per la prima volta a Cincinnati l'anno successivo, è articolato in tre movimenti: *Allegro moderato*, *Tema con variazioni*, *Finale (Allegro)*.

Allegretto (♩=112)

23

p poco *arraggiato*, ma le 2 mani insieme e marcato il canto

debe il cantocanto

poco più f e cresc. *poco f e dim.* *non arraggiato* (acc.) *p*

poco più f e cresc. *mf e dim.* *non arraggiato* (acc.) *p*

Figura 18 V. RIETI, Concerto per due pianoforti e orchestra,

Tema con variazioni, Allegretto.

Il primo tempo, costruito su due temi, l'uno vivace, l'altro moderato, variamente poi sviluppati, è sostanzialmente brillante. Il secondo, il più valido e significativo, ha struttura più complessa: inizia infatti con un tema in *Allegretto*, diviso in due parti, seguito da cinque variazioni. In apertura i due pianoforti espongono la prima parte del tema, ripetuta poi identicamente dall'orchestra; di nuovo i pianoforti intervengono per presentare la seconda parte del tema, le cui ultime battute riprendono la testa del tema, imitati ancora una volta dall'orchestra.

Lo schema, tipicamente barocco nella bipartizione del tema, è poi riproposto, in modo più o meno identico, nelle successive cinque variazioni legate, mediante una coda, al *Finale*.

Da rilevare che il secondo movimento, per invenzione e libertà creativa senz'altro il migliore dei tre, ha armonia modale dalla quale deriva certo sapore rinascimentale, anche se l'autore, con consapevole disinvoltura, usa anacronisticamente la più tarda «sesta napoletana».

L'ultimo movimento è ancora basato su due temi in contrasto che il compositore variamente sviluppa, riprende, inverte, intreccia per costruire, mettendo bene a frutto anche la dialettica strumenti solisti-orchestra, un interessante tessuto musicale.

Il *Concerto*, nel serrato dialogo tra pianoforti

solisti e orchestra posti sullo stesso piano di dignità espressiva, è lavoro di notevole impegno e pregio particolarmente apprezzabili nel secondo movimento, come dicevo, nel quale si ammira non tanto e non solo il colore arcaicizzante quanto la naturalezza dell'invenzione, l'estro e la ricchezza delle soluzioni immuni da ogni razionalistico impegno a sfruttare, più o meno freddamente, le risorse potenziali del tema.

Sempre del 1951 è l'altro importante lavoro di Rieti, il *Quartetto* N. 3 – terminato nell'ottobre ed eseguito per la prima volta solo due anni dopo, nel 1953, a Chicago – che ottenne il premio dei critici musicali di New York, quale migliore composizione cameristica dell'anno, preferita addirittura al *Settimino* di Stravinsky, per clarinetto, corno, fagotto, pianoforte, violino, viola e violoncello.

Il giudizio dei critici newyorkesi ebbe, come si può facilmente immaginare, ampia risonanza anche in Europa, tanto che un giornale parigino titolò un articolo sull'argomento: «I critici musicali newyorkesi preferiscono Rieti a Stravinsky»³⁰.

³⁰ Il giornale, probabilmente «Le Monde», in una corrispondenza da New York di Léo Sauvage del 1954, riferisce i nomi dei compositori vincitori dei premi assegnati dall'Associazione dei critici musicali di New York. Vale la pena però di riportare l'intera nota: La 'Symphonie n. 10', de Dimitri Šostakovič, dont la première américaine avait été donnée le 14 octobre dernier à Carnegie Hall, sous la direction de Dimitri Mitropoulos, a été désignée aujourd'hui, par l'Association des critiques musicaux new-yorkais, comme la meilleure oeuvre orchestrale de l'année écoulée. Parmi les autre récompenses décernées, le prix du meilleur opéra est allé Giancarlo Menotti pour sa 'Sainte de Bleeker Street', tandis que la cantate 'Carmina Burana', de l'allemande Karl Orff, écrite en

I tempi nei quali il *Quartetto* si articola, che si succedono senza soluzione di continuità, sono: *Adagio alla breve*, *Allegro*, *Adagio*, *Rondò*. È opportuno rilevare che il tema iniziale del *Quartetto*, esposto dal violoncello, è stato scritto, meglio si direbbe involontariamente «costruito» da Rieti, durante una «prova» per verificare l'esattezza di una formulazione teorica di Křenek, il cui libro *Studies in Counterpoint* sul sistema dodecafonico, pubblicato a New York nel 1940, stava in quel periodo leggendo. Křenek vi affermava l'impossibilità di ottenere una serie di dodici suoni diversi, procedenti per intervalli aumentati progressivamente di un semitono, senza che, dopo un certo numero di intervalli, ritornassero immancabilmente le stesse note, con la conseguente

1932, mais présentée en Amérique cette année seulement (à Boston, par Leopold Stokowski) se voyait attribuer le prix de la meilleure composition chorale. La bataille la plus serrée fut livrée dans le domaine de la musique de chambre: Igor Stravinsky ne s'ynclina que de justesse, et au second tour, devant le 'Troisième quatuor à cordes' de Vittorio Rieti, compositeur italien né en Egypte mais établi aux Etats-Unis depuis 1939». Traduzione: «La 'Sinfonia n. 10', di Dimitri Šostakovič, la cui prima americana era stata il 14 ottobre a Carnegie Hall, sotto la direzione di Dimitri Mitropulos, è stata designata oggi, dall'Associazione dei critici musicali newyorkesi, come la migliore opera per orchestra dell'anno passato. Tra gli altri riconoscimenti assegnati, il premio per la migliore opera è andato a Giancarlo Menotti per la sua 'Santa di Bleeker Street', mentre la cantata 'Carmina Burana', del tedesco Karl Orff scritta nel 1932, ma presentata in America soltanto quest'anno (a Boston, da Leopold Stokowski) si vedeva attribuire il premio per la migliore composizione corale. La battaglia più serrata ci fu nell'ambito della musica da camera: Igor Stravinsky non cedette che di stretta misura, ed al secondo turno, al 'Terzo quartetto per archi' di Vittorio Rieti, compositore italiano nato in Egitto ma stabilitosi negli Stati Uniti dal 1939».

violazione di un rigoroso principio schönberghiano.

Quartetto No. 3

I. Adagio alla breve (♩=42)

I V.

II V.

Vla.

Cell.

Figura 19V. RIETI, Quartetto N. 3, Adagio alla breve.

Nello scrivere una successione simile di note: do#,re,mi,sol,si,mi, Rieti si accorse che, effettivamente, la terza e la sesta di tale serie erano le stesse, ma interessato al motivo che ne era scaturito decise di utilizzarlo come primo e fondamentale tema del *Quartetto*. La melodia dovette evidentemente piacergli non poco se, con riprese e sviluppi, ne fece la protagonista di tutto l'*Adagio alla breve* che richiama, in qualche modo, l'*Adagio, ma non troppo e molto espressivo* di uno degli ultimi quartetti di Beethoven, quello in do # minore op. 131, anche per l'andamento grave ed il carattere fugato.

Il secondo movimento, *Allegro*, unito al primo da un'ampia introduzione lenta, ha ritmo quasi di tarantella e si placa nelle poche battute di raccordo con l'*Adagio* nel quale riappare, anche se in una tonalità diversa, il tema iniziale. Connesso al terzo movimento è il *Rondò* finale che, fedele allo schema classico di tale forma, ripropone, ancora una volta, il motivo fondamentale del *Quartetto* che viene così ad assumere una connotazione ciclica a volte presente nelle composizioni rietiane.

Il *Quartetto* N. 3 è certamente lavoro maturo e personalissimo; dalla struttura salda, stilisticamente omogenea e senza allentamenti di tensione, è asciutto e lucido nella severa costruzione immune da morbidezze espressive, anche se l'*Adagio* del terzo movimento – forse il migliore, certo il più lirico – una specie di

assorta meditazione per l'affiorare di una suadente linea melodica, si presenta meno austero nella sua cantabilità discreta.

A proposito della curiosità, puramente teorica, manifestata da Rieti per la tecnica dodecafonica, va rilevato che egli non l'ha mai adottata nelle sue composizioni, salvo in alcuni sperimentali lavori giovanili di non molto significato, per un motivo ben preciso: l'ambito nel quale egli si muove, il punto di riferimento fondamentale della sua musica, è senza dubbio la tonalità e quindi la modulazione. È entro questo confine ben preciso che trova alimento e si accende la sua fantasia che non solo non viene mortificata da un orizzonte così definito ma, al contrario, notevolmente stimolata alla ricerca di soluzioni sempre nuove.

Da questo punto di vista egli è molto vicino a Stravinsky che, angosciato dall'atto creativo, e come smarrito ed inibito per il senso di assoluta libertà di cui poteva disporre, ritrovava la capacità creativa solo nel porsi limiti precisi, nell'affrontare e risolvere difficoltà, problemi concreti. Illuminanti sono, da questo punto di vista, le riflessioni stravinskyane contenute nella *Poetica della musica*, alcune delle quali è opportuno richiamare perché aiutano a penetrare anche nel mondo musicale di Rieti e ad intenderlo meglio. «Per quel che mi riguarda – scrive Stravinsky –, io provo una specie di terrore quando, al momento di mettermi al lavoro e innanzi alle infinite possibilità che mi si offrono, ho la

sensazione che tutto mi sia permesso. Se tutto mi è permesso, il meglio e il peggio, se nulla mi oppone resistenza, ogni sforzo è inconcepibile, io non posso appoggiarmi a nulla per costruire e quindi ogni impresa sarebbe vana.

«Sono dunque costretto a perdermi in questo abisso di libertà? A che cosa mi aggrapperò per sfuggire alla vertigine di questo infinito virtuale? Malgrado tutto non perirò. Vincerò il mio terrore e mi rassicurerò all'idea di disporre delle sette note della gamma e dei suoi intervalli cromatici, all'idea di avere a mia disposizione il tempo forte e il debole, e di possedere quindi elementi solidi e concreti che m'offrono un campo di esperienza altrettanto vasto di quel vago e vertiginoso infinito che poco prima mi spaventava».

E ancora: «La mia libertà consiste dunque nel muovermi nel piano limitato che mi sono prefisso per ciascuna delle mie imprese.

«Dirò di più: la mia libertà sarà tanto più grande e profonda quanto più strettamente limiterò il mio campo di azione e quanto più numerosi saranno gli ostacoli di cui mi cironderò. Ciò che mi toglie un ostacolo, mi toglie una forza. Più ci si impongono delle costrizioni, e più ci si libera di queste catene che impastoiano lo spirito»³¹.

Per tornare all'interesse, o meglio al disinteresse, di Rieti per la dodecaфония, risulta evidente, da quanto si

³¹ I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Cambridge, Mass., 1942 (Traduzione italiana, Milano, Curci, 1954, pp. 58-60, *passim*).

è detto, che una musica come la sua, che ha sempre privilegiato il gioco delle modulazioni, non poteva avere alcuna cittadinanza in un sistema di composizione nel quale, rinnegata la tonalità, veniva automaticamente bandita ogni forma modulante. Questo spiega perché il musicista non si sia mai avventurato fuori del sistema tonale, salvo una brevissima esperienza, ma abbia preferito rimanere, pur nella lunga e fecondissima attività creativa, ad esso ancorato, preoccupandosi soltanto di affinare il proprio stile, di depurarlo da ogni scoria e renderlo sempre più lineare ed essenziale. Se infatti la chiarezza della concezione formale, la linearità del discorso e la purezza delle sonorità sono sempre state, sin dalle prime composizioni, note distintive della sua musica, con la maturità, e particolarmente negli ultimi anni dell'attività creativa, sono diventate più trasparenti e leggere.

Nell'agosto del 1952 Rieti aveva iniziato a comporre, per il grande arpista Carlos Salzedo, un *Divertimento per arpa e orchestra* mai completato per motivi che non mi è stato possibile appurare, anche se portato quasi a termine. L'abbondante materiale però, interamente rielaborato, confluì nel *Concerto per clavicembalo e orchestra* del '55, di cui mi occuperò in seguito. Nel 1953, su commissione della violoncellista russa naturalizzata americana, Raya Garbousova, compose il *Concerto N. 2 per violoncello e orchestra* eseguito per la prima volta nel '54 dall'Orchestra Filarmonica di New York diretta da Dimitri Mitropulos

con la stessa committente come solista. Durante le prove per la prima esecuzione sia Mitropulos che la Garbousova, ritenendo il *Concerto* troppo breve, sollecitarono l'autore, che acconsentì, ad ampliare le cadenze che risultarono poi sproporzionate rispetto al lavoro nel suo complesso.

Il *Concerto* comunque, oltre a presentare tale disarmonia, non è di gran pregio, salvo qualche breve passaggio. Articolato in tre movimenti: *Allegro*, *Adagio sostenuto*, *Allegro*, risulta infatti piuttosto anonimo e conferma la scarsa simpatia del compositore per il violoncello che non gli ha mai ispirato lavori di rilievo.

Nello stesso 1953 Rieti, come molti altri compositori di numerosi paesi, ricevette dal Festival di Louisville l'incarico di scrivere un breve pezzo. La commissione, anonima e fredda, con l'indicazione soltanto della durata del lavoro e del compenso corrisposto, non solo non sollecitò ma indispettì il musicista che si limitò così a far pervenire al Festival una breve pagina mal riuscita del *Viaggio di Europa*, opera di ben altro impegno alla quale attendeva nello stesso periodo. Inviò così a Louisville, dove fu eseguita nel '54, *Introduzione e gioco delle ore*, per orchestra, composizione di scarsa rilevanza, impersonale, con memorie di Šostakovič non bene assimilate.

Il *Viaggio di Europa*, radioopera commissionatagli da Mario Labroca per conto della RAI, nella quale canto e parlato si alternano, fu terminata nel luglio del 1954 ed eseguita per la prima

volta a Roma, all'Auditorium dell'Ente radiofonico, nel dicembre dello stesso anno.

Il soggetto mitologico, scelto dal musicista, dallo stesso Labroca e da Paola Masino incaricata anche di scrivere il libretto, fu tratto da un lungo racconto di Massimo Bontempelli appartenente alla raccolta *Il giro del sole*.

Il mito di Giove trasformatosi in toro per rapire e possedere Europa è modificato da Bontempelli che, del padre degli dei, fa un personaggio da operetta, arrogante, stupido e vano, tipicamente offenbachiano. Nel racconto tale mito, che rappresenta il trionfo del paganesimo, è fuso con quello della Fenice – che, com'è noto, ogni cinquecento anni si riteneva rinascesse dalle proprie ceneri – con allusione all'avvento del cristianesimo.

Il libretto del *Viaggio di Europa*, in un Prologo, quattro Quadri ed un Epilogo³², di Paola Masino, è di

³² I personaggi del *Viaggio di Europa* sono i seguenti: Europa (soprano), Giove (tenore), Clori (contralto), Gran Sacerdote (basso), Pastore (mezzosoprano o tenore), fanciulli, giovani, sacerdoti, ore.

Vicenda: il Prologo è ambientato sul monte Libano. Una voce annuncia il prossimo sacrificio dell'uccello-Fenice sul rogo che esso stesso si prepara. Solo la figlia del re Agenore, la principessa Europa, potrà assistere al mistero insieme alle giovani del seguito e ai sacerdoti. Un suono lugubre precede l'arrivo della Fenice che si posa sul rogo e compie una danza. Terminato il sacrificio una voce dà notizia della resurrezione e della partenza della Fenice che, prima di allontanarsi, guarda intensamente Europa.

Nel Primo Quadro un gruppo di fanciulle gioca in riva al mare. Europa, che non può dimenticare lo sguardo della Fenice, si chiede se è una pro. messa di vita o di morte. Sopraggiunge con quattro tori un pastore che viene burlato dalle ragazze. Stranamente poi, e all'improvviso, appare un quinto toro,

ottimo taglio e caratterizzato da un linguaggio svelto, moderno ed efficace. Lo stesso musicista se ne mostrò del resto molto soddisfatto in una lettera inviata alla scrittrice nel gennaio del 1954, riportata in appendice.

Dal punto di vista musicale la fiaba – scritta, è bene sottolinearlo, per il mezzo radiofonico e non per il

bianco, che si inginocchia davanti ad Europa la quale, per gioco, sale sulla sua groppa. Si sente un tuono lontano che preannuncia la tempesta. Il pastorello è preoccupato mentre il toro bianco vola via portandosi con sé Europa spaventata.

Nel Secondo Quadro il toro vola sul mare. Europa è disperata mentre il coro delle onde cerca di confortarla. A poco a poco però la fanciulla va calmandosi, invasa da dolce nostalgia per la patria lontana, e finisce per addormentarsi sul dorso del toro. Il coro delle onde annuncia l'arrivo dei viaggiatori nell'isola di Creta dove le ore, ancelle di Giove, attendono Europa nel castello del signore.

L'azione del Terzo Quadro si svolge nel palazzo di Giove. Sua figlia Clori, la prima delle ancelle, avverte della venuta di Giove ed Europa mentre il coro delle ore gioisce per la nuova signora. Clori fa loro presente che, come al solito, il nuovo amore di Giove finirà all'alba. Giungono Giove, ancora sotto forma di toro, ed Europa che, estasiata alla vista del castello, cerca di parlargli avendo come risposta solo muggiti. Ad un tratto, al rimbombare del tuono, il toro si trasforma in Giove che cerca di sedurre Europa cantando un'aria ridicola e vana. Le ore incitano la giovane a resistere ma ella non le ascolta e finisce nelle braccia del padre degli dei.

Durante il *Preludio* al Quarto Quadro le ore lamentano la sorte di Europa. Clori canta poi un dolce compianto per una nuova verginità perduta. Europa esce dalla camera da letto triste. Clori, per cercare di consolarla, le propone di predirle il futuro. Europa accetta ed apprende che avrà un figlio – che però non conoscerà perché morirà durante il parto – e che, morendo, sentirà nel cielo la voce della Fenice dalla quale sarà rapita e come resuscitata. Clori indugia nel narrare la nascita di Minosse e la sua triste sorte e fa sapere ad Europa che darà il suo nome al continente nuovo dove la Fenice la trasporterà dopo la morte. Poco dopo arriva Giove, di cattivo umore, e rimprovera a Clori di predire il futuro ad Europa e a questa di parlargli della morte; quindi, irritato, invoca il fulmine dal quale si fa portare lontano.

Epilogo. Europa è coricata e supplica Clori di abbreviare il suo tormento

teatro –, nella quale scene parlate si alternano ad arie, duetti, cori e pagine orchestrali, ha un linguaggio neoclassiceggiante di notevole fattura. Nel complesso però il lavoro, che non si può certo considerare tra i più riusciti ed originali di Rieti, risulta piuttosto impersonale ed anonimo e non sollecita l'interesse dell'ascoltatore, nonostante qualche sua pagina felice, perché non riesce in sostanza, ritengo, a far rivivere in modo musicalmente convincente un soggetto che al compositore doveva essere piuttosto estraneo.

Evidentemente Rieti, dotato di vivo senso dell'umorismo e di sensibilità moderna, non fu particolarmente sollecitato dal mito di Europa e ritrovò se stesso, la propria vena autentica soltanto, o prevalentemente, nei momenti comici o grotteschi della vicenda come nell'aria di Giove che, abbandonate le sembianze di toro per assumere quelle umane, si pavoneggiava goffamente davanti ad Europa. In questa circostanza l'orchestra, di cui non si rilevano in generale nell'opera interventi particolarmente efficaci, nell'accompagnare i vani vocalizzi di Giove, acquista vivacità, brio, vis comica che, come ho più volte

riducendo il tempo della gestazione da nove mesi a nove ore. Clori, dopo aver consultato le ore, le comunica la loro disponibilità a compiere il miracolo. Europa è pronta. Clori e le ore, dopo averla addormentata, operano l'incantesimo sul suo corpo e fanno nascere Minosse di cui lamentano la sorte. Le ore escono portando via il bambino. La voce della Fenice chiama da lontano Europa che, trasfigurata, la supplica di essere rapita. Il coro si avvicina e canta: «Vieni Europa, tu sarai libera, io veglierò sul tuo rogo come tu vegliasti sul mio».

sottolineato, sono le peculiarità dello stile rietiano.

The image displays a musical score for the piece "Vieni Europa" by V. Rieti. It is divided into two systems. The first system is labeled "F. nica" at the bottom left. It features a vocal line with lyrics: "Vie - ni - Vieni Europa - Vieni". The piano accompaniment consists of two staves with dense, rhythmic chords and arpeggiated patterns. The second system is labeled "S. c." at the bottom left. The vocal line continues with lyrics: "Soni - di - tuoni - tuoni...". The piano accompaniment continues with similar rhythmic textures. The score is written in a traditional musical notation style with various dynamics and articulations.

Figura 20 V. RIETI, *Viaggio di Europa, Epilogo*, «Vieni Europa».

1. c

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ci - a - re - no - bi - tu - m - tu - um - et - in - ter - na - m - vi - tam - tu - e - us - tu - e - tu - e - tu - e - tu - e". The middle staff is the piano's right hand, featuring a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is the piano's left hand, providing a steady accompaniment with chords and single notes.

2. c

The second system of music also consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ci - a - re - no - bi - tu - m - tu - um - et - in - ter - na - m - vi - tam - tu - e - us - tu - e - tu - e - tu - e". The middle staff is the piano's right hand, with a melodic line that includes a prominent trill. The bottom staff is the piano's left hand, with a rhythmic accompaniment. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

Il momento però musicalmente più intenso e suggestivo del *Viaggio di Europa*, non privo di memorie stravinskyane, in particolare dell'*Oedipus Rex* – soprattutto riscontrabili nel ritmo e nella melopea –, è l'Epilogo nel quale la musica finalmente prende quota, esce dalla genericità più o meno descrittiva che l'aveva fino a questo momento caratterizzata facendola somigliare piuttosto alla colonna sonora di un film, per assumere un'espressione intensa e drammatica. Molto efficace infatti è, in esso, il coro che incarna il personaggio della Fenice – per il quale viene utilizzato materiale di un precedente, incompiuto *Edipo* – costituito da una suggestiva melopea cromatica che richiama i modi greci e presenta, in alcuni passaggi, successioni di intervalli di terza maggiore alternati a terze minori.

Il coro, di soprani e contralti, sempre omoritmico e prevalentemente omofono, è solo in alcuni momenti diviso in due o tre parti; sua particolarità rilevante è il linguaggio politonale, raramente utilizzato da Rieti, dato dall'uso contemporaneo di due tonalità: MI – indeterminata, per la mancanza del terzo grado – e FA # – ugualmente indefinita per lo stesso motivo – nel basso ostinato che la sostiene.

In questa parte terminale della radioopera la musica non si limita più, finalmente, a rivestire di suoni il libretto mitologico ma riesce ad operare la trasfigurazione della vicenda; il musicista infatti si appropria del momento drammatico e lo fa diventare

evento musicale autentico nel quale l'ascoltatore è senz'altro coinvolto.

Di questo forse anche prolisso lavoro, che sembra scorrere via senza lasciare traccia perché la musica stenta a penetrare nel testo e a vivicarlo dal di dentro, la pagina finale invece è veramente da salvare.

Fra il 1954 e il '56 Rieti costituì un duo pianistico con l'americana Margery Giles con la quale compì tournées in America, Francia, Italia ed Egitto che gli dettero occasione di presentarsi per l'ultima volta in pubblico come esecutore di lavori propri ed altrui.

In una pausa delle tournées portò a termine a Roma, nel giugno del '55, il *Concerto N. 3 per pianoforte e orchestra*, ultimo del genere, scritto su sollecitazione di Marcelle Meyer che lo eseguì per la prima volta a Bruxelles, nel novembre dello stesso anno, e poi in numerose altre occasioni. Il *Concerto* è articolato in tre movimenti: *Allegro vivace* – preceduto da un breve *Largo* –, *Andantino poco mosso* e *Allegro finale* collegato all'*Andantino* mediante una cadenza.

L'introduzione (*Largo*) affidata al pianoforte solo, che ricorda quella celeberrima del beethoveniano *Concerto N. 4 per pianoforte e orchestra*, è estrosa, quasi una fantasia, ed immette direttamente nell'*Allegro vivace* in 3/4. Questo movimento, composto di due parti, si conclude con una doppia coda che ripropone sia l'adagio del pianoforte solo che qualche inciso

dell'orchestra. Se il ritmo dell'*Allegro vivace* è brillante e disinvolto ed evoca in qualche modo quello del valzer da Rieti prediletto, il carattere generale del primo tempo è improntato ad asciuttezza e virilità di stampo stravinskyano.

L'*Andantino poco mosso*, dal vago andamento di barcarola, presenta inflessioni tenere di sapore russo, mentre per lo spirito un po' burlesco, disincantato e la ricchezza e varietà delle modulazioni richiama in modo più specifico Prokofiev. Nelle ultime battute anticipa il tema dell'*Allegro finale* il cui ritmo richiama la conclusione del *Concerto per pianoforte e orchestra* in Re minore di Mozart. Come curiosità rilevo ancora, in questo finale, la citazione di una pagina della *Lucia donizettiana*, l'intervento di Edgardo nel finale dell'Atto primo della Parte seconda: «Trucidatemi e pronubo al rito / sia lo scempio d'un core tradito».

Il *Concerto*, scritto quasi di getto, nonostante la complessità della struttura e le notevoli difficoltà tecniche che richiedono esecutori agguerriti, scorre leggero, senza esitazioni e non conosce flessioni o momenti di stanchezza. Ben tessuto è inoltre il dialogo tra pianoforte ed orchestra che fa rimpiangere l'abbandono, in seguito, da parte di Rieti di un genere musicale a lui particolarmente congeniale. È quasi incredibile infatti che un lavoro così ricco di idee e denso nel linguaggio sia stato composto a brevissima distanza dal *Viaggio di Europa* che aveva dato esiti diametralmente opposti, evidentemente perché il

soggetto dell'opera, come dicevo, era estraneo alla sensibilità del compositore.

Anche il *Concerto per clavicembalo e orchestra*, dedicato a Sylvia Marlowe e commissionato dalla Harpsichord Society di New York, fu composto da Rieti nell'estate del '55³³ e come il *Concerto N. 3 per pianoforte e orchestra* è di ottima fattura, pieno d'invenzione, esuberante, sostanzialmente gaio, burlesco, salvo alcuni passaggi del secondo movimento, *Allegro scherzando*, nel quale la sua serena spensieratezza sembra per un momento ombrarsi.

Il lavoro, per il quale fu utilizzato materiale di un precedente *Concerto per arpa* iniziato per il celebre arpista Salzedo e mai portato a termine, si apre con un breve *Adagio* che ha in comune con l'*Allegro moderato* iniziale gli stessi temi così da fare con esso corpo unico. Il primo tempo si conclude, secondo un procedimento che Rieti mutua da Beethoven, con una doppia coda costituita da alcune battute del breve *Adagio* iniziale seguite da altre dell'*Allegro*.

Nel secondo tempo, *Allegro scherzando*, costruito con due temi distinti ed in forma A B A, la parte centrale è rappresentata da un episodio lento, dall'andamento misterioso – in sostanza l'unico *adagio*

³³ Se non ho potuto accertare dove avvenisse la prima esecuzione, che probabilmente però fu a Bruxelles, né chi ne fosse il solista, ho appreso dallo stesso Rieti che la Marlowe, dopo la «creazione», lo eseguì in tutto il mondo. Del *Concerto* esistono tre versioni: una per grande orchestra, un'altra per orchestra normale e la terza per orchestra da camera.

del concerto – caratterizzato da alcuni accordi del clavicembalo rugosi e graffianti e tra loro in netto contrasto dinamico.

Dopo la parentesi lenta, la riesposizione abbreviata del tema iniziale e due battute di raccordo in adagio, viene introdotta l'ampia cadenza del clavicembalo nella quale frammenti di temi già impiegati si fondono disinvoltamente con virtuosistici arpeggi dello strumento solista che introduce direttamente l'ultimo movimento, *Allegro non troppo alla tarantella*.

The image displays a page of a musical score for V. Rieti's Concerto for Harpsichord and Orchestra. The score is divided into two systems. The first system features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and a harpsichord part. The string parts are mostly silent, with some activity in the lower strings. The harpsichord part begins with a melodic line. The second system continues the harpsichord part with a more complex, rhythmic texture. The tempo and dynamics markings are 'Allegro scherzando (♩ = 120)' and 'p' (piano).

Figura 21 V. RIETI, Concerto per clavicembalo e orchestra,

Allegro scherzando.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a symphony or orchestra. The notation is arranged in three main systems, each separated by a double bar line. The first system contains seven staves, labeled from top to bottom as: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Cor. (Cor Anglais), Fag. (Bassoon), Cor. (Trumpet), Tr. (Trumpet), and Tuba. The second system contains two staves, with the top one labeled 'Clav.' (Clavichord). The third system contains five staves, with the top one labeled 'Viol.' (Violin). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The page number '205' is centered at the bottom.

In questo, ma anche in altri concerti o nelle sinfonie, Rieti, come ho più volte sottolineato, tende a non creare soluzione di continuità tra i due ultimi movimenti, per costruire quasi un unico tempo. Tale caratteristica, insieme alla brevità delle composizioni – raramente infatti superano i venti minuti – all’essenzialità del linguaggio e all’affinità delle idee utilizzate nelle singoli parti, contribuisce a rendere i lavori del genere sinfonico e concertistico organicamente saldi, un corpo musicalmente compatto ed unitario.

Il terzo tempo del *Concerto per clavicembalo, Allegro non troppo*, dal ritmo di tarantella, dal punto di vista formale richiama, in qualche modo, la sonata monotematica scarlattiana, con uno schema A B A molto libero. Il ritmo brillante, vivace del movimento presenta invece affinità sensibili con il linguaggio dei musicisti francesi dei primi decenni del Novecento, in particolare di quelli del «Gruppo dei Sei», ai quali Rieti fu sempre particolarmente legato; non mancano però evidenti richiami ai ritmi e al carattere burlesco di quel capolavoro di *humour* grottesco della fine del secolo scorso, *L’Apprenti sorcier* (1897) di Dukas, al quale non fu insensibile neppure il giovane Stravinsky.

Nel *Concerto per clavicembalo e orchestra* Rieti ha riservato grande attenzione alla parte solistica, vigorosa e risoluta, nella quale ha adeguatamente messo a frutto le caratteristiche tecniche ed espressive del clavicembalo per il quale, come del resto per il

pianoforte, ha scritto le sue cose migliori. Il suono del clavicembalo, il particolare timbro metallico della sua voce, la sua stessa meccanica si prestano infatti particolarmente ad incarnare l'ideale musicale del compositore che è quasi sempre la pura dialettica sonora, l'arabesco gratuito e libero da implicazioni psicologiche, sentimentali o metafisiche; è il divertito gioco della fantasia che mal sopporta di essere appesantita da incrostazioni extramusicali che le impedirebbero di librarsi in una dimensione astratta, nella quale sola le idee musicali di Rieti si coagulano e prendono forma spesso intorno ad un ritmo di danza, a quello del valzer in particolare.

In questo senso, nel volersi cioè e nel sapersi riscattare dalla espressività romantica, il musicista è in piena sintonia con il formalismo stravinskyano – «L'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica», scrive Stravinsky nelle *Chroniques de ma vie* –, con una delle costanti più significative del pensiero estetico francese contemporaneo – si pensi a Jules Combarieu e a Gisèle Brelet che per tanti aspetti si richiamano al formalismo di Hanslick – e soprattutto con il *neoclassicismo* europeo che si affermò, com'è noto, tra le due guerre mondiali, in funzione antiromantica, antimpressionistica e antiespressionistica.

Se quindi la cultura francese contemporanea, non solo musicale, è riferimento obbligato per capire e collocare storicamente l'opera e la concezione estetica

di Rieti, il neoclassicismo europeo, italiano in particolare, e gl'ideali musicali di cui si fece portavoce forniscono la migliore e più attendibile chiave di lettura della sua musica e costituiscono l'ambito naturale entro il quale essa si muove.

Com'è immaginabile, chi maggiormente affascinò e influenzò il nostro autore fu, come ho più volte rilevato, Stravinsky che con *Pulcinella*, del 1920, divenne uno dei lieder più discussi, ma anche più autorevoli, del neoclassicismo che, anche per suo merito, per non dire soprattutto, s'impose all'attenzione di musicisti, studiosi e pubblico ed acquistò respiro internazionale divenendo una vera e propria moda musicale.

«Il n'est question que de 'retours' et notamment de 'retour à Bach'» («Non si parla che di 'ritorni' e soprattutto di 'ritorni a Bach'»), rilevava A. Coeuroy nel suo *Panorama de la musique contemporaine*, aggiungendo che si vagheggiava una «musica pura» e che Stravinsky, da questo punto di vista, dette un contributo assolutamente determinante. Egli infatti «en-seigne qu'un son est un son. Vous riez: Belle découverte. C'en est une, après le romantisme. Pour des milliers de musiciens, le son a été symbole, signe, allusion, moyen d'expression. Même quand le musicien disait: ni littérature, ni peinture, il chargeait ses notes d'un contenu 'expressif'. Pour Stravinsky, un son est une matière, un matériau, cest le bloc de pierre de l'architecte, c'est la couleur pure du peintre, c'est une forme d'existence

qui doit se suffire à elle-même»³⁴.

Naturalmente al neoclassicismo italiano Rieti, pur di formazione europea, non poteva rimanere insensibile. Non a caso citavo nelle pagine precedenti *Scarlattiana* (1926) di Casella – al quale Rieti fu debitore di «consigli musicali» – chiamata «Divertimento su musiche di Domenico Scarlatti», termine che «designò la forma d'elezione del neoclassicismo tra le due guerre – come rileva giustamente Vlad³⁵ – sia nella sua accezione di 'musica al quadrato ('divertimento' su musiche altrui) sia nel suo significato emblematico riferibile al desiderio di evasione e d'oblio in netta contrapposizione all'impegno esistenziale della poetica espressionista».

Tre anni dopo l'apparizione di *Scarlattiana*, ancora un amico di Rieti, Mario Castelnuovo-Tedesco, scriveva nel 1929 che bisognava «reagire all'exasperazione cromatica post-wagneriana», «purificare, semplificare la forma», «sfuggire al soggettivismo ottocentesco e romantico e creare delle musiche nitide e chiare,

³⁴ A. Coeuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris 1928, p. 129. Traduzione: (Stravinsky) «insegna che un suono è un suono. Ridete: bella scoperta. Eppure è una scoperta dopo il romanticismo. Per migliaia di musicisti il suono è stato simbolo, segno, allusione, mezzo d'espressione. Perfino quando il musicista diceva: né letteratura, né pittura, egli caricava le sue note di un contenuto 'espressivo'. Per Stravinsky un suono è una materia, un materiale, è come il blocco di pietra per l'architetto, il colore puro per il pittore, è una forma di esistenza che deve bastare a se stessa».

³⁵ R. Vlad, voce *Neoclassicismo* in «Enciclopedia della musica», Milano 1972, vol. IV, p. 308.

indipendenti da influssi pittorici e letterari»³⁶.

Ma torniamo, dopo questa parentesi, all'analisi delle opere di Rieti che, nel gennaio del '56, scrisse un balletto utilizzando un lavoro del 1945, *Chess Serenade* per due pianoforti, di cui si limitò ad orchestrare alcune parti. Il *Pasticcio Ballet (from Chess Serenade)* che ne derivò, eseguito per la prima volta a Winnipeg nel febbraio dello stesso anno, non è però di grande valore, a differenza delle ben più significative *Dance Variations for si string orchestra*, dello stesso 1956, che rappresentano l'unica composizione di Rieti per sola orchestra d'archi; fatto questo piuttosto eccezionale, se si considera la sua predilizione per gli strumenti a fiato sempre ampiamente presenti nei suoi lavori nei quali generalmente i legni sono utilizzati come solisti e gli ottoni in gruppo.

Commissionate dal suo editore Broude e consistenti in un tema e quattro variazioni le *Dance Variations* iniziano in *Adagio* con l'esposizione del tema che, nel corso delle variazioni, subisce tali trasformazioni da divenire quasi irriconoscibile. All'esposizione segue la prima variazione, una Giga, nella quale si riscontra una specie di A B A ritmico, dove A è in tempo ternario, tipico di questa forma di danza, e B in tempo binario.

Nella seconda variazione, una Ciaccona (*Grave*), il tema, dopo essere stato presentato dai vari strumenti,

³⁶ Si veda il suo articolo *Neoclassicismo musicale* in «Pegaso», anno I, n. 2, 1929.

è riproposto rovesciato e in forma canonica (tra violini e violoncelli) per poi riapparire come all'inizio nella breve coda.

La Gavotta (*Allegretto*), terza variazione, è in forma molto libera; la quarta, in *Allegro giusto*, non si richiama invece a nessuna forma particolare di danza ma è un semplice *Finale*, tripartito, nella cui parte centrale il musicista introduce spiritosamente una specie di parodia del ritmo di un'antica canzone inglese: «London bridge is falling fast» (Il ponte di Londra sta cadendo).

Le *Dance Variations* sono un lavoro molto serio, austero, di carattere neoclassiceggiante, senza concessioni di alcun genere che lo rendano più piacevole all'ascolto, meno che mai coloristiche, essendo l'organico orchestrale di soli archi. Carattere neoclassiceggiante che emerge in particolare nella Ciaccona nella quale l'ampio fraseggio degli archi, l'essenzialità melodica e l'omogeneità timbrica possono richiamare, in qualche modo, l'*Apollon Musagète* di Stravinsky.

Dopo quindici anni dai felicissimi *Second Avenue Waltzes* per due pianoforti (1942), Rieti compose, nel 1957, una seconda serie di valzer che chiamò *New Waltzes for two pianos*. Sono sei, con le stesse caratteristiche dei precedenti ma più complessi, o forse meglio si direbbe complicati, certo meno riusciti e affascinanti degli altri rispetto ai quali hanno anche avuto minore successo e sono stati più raramente

eseguiti, pure dal duo pianistico Gold-Fizdale per cui erano stati scritti³⁷.

Il primo, *Belinda Waltz*, composto originariamente per pianoforte solo e così chiamato dal nome della cagnolina di Muriel Streeter, è, come gli altri del resto, lungo ed articolato; il secondo, *Valse Caprice*, molto brillante e tecnicamente difficile, accoglie, nella parte centrale, una lunga cadenza ritmicamente in contrasto con il tempo ternario del valzer; il terzo, *Valse Champêtre*, è una specie di delicata pastorale; il quarto, *Valse légère*, uno squisito omaggio all'amico George Auric; il quinto, di carattere melanconico, è dedicato a Marie Blanche de Polignac, ottima musicista, amica del compositore; l'ultimo, di sapore straussiano, alla poetessa Claire White, sua amica e collaboratrice.

I valzer, più ampi, elaborati e difficili da eseguire di quelli della prima serie, arricchiti anche da cadenze tradiscono un certo sforzo, la volontà, l'impegno quasi del musicista a farne un lavoro pianistico valido e interessante, ma non hanno sicuramente la leggerezza, la freschezza d'ispirazione, la forza di suggestione dei *Second Avenue Waltzes* che sono senz'altro da preferire.

Composti nello stesso 1957 ed eseguiti per la prima volta a New York l'anno successivo, *Two Songs between two Waltzes* per canto e pianoforte sono dedicati alla cantante Alice Esty. Sono quattro liriche su altrettante poesie dell'irlandese W.B. Yeats da Rieti

³⁷ Tre di essi, esattamente il primo, il quarto e il sesto, orchestrati, saranno utilizzati poi nel balletto *The Capers (Capriole)* del 1963.

intitolate *Two Songs between two Waltzes* (Due liriche tra due valzer) perché alla prima e alla quarta ha dato ritmo di valzer. I titoli sono: *The Fiddler of Dooney* (Il violinista di Dooney), *When you are old* (Quando sarai vecchia), *Maid quiet* (Ragazza tranquilla) e *Brown Penny* (Penny marrone o soldino).

Scritte con gusto e finezza espressiva rivelano nel musicista spiccata disposizione per la lirica da camera purtroppo non molto coltivata, forse per mancanza di adeguate sollecitazioni, a vantaggio della musica strumentale, in particolare cameristica, genere nel quale ha invece lasciato numerosi, pregevoli lavori.

La sensibilità per la lirica cameristica va ricercata in Rieti non solo nella naturale propensione per la poesia e la letteratura in genere ma anche nella sua formazione culturale. Egli è infatti musicista «colto» nel senso più autentico e profondo del termine ed attinge linfa ed «ispirazione» non tanto dal patrimonio popolare, musicale e non, – sono piuttosto esigue nella sua musica tali tracce – quanto da quello letterario ed artistico in generale, non solo italiano ma europeo e non limitato al nostro secolo ma dilatato fino alla civiltà umanistico-rinascimentale.

Le quattro liriche, di contenuto diverso, hanno conseguentemente carattere musicale contrastante; la prima e la quarta infatti sono animate da spirito vivace e spensierato, la seconda è sentimentale, la terza, percorsa da senso tragico, ha andamento mosso e colori piuttosto scuri.

The Fiddler of Dooney racconta di un violinista che fa danzare la gente come l'onda del mare quando suona il suo strumento. Mio cugino e mio fratello, egli dice, sono preti; quando ci siamo incontrati essi leggevano nel libro di preghiere, io in quello delle canzoni. Alla fine del mondo però, arrivando davanti a S. Pietro, questi sorriderà a loro ma farà entrare prima me in Paradiso perché quelli che cantano lo meritano di più.

Moderato (♩ = 66)

p leggiero

staccato

When I play on my fid-dle in Doo - -

dim.

- ney, Folk dance like a wave of the sea

Figura 22 V. RIETI, da *Two Songs between Two Waltzes*, «*The Fiddler of Dooney*», *Moderato*.

È, come dicevo, una lirica spiritosa e piena di brio, scritta in tempo di valzer, cui segue la barcarola sentimentale *When you are old* nella quale un uomo, rivolgendosi alla donna amata, le predice che quando sarà vecchia e ripenserà a come era da giovane e a quanti l'hanno corteggiata si accorgerà che uno solo ha amato la sua anima. La melodia della lirica è semplice, delicata ed espressiva quanto la linea del canto della successiva *Maid quiet* è animata e drammaticamente mossa. In *Andante doloroso* essa si rivolge ad una donna immaginaria ed interpreta il dolore del poeta che ha lasciato andare una «fanciulla silenziosa» che ora si pente di non aver trattenuto.

L'ultimo canto, *Brown penny*, ha di nuovo ritmo di valzer. Un ragazzo, dice la poesia di Yeats, non sa se sia abbastanza maturo per amare. Per risolvere il problema si affida così alla sorte, ossia alla risposta che gli darà un soldino, che sarà naturalmente positiva. Non è che uno scherzo musicalmente spigliato che chiude in allegria la raccolta.

Caratterizzate da una linea melodica ora briosa ora melanconicamente espressiva, ora mossa e accidentata ma sempre essenziale ed intensa, le quattro Liriche sono aliene da ogni virtuosismo canoro e piuttosto vicine, per il senso della misura, l'equilibrio e l'armonia delle parti, alla liederistica classica

ottocentesca pur essendo composte in forma libera, senza alcun richiamo alla forma del Lied tradizionale. Loro pregio peculiare indiscutibile inoltre è la stretta connessione tra canto e testo poetico che non procedono parallelamente ma si integrano perfettamente nella loro complementarità.

Della primavera del 1957 è il *Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto*, eseguito per la prima volta a New York l'anno successivo. Si compone di quattro movimenti: *Allegro moderato*, *Allegretto* – con richiami a due canzoni popolari italiane, la più nota delle quali sui versi: «Mamma non vuole, papà nemmeno,/ come faremo a fare l'amor?» –, *Sostenuto-Valzer*, *Allegro con brio*.

Il terzo movimento, *Sostenuto-Valzer*, ha come sottotitolo *Angel and Monkey* (L'angelo e la scimmia) perché nasce da un'intenzione programmatica: la scimmia (il fagotto) cerca di imitare il canto dell'angelo (il flauto) mentre gli altri tre strumenti, con passaggi dall'andamento di corale, sembrano commentare la sfida, finché un ritmo di danza non coinvolge tutti gli strumenti. Partendo da un'idea spiritosa, con intenti moderatamente descrittivi, il musicista ha finito per costruire una pagina viva e spigliata, che non è del resto la sola nel *Quintetto*. Tutto il lavoro infatti, nel quale nessuno strumento prevale sull'altro in quanto tutti, da protagonisti, contribuiscono a tessere una trama musicale compatta, senza smagliature, è garbato, schietto, scritto con gusto ed eleganza e percorso da

sottile vena umoristica.

Nell'inverno dello stesso 1957, anno fecondo, Rieti portò a termine l'opera in un atto *The Pet Shop*, il cui titolo indica, negli Stati Uniti, il negozio nel quale si vendono animali domestici. Dalla lettura di una breve quanto spiritosa storiella nella quale veniva ridicolizzata una signora desiderosa di acquistare un cane in un Pet Shop appunto, venne al musicista l'idea di scrivere una sorta di satira in musica di certa società «snob» di New York. Chi però gli suggerì la trama fu Giancarlo Menotti. La graziosa e ben congegnata vicenda è la seguente: un club, riservato al bel mondo newyorkese, ha istituito un premio ispirato al tema «Il cane al servizio della moda» da assegnare alla signora più elegante accompagnata dal cane che più si intoni al suo abbigliamento, cioè alla coppia meglio assortita padrona-cane. La signora Camuflager, molto introdotta negli ambienti che contano della città tanto da essere presidentessa di varie istituzioni e fondazioni, perde il proprio cagnolino proprio alla vigilia della gara. Disperata si precipita, con la figlia Trixy, in un Pet Shop per acquistarne un altro con la ferma volontà di farsi assegnare il premio.

Tra la figlia e il giovane proprietario del negozio, il signor Canicola, nasce immediatamente l'amore tanto che questi fa di tutto per ritardare la vendita del cane per poter continuare a parlare con Trixy; anzi, d'accordo con lei, induce la signora Camuflager a verificare in strada i comportamenti e lo stile di numerosi cani che le

propone trattenendo ogni volta, come pegno, la figlia con la quale amoreggia.

Durante il tenero colloquio il giovane manifesta a Trixy l'intenzione di chiederla in sposa; la ragazza accoglierebbe volentieri la proposta se un insormontabile ostacolo non impedisse la realizzazione del loro sogno: i radicati pregiudizi della madre che non le consentirebbe mai di sposare una persona di condizione sociale nettamente inferiore. Mentre i due cercano una soluzione al problema, a Canicola viene in mente di mettere a buon frutto la sua nomina a membro della giuria che assegnerà il premio della quale è il più autorevole consigliere «canino». Convinti di riuscire nel loro intento i giovani, quando la signora Camuflager per l'ennesima volta ritorna insoddisfatta del cane che le è stato consigliato, decidono così di rivelare le loro intenzioni.

Sulle prime la madre della ragazza s'infuria ma, dopo aver appreso che il signor Canicola è membro della giuria, cambia atteggiamento e, anche se a malincuore, dà il consenso alle nozze per assicurarsi l'ambito premio. Si conclude in tal modo la breve opera con un terzetto accompagnato dall'abbaiare dei cani del negozio.

Con una vicenda tanto esile, anche se nata da un'idea divertente e spiritosa, il musicista, in collaborazione con la scrittrice americana Claire Nicolas White, ha costruito un libretto, in prosa ritmica, efficace e spigliato, ricco di trovate, nel suo genere perfetto, ed

ha composto una musica estremamente viva, arguta, sempre strettamente connessa con il testo che contribuisce a rendere ancor più vivace; scorre infatti fluida in un continuo declamato, interrotto però da pezzi chiusi come arie, duetti, terzetti, concertati alla maniera delle opere tradizionali.

Ben caratterizzati sono i personaggi: la madre, nella sua vanità e snobistica bizzarria; i giovani, nell'entusiasmo, nell'impazienza, nell'ardore di innamorati. Anche le situazioni, comiche o sentimentali, sono efficacemente e sapientemente delineate con pochi tratti. L'opera termina con un gran fugato che vuole, ad un tempo, sottolineare vistosamente il trionfo dei giovani riusciti a strappare il consenso alle nozze e parodiare i grandi concertati finali dei melodrammi ottocenteschi.

Dal punto di vista musicale uno dei momenti più spiritosi e complessi dell'opera è il finale del duetto tra Trixy e Canicola, caratterizzato da un doppio canone con due diversi temi; il primo canone è tra i fiati e gli archi, l'altro tra il tenore e il soprano. Il doppio canone, che inizia quando il proprietario del Pet Shop dichiara: «I've a member of giury» (Sono membro della giuria) e sembra ricordare, nel ritmo e nella melodia, il concitato duetto tra Alfredo e Violetta ne *La Traviata* (Atto II, scena XIII: «Mi chiamaste? Che bramate?»), è una pagina dotta ma leggerissima e di resa spiritosa.

*The Pet Shop*³⁸, che per la comicità delle situazioni, l'arguzia musicale e la bonaria parodia dell'opera italiana può far pensare alla stravinskyana *Mavra*, è la prima opera di Rieti inequivocabilmente e squisitamente americana per la vicenda, il carattere dei personaggi, i loro costumi oggetto di satira, anche se, costruita secondo i canoni classici e del tutto impermeabile alla musica americana, rimane vincolata, ancora una volta, alle esperienze europee, in questo caso particolare italiane, eloquentemente testimoniate dal richiamo a *La Traviata*.

Nonostante viva negli Stati Uniti dal 1940, Rieti infatti non è mai stato attratto dall'autentica cultura musicale d'oltre oceano come dimostra, nei suoi lavori, la mancanza delle più tenui e pallide tracce di jazz o di musica indiana o comunque popolare mentre si possono ritrovare memorie, più o meno evidenti e consapevoli, di musica popolare italiana, francese, persino inglese.

Egli si può dire che in America sia

³⁸ Rappresentato per la prima volta alla Mannes School di New York nell'aprile del '58 e riproposto numerose volte nella stessa città, persino al. la Carnegie Hall, ma mai in Europa, *The Pet Shop* ha un organico orchestrale molto esiguo costituito soltanto da: flauto, ottavino, oboe, clarinetto, corno, tromba, trombone, pianoforte, percussioni, quintetto d'archi.

I personaggi sono: la signora Camuflager, dama newyorkese di società, contralto; la signorina Trixy, sua figlia, soprano; il signor Canicola, proprietario del negozio, tenore; e inoltre cani, mimi, pupazzi.

In considerazione delle intenzioni satiriche nei confronti delle dame del gran mondo newyorkese, superattive e onnipresenti, si può pensare che l'opera interessi soltanto il pubblico americano; in realtà, anche per la vivacità e la briosa disinvoltura della musica che ben caratterizza situazioni e personaggi, ritengo possa essere rappresentata ed apprezzata dovunque.

volontariamente rimasto un'isola europea, come del resto la maggior parte dei compositori del vecchio continente trapiantati nel nuovo mondo; basti citare soltanto Stravinsky e Schönberg, anche se in alcune opere del periodo americano del primo, per esempio, viene utilizzata l'orchestra jazz, come nell'*Ebony Concert* scritto per il complesso di Woody Herman, nel quale però il linguaggio è talmente personale che il lavoro risulta inequivocabilmente stravinskyano.

Non sono certo numerosissimi invece i musicisti europei che, a cavallo del secolo, si interessarono al patrimonio musicale americano risentendone un qualche influsso: tra questi mi limito a ricordare Dvořák che alla fine del secolo scorso, in qualità di direttore del Conservatorio Nazionale di New York dal 1892 al '95, si accostò alle melodie e ai ritmi popolari dei negri e degli indiani d'America, convogliando poi tale esperienza nella produzione di quegli anni; ricordo soltanto la cantata *The American Flag* (1892), la celeberrima *Sinfonia* in MI minore «Dal Nuovo Mondo» (1893), il *Quartetto* in FA, detto «l'americano» (1893).

Ancora si può annoverare, tra coloro che non rimasero insensibili alla musica d'America, Kurt Weill che, dopo essersi rifugiato per ragioni razziali e politiche negli Stati Uniti, perdette la sua incisività graffiante, la tensione rivoluzionaria e certa languida malinconia che ne avevano fatto il collaboratore ideale di Brecht; abbandonati infatti i generi musicali coltivati

felicitemente in Germania, si dedicò alle commedie musicali, alle musiche per film e alle canzoni tanto che, alla sua morte, la rivista *Time* si limitò ad annunciare significativamente la scomparsa di un artista «nato in Germania, autore di commenti musicali per film, collaboratore di Maxwell Anderson nel recente successo di Broadway *Lost in The Stars*».

Sono da ricordare ancora, tra i musicisti europei «toccati» dal jazz, Debussy che, in uno dei pezzi di *Children's Corner* del 1908, «Golliwog's cake-walk», richiamò in modo evidente il ritmo della musica negra, e Milhaud che nel 1923 scrisse il balletto *La création du monde*, frutto dell'influenza ricevuta dalla musica degli americani di colore durante un soggiorno negli Stati Uniti.

Rieti si interessò per un breve periodo al jazz quando era ancora in Italia intorno agli anni venti, soltanto cioè nel momento in cui molti musicisti europei cominciarono ad essere attratti dalla nuova suggestiva musica d'oltre oceano. È appena il caso di ricordare i lavori nei quali Stravinsky, per esempio, in quel periodo, utilizzò elementi jazzistici: *Rag-time per undici strumenti* e *Histoire du soldat* del 1918 e *Piano-Rag-Music* del '19.

Scrivono il musicista russo a proposito di Rag-time: «...sebbene di modeste dimensioni, [questa composizione] è significativa per l'interesse che provavo allora per il jazz, venuto fuori in modo così clamoroso subito dopo la fine della guerra. Dietro mia

richiesta, mi era stato spedito un mucchio di queste musiche che mi entusiasmarono e per la freschezza e per il taglio ancora sconosciuto del loro metro: linguaggio musicale che rivela con evidenza la sua origine negra. Tali impressioni mi suggerirono l'idea di disegnare un ritratto-tipo di questa nuova musica da ballo, attribuendogli l'importanza di un pezzo da concerto, come in altri tempi i contemporanei avevano fatto nei confronti del valzer, della mazurka ecc.»³⁹.

Se però Stravinsky, anche dopo il trasferimento negli Stati Uniti, continuò ad avere qualche sollecitazione dalla musica americana, come abbiamo visto, Rieti, una volta passato il primo momento di curiosità e di epidermica attrazione per un linguaggio tanto diverso, nonostante il successivo trapianto in America lasciò cadere tale interesse rimanendo sempre musicista squisitamente europeo, italo-francese per essere più precisi, senza mai tagliare il cordone ombelicale che lo aveva tenuto in ogni momento legato al vecchio continente. Richiamo e nostalgica attrazione verso la patria, o meglio le patrie d'origine, Italia e Francia, che si sono poi sempre manifestati anche con i prolungati e periodici soggiorni a Roma e a Parigi durante tutta la sua lunga e feconda vita.

Se non subì per nulla l'influenza della musica americana, Rieti tuttavia partecipò attivamente alla vita artistica del paese del quale assunse la cittadinanza

³⁹ I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935. (Trad. it. a cura di A. Mantelli, Milano, Minuziano, 1947, pp. 127-28).

durante il secondo conflitto mondiale, dedicandosi all'attività didattica e, per qualche breve periodo, anche a quella concertistica. La prima fu svolta presso diverse istituzioni: dal 1948 al '49 infatti insegnò composizione al Peabody Conservatory di Baltimora, prendendo il posto di Nadia Boulanger che, tornata in Francia nel '48, aveva segnalato al Conservatorio il suo nome; dal '50 al '53 ebbe un incarico di rilievo in una scuola più prestigiosa, il Musical College di Chicago, città nella quale si era trasferito pur continuando ad avere come punto di riferimento New York e a fare frequenti viaggi in Europa. Nel College di Chicago infatti egli, oltre ad essere docente, aveva la responsabilità della divisione Teoria e Solfeggio. In tale veste godeva di molta libertà di movimento e i suoi viaggi, in Europa soprattutto, ben lungi dall'essere ostacolati erano visti di buon grado dalla direzione del College perché, favorendo i contatti con la cultura europea, accrescevano il prestigio dell'istituzione. Si pensi per esempio alla sua partecipazione, nella primavera del 1952, alla rassegna internazionale «L'oeuvre du vingtième siècle» di Parigi, organizzata da Nikolas Nabokov, con la prima esecuzione in forma scenica e nell'originale spagnolo della sua opera *Don Perlimplin*.

Negli anni in cui insegnò a Chicago egli fu in stretto contatto di collaborazione anche con la prestigiosa orchestra di quella città, allora diretta da Rafael Kubelik, che eseguì alcune sue prime assolute come la *Sinfonia N. 5* e *Don Perlimplin* presentato per

la prima volta in forma non rappresentativa e nella versione inglese pochi mesi prima dell'esecuzione parigina. L'opera fu ripetuta, subito dopo Chicago, con gli stessi interpreti, all'Università di Urbana nell'Illinois dove il figlio di Stravinsky, Soulima, amico del musicista, era allora professore di pianoforte.

Lasciato l'insegnamento a Chicago allo scadere del contratto nel '53, Rieti si dedicò all'attività concertistica compiendo, fino al '56, molte tournées in Europa con la giovane pianista Margery Giles, che come lui insegnava al Musical College di Chicago, con la quale aveva costituito un duo pianistico per l'esclusiva esecuzione di sue composizioni. Egli così, in qualità di pianista, suonò, oltre che negli Stati Uniti ed in Egitto, suo paese natale, in varie città europee, tra cui Parigi e Roma.

Dal 1955 riprese l'attività didattica insegnando composizione, fino al '60, al Queen's College di New York e, dal '61 fino al '64, al New York College of Music lasciando poi definitivamente l'insegnamento.

Negli Stati Uniti Rieti, pur non integrandosi come musicista, mantenne vivissimi contatti con l'ambiente musicale americano ma soprattutto con gli immigrati europei, tra i quali spicca Stravinsky con il quale, come ho più volte sottolineato, ebbe sempre rapporti di profonda amicizia. Anche se l'autore del *Sacre* viveva in California soggiornava spesso, per motivi artistici, a New York; in questi periodi Rieti lo frequentava assiduamente e spesso con lui e Nadia Boulanger si

recava ai concerti. Tra i due si stabilirono così una stima ed un affetto tali che una volta Stravinsky, che non riconosceva facilmente di essere in qualche modo debitore ad altri, in fatto di musica, gli confessò di aver avuto l'idea di scrivere la *Symphonie en trois mouvements* dalla *Sinfonia Tripartita* che l'italiano gli aveva dedicato.

Un altro personaggio con il quale Rieti non solo fu a stretto contatto ma collaborò attivamente fu il grande coreografo russo, recentemente scomparso, Georges Balanchine, che conosceva dai tempi di Diaghilev e dei *Ballets Russes* e ritrovò a New York dove si era trasferito dagli anni trenta. L'incontro rinnovò la profonda intesa artistica e fece sì che Balanchine, tra i suoi coreografi, divenisse il più importante, sensibile ed assiduo; nel corso della sua prodigiosa attività infatti mise in scena molti dei balletti rietiani e dei più importanti – per non parlare dei numerosi progetti non andati in porto – da *The Night Shadow* a *Waltz Academy* al *Trionfo di Bacco e Arianna*, l'ultimo di cui curò la coreografia.

Ancora in tema di contatti avuti in terra americana, va ricordata l'amicizia di Rieti con il musicista di origine italiana Walter Piston, con Aaron Copland, con Edgar Varèse e con molti altri ma soprattutto con Elliott Carter che è ancora oggi, dopo moltissimi anni, uno dei suoi più fedeli ed affezionati amici ed estimatori.

Anche se i rapporti con gli artisti e gli ambienti

musicali americani per Rieti, come ho prima precisato, non hanno significato assimilazione stilistica, non si può comunque negare che, in almeno due opere, egli si sia avvicinato, se non proprio dal punto di vista del linguaggio musicale, che rimane squisitamente europeo, certo da quello della psicologia dei personaggi e della caratterizzazione delle situazioni, alla cultura e allo spirito del paese che lo aveva accolto. Mi riferisco a *The Pet Shop* e a *The Clock* (di cui mi occuperò nel capitolo seguente), che ritengo comunque superino senz'altro tali limiti e possano essere comprese ed apprezzate anche da pubblici diversi.

Esclusi questi due casi specifici Rieti è rimasto però sempre musicista europeo con caratterizzazioni italiane, come soprattutto negli ambienti americani e della critica francese è stato riconosciuto, e venature francesi che non a torto, in particolare in Italia, sono state messe in rilievo.

Tra i compositori della sua generazione infatti non sono probabilmente molti quelli che, come lui, si sono tanto profondamente integrati nell'ambiente parigino tra le due guerre e sono stati, allo stesso modo, permeati dalla cultura musicale internazionale che in quel contesto egli ha potuto vivere ed assimilare; altri, come lo stesso Casella, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, tanto per fare alcuni esempi, pur molto sensibili ed attenti a quanto avveniva oltr'alpe, sono rimasti forse fondamentalmente più legati alla matrice italiana.

Tali contatti internazionali comunque, la frequentazione dei «milieux» musicali soprattutto francese e americano, sono stati di grande utilità a Rieti non solo per gli apporti fecondi che hanno dato alla delineazione del suo stile ma anche perché lo hanno salvato dal rischio pernicioso del provincialismo.

Dal punto di vista pratico, dell'affermazione personale, del successo economico invece, la sua resistenza a radicarsi in un luogo, la sua posizione quindi di «deraciné», non solo non gli hanno giovato ma hanno costituito anzi un serio ostacolo al godimento dei benefici e dei vantaggi spesso riservati a chi è saldamente ancorato ad un paese, ad una cultura, quando non a gruppi di potere, ad interessi insomma che con l'arte non hanno nulla a che vedere.

Il suo modo di vivere la vita e l'arte, la mancanza di vincoli e punti di riferimento precisi sono, d'altra parte, la naturale conseguenza del temperamento dell'uomo, l'espressione del suo spirito inquieto, della difficoltà quasi fisica, oltre che psicologica naturalmente, ad avere rapporti costanti, o comunque troppo prolungati, con le stesse persone, gli stessi ambienti, le stesse culture. Inquietudine forse ancestrale, determinata dalle sue origini ebraiche e accentuata quindi anche da ben note e dolorose circostanze socio-politiche.

Paradossalmente, un musicista che per tutta la vita è rimasto fedele ad uno stile, passando indenne attraverso il mutare di mode e tendenze musicali, ha

mostrato poi nel vissuto una mobilità, un'ansia di ricerca di situazioni nuove, di contatti con persone diverse che però non si sono mai stabilizzati e non hanno in nulla modificato la sua vita interiore.

The Clock

Nel 1959 la poetessa e scrittrice americana Claire Nicolas White, autrice del libretto dell'opera *The Pet Shop*, propose al compositore, che accettò, di mettere in musica una storia di sua invenzione dalla quale trasse, seguendo naturalmente consigli e suggerimenti del musicista, un libretto in inglese in due atti ed un epilogo dal titolo *The Clock*. Particolare significativo: nell'opera veniva introdotto un elemento assai poco usato nel teatro in musica: il *flashback* che, com'è noto, nella tecnica cinematografica consiste nella interruzione del racconto per rievocare un episodio precedente⁴⁰.

La vicenda si svolge in una casa di campagna piuttosto lussuosa. Quando inizia il *Primo Atto* è l'alba; la scena, senza alcun personaggio, è dominata da un grande orologio a pendolo al quale si avvicina, durante il Preludio, una donna per introdurvi furtivamente qualcosa. Poco dopo appaiono la cameriera e Richard che, in un'aria, esprime pentimento per aver lasciato allontanare la moglie Doda che rimpiange di non avere più con sé.

Entrano poi in scena Martha, Phil e Bill, tre

⁴⁰ I personaggi della storia sono i seguenti: Mathilda Malone, vecchia signora eccentrica, contralto; Richard, suo figlio, baritono, Martha, figlia di Mathilda, mezzosoprano; Phil, marito di Martha, basso; Bill, figlio di Martha e Phil, tenore; Dicky, ragazzo dodicenne, mezzosoprano (il musicista però preferisce che il personaggio sia interpretato proprio da un ragazzo); Doda, madre di Dicky, soprano; Peggy, cameriera, mezzosoprano; locandiera, mezzosoprano.

stupidi borghesi vestiti a lutto, con sorpresa di Richard che non sa spiegarsi l'arrivo di sua sorella Martha con il marito e il figlio; ma la donna gli ricorda che è stato lui stesso a chiamarli con un telegramma che annunciava la grave malattia della madre Mathilda. Richard li tranquillizza informandoli che si è trattato di una semplice indigestione. La madre ora sta benissimo e gioca sempre con Dicky.

Alla richiesta dei tre di conoscere chi sia mai questo Dicky, Richard risponde di non saperlo bene neanche lui. Si tratta comunque di un ragazzo, figlio di una vicina, una volta sorpreso anche a rubare in casa della frutta, del quale la vecchia madre si era innamorata al punto da desiderare di vederlo in ogni momento e di giocare sempre a carte con lui.

Arriva quindi la madre che non sembra molto interessata alla visita dei parenti con i quali fa discorsi generici e distratti, tutta presa dall'ansia di giocare presto con Dicky. Martha, Phil e Bill naturalmente si scandalizzano e si preoccupano per il comportamento di Mathilda che dà tanta confidenza, introducendolo in casa propria, ad un ragazzo che non si sa bene neppure chi sia.

Giunto Dicky, la vecchia signora si appresta a giocare a carte con lui. Si fissano i premi: se vincerà Dicky riceverà il grande orologio a pendolo al quale Mathilda non sembra molto interessata; in caso contrario il ragazzo dovrà cedere la sua bicicletta nuova. Durante il gioco, in un concertato, Martha, Phil e Bill

protestano per il comportamento della madre mentre Richard esprime la sua istintiva e inconsapevole propensione per il ragazzo.

Al gioco vince Dicky cui va in premio l'orologio; prima però di consegnarglielo Mathilda gli vuol far vedere come si carica. Il figlio Richard, incaricato della dimostrazione, nell'aprire lo sportello fa cadere però una collana, da tanto tempo andata smarrita, della quale Martha, Phil e Bill avevano prima chiesto notizie ottenendo risposte infastidite ed evasive.

Alla vista della collana tutti rimangono sorpresi, compreso il ragazzo che riconoscendo il monile della madre non sa spiegarsi come possa trovarsi lì. Mentre Mathilda, che capisce immediatamente che Dicky è suo nipote, colta da malore si limita a dire «È tornata», con allusione alla nuora da lei allontanata da casa, gli altri aggrediscono il ragazzo, accusato di essere un ladro, e lo costringono a fuggire.

Il *Secondo Atto* si svolge nella locanda dove abitano Doda e suo figlio Dicky. Mentre la donna prepara le valigie per partire, entra piangendo il ragazzo al quale la madre chiede cosa sia accaduto; alla sua spiegazione si rende conto che il proprio piano di mettere la collana nell'orologio per far intendere che Dicky è figlio di Richard è fallito. Al ragazzo che domanda perché si apprestino a partire, la madre decide allora di raccontare tutta la storia della loro vita ritenendolo abbastanza maturo per capire. Mentre Doda rievoca così il passato ricordando come abbia

conosciuto Richard in Europa durante la seconda guerra mondiale e sia stata poi da lui portata a New York con la speranza che la madre Mathilda l'accettasse, il *flashback* mostra prima il duetto d'amore fra lei e Richard, poi i suoi contrasti con Mathilda che l'accusa di furto sollecitando il figlio a stare in guardia da lei.

Terminata la rievocazione riprende il racconto di Doda che riferisce al figlio come offesa da tali accuse sia stata costretta ad abbandonare la casa e il marito. In seguito egli le invierà in dono la collana, con un biglietto in cui è scritto «in memoria di me», senza informare del regalo Mathilda che, non trovando più il gioiello, crederà che sia stato sottratto dalla nuora.

A questo punto del colloquio tra Doda e il figlio la locandiera reca una lettera per Dicky da parte di Mathilda che si scusa per quello che è accaduto, lo rassicura che mai ha creduto che fosse ladro e lo invita a tornare da lei, l'indomani, senza dare peso ai giudizi dei suoi sciocchi familiari.

Il ragazzo, che ormai sa che Richard è suo padre, chiede a Doda perché egli non venga da loro e perché i parenti trattino così male lei; deciso così dalle sue risposte a non entrare più in quella casa, convince la madre a partire e con lei si allontana mentre un intermezzo musicale segna il passaggio dal secondo atto all'*Epilogo*.

La mattina seguente, in casa di Mathilda, Martha, Phil e Bill chiedono spiegazioni sul mistero della collana, che scomparsa da tanti anni viene ritrovata

dentro il grande orologio, e sulle dichiarazioni del ragazzo che ne attribuisce la proprietà a sua madre. Richard cerca di eludere il discorso e invita i tre a non occuparsi della faccenda. Entra ora Mathilda che annuncia l'arrivo di Dicky con il quale giocherà a carte, come al solito. I tre insorgono dicendo che è una follia riammettere in casa il ragazzo e, indispettiti, se ne vanno.

Restano in scena Mathilda e Richard in attesa di Dicky che però non verrà. Durante il colloquio Richard, confessando di essere responsabile della scomparsa della collana di cui volle fare dono a Doda, sorprende e scandalizza la madre che non si sarebbe mai aspettato da lui tale comportamento. L'interesse di Mathilda è però tutto per Dicky nella vana attesa del quale malinconicamente gioca da sola a carte mentre cala la tela.

Il libretto di Claire Nicolas White, ben sceneggiato ma soprattutto intriso di poesia, anche struggente come nel finale, è di ottima fattura ed ha più carattere lirico che drammatico; non a caso la White è poetessa e, almeno in questo lavoro, sembra risentire del simbolismo europeo a cavallo del secolo. I personaggi di *The Clock* infatti, in particolare i più importanti e significativi, sono caratterizzati da malinconia lirica e appaiono piuttosto sfuggenti, indeterminati, vittime di situazioni più forti di loro. È il caso appunto di Doda e di Richard.

Alquanto autoritaria e scontrosa sembra invece,

per contrasto, Mathilda, figura in realtà un po' trasognata, tutta presa dal suo strano e, solo in apparenza, incomprensibile amore per un ragazzo tanto diverso da lei. Gli stessi Martha, Phil e Bill, più marionette che personaggi veri e propri, non si inseriscono mai negli avvenimenti dai quali rimangono sostanzialmente estranei, accecati da una logica ottusa ed egoista.

Anche se l'epoca della vicenda può essere facilmente dedotta da precisi riferimenti storici – Richard è infatti ufficiale dell'aeronautica americana in servizio in Europa nella seconda guerra mondiale e Doda profuga – in realtà gli elementi che la caratterizzano possono sembrare piuttosto tardo-ottocenteschi, decadenti. I personaggi infatti, *mutatis mutandis*, richiamano lontanamente quelli del *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck, nel senso che vengono dall'ombra e nell'ombra svaniscono, seguendo il flusso della storia, del tempo, senza lasciare tracce.

Il vero protagonista del lavoro è, in sostanza, il grande orologio che domina sempre la scena ed ha nell'azione un ruolo primario, del resto riconosciuto anche dal musicista che del leit-motiv che interpreta musicalmente il lento ed inesorabile scorrere del tempo ha fatto il tema più felice e suggestivo dell'opera.

La vicenda scenica che si svolge prevalentemente in un'atmosfera crepuscolare ed è caratterizzata da sfumature psicologiche, in alcuni momenti anche molto

delicate, è priva di violenti contrasti, non ha lieto fine ed è imperniata su personaggi quasi tutti poco gradevoli.

Gli unici che incarnano «valori» positivi, se così si può dire, e che per le loro qualità profondamente umane suscitano consensi ed «affetto» sono Doda e Dicky. La prima, nobile d'animo e di carattere mite e discreto, è pronta al sacrificio pur di salvare la sua dignità di donna e dare al figlio un contesto familiare indispensabile alla sua armonica maturazione; Dicky, vivace, fresco e «simpatico» nella sua spontaneità di ragazzo, è però capace anche di prendere decisioni risolutive, da uomo, una volta aperti gli occhi all'amara realtà.

The Clock, come *Don Perlimplin*, è un'opera dall'impianto tradizionale con arie, duetti, terzetti, concertati che si stagliano, come in *The Pet Shop*, su un declamato melodico che rappresenta il tessuto connettivo del lavoro. Non mancano però anche episodi parlati, alla maniera del *Singspiel* e dell'*opéra-comique*, come nel *flashback* e nel dialogo tra Doda e Dicky nel secondo atto.

L'opera, di cui esiste una versione ritmica italiana a cura dello stesso Rieti, inizia con una lunga introduzione, musicalmente pregevole e molto suggestiva per il delicato e felicissimo motivo melodico – il leit-motiv dell'opera –, per le atmosfere armoniche ricche ed ombrose e gl'impasti timbrici oscuri che bene rendono il senso di mistero che avvolge l'esordio del lavoro.

pp staccato

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with notes and rests. The instruction "pp staccato" is written above the first few notes.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with treble and bass staves.

2

pp

Handwritten musical notation for the third system, starting with a boxed number "2" and the instruction "pp".

3

pp

Handwritten musical notation for the fourth system, starting with a boxed number "3" and the instruction "pp".

Figura 23 V. RIETI, *The Clock*, Prologo.

Su un ostinato di Fa minore⁴¹, che caratterizza il lungo Prologo, si adagia il breve ma espressivo *leit-motiv* accompagnato da lenti e cadenzati rintocchi di orologio che scandiscono lo scorrere inesorabile del tempo.

Questo monotono motivo, che percorre tutta l'opera di cui rappresenta, in un certo senso, l'ossatura ed è protagonista dei punti chiave (il *Prologo*, il concertato del *Primo Atto*, il *flashback*, il finale), è un tema insinuante di carattere intimo, angoscioso; avvolto com'è inoltre in un'atmosfera armonica cupa, è particolarmente indicato per creare quel senso di malinconico mistero che è tanta parte del fascino discreto dell'opera.

Nel *Primo Atto*, oltre alla molle e rassegnata aria di Richard: «Suona, suona senza fin, vecchio arnese» e al terzetto con effetti burleschi di Martha, Phil e Bill – i tre sciocchi ed insolenti personaggi che cantano prevalentemente in contrappunto – è da ricordare particolarmente il grande concertato in Fa minore che riprende il tema del *Prologo*, nel quale Rieti, come l'amato Verdi nei suoi straordinariamente efficaci e splendidi concertati, riesce a caratterizzare musicalmente i vari personaggi pur tra loro diversi e con stati d'animo ed interessi contrastanti. Così a Mathilda e

⁴¹ La tonalità è stata suggerita al musicista dal Fa minore utilizzato da Verdi ne *La Traviata* per la scena dodicesima dell'atto secondo, nella quale Violetta canta: «Ah perché venni, incauta! Pietà di me, gran Dio!», pagina a Rieti molto cara.

a Dicky, che giocando a carte si estraniava dall'azione, intenti solo a vincere il premio stabilito, si contrappongono i tre strani personaggi che goffamente manifestano la loro scandalizzata sorpresa per l'eccessiva benevolenza di cui è oggetto Dicky per il quale invece, nello stesso momento, Richard prova uno «strano» affetto.

Martha's thoughtless escape into the room, followed by Martha, Bill and Phil who are bringing her out
 quickly, and by Richard who is embarrassed and annoyed.

235

Martha *f*
 This must be such a gain! For her own sake as plain
 Ma - more - na - si - no - to - di - di - si - no - po -

Bill *f*
 This must be such a gain! For her own sake as plain
 Ma - more - na - si - no - to - di - di - si - no - po -

Phil *f*
 This must be such a gain! For her own sake as plain
 Ma - more - na - si - no - to - di - di - si - no - po -

Figura 24 V. RIETI, *The Clock*, Epilogo, terzetto: Martha. Phil e Bill, Allegro.

Nel *Secondo Atto*, dal punto di vista teatrale, l'interesse è dato naturalmente dal *flashback*, mezzo espressivo insolito nel teatro d'opera. Quando Doda, al buio, racconta la propria vicenda in parlato, mentre l'orchestra ripropone il motivo fondamentale che allude allo scorrere del tempo, inizia il *flashback* che può essere realizzato con proiezione cinematografica oppure, in palcoscenico, col cambio di scena. Del passato viene richiamato, inizialmente, il delicato duetto d'amore tra Doda e Richard, classico duetto tra innamorati con armonia e melodia piuttosto convenzionali e di stampo romantico. La melodia infatti, l'unica, in tutta l'opera, alquanto facile ed orecchiabile, non è al livello del resto del lavoro che, per l'armonia, il ritmo, la strumentazione, l'uso del declamato è certo molto più «moderno».

Non si può d'altra parte non rilevare che la convenzionalità musicale del duetto, coerentemente con la situazione scenica, è volontariamente fondata su tutti gl'ingredienti più o meno triti dei duetti d'amore tradizionali.

Dopo il duetto il *flashback* ripropone, come prima ricordavo, i contrasti tra Doda e Mathilda che accusando la nuora di essere ladra la costringe ad allontanarsi da casa. Terminato il *flashback*, continua il colloquio tra Doda e Dicky che decidono, per insistenza del ragazzo, di allontanarsi per sempre. A questo punto un lungo interludio ripresenta, più o meno variati e sapientemente coordinati, i temi di maggiore interesse musicale, o

comunque di maggior peso scenico, fino a questo momento utilizzati, quello cioè dell'orologio che scandisce lo scorrere del tempo, quello di Mathilda e del duetto d'amore.

Ancora merita di essere messa in evidenza, all'inizio dell'*Epilogo* ambientato di nuovo in casa di Mathilda, la caratterizzazione di Martha, Phil e Bill che, restando sempre al di fuori della vicenda, ringhiano stizzosamente contro tutto e tutti, come un cane a tre teste. Continuando ad aggredire Mathilda e Richard, a loro avviso stranamente succubi di Dicky, essi esprimono musicalmente la loro estraneità ai fatti e ai sentimenti degli altri personaggi con un canto impersonale, sterilmente e vanamente contrappuntistico, privo di qualsiasi risonanza interiore; la loro vocalità è anonima come anonimi fantocci sono i personaggi che incarnano.

Suggestiva e struggente è invece la conclusione dell'opera, il lento e dolce finale dai colori smorzati, nel quale il tema allegro, spensierato e vivace, che abbiamo sentito accompagnare, in precedenza, l'entrata di Dicky in casa di Mathilda, si è come spento, appassito; è divenuto malinconico perché tale è lo stato d'animo della vecchia Mathilda a cui va svanendo la speranza di rivedere l'amato ragazzo.

Nello scorcio finale dell'opera altri frammenti di temi, prima utilizzati, vengono riproposti stancamente senza lo smalto originario. Alla domanda di Richard: «Mamma, mamma, credi che tornerà?», risponde

mestamente assorta Mathilda: «Chi lo sa, chi lo sa?», mentre l'opera si spegne con il tema del prologo ripetuto con insistente monotonia ritmica che rende quasi irreale l'atmosfera. I personaggi vengono come lentamente riavvolti nell'ombra dalla quale erano emersi all'inizio dell'opera che, apertasi infatti con una scena buia, termina nell'oscurità dando l'impressione che tutta la vicenda rappresentata sia un sogno, un'apparizione.

The Clock è opera senz'altro di accorta e preziosa fattura nella quale i caratteri dei personaggi sono musicalmente ben delineati e le situazioni sapientemente create; è da ritenere però che la squisita raffinatezza della partitura non facilmente e non immediatamente possa essere colta perchè la sua poesia e la sua musicalità sono di tale discreta bellezza da affiorare con gradualità e dopo ripetute ed attente analisi. Mi riferisco in particolare all'orchestrazione leggera e al trasparente tessuto sonoro percorso da una delicata trama contrappuntistica e soprattutto al rapporto profondo tra testo poetico e musica che raggiungono una fusione ed un equilibrio notevoli; il primo infatti non è al servizio della seconda né viceversa avendo entrambi pari dignità.

Anche se fu sempre presente a Rieti l'esperienza determinante del melodramma italiano che imparò ad amare sin da ragazzo, un punto di riferimento obbligato e non meno significativo per lui, di profonda cultura musicale francese, fu il debussiano *Pelléas et Mélisande* che aveva studiato addirittura a memoria

negli anni giovanili a Milano, quando era a scuola da Frugatta, maestro illuminato e straordinariamente aperto alle nuove esperienze musicali, che gli aveva fatto analizzare attentamente le composizioni contemporanee anche più ardite come *Pierrot Lunaire* di Schönberg.

È ben comprensibile quindi che in *The Clock*, come del resto nelle altre sue opere e nelle varie liriche cameristiche, la musica penetri sottilmente nel testo, ne evidenzia i valori dei quali riesce a essere sensibile interprete. Basti considerare infatti come sia musicalmente ben messa in risalto l'insulsa vanità e l'arroganza di Martha, Phil e Bill, la malinconia impotente di Richard, la candida vivacità di Dicky, la dignità di Doda, addolcita dall'amore per il figlio, l'autoritaria risolutezza di Mathilda ma anche la sua sconsolata accettazione della perdita dell'amato Dicky.

Ancora da rilevare sono l'estremo senso della misura nella cura delle voci e degli strumenti, trattati con consumata sapienza, e la felicità inventiva il cui frutto particolare sono non poche melodie ed alcuni concertati difficilmente dimenticabili. Elementi tutti che fanno di *The Clock* un autentico e ben riuscito dramma borghese, di sapore decadente, che, pur nella inequivocabile caratterizzazione americana, proprio per le sue qualità musicali intrinseche ritengo possa essere compreso ed apprezzato anche da pubblici di cultura diversa.

Gli anni sessanta

Riprendendo l'analisi delle opere di Rieti secondo la cronologia, il primo lavoro nel quale ci imbattiamo è il *Quartetto* N. 4 per archi, terminato nel giugno del 1960, del quale non indico la tonalità perché difficilmente definibile, come del resto nelle altre sue composizioni che iniziano e si concludono prevalentemente in tonalità diverse e sono animate da continue, spesso ambigue, modulazioni; ragione per la quale il musicista, per non essere in alcun modo costretto nella sua libertà, evita, in genere, persino di mettere gli accidenti in chiave.

Il *Quartetto* N. 4, in *Allegretto moderato*, *Allegro scherzando*, *Adagio sostenuto con molta espressione*, *Allegro con spirito*, è asciutto, senza compiacimenti di alcun genere, salvo qualche tenero abbandono melodico nell'*Adagio sostenuto*, in forma A B A, nel quale il suggestivo tema è esposto inizialmente dal violino e, alla ripresa, dalla viola in dialogo col violino. In questo movimento, senz'altro il più felice, il cui carattere di «Notturmo» richiama il *Notturmo* del giovanile *Quartetto* N. 1, la piacevolezza e fluidità dell'invenzione melodica sono un po' in contrasto con la complessità della scrittura. Il *Quartetto* comunque mi sembra non possa competere né con il primo, che è difficile dimenticare per l'incisività delle idee melodiche e le ombrose e suggestive armonie del

Notturmo, né con il terzo, certo il migliore dei quattro per la saldezza della struttura e l'omogeneità stilistica, tanto da essere preferito dai critici newyorkesi, come ho precedentemente ricordato, al *Settimino* di Stravinsky.

Nel 1960, nell'abbandonare l'insegnamento al Queen's College di New York, Rieti compose *Four D. H. Lawrence Songs* dedicati alla Società Corale di quell'istituto che glieli aveva commissionati. Le quattro liriche, dell'autore del romanzo *Lady Chatterley's Lover*, scritte per voce e pianoforte hanno, ad eccezione della seconda, burlesca, carattere sentimentale; la prima infatti, *Aware*, è un canto d'amore, la seconda, *Thoms Earp*, è una satira contro i critici, la terza, *December Night*, ha sapore decisamente romantico, la quarta, *Quite forsaken*, è triste e sconsolata.

In questi brevi lavori, anche se non particolarmente pregevoli per invenzione, ritroviamo la stessa fondamentale qualità che caratterizza del resto le altre composizioni vocali di Rieti: mi riferisco soprattutto all'estrema sensibilità del canto al testo poetico di cui sono rese con efficacia tanto l'intonazione lirica quanto quella satirico-burlesca più affine alla vena del musicista.

Nel 1961 la compagnia di danza di Harkness aveva comunicato a Rieti l'intenzione di realizzare un balletto d'azione, del quale era già stata tracciata la vicenda, sulla musica di *Capers*, per due pianoforti, che gli chiese quindi di orchestrare. Il compositore propose invece l'utilizzazione di quanto aveva precedentemente

scritto per un balletto non narrativo tenendo presente soltanto una struttura musicale astratta: una fanfara iniziale – seguita da una serie di pezzi – dopo essere stata riproposta anche nella parte centrale insieme ad alcuni «numeri» danzabili, riappare al termine con armonie così dolorosamente dissonanti da alludere, almeno nelle intenzioni del musicista, ad una vicenda con finale genericamente patetico.

Dal momento che tale musica – alla quale Rieti aveva dato significativamente il nome di *Conundrum* che in inglese vuol dire rebus, indovinello – aveva uno schema così libero da potervi adattare qualunque storia, la compagnia di Harkness decise di accettarla in alternativa a *Capers*. Si avviarono così subito i preparativi per la rappresentazione che però, per motivi vari che neppure lo stesso musicista è stato in grado di chiarire, non ebbe mai luogo nonostante stesse per andare in porto; si pensi infatti che, a cura della compagnia, fu inciso perfino un disco con la musica del balletto per servire alle prove. Il musicista, in seguito, propose sia a Milloss che a Balanchine, col quale ultimo aveva già in numerose occasioni collaborato, di realizzare il balletto ma ancora una volta il progetto fallì.

A tutt'oggi *Conundrum* rimane inesequito sia come balletto che come pezzo sinfonico; anche senza complemento scenico infatti esso può benissimo essere presentato in concerto perché la partitura, ad esclusione di qualche pagina centrale inequivocabilmente

ballettistica, ha, per il resto, completa autonomia musicale per la ricchezza di idee e la sapienza strumentale che la fanno annoverare tra le migliori e più significative di Rieti e tra le più ricche e vistose dal punto di vista coloristico.

A differenza infatti delle altre composizioni sinfoniche nelle quali, in genere, lo strumentale è poco appariscente e piuttosto discreto, *Conundrum*, soprattutto nelle parti estreme e in quella centrale, valorizza a pieno le risorse dell'orchestra di cui vengono messe a frutto, con generosità, tutte le possibilità timbriche. Particolare rilievo hanno, da questo punto di vista, gli ottoni le cui sonorità laceranti possono richiamare lo stravinskyano *Sacre du printemps*⁴².

Il lavoro che a parti cantabili, di carattere lirico-pastorale, alterna brani ritmicamente vivaci e brillanti e

⁴² *Conundrum* si articola nelle seguenti nove parti: 1) *Fanfara* introduttiva; 2) *Rondò* (Allegro); 3) *Adagio*, caratterizzato dall'imitazione onomatopeica di un uccellino, e *Toccata* che, per il colore strumentale, il ritmo e una certa violenza espressiva, sembra evocare *Una notte sul Monte Calvo* di Mussorgskij; 4) *Tema con cinque variazioni*; 5) *Interludio*, parte centrale della composizione, che richiama la fanfara iniziale rispetto alla quale presenta però varianti e l'aggiunta di una cadenza di arpa; 6) *Alla Francese*, trascrizione molto libera, soprattutto nel ritmo, di una melodia medioevale francese di sapore quasi liturgico. Questa parte è così strutturata: Tema, Ritornello, I Variazione, II Variazione, Ritornello e Coda; 7) ampio *Adagio* affine a quello della terza parte; 8) *Passatempo*, in *Allegro*, di carattere sbrigliato e vivace con trio e ripresa; 9) *Finale*, piuttosto composito: inizia infatti in tempo di *gavotta* con ritmo ben marcato e a piena orchestra; il ritmo e l'intensità sonora vanno sempre crescendo per sfociare in un violento *Presto* al termine del quale vengono riproposte poche misure della fanfara iniziale interrotte da una brusca chiusa.

presenta, oltre a suggestioni stravinskyane, allusioni al mondo musicale di Prokofiev, è tra quelli nei quali Rieti si è maggiormente abbandonato alla sensualità dei suoni come dimostrano in particolare le fanfare, le pagine migliori e più originali di *Conundrum* proprio perché in esse massima è la libertà inventiva.

Del 1962 sono le *Medieval Variations for piano*, dedicate a Noah Greenberg direttore di una società di musica medioevale, per le quali Rieti utilizzò un tema antico ascoltato in un concerto organizzato dallo stesso Greenberg⁴³.

Le *Medieval Variations*, che in realtà si fondano su due temi, sono di scrittura molto fine ed elegante e dimostrano, ancora una volta, come il pianoforte sia lo strumento prediletto dal musicista che, d'altra parte, non è inopportuno ricordarlo, era pianista. Se egli infatti scrive disinvoltamente per orchestra, di cui conosce ogni risorsa, esprimendosi con estrema eleganza, proprietà di linguaggio ed ammirevole vivacità inventiva, è il pianoforte tuttavia che sembra potenziare le sue facoltà creative consentendogli di attingere, non di rado, la poesia.

Nella primavera del 1963 Rieti, senza nessuna sollecitazione o commissione, scrisse, dedicandoli

⁴³ Le *Medieval Variations* iniziano con un *Allegretto*, nel quale è esposto il primo tema seguito dalla prima variazione nello *stesso tempo*; il secondo tema è introdotto invece nella seconda variazione. Seguono le altre variazioni: la terza (*Poco meno*), la quarta (*Allegro energico*), la quinta (*Adagio*), la sesta (*Allegro non troppo*), la settima, una specie di coda nella quale il primo tema è riproposto sostanzialmente nella forma primitiva.

all'amico Luigi Dallapiccola, *Three Choral Songs*, per coro a cappella, genere assai poco coltivato nonostante la predilezione e l'attitudine particolari; non a caso il coro a cappella di *Barabau* è tra le composizioni sue più personali e significative che gli valse sempre ammirazione unanime, da Stravinsky a Poulenc, da Milhaud ad Ansermet a Diaghilev.

I *Three Choral Songs* sono: *The night has thousand eyes* (*La notte ha mille occhi*) su versi di Francis William Bourdillon (1852-1921), *Wishes* (*Desideri*) di Robert Louis Stevenson (1850-1894), *Aspasia's Song* (*Canto di Aspasia*) di John Fletcher (1579-1625), il migliore e più originale dei tre. Di scrittura limitatamente polifonica e in prevalenza omoritmici, essi hanno andamento di corale e sono caratterizzati da spiccato senso cromatico.

Nell'estate dello stesso 1963 Rieti portò a compimento il *Concertino per flauto, viola, violoncello e clavicembalo*; buon lavoro, di ottima scrittura, con carattere in un certo senso ciclico dal momento che, nell'ultimo tempo, come coda, viene riproposto il tema del primo anche se con ritmo variato. Il *Concertino* si apre con un *Moderato cantabile* che, a modo di introduzione, precede *Un poco mosso*; in entrambe le parti è utilizzato, con varianti, lo stesso tema. Il secondo movimento è in forma A B A, dove A è una specie di parafrasi di un tema medioevale francese, già presente in *Conundrum*, che conferisce un certo colore medioevaleggiante a questa parte che meritava sviluppo

più ampio della meno interessante B.

Il terzo movimento, *Adagio*, ad esclusione delle cadenze dell'arpa e del clavicembalo, è la rielaborazione del materiale tematico delle musiche di scena per *L'École des femmes* di Molière (1936).

Ancora del 1963 è il balletto *Capers (Capriole)* commissionato dalla compagnia di Harkness che lo eseguì per la prima volta lo stesso anno, in Unione Sovietica (nemmeno l'autore è stato in grado di precisare in quale città) per poi rappresentarlo in varie città europee. La musica non è originale ma la semplice orchestrazione di alcuni pezzi per due pianoforti appartenenti a *Chess Serenade* e a *New Waltzes*.

Nel 1964 furono composte soltanto le *Variations on «When from my love»* antica canzone inglese di John Bartlett, musicista dell'epoca di Purcell. Scritte con garbo e senso della misura le *Variazioni*, per flauto, clarinetto, violino e violoncello, sono dedicate alla memoria di Hindemith, al quale Rieti era legato da grande amicizia.

Il delicato e suggestivo tema della canzone inglese, sul quale vengono costruite le nove variazioni e la coda, è affidato, in modo originale, non ad uno solo ma a tutti gli strumenti, ad incrocio. La struttura della canzone, molto semplice, è bipartita con la seconda parte ripetuta due volte. Lo stesso schema rimane immutato nelle nove variazioni, fatto questo piuttosto eccezionale in Rieti sempre insofferente di ogni ripetizione.

Il 1965 fu dedicato quasi esclusivamente a *A Sylvan Dream Ballet*, conosciuto anche come *Pastoral Dream*, terminato nell'autunno ma rappresentato per la prima volta soltanto nel 1982 al Ballet Theater di Indianapolis. Il balletto, di carattere narrativo, la cui vicenda fu ideata dallo stesso compositore con allusioni simboliche piuttosto scoperte all'amore sensuale, è forse il suo lavoro più poetico, delicato ed intriso di romanticismo; una specie di idillio musicale che, tra gli strumenti dell'orchestra, privilegia significativamente gli archi, raramente protagonisti delle composizioni rietiane. Le parti più interessanti del *Sogno pastorale* sono il preludio e la conclusione nei quali il diatonismo modulante della lenta melodia, cantata dagli archi, rappresenta, senza alcun dubbio, una delle note distintive dello stile del musicista.

La vicenda è la seguente: mentre un giovane ed una giovane dormono nella foresta corni da caccia annunciano l'arrivo di un gruppo di cacciatori lanciati all'inseguimento di un unicorno, mitico animale dal corpo di cavallo, con un caratteristico lungo corno sulla fronte. Appare subito dopo l'animale che, affascinato dalla ragazza a sua volta stranamente attratta, danza con lei un passo a due. Il giovane, sconcertato dall'improvvisa quanto misteriosa passione, corre a chiamare i cacciatori che fanno cadere l'unicorno nella rete mentre la fanciulla, disperata, invoca le ninfe del bosco perché lo liberino. Queste, sensibili alle sue preghiere, con un incantesimo addormentano i

cacciatori e mettono in salvo l'animale che può così allontanarsi. La scena finale mostra nuovamente i giovani dormenti nel bosco, come all'inizio del balletto, a significare che quanto si è visto non è che un sogno.

Allegro (♩ = 132-126)

67 ♩ = 132

CLAR. in B♭

Allegro (♩ = 132-126)

67 ♩ = 132

Figura 25 V. RIETI, Sonata a cinque per flauto, oboe, clarinetto,

fagotto e pianoforte, Allegro.

Nei primi mesi del 1966 Rieti portò a termine la *Sonata a cinque per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte*, una delle più riuscite, se non la migliore, delle sue composizioni cameristiche nella quale estro, spregiudicatezza inventiva, abilità e gusto della costruzione si fondono armonicamente con risultati felici.

L'articolazione è in quattro movimenti: *Allegretto, Allegro scherzando, Andante alla croma, Allegro*. Il primo, come una fantasia, è sostanzialmente una libera successione di motivi musicali che, senza alcun ordine apparente, sembrano seguire unicamente la mobilità inventiva del musicista.

Il secondo, *Allegro scherzando*, è una sorta di non rigoroso A B A nel quale le diverse sezioni si distinguono per il ritmo: ternario in A, binario in B.

Il terzo movimento, *Andante alla croma*, in forma A B A B A, ad episodi, per la libertà e la disinvoltura della concezione si configura come una specie di divertimento nel quale a parti melodiche cantate dai vari strumenti si alternano sezioni con andamento di corale affidate ai soli strumenti a fiato. Chiude una lunga coda in tempo piuttosto lento.

L'ultimo movimento, anche se di sapore stravinskyano, è senz'altro il più personale; si distingue infatti per il carattere estroso, bislacco e lo spigliato e fluido dialogo tra i vari strumenti trattati tutti con pari

dignità. Nell'*Allegro finale*, come in tutto il lavoro del resto, la disinibita e felice libertà dell'invenzione che rende gradevoli e gustose le idee melodiche, non è disgiunta da abilità e sapienza nella costruzione che sembrano appagare anche le esigenze di un ascolto consapevole, «intelligente» e non «emotivo», caldamente auspicato da Adorno.

Dell'estate 1966 è *Pastorale e Fughetta per flauto, viola e pianoforte*, breve, garbata composizione, elegante e senza molte pretese, anche se la fughetta, in *Allegro moderato*, pur nella semplicità e libertà dagli schemi formali classici, è costruita, con una punta di compiaciuta sapienza, con due soggetti.

Ancora al '66 appartiene l'ultimo melodramma di Rieti: *Maryam the harlot* – nella versione italiana, curata dallo stesso musicista, intitolata *La colomba riscattata* oppure *Maryam cortigiana* –, composta in gran parte a Velletri, nei pressi di Roma, ospite di Mario e Mariastella Labroca ai quali è dedicata, su commissione dell'editore General Music Publishing, intenzionato a rappresentare senza troppe spese, eventualmente anche nelle scuole, un'opera breve. Il musicista si avvale, ancora una volta, della collaborazione della librettista preferita, Claire Nicolas White, cui si deve un testo ispirato alla storia di una santa – di valore però, senza alcun dubbio, molto al di sotto dei precedenti scritti per Rieti – che condizionò, probabilmente in modo sensibile, anche il musicista; la vicenda infatti è banale e ispirata alla più trita

convenzione moralistica. Forse non è un caso se l'opera non è stata ancora rappresentata; a tutt'oggi evidentemente non ha convinto, ritengo a ragione, alcun impresario o direttore di teatro essendo stata scritta, verosimilmente, senza convinzione dallo stesso compositore, sempre piuttosto refrattario alle storie di elevazione spirituale.

I personaggi dell'opera, la cui vicenda vale la pena di conoscere per rendersi conto della sua particolare ovvietà, sono: Abramo, eremita (basso); Maryam, sua nipote (soprano); il monaco (tenore); il locandiere (baritono). La scena è unica, divisa in due parti: quella di destra, ambientata nel deserto, presenta due celle affiancate; quella di sinistra una locanda. Al levarsi del sipario si illumina la parte destra del palcoscenico: Abramo, vecchio eremita, e sua nipote, appaiono nelle rispettive celle. È l'alba. Abramo, che nella notte ha lottato aspramente contro le tentazioni dei sensi, benedice l'avvento del giorno. Anche Maryam, da poco destatasi, benedice la luce divina del giorno e ringrazia lo zio diletto per aver vegliato su di lei la notte. Entra a questo punto il monaco con una torta di miele, vino e pane ma è rimproverato da Abramo che vuole fare penitenza. Il monaco, segretamente innamorato di Maryam, chiede poi aiuto ad Abramo per vincere le tentazioni della carne ed è da questi riconfortato ed incoraggiato a resistere. Quando però Abramo si ritira il monaco, rimasto solo con Maryam, cerca in ogni modo di sedurla, esaltando la bellezza del

suo corpo, e riesce ad avere ragione della sua resistenza.

Mentre il monaco possiede Maryam, nel suo ritiro Abramo ha, nel sonno, la visione di un fetido dragone che, penetrato nella cella, divora una bianca colomba. Svegliatosi, Abramo invoca il Signore perché gli sveli il significato dell'apparizione. Entra nuovamente in scena il monaco che, maledetta Maryam per averlo indotto a peccare, si allontana seguito dalla donna che sconvolta e disperata, dopo aver invocato Abramo perché l'aiuti a ritrovare la retta via, fugge.

È la volta ancora di Abramo il quale, desideroso di farsi chiarire il significato di un'altra visione che lo rappresenta nell'atto di affondare le mani nel ventre del drago prostrato ai suoi piedi e di liberare la colomba ancora illesa, bussava alla cella di Maryam chiedendole di cantare e di pregare. Il silenzio della ragazza però gli fa comprendere immediatamente tutto. Sul suo proposito di salvare la nipote si chiude il *Primo Quadro*.

Il *Secondo* si svolge nella locanda dove Maryam fa la meretrice. Il locandiere, pienamente soddisfatto della nuova cortigiana per il notevole guadagno che gli procurano le continue visite di cavalieri, mercanti e principi provenienti da ogni dove, chiede a Maryam di mostrare il suo splendido viso perché è in arrivo un personaggio molto importante, a giudicare almeno dal suo seguito. Presto però appare un uomo vecchio e macilento che chiede da mangiare e da bere. Questi, che non è altri che Abramo sotto false spoglie, mostra di sapere della presenza nella locanda di una piacente

cortigiana di cui chiede di godere i favori. Entra Maryam che, con abile seduzione, non dura molto a condurre nella sua stanza il vecchio ai cui piedi però cade pentita dopo averlo presto riconosciuto. Abramo la conforta promettendo di salvarla dal nemico che si è impossessato di lei. A chiusura del *Secondo Quadro* i due lasciano la locanda.

Nell'*Epilogo* appare nuovamente la scena prima. Maryam e Abramo sono tornati nelle loro celle. Abramo dorme mentre sua nipote, redenta, canta un inno di ringraziamento al Signore.

L'opera, in due *Quadri* ed un *Epilogo*, nel complesso non presenta, come dicevo, grande interesse musicale, tantomeno elementi stilistici nuovi rispetto alle ben più valide esperienze operistiche precedenti. Una delle pagine più significative della partitura, sostanzialmente anonima, è il motivo iniziale che percorre tutta l'opera, anche se naturalmente variato, e ricompare nell'*Epilogo*. È un delicato disegno in quartine di semicrome, in forma di moto perpetuo affidato al pianoforte poi alla celesta – già del resto utilizzato in un lavoro precedente, più precisamente nel secondo dei *Due Studi* per pianoforte del 1923 –, che sembra richiamare, per lo spirito e la leggerezza della scrittura, le prime pagine della pucciniana *Suor Angelica*. Tale leggero e tenero ricamo che esprime forse il meglio dell'invenzione musicale dell'opera, è accompagnato, nel breve *Prologo* a sipario chiuso e nell'*Epilogo*, da un'altra memoria musicale, questa

volta antichissima: l'*organum* medioevale, usato nei secoli IX e X, caratterizzato dalle «quinte parallele» poste da Rieti nel registro grave con l'intenzione di rendere il senso di vuoto, di solitudine e di desolazione del deserto.

Agl'inizi del 1967 Rieti scrisse *Contrasti* per pianoforte, una suite di cinque pezzi tra loro appunto contrastanti, frutto, come tutte le sue composizioni per questo strumento, di estro e felicità inventiva. Inizia un «Preludio» in *Allegretto*, nello stile dei *Preludi* del bachiano *Clavicembalo ben temperato*; seguono le «Variazioni» che però non vanno intese nel senso comune di variazioni su tema, quindi in qualche modo tra loro affini o comunque imparentate, perché si tratta piuttosto di brevi pagine, indipendenti, di carattere vario e dai titoli diversi: *Liberamente, quasi improvvisando; Allegro; Lirico scorrevole; Scherzando*.

La terza parte della suite, forse la migliore perché più vicina allo spirito scanzonato dell'autore, è una «Bagatella», in *Moderato, leggero*, seguita da una «Elegia» di carattere espressivo, rielaborazione di idee musicali già utilizzate per le musiche di scena di un'edizione radiofonica della *Turandot* di Carlo Gozzi.

A chiusura dei *Contrasti*, «Girandola», pezzo d'effetto prediletto dai pianisti per il carattere brillante, che richiama in modo abbastanza evidente *Feux d'artifice*, l'ultimo dei *Preludi* del primo libro di

Debussy.

Subito dopo *Contrasti*, e prima di affrontare composizioni più impegnative quali *Silografie* e *Incisioni* per strumenti a fiato, Rieti si dedicò, nel marzo 1967, ad un riposante lavoro di trascrizione riducendo per pianoforte e violoncello la *Siciliana* delle *Silografie* per quintetto di fiati, che stava scrivendo nello stesso periodo, e la *Tarantella* dei *Five Pieces for piano for children* del 1942.

Nell'estate dello stesso anno furono portate a termine *Silografie*, una suite di cinque pezzi nello spirito dell'analogo, precedente *Quintetto per fiati* del '57, del quale però sono meno ricche e complesse.

Le parti della composizione, per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, sono: *Bourrée*, *Sarabanda*, *Scherzino*, *Siciliana* e *Cotillon* e si distinguono per il garbato fraseggio, la puntualità della scrittura, la nitidezza del disegno di sempre che non possono non richiamare quell'*esprit de géométrie* e quell'*esprit de finesse* che se, per un verso, appartengono alla natura stessa del musicista, per l'altro gli provengono dalla consuetudine con l'amata, e per tutta la vita approfondita, cultura francese e dalle suggestioni delle contemporanee e per tanti aspetti affini esperienze musicali del «Gruppo dei Sei», di Poulenc in particolare.

Dalla felice confluenza dello «spirito» francese – più in generale delle esperienze internazionali –, della luminosa e cordiale musicalità e dell'umorismo bonario

e sorridente di ascendenza italiana derivano alla musica di Rieti la mancanza di ogni forma di integralismo, la sua sostanziale indipendenza da scuole e mode, la libertà di atteggiamenti accompagnate da spiccato senso dell'ironia e dell'autoironia.

Non sempre e non necessariamente si possono e si devono rilevare affinità, più o meno evidenti, tra il carattere di un artista e la sua opera; nel caso di Rieti invece mi sembra si riscontrino. Infatti come nella sua musica – salvo eccezioni naturalmente – credo si manifestino un certo distacco, la mancanza di coinvolgimento psicologico ed emotivo che danno vita ad un libero gioco di suoni senza sottintesi e implicazioni di natura extramusicale, altrettanto ritengo di poter dire dell'atteggiamento esistenziale dell'uomo – avendolo frequentato per alcuni anni –, del suo modo di rapportarsi a persone e fatti che pure lo riguardano molto da vicino. Egli infatti mostra di possedere, in misura notevole, la capacità di osservarsi e di innalzarsi al di sopra degli avvenimenti senza rimanerne impigliato. Nota distintiva della sua personalità umana ed artistica ritengo sia proprio la capacità di analisi e di giudizio che le deriva probabilmente dalla tendenza a non lasciarsi coinvolgere completamente nelle vicende dell'esistenza e nell'attività creativa, a non farsi condizionare senza tuttavia estraniarsi da esse riuscendo ad essere, al tempo stesso, protagonista impegnato e osservatore sorridente e distaccato.

Ancora nell'estate 1967 Rieti compose *Incisioni*

che, con *Silografie* appena prese in considerazione, costituiscono un dittico dedicato agli strumenti a fiato. *Incisioni* infatti, consistenti in cinque brevi pezzi per ottoni, e *Silografie*, in pagine dedicate ai legni, rispondono ad una concezione unitaria e vanno intese come studio volto ad approfondire le caratteristiche timbriche ed espressive dei fiati.

Dotate di maggiore spessore e più interessanti di *Silografie* perché più ricche di invenzione, *Incisioni*, per due trombe, corno e due tromboni (tenore e basso), si articolano in cinque parti: *Introduzione*, *Corale I*, *Sinfonia da caccia*, *Corale II*, *Allegro fugato*. La parte migliore, più brillante e spigliata, in posizione centrale nella suite, è la *Sinfonia da caccia* che utilizza materiale della caccia all'unicorno del balletto *Pastoral Dream* di cui in precedenza mi sono occupato. Un certo interesse suscita anche l'*Allegro fugato* finale che, nonostante certe complicazioni del gioco contrappuntistico, risulta agile e scorrevole.

Sempre nell'estate '67, stagione evidentemente feconda, Rieti scrisse una *Sonata breve per violino e pianoforte* in tre movimenti – *Allegretto mosso*, *Adagio cantabile*, *Allegro* –, tutt'altro che insignificante e anonima. Infatti, dopo la giovanile *Serenata per violino e undici strumenti* del 1931, è forse il suo lavoro migliore dedicato al violino.

Il primo tempo – nel quale è utilizzato il tema delle ninfe che addormentano l'unicorno, nel *Pastoral Dream* –, quasi una mascherata musicale, presenta una

certa monotonia ritmica determinata dalla ripetizione ad oltranza del seguente schema: croma, due semicrome, croma, che percorre un po' tutta l'opera rietiana costituendo quasi la sua cifra ritmica.

Il secondo tempo, il migliore dei tre, è di carattere lirico ed esercita una qualche suggestione non solo per la godibilità melodica ma anche per certe ombre armoniche. Chiude la *Sonata* il tipico *Allegro* di carattere brillante e spigliato.

Nel dicembre del 1967 furono terminati i *Five Elizabethan Songs* scritti utilizzando, in parte, i precedenti *Five English Songs* dall'autore tolti dal catalogo. Le cinque liriche, di soggetto diverso, sono: *Madrigale (Allegro con spirito)*, di anonimo del XVI secolo; *Montanus Sonnet (Andantino con moto)*, di Thomas Lodge (1558?-1625); *Fain would I have a pretty thing (Vorrei avere una cosa carina)*, (*Allegro con moto e con grazia*), di anonimo del XVI secolo; *To his lady, of her doubtful answer (Alla sua donna, a proposito della sua risposta dubbiosa)*, (*Andantino drammatico*), di Thomas Howell (fiorentino nel periodo 1568-1581); *Love me little, love me long (Amami poco, amami a lungo)* (*Leggero scorrevole*), di anonimo del XVI secolo.

Se tutti i testi elisabettiani, messi in musica con sensibilità e gusto consueti, con garbo e rispetto attento della prosodia sono esaltati nel loro valore poetico, le liriche musicalmente migliori sono la prima, la terza, in particolare, e la quinta che per la spigliatezza, il brio e

lo spirito da cui sono animate esprimono pienamente lo stile ed il temperamento dell'autore.

Nella primavera del 1968 Rieti finì di comporre, su commissione del proprio editore General Music Publishing, una non troppo felice suite per orchestra, *La Fontaine*, ispirata ad alcune favole dello scrittore francese, ognuna delle cui cinque parti è in qualche modo un'illustrazione strumentale, più o meno descrittivamente fedele ed interessante, di esse.

Le favole cui il musicista si riferisce sono: «La laitrière et le pot au lait» (La lattaia e la brocca del latte); «Le meunier, son fils et l'âne» (Il mugnaio, suo figlio e l'asino); «Le lion devenu vieux» (Il leone diventato vecchio); «Le combat des rats et des belettes» (Il combattimento dei topi e delle donnole) ed infine «Contre ceux qui ont le goût difficile» (Contro coloro che hanno il gusto difficile) che non è però una favola ma una satira contro i critici.

Nel complesso il lavoro, scritto evidentemente «obtorto collo» per venire incontro a pressioni editoriali, è piuttosto anonimo ed uniforme, nonostante le varie parti della suite «si ispirino» a favole di carattere diverso. D'altra parte un compositore eminentemente astratto, che non ha di conseguenza alcuna attitudine per la musica a programma e rifugge, per di più, da qualunque atteggiamento moraleggiante, non poteva non scrivere una partitura debole e poco significativa.

Se le pagine migliori sono forse quelle della seconda parte della suite, nella quale, accanto purtroppo

a spunti banalmente onomatopeici (imitazione del raglio dell'asino, per intenderci), riaffiora lo stile umoristico, fresco, un po' canzonatorio di Rieti, per certi aspetti vicino a quello di Prokofiev, nel complesso la composizione, avvilita da un descrittivismo a volte anche ovvio, risulta piuttosto stanca e poco convincente perché estranea, dicevo, alla natura del musicista.

Verso la metà del 1969, esattamente in maggio, vide la luce il *Concerto per violino e orchestra*, eseguito per la prima volta a La Fenice di Venezia, l'anno successivo, dal violinista americano Joseph Fuchs. È il lavoro più ampio che Rieti abbia dedicato al violino, anche se forse non il migliore, essendo senz'altro da preferirgli la *Serenata per violino e piccola orchestra* del 1931, di cui ho prima detto. Le altre composizioni del genere o sono state rinnegate, come l'infelice *Concerto napoletano*, o non meritano particolare attenzione.

Il *Concerto* del '69, con un impianto sostanzialmente tradizionale e senz'altro ben strutturato, presenta una scrittura chiara, trasparente e la parte solistica non eccessivamente virtuosistica, dal momento che il musicista ha rinunciato a far sfoggiare lo strumento di Paganini. Nel *Concerto*, in ogni caso non di particolare pregio, è apprezzabile il serrato e spontaneo dialogo tra solista ed orchestra che si svolge nell'arco dei tre canonici movimenti: *Allegro non troppo*, *L'istesso tempo*, *quasi una barcarola*, *Allegro vivace*, il primo e l'ultimo dei quali preceduti da una

breve e quasi simile introduzione.

Da segnalare inoltre il carattere lirico del secondo, *Quasi una barcarola*, in cui l'elemento di maggiore spicco è la dolce e suadente melodia, e l'*Allegro vivace* finale, con andamento fugato, di carattere piuttosto brillante come in genere gli ultimi tempi dei concerti nei quali siano protagonisti strumenti con possibilità virtuosistiche.

Contemporaneamente al *Concerto per violino* Rieti scrisse, per il celebre duo pianistico Gold-Fitzdale, fedele e ottimo interprete di varie sue composizioni, *Corale, Variazioni e Finale* per due pianoforti. Il *Corale*, in *Adagio religioso*, è seguito da dieci variazioni molto libere – terminanti tutte, meno l'ultima, in Mi maggiore – nelle quali l'estro, la fantasia del musicista si manifestano soltanto nella melodia e nel ritmo dal momento che, dal punto di vista armonico, ognuna di esse è «monotonamente» e rigorosamente vincolata ad un singolo accordo del corale.

La terza parte della composizione, senza alcuna relazione con il *Corale* iniziale, ha un proprio tema con sviluppo in stile liberamente fugato; verso la conclusione è riproposto, non più però in tempo binario ma ternario, il *Corale* iniziale che risulta così come dilatato; inoltre mentre un pianoforte esegue il *Corale* l'altro, in contrappunto, presenta elementi dell'*Allegro* con lo scambio successivo di ruoli.

Nel lavoro, nel quale le parti affidate ai due pianoforti sono bene equilibrate ed ugualmente

significative, Rieti, come sempre quando scrive per lo strumento prediletto, o meglio per due pianoforti o pianoforte a quattro mani, dà il meglio di sé dal punto di vista tecnico ed espressivo. *Corale, Variazioni e Finale* infatti si distinguono per la solidità della struttura, la ricchezza delle idee musicali e la sensibilità armonica in bella evidenza anche nella versione per orchestra curata dallo stesso compositore.

Sempre nel 1969, ma in autunno, il musicista scrisse, per puro divertimento e in uno stato d'animo si direbbe «disimpegnato», *Three Vaudeville Marches* per due pianoforti molto diverse dai contemporanei *Corale, Variazioni e Finale* assai più solidi e ricchi musicalmente. Le tre brevi divertenti e spensierate *Vaudeville Marches* – in rigoroso schema A B A all'autore molto caro tanto da rappresentare quasi una costante stilistica – prevalentemente ritmiche nelle parti estreme e melodiche in quella centrale, sono spigliate, brillanti, spiritose, in stile «leggero» quanto le schubertiane marce militari, alle quali forse istintivamente e per contrasto il compositore si è riferito, sono marcate nel ritmo e rigide nella struttura.

Fino alla soglia dei novant'anni

Anche dopo i settant'anni, ma ancora fino alla soglia dei novanta, Rieti non solo non ha abbandonato o trascurato la composizione ma neanche rallentato sostanzialmente il suo ritmo creativo. Nel volontario e sereno isolamento new-yorkese, ma anche nei periodici soggiorni a Parigi e a Roma, ha continuato infatti disinvoltamente a scrivere per alimentare la fantasia e l'intelligenza con la stessa naturale necessità con la quale ha alimentato il suo corpo. Imperturbabile nel suo equilibrio esistenziale, neppure alterato dai non pochi ricoveri in ospedale per malattie anche gravi, e fedele ad uno stile compositivo a lungo collaudato e sempre più alleggerito da scorie, egli ha continuato a costruire con i suoni trasparenti ma solide architetture, a tessere trame sempre più aeree e leggere, segno di un costante approfondimento ed affinamento stilistico, anche se non sono mancate cadute di valore negli anni intorno al 1970, ma pure in altri momenti, soprattutto in lavori su commissione.

Dopo un anno di inattività, nell'autunno del 1970, Rieti abbozzò una *Sonata concertante per violino e pianoforte* che però non ha mai assunto forma definitiva nonostante i numerosi rimaneggiamenti. A distanza di oltre quindici anni il suo destino incerto e tormentato non sembra definito; l'autore non ha ancora deciso infatti se portarla a compimento o smembrarla per

utilizzare le parti più valide ed interessanti in altri lavori.

Sempre della fine del 1970 sono un *Notturmo per due pianoforti*, presto eliminato dal catalogo, fondato su un'idea musicale del balletto *Pastoral Dream*, e *Valse fugitive*, ancora per due pianoforti, dedicato a Leda Mastrocinque. Scritta su commissione per completare un troppo breve programma di concerto, la *Valse* è una pagina da salotto, quasi un dono galante, di carattere lirico, nostalgico, tutt'altro che insignificante, direi anzi una piccola perla che, in alcuni passaggi, sembra ricordare lo stile spoglio ma intensamente espressivo di certe pagine pianistiche di Satie.

Nel corso del '71 Rieti si dedicò a due lavori di importanza e valore diversi: il *Piano-Octet per pianoforte e sette strumenti* (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, violino, viola e violoncello) e il *Concerto triplo per violino, viola e pianoforte*. Il primo, terminato nel dicembre, è in tre movimenti: *Allegretto alla marcia*, tripartito e caratterizzato dal consueto ritmo di marcia tanto caro al musicista; *Andante tranquillo*, cantabile, e *Allegro con brio*, classico movimento finale brillante e spigliato. La composizione non presenta particolari pregi se non una scrittura molto chiara, piana e lineare, quando non dimessa.

Il *Concerto triplo* invece è di altro spessore; fu composto su invito dell'associazione concertistica «Musica Aeterna» di New York sostenuta dalla nota mecenate americana Alice Tully, con Rieti

particolarmente generosa, e diretta da Frederic Waldman il quale, oltre ad aver commissionato a Rieti vari altri impegnativi lavori, come la *Sinfonia* N. 6 e il *Concerto per quartetto d'archi e orchestra*, di cui presto dirò, in qualità di direttore d'orchestra è stato uno dei suoi interpreti più assidui e fedeli.

Il *Concerto triplo*, al quale il musicista attese a lungo, di struttura solida e ben articolata nei suoi quattro movimenti, esalta le possibilità tecniche ed espressive degli strumenti solisti, indicati dal committente. Ad un *Allegro non troppo*, preceduto da una lunga introduzione in *Poco moderato*, segue un ampio *Vivace scherzando*, forse il movimento più importante, che impegna gli strumenti solisti in un intenso dialogo con l'orchestra e si presenta come una specie di *scherzo*, fondato su due temi; sua particolarità è il richiamo, nella linea melodica del violino e della viola, ad un tipico elemento stilistico hindemithiano: gl'intervalli di quarta ascendenti e discendenti.

Nel terzo tempo, *Andante poco mosso*, aperto da una melodia della viola, va segnalata una tripla cadenza del violino, del pianoforte e della viola, in successione, al termine della quale violino e viola si uniscono nella stessa parte.

Alla polacca è il quarto movimento in forma A B A, dove A è caratterizzato dal ritmo di *polacca* in 3/4 e B da un *fugato* sapientemente costruito.

Il primo lavoro del 1972 è una composizione cameristica di tutto rispetto: il *Trio per violino*,

violoncello e pianoforte, di buona fattura, senza smagliature e cadute di tensione, nel quale l'elemento virtuosistico e quello espressivo, la solidità della struttura e la vivacità inventiva sono in armonico equilibrio.

Il *Trio* inizia con un *Allegro con fuoco* dai ritmi marcati, di una libertà inventiva che sfugge all'analisi. Seguono l'*Adagio cantabile*, tripartito, introdotto da un tema lirico affidato al violoncello solo e lo spigliato *Allegro* finale chiuso da un *Poco vivace, alla tarantella*, col suo tipico ritmo.

L'unica altra composizione del 1972, se escludiamo la breve *Valse pour Léonor* per pianoforte, grazioso foglio d'album dedicato alla nipote, è *Chironomos*, suite per pianoforte portata a compimento in autunno, il cui titolo, derivato dal greco χειρονόμος, sta a significare «colui che muove le mani ritmicamente». Le parti estreme della suite sono *Preludio* ed *Epilogo*, due pagine assortite e di carattere espressivo; il *Preludio* infatti, il cui tema è ripreso e variato nell'*Epilogo*, ricorda molto da vicino, sia nella melodia che nell'andamento cromatico, l'*Invenzione* a tre voci in Fa minore N. 9 di J. S. Bach di cui può sembrare quasi una libera e disinvolta parafrasi.

Gli altri pezzi sono un *Allegro volante*, che richiama ancora Bach, ma dei *Preludi* del *Clavicembalo ben temperato*; un *Intermezzo*, in *Andante sostenuto*; una *Mazurka*, il cui tema, di felice invenzione, sarà utilizzato dall'autore più volte in seguito, e uno spigliato

Improvviso.

Il primo lavoro del 1973, terminato a Roma nel mese di aprile, è la *Missa brevis* per coro ed organo, commissionatagli a New York da una chiesa episcopaliana, appartenente cioè all'anglicanesimo, che, com'è noto, riconosce, allo stesso modo del cattolicesimo, l'istituto della gerarchia episcopale. La *Missa* è la prima composizione sacra del musicista che pure, poco più che ventenne, avvertendo l'urgenza per un momento di scrivere un *Requiem*, mai portato a termine, aveva fissato alcune idee musicali per un «Dies irae», poi utilizzato nelle pagine dedicate a Re Mida nel *Trionfo di Bacco e Arianna*.

Dicevo che la *Missa brevis*, così denominata perchè senza *Credo*, rappresenta l'esordio, davvero tardivo, di Rieti nel genere sacro; la circostanza non può d'altra parte sorprendere se si tiene conto che il suo spirito profondamente areligioso, la cultura appassionatamente laica e il sincero agnosticismo filosofico lo avevano sempre tenuto al riparo da ogni interesse per un genere che sentiva estraneo.

Nonostante tali premesse però, a settantacinque anni, ebbe l'ardire di cimentarsi in un lavoro per lui totalmente nuovo e particolarmente arduo non solo per l'assoluta mancanza di esperienza nel genere sacro ma anche per la difficoltà di penetrare nello spirito dei testi liturgici che non gli hanno mai suscitato particolari risonanze.

I risultati non si può dire siano eccellenti, tuttavia

vanno rilevati il notevole impegno nell'interpretare il significato religioso delle varie parti della Messa e la conseguente capacità di modificazione stilistica; la *Missa* infatti, in un linguaggio scarno ed essenziale, alieno da ogni vuoto ed inopportuno sfoggio contrappuntistico, è molto lontana dalla disinvoltura brillante, dalla sorridente spensieratezza che sono, ritengo, la cifra stilistica più autentica e significativa dello stile di Rieti che l'ha invece scritta con l'occhio attento alla tradizione classica e alla destinazione liturgica e imbrigliando la propria creatività con l'adozione di un linguaggio sostanzialmente convenzionale e senza particolari bagliori, anche se sostenuto da solido mestiere. Evidentemente il musicista ha voluto compiere la sua prima (ed ultima?) prova sacra con discrezione e precauzione che non credo vadano però scambiate per reverenziale timore per l'altezza del tema.

Della *Missa brevis* per coro a quattro voci ed organo o armonium – solo il *Benedictus* prevede un duetto tra soprano e contralto – Rieti nel '78 curò una versione per orchestra senza altre sollecitazioni che il puro piacere di scrivere una partitura. Comporre per orchestra infatti è stato sempre per lui uno dei «divertimenti» più autentici, una delle fonti di gioia più semplici ed immediate, sin da ragazzo quando, per gioco, cominciò a strumentare piccole composizioni prima ancora di aver studiato orchestrazione, senza conoscere nemmeno le caratteristiche più elementari

degli strumenti.

La passione per l'orchestra, il gusto di scrivere per molti strumenti sono poi rimasti vivissimi nel musicista che però si è tenuto lontano dal gusto per il facile virtuosismo effettistico, perché non interessato alla ricerca di impasti timbrici particolari o a sonorità peregrine. Egli infatti ha sempre trattato l'orchestra in modo «classico» si può dire, con molta misura, quasi con severità. Non se ne è servito per effetti «impressionistici» o «espressionistici» o comunque preziosi ma, coerentemente con le caratteristiche della propria musica, svelta, asciutta, incisiva, ne ha fatto e continua a farne uso discreto – salvo eccezioni, naturalmente, come in *Conundrum* dove si lascia prendere la mano dalla sensualità dei suoni e degli impasti timbrici – senza esasperare cioè le risorse timbriche e sonore, con la rinuncia a superficiali seduzioni che possono a volte tradire, nei musicisti, povertà d'invenzione. La sua infatti non è musica di atmosfere ma di idee, di disegni, è aliena da implicazioni sentimentali o psicologiche o comunque extramusicali ed astratta; è arabesco sonoro che avrebbe fatto probabilmente la gioia di Hanslick, come ho già rilevato; è musica *tout court*.

Subito dopo la *Missa brevis*, sempre a Roma, nell'agosto del '73, Rieti portò a compimento il *Quartetto per pianoforte, violino, viola e violoncello*, a tutt'oggi mai eseguito. In quattro movimenti: *Allegro*, *Allegretto*, *Andante tranquillo* e *Allegro agitato*, risente,

soprattutto nel primo tempo, della vicina *Missa*, dal *Kyrie* e *Gloria* della quale riprende elementi tematici. La scrittura del *Quartetto*, come del resto di tutte le composizioni di Rieti, anche le meno felici, rivela mano esperta e solido mestiere ma il linguaggio, in questo caso, è piuttosto convenzionale e non presenta elementi di rilievo.

Nell'inverno dello stesso anno Rieti terminò la *Sinfonia* N. 6, dedicata alla nota mecenate americana Alice Tully ed eseguita per la prima volta a New York nel 1974 dal gruppo «Musica Aeterna» di Frederic Waldman che nel corso di vari anni, fino ai più recenti, ha commissionato al musicista lavori di diverso genere. La *Sinfonia* è, secondo la consuetudine, in quattro movimenti: *Allegro*, *Allegretto*, *Andantino tranquillo*, *Allegro*.

Il primo, preceduto dalla tradizionale introduzione lenta, è in 6/8 – tempo piuttosto raro nei primi movimenti di sinfonia, anche se lo troviamo, per esempio, nella *Settima* di Beethoven –, è costruito, come nella sinfonia classica, con due temi in contrasto e si conclude con una specie di doppia coda rappresentata dalla ripresa del tema dell'introduzione e del primo tema dell'*Allegro*. Se l'*Allegretto* ha il carattere dello *scherzo*, anticipato al secondo movimento rispetto allo schema classico della sinfonia, il tempo lento, – *Andantino tranquillo*, tripartito con il tema affidato al corno inglese – è spostato al terzo. Chiude il tradizionale *Allegro brillante*.

Anche questa *Sinfonia*, come le altre due composizioni del 1973, non si distingue per pregi particolari; è anzi piuttosto impersonale e sfocata, senza lo smalto, il carattere spregiudicato e scanzonato delle sue opere migliori e più significative. Più o meno dalla fine degli anni sessanta e ancora per qualche tempo infatti Rieti, con l'adozione di un «linguaggio moderato» e convenzionale, privo cioè dell'estro usuale e del sorridente distacco che rendevano seducenti i precedenti lavori, diviene come più composto e serio, meno immediato e spontaneo molto probabilmente perché, più che delle personali esigenze espressive, deve tener conto a volte delle finalità del committente.

Le *Sette Liriche Saffiche* per mezzosoprano e orchestra, su testi elaborati dallo stesso musicista, unico lavoro del 1974, hanno particolare significato non solo per il valore intrinseco ma anche per la ripresa creativa dopo qualche anno di stanchezza. Nate da una sorta di fascinazione subita alla lettura di Saffo, hanno un'intonazione assolutamente nuova nel contesto dell'opera di Rieti per l'estrema serietà assorta, l'intensa concentrazione e la vibrante classicità della linea melodica, con esclusione totale quindi della componente ironica o burlesca o semplicemente disincantata che rappresenta uno dei caratteri più evidenti, significativi e ricorrenti della sua musica.

I sette frammenti di Saffo: 1) «Se il mio seno»; 2) «La luna con le pleiadi svanì»; 3) «Sei giunta al fine»; 4) «Morta tu giacerai»; 5) «Aspergi il corpo tuo»; 6) «A

goccia a goccia»; 7) «O sposo noi fanciulle», incarnano momenti psicologici e sentimentali vari: i versi sono infatti nostalgici nella prima lirica, cupamente tragici nella quarta, gioiosi nella terza, tanto per fare alcuni esempi; ma la loro caratterizzazione non è assunta supinamente dal musicista che preferisce invece come sublimare i sentimenti della poetessa e trasferirli in una dimensione metastorica dando ad essi un tono sostanzialmente omogeneo che neutralizza le differenziazioni del testo poetico. Egli elimina così l'opposizione tra momento lirico e drammatico nell'intento forse di creare un'atmosfera musicale rarefatta e lontana, potremmo quasi dire mitica.

Se le liriche migliori sono forse le prime due per l'invenzione melodica, la semplicità e scorrevolezza del linguaggio, la forza di suggestione, tutte sono caratterizzate da una stretta connessione tra testo e musica e da un accompagnamento orchestrale estremamente discreto ed essenziale che non solo non vela la trasparenza luminosa del canto ma con la sua leggerezza aerea, quasi si direbbe, costituisce la trama delicata sulla quale la melodia duttile, flessuosa, ma intensa si delinea.

Calmò (♩ = 60,

Se il mio se- no nu- ta, po- tesse am- ca- ta... e il mio

gra- do vi- ta pos- sa... mi da- re e lui con al- ma in- te- pi- ca

con stam- bo con furtozza

con al- ma in- te- pi- ca. Ma le-

Figura 26 V. RIETI, da *Sette Liriche Saffiche*, «Se il mio seno», Calmo.

Dopo quanto ho detto è forse superfluo rilevare che queste brevi composizioni – delle quali l'autore ha curato una riduzione per canto e pianoforte –, prezioso esempio della capacità di rivivere un momento altissimo della civiltà poetica greca, sono state scritte da Rieti senza alcuna sollecitazione ma per esclusiva necessità espressiva, in uno stato di vera e propria grazia creativa.

Gli anni 1974-'75 non furono per Rieti particolarmente fecondi anche se due dei tre lavori che ad essi appartengono sono importanti e significativi: le *Liriche Saffiche* del '74 e il *Sestetto Pro Gemini* del '75, dedicato al gruppo cameristico omonimo, così chiamato perché costituito dai membri di un'unica famiglia; mentre l'altra composizione del '75, il balletto *Scenes Seen*, di cui tra breve dirò, non è di particolare rilievo.

Il *Sestetto*, dedicato alla scrittrice Claire Nicolas White che fece da tramite tra il compositore e il gruppo strumentale, è una suite di quattro pezzi: *Allegro moderato*, costruito con vari frammenti di temi; *Allegro*, una tipica *Tarantella*; *Andante alla breve*, tripartito, caratterizzato da un lungo canto espressivo affidato al violoncello; *Allegro con spirito*, animato e brillante, articolato in vari episodi.

Il lavoro, per flauto, oboe, violino, viola, violoncello e pianoforte, come le precedenti *Sette Liriche Saffiche*, conferma, dopo la pausa del '73, la ripresa della felicità creativa con un linguaggio spontaneo, leggero, fragrante, perfettamente coniugato con l'impegno stilistico e la consumata esperienza.

Contemporaneamente al *Sestetto Pro Gemini*, cioè nel febbraio-giugno 1975, Rieti si dedicò ad un lavoro ballettistico occasionale commissionatogli dal Teatro di Indianapolis, *Scenes Seen (Scene viste)* che, dopo la prima esecuzione in quel teatro, credo non sia stato più ripreso. La partitura, che l'autore stesso non considera definitiva, si configura come un momento di ricerca e di riflessione, una specie di studio nel quale sono accolti pezzi precedentemente scritti e pagine nuove che, presentate in veste provvisoria, troveranno migliore e più idonea collocazione in lavori successivi.

Il balletto è costituito da una suite di dieci parti che adottano generalmente lo stesso schema: un' *introduzione* lenta seguita da un *allegro* più o meno moderato⁴⁴.

La prima composizione del 1976 è il *Concerto per quartetto d'archi e orchestra*, ultima commissione del gruppo «Musica Aeterna» che lo eseguì a New York nel 1978, sotto la direzione di Waldman e la partecipazione del «Quartetto Guarneri».

Il Concerto è in quattro movimenti: *Allegro*, preceduto, come al solito, da un' *introduzione* lenta in *Andante tranquillo*; *Napoletana*, in *Allegro non troppo*

⁴⁴ Le parti del balletto sono le seguenti: 1) *Poco sostenuto, Allegro*; 2) *Poco sostenuto, Dolcemente moderato*; 3) *Poco sostenuto, Allegro*; 4) *Mazurka* (trascrizione della *Mazurka* dei *Contrasti* per pianoforte); 5) *Poco sostenuto, Allegretto*; 6) *Andante tranquillo*; 7) *Allegro* (ancora una libera trascrizione dai *Contrasti* per pianoforte); 8) *Andante tranquillo, Allegro alla tarantella* (orchestrazione della *Tarantella* del *Sestetto Pro Gemini*); 9) *Lento*; 10) *Allegro finale* (riutilizzato nell'ultimo tempo della *Sinfonia* n. 7).

con ritmo di *Tarantella*; *Notturmo*, in *Andante sostenuto*; *Allegretto scherzando*.

Senza dubbio la parte più riuscita e suggestiva del *Concerto* – di solida fattura e ben tessuto nonostante le comprensibili difficoltà di scrittura che lo strumento solistico, rappresentato dal quartetto d'archi, comporta – è il *Notturmo*, rigorosamente tripartito, nel quale è ripreso, per certi aspetti, il *Notturmo* del giovanile ma molto significativo *Quartetto N. 1* per archi. Per essere più precisi è la successione armonica ad essere recuperata mentre la linea melodica è modificata. Va rilevato inoltre che la caratterizzazione drammatica dell'episodio centrale e l'austerità lirica della melodia evocano in qualche modo, il «notturmo» chopiniano.

Verso la fine del '76 Rieti scrisse un breve lavoro non particolarmente importante, lo *Scherzo-March* per due pianoforti, una marcetta spiritosa, ma senza pretese, sul tipo delle *Vaudeville Marches* di cui ho prima detto, ideale per i bis dei pianisti.

Ben più importante ed impegnativa è invece la *Sinfonia N. 7*, completata nei primi mesi del '77, in quattro movimenti: *Allegro non troppo*, *Allegretto scherzando alla marcia*, *Adagio cantabile*, *Allegro*.

Anche se è difficile valutare in modo attendibile una composizione mai ascoltata perché ancora mai eseguita, tuttavia dalla lettura della partitura emerge che nel lavoro, nel quale dal punto di vista strutturale e di linguaggio non si registrano novità rispetto alle precedenti sinfonie, il tessuto sonoro è più fitto e

sostanzioso.

Nella sinfonia, frutto di notevole impegno e di raggiunta maturità tecnico-stilistica, i movimenti più riusciti, per l'invenzione e l'articolazione interna, sono il secondo: *Allegretto scherzando alla marcia* con ritmo di marcia che, se è sempre stato caro all'autore, nelle composizioni degli ultimi anni è più spesso e volentieri usato, ed il terzo: *Adagio cantabile* che si distingue per la melodia di carattere corale. L'*Allegro finale* invece, ripreso anche se non testualmente dal finale di *Scenes Seen*, è soltanto una breve appendice, per finire, di carattere brillante.

Nello scorcio finale del 1978, particolarmente fecondo, Rieti, in appena tre mesi portò a compimento vari lavori, anche se non di grande ampiezza, il primo dei quali, e anche il più importante e significativo, è *Variations on two Cantigas de Santa Maria*, dell'ottobre. La composizione, per flauto, oboe, fagotto, violoncello e clavicembalo o pianoforte, si basa su due estremamente suggestive melodie medioevali spagnole anonime tratte rispettivamente dalle «Cantigas» nn. 166 e 77.

Con l'esposizione integrale dei due temi delle «Cantigas» Rieti costruisce un A B A, dove A è costituito dalla prima melodia, B dalla seconda, A dalla ripresa, limitata alla strofe iniziale, della prima. Tutte le cinque variazioni: *Un poco Allegro*, *Allegretto*, *Moderato*, *Andante moderato*, *Allegro con brio* seguono rigorosamente lo schema tripartito.

Nell'armonizzazione, soprattutto dell'esposizione, il musicista ha cercato di rimanere il più possibile aderente allo spirito delle due affascinanti melodie, anche se ha introdotto elementi di colore armonico che, a rigore di termini, non possono essere considerati proprio ortodossi, cioè nello stile della musica medioevale. Nelle variazioni invece si è preso maggiori libertà sia dal punto di vista armonico che ritmico, lasciandosi guidare soltanto dal proprio gusto garbato e dalla propria consumata esperienza di compositore.

Gli altri lavori della fine del '78, commissionati dall'editore General Music Publishing desideroso di pubblicare pagine di facile esecuzione, sono brevi e composti con spirito leggero e divertito. Per il primo di essi, *Variations on «So ben mi»*, per corno inglese e pianoforte, il musicista ha utilizzato una nota canzone di Orazio Vecchi, sulla quale ha costruito cinque deliziose variazioni, a conferma di una certa tendenza degli ultimi anni a rivolgersi al passato musicale e letterario, a rivisitare i classici, con nostalgia per il melodizzare e l'armonizzare antichi. Si pensi, per esempio, alle *Liriche Saffiche*, alle *Variations on two Cantigas de Santa Maria*, a questa stessa canzone di Vecchi.

L'altro lavoro dello stesso periodo, *Sequence*, per sassofono contralto e pianoforte, è in tre brevi movimenti: *Andante sostenuto*; *Canzonetta*, in *Allegro grazioso*, fondata su un motivo originale precedentemente composto, e *Allegro finale*, divertente,

nello stile e nello spirito del noto balletto *Excelsior* di Marengo.

Tra il dicembre '78 e il successivo gennaio furono scritte per due pianoforti a quattro mani altre brevi composizioni: *Introduzione e Bagatella*, *Moonlight Dance*, *Improvviso* e *Gossip*. La prima, in due parti, *Andante sostenuto* e *Allegro con grazia*, trascrizione della *Sequence* per sassofono contralto e pianoforte, ha quasi il carattere di una breve canzone strumentale. *Moonlight Dance*, in *Allegretto*, è nella forma del tema con variazioni dove il tema è quello della nota canzone francese «*Au clair de la lune*». *Improvviso* è nello spirito dell'improvviso classico per pianoforte in forma libera, animato da un ritmo sincopato nel quale fa capolino l'umorismo bonario tipico del compositore. *Gossip* infine, che significa pettegolezzo, al quale si potrebbe dare l'umoristico sottotitolo di «ciacole per due pianoforti», è di nuovo una specie di bagatella.

In questi ultimi lavori per pianoforte, scritti con mano felice come del resto tutti gli altri dedicati allo stesso strumento, va rilevata soprattutto l'estrema semplificazione del linguaggio che conferisce loro grande forza comunicativa. Privi di ogni patina passatista e di ogni velleità progressista, sono essenziali, leggerissimi e delicati nella trama sonora; sono pagine divertite e divertenti di facile accesso a tutti, soprattutto alle persone di gusti semplici, non iniziate alla musica. Sembra quasi che l'ottuagenario compositore si diverta a raccontare elementari favole musicali che si compiace

di inventare utilizzando, senza esitazione, tutti gl'ingredienti delle favole classiche. Sono insomma scorrevoli e non pretenziosi fogli d'album che danno lo stesso piacere, se ci si passa l'immagine, di una fresca bevanda d'estate.

Il 1979 fu dedicato da Rieti esclusivamente a pezzi pianistici. Oltre infatti all'*Improvviso* e a *Gossip*, rispettivamente per pianoforte a quattro mani e due pianoforti, portò a termine *Dodici Preludi* ricorrendo a frammenti di temi, ad appunti vari presi nel corso di molti anni, a materiale inutilizzato insomma a lungo rimasto nel cassetto, dal quale scelse gli spunti tematici più interessanti.

I *Preludi*, tra loro senza alcun legame e di carattere contrastante, non hanno titolo salvo il quinto, denominato «La bella addormentata» perché utilizza elementi della musica di scena de «La belle au bois» di Supervielle, rappresentata da Jouvet nel '42, e l'ultimo chiamato «Passacaglia»⁴⁵.

La raccolta, nonostante la derivazione del materiale tematico, è senza dubbio organica per la straordinaria capacità del musicista di rifondere elementi pur invecchiati e di dare loro senso nuovo. I dodici *Preludi* infatti, quasi tutti di taglio tripartito, rivelano grande ricchezza inventiva e si distinguono per

⁴⁵ I *Preludi* hanno il seguente andamento: 1) *Moderato cantabile, Allegro*; 2) *Allegro*; 3) *Moderatamente mosso*; 4) *Allegretto*; 5) *Andante cantabile* («La bella addormentata»); 6) *Andante espressivo e sostenuto*; 7) *Allegretto alla marcia*; 8) *Scorrevole*; 9) *Moderato*; 10) *Allegretto scherzando*; 11) *Allegro*; 12) *Andante moderato* (. Passacaglia).

la disinvolta fluidità del discorso privo di suture.

Anche quando, come in questo caso, il musicista recupera frammenti antichi diversamente caratterizzati e li elabora con scrupolo certosino, calibrando ogni nota con l'attenzione e l'impegno direi quasi dell'orafo, riesce sempre ad evitare la costruzione a mosaico dotato com'è di vivissimo senso del fraseggio; qualità che, se affinata certo con l'esperienza e il gusto, sembra piuttosto appartenere alla natura di Rieti ed è senz'altro tra i caratteri più significativi della sua musica insieme alla spiccatissima sensibilità ritmica, che rende le sue pagine agili e fresche, e ad una certa inquietudine armonica che contribuisce ad evitare ogni monotona stagnazione del discorso musicale.

Prendendo spunto dai *Preludi* un altro pregio vorrei rilevare nella musica di Rieti, l'altissimo senso della misura proprio d'altra parte degli artisti autentici. Egli infatti, guidato da costante e sempre vigile severità sa lasciare cadere, con assoluta tranquillità e senza alcuna indulgenza, pagine e pagine che, dopo il primo impeto creativo, non superino il rigoroso vaglio dell'autocritica, salvo a recuperarle dopo molti anni e dar loro veste nuova in un contesto anche molto diverso.

I lavori di Rieti, immuni da ipertrofia e complessità costruttiva, sono tutti, o quasi, estremamente semplici nell'impianto (prediletta è la tripartizione A B A) e tutti, salvo le opere naturalmente, – anch'esse d'altra parte meno ampie ed articolate della media dei lavori del genere –, molto brevi. Si pensi che i

concerti e le sinfonie non superano mai i quindici, venti minuti.

Per l'essenzialità e la brevità delle sue composizioni egli fa pensare a certi artisti romantici che amano le forme raccolte e poco estese, quando non i frammenti, fedeli interpreti di una necessità espressiva che non amavano forzare in ampiezza e in intensità.

L'asciuttezza del linguaggio musicale è perfettamente coerente del resto con il carattere dell'uomo, estremamente schivo, discreto, amante del silenzio, insofferente di ogni lungaggine, non facilmente disposto a parlare né ad ascoltare a lungo chicchessia. Non a caso il suo poeta prediletto è Dante che ha il dono della sintesi e della concisione supreme.

La *Sonata a sei* e il *Dittico*, del 1980, non sono particolarmente importanti e significativi, anzi rappresentano un momento di stanchezza creativa. La prima, scritta per il «Sestetto Pro Gemini» per flauto, oboe, violino, viola, violoncello e pianoforte, è in quattro movimenti (*Allegro non troppo*, *Allegretto*, *Adagio*, *Allegro con spirito*) e non è mai stata eseguita, come la *Sinfonia* N. 7. In mancanza quindi della verifica sonora per una valutazione più attendibile, mi sono dovuto limitare all'esame della partitura che ha permesso tuttavia di rilevare una certa sproporzione tra le parti e qualche ripetitività linguistica e di linguaggio rispetto alle composizioni precedenti: si pensi solo al ritmo di tarantella più volte da Rieti utilizzato negli ultimi anni e ripreso nel secondo movimento, *Allegretto*.

A creare squilibrio tra le parti contribuisce invece in particolare il terzo tempo, *Adagio*, costituito dalle non brevi *Variations on two Cantigas de Santa Maria*, precedentemente composte, appena modificate con l'attribuzione della parte del fagotto al violino e alla viola. Piuttosto stridente inoltre risulta il contrasto tra la mistica atmosfera medioevale, spagnoleggiante, dell'*Adagio* e il ritmo di tarantella del secondo tempo.

Particolare valore non ha neppure il *Dittico*, concepito originariamente per violino ed orchestra pensando alle analoghe «romanze» di Beethoven, poi ridotto per violino e pianoforte. Distinto in due parti: *Barcarola* e *Allegro con spirito*, è più pregevole nella prima per il carattere dolce e le suadenti armonie ravvivate da un continuo trascolorare di suggestive modulazioni.

Del 1981 sono due brevi ma riuscite composizioni: *Spiccata* e *Allegretto alla croma*. La prima, in tempo unico, per flauto, quartetto d'archi e pianoforte, è agile, scorrevole e di carattere spagnoleggiante; la seconda, più valida ed interessante, utilizza il tema, dal musicista ricordato a memoria, di un'antico *Allegretto scherzando* per orchestra eseguito per la prima volta da Pierre Monteux, la cui partitura andò poi perduta.

Riproposto quest'ultimo per complesso da camera (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, pianoforte e quartetto d'archi) con il nuovo titolo di *Allegretto alla croma*, presenta un originale tema in cinque tempi – dai quali

deriva un certo andamento ritmico asimmetrico – che richiama lontanamente quello del secondo movimento, *Andante cantabile con moto*, della *Sinfonia N. 1* di Beethoven. Pregevoli sono in questa composizione di carattere vagamente stravinskyano per il linguaggio un po' ossuto, la scrittura asciutta ed insieme leggera ed elegante, l'essenzialità della costruzione e del gioco imitativo tra le parti.

Nel 1982 la vena creativa di Rieti fu piuttosto avara, egli si limitò infatti a scrivere, in autunno, su commissione della «Harpsichord Society», un lavoro per due clavicembali o pianoforti: *Trittico*, in tre parti, in ognuna delle quali recuperò le pagine migliori del balletto *Scenes Seen* che non aveva avuto in precedenza molta fortuna.

Dei tre pannelli del *Trittico*, preceduti tutti dalla stessa breve introduzione, il primo, basato su una scala di vago sapore esotico, è animato da continue modulazioni e da armonie ambigue sempre oscillanti tra il Fa # minore e il Do # minore; il secondo, costituito da tema e variazioni, si distingue per il ritmo sincopato; il terzo è un allegro di carattere brillante, ritmicamente animato.

Il materiale musicale non di prima mano, come dicevo, si avvantaggia della nuova scrittura per due pianoforti, o clavicembali, strumenti per i quali Rieti, come ho più volte sottolineato, scrive in modo particolarmente felice; esso quindi acquista rispetto alla utilizzazione originaria ben altro smalto che lo rende

certamente più gustoso.

Musical score for a piano piece, consisting of multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- Staff 1 (Violin I):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction *Allarg. con spirito (1. e. 2. v.)*.
- Staff 2 (Violin II):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Staff 3 (Viola):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Staff 4 (Cello):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Staff 5 (Bass):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Staff 6 (Piano):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction *con ardore*.
- Staff 7 (Piano):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Staff 8 (Piano):** Features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction *p staccato*.

The score is divided into sections by bar lines and includes a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The overall mood is expressive and dynamic, as indicated by the performance instructions.

Figura 27 V. RIETI, *Sonata a dieci*, *Allegro con spirito*.

Il primo lavoro del 1983, dedicato a Louise Crane, è la *Sonata a dieci* per flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, quartetto d'archi e pianoforte, eseguita per la prima volta, nell'estate dello stesso anno, al Festival di Caramoore. È in tre movimenti: *Tempo di marcia*, *Andantino tranquillo*, *Allegro con spirito*. Il primo, denominato inizialmente dall'autore «marcia antimilitare» e fondato su due temi, uno spiccatamente ritmico l'altro espressivo, è una marcia un po' grottesca, scritta con spirito evidentemente burlesco ed intenzioni satiriche, antimilitari appunto. Il secondo è melodico e scorrevole, il terzo, il migliore, riprende uno spunto tematico, più volte utilizzato in composizioni precedenti, caratterizzato dalla seguente successione discendente: Do, Sol, La b, Mi, Fa #, Do, Si, Do, al musicista evidentemente cara.

Questo *Allegro con spirito*, che recupera il motivo di una vecchia tarantella per pianoforte, è l'ennesima riprova della tendenza del musicista a non utilizzare una sola volta temi validi e fecondi ma a riprenderli e svilupparli in composizioni anche lontane nel tempo e di carattere diverso per esaurirne tutte le possibilità espressive, secondo una linea di continuità che conferisce al suo itinerario creativo maggiore unità.

Per tornare alla *Sonata a dieci* è opportuno ancora rilevare l'omogeneità e la compattezza del tessuto sonoro dovute alla equilibrata distribuzione del discorso

musicale, equamente ripartito tra le varie parti strumentali poste tutte sullo stesso piano di dignità espressiva. La partitura inoltre è ariosa, chiara e leggera, per nulla appesantita dalla sapienza della costruzione.

Dopo la *Sonata a dieci*, nell'83, Rieti compose contemporaneamente due lavori di ampiezza ed impegno diversi commissionatigli dall'«Indianapolis Ballet Theatre»: *Elegia* in memoria di Balanchine e *Verdiana*. La prima, un trio per flauto, violoncello e pianoforte di pochi minuti, in forma A B A, consiste nella elaborazione e nella strumentazione di due preludi per pianoforte di cinquant'anni prima; la seconda è una specie di divertimento, un balletto-pastiche derivato da opere verdiane.

A differenza di *The Night Shadow*, balletto narrativo costruito con musiche di Bellini, di cui ho in precedenza parlato, *Verdiana* allinea una serie di puri «numeri» musicali che lasciano completamente libero il coreografo di inventare i vari passi, le differenti azioni coreografiche.

Le opere di Verdi alle quali Rieti ha attinto sono: *Il ballo in maschera*, da cui ha derivato cinque temi; *Il Trovatore*, quattro; *La forza del destino*, due; *Macbeth*, appena poche battute.

È da rilevare che il compositore nelle sue scelte ha rigorosamente escluso, delle opere verdiane, i balletti veri e propri e le pagine che, pur riferendosi ad azioni drammatiche, hanno uno spiccato ritmo di danza, attingendo soltanto ad arie, duetti e concertati, a

dimostrazione implicita che molta musica di Verdi, come del resto buona parte della propria, è animata da spiccato spirito di danza.

In ogni numero del balletto – sono in tutto undici – confluiscono i temi delle diverse opere, variamente accostati ed elaborati, dei quali a volte si riprende la tonalità originaria che in altri casi invece è modificata per esigenze di carattere vario. Il lavoro, senz'altro inferiore a *The Night Shadow*, non è di grande interesse anche se abile è la strumentazione e molto ingegnoso l'innesto dei vari pezzi; le tessere del mosaico infatti, accuratamente scelte e altrettanto bene incastonate, formano un *divertissement* leggero ed arioso, ma senza particolari pretese.

L'ultima fatica dell'83 fu il *Concertino pro S. Luca* dedicato dal musicista al «Saint Luke's Chamber Ensemble» che glielo aveva commissionato per celebrare il decimo anniversario dalla fondazione. Costruito con lo stesso organico strumentale della *Sonata a dieci* e di *Verdiana*, il *Concertino* consta di quattro movimenti: il primo, *Introduzione*, è fondato sostanzialmente su due temi principali: uno energico, l'altro scorrevole e scherzoso, liberamente sviluppati. Nel secondo, uno *scherzo* in due tempi, ritmicamente vivace, si distingue l'episodio centrale, nel quale la tromba esegue frammenti di melodia. Il terzo è un corale variato il cui disegno melodico è affidato al flauto, all'oboe e al clarinetto ognuno dei quali espone parte del tema. Chiude il *Concertino* una *Bagatella*, in

Allegretto, pagina dalla trama leggera, quasi un sorriso abbozzato agli ascoltatori.

Nell'estate '84, a Roma, il musicista terminò *Romanza lidica*, per clarinetto e pianoforte, denominata «romanza» per il carattere lirico, cantabile, e «lidica» perché fondata, anche se non rigorosamente, sul modo lidico con il quarto grado aumentato. Questa breve melodia accompagnata, idonea ad essere eseguita come bis nei concerti, fu orchestrata qualche mese dopo dall'autore per piccolo complesso cameristico.

Nel settembre dello stesso anno fu completata *Indiana*, suite da concerto per orchestra, commissionata dall'«Indianapolis Ballet Theatre» in occasione di un festival dedicato esclusivamente a balletti di Rieti, nell'autunno '85, con la riproposta anche di quelli scritti per Diaghilev: *Barabau* e *Le Bal*.

La suite, come le altre composizioni dell'84, è di elegante fattura ed espressione dello stile maturo di Rieti; le tre parti di cui si compone sono: *Rondò*, con un energico ritornello riproposto in modo sempre diverso; *Andantino*, nostalgica rielaborazione dell'omonimo movimento della *Sinfonia N. 1* del 1929, ricordato a memoria perché il musicista non possedeva più la partitura; chiude la suite una specie di *scherzo* nel quale ricorrono le caratteristiche del modo lidico, caro al musicista, con la quarta aumentata.

Un mese dopo aver concluso *Indiana*, Rieti compose *Tre Improvvisi* molto brevi, ognuno per strumenti diversi. Il primo, *In modo burlesco*, per flauto,

oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte, è in *Allegro* e si configura come una breve «burlesca» appunto. Il secondo, *In modo elegiaco*, per violino, corno inglese, clarinetto, fagotto e pianoforte, ha carattere malinconico; essendo scritto «In memoria di Yvonne de Casa Fuerte», la cara amica del musicista, violinista, recentemente scomparsa, ha come protagonista naturalmente il violino, accompagnato dal pianoforte; gli altri strumenti si inseriscono nel discorso musicale con qualche spunto melodico ma in modo accessorio. Il terzo, *In modo lidico*, un *Andante tranquillo* per violino, flauto, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte, è la semplice orchestrazione per complesso da camera della *Romanza lidica* per clarinetto e pianoforte, scritta pochi mesi prima.

Nei primi mesi dell'86, ad ottantotto anni, il musicista compose, per dieci strumenti (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, quartetto d'archi e pianoforte), *Concertino novello* così chiamato per distinguerlo da un precedente *Concertino per cinque strumenti* del '63. Non è opera nuova ma rielaborazione di precedenti composizioni. Dei quattro tempi di cui è costituito infatti, *Allegro giusto*, *Andantino tranquillo*, *Adagio sostenuto* e *Allegretto*, solo il primo è originale, gli altri derivano dalla *Sonata concertante* per violino e pianoforte e dal *Quintetto per fiati*.

Dell'estate '86 è la *Sinfonia Breve* N. 8, interamente nuova nel materiale tematico, non certo nello stile; non presenta, infatti, alcuna novità nel

linguaggio pur distinguendosi per la sapienza della costruzione, il garbo del fraseggio ed il senso della misura di sempre. Anche se non raggiunge inoltre i dieci minuti di durata ha tuttavia l'impianto classico in quattro movimenti: *Introduzione e Allegro*, *Allegretto vivace*, *Adagio*, *Allegro militare*.

Tra il settembre e il dicembre dello stesso anno, Rieti compose altri quattro lavori di varia natura ed importanza: *Capriccio Secondo*, *Valzer a venti dita*, *Toccata per pianoforte* e *Variazioni Enarmoniche*.

Il *Capriccio per violino e pianoforte*, denominato *secondo* per distinguerlo da un precedente *Capriccio* per gli stessi strumenti scritto nel 1941, è una breve pagina fondata su due temi, in tonalità incerta, come quasi sempre nei lavori di Rieti, ma ruotante intorno al Mi minore, e di carattere vivace ed èstroso.

Il *Valzer a venti dita*, nel quale è accentuato il tono scherzoso della precedente composizione, è per pianoforte a quattro mani e in Do maggiore, in una tonalità cioè una volta tanto definita. Da rilevare che le parti musicalmente più ricche ed interessanti sono affidate al registro medio-alto del pianoforte mentre quelle gravi sono molto semplici e di facile esecuzione. Particolare curioso: il *Valzer* è stato eseguito per la prima volta a New York, nel marzo dell'87, dal pianista Bennet Lerner e dallo stesso autore, a 89 anni compiuti.

La *Toccata*, che ha per sottotitolo *Perpetuum Mobile*, è una specie di moto perpetuo, ha carattere piuttosto virtuosistico e ritmi vari: 2/2, 3/4 e 5/4 che si

alternano in ordine diverso.

Senz'altro più impegnative sono le *Variazioni enarmoniche*, terminate nel dicembre '86, che hanno richiesto all'autore, per sua esplicita ammissione, raccoglimento e concentrazione notevoli. Scritte per pianoforte a quattro mani – ma il musicista ne prevede anche una versione diversa – esse sono caratterizzate da una successione di tonalità tra loro legate da equivoci cromatici (diesis-bemolle) ai quali lo stesso titolo esplicitamente allude, e provano ancora una volta, se fosse necessario, viva sensibilità armonica e sapienza costruttiva. Le sezioni delle *Variazioni enarmoniche* si susseguono nel seguente ordine: Tema corale, Variazione I, Ritornello I, Variazione II, Variazione III, Ritornello II, Variazione IV, Variazione V, Variazione VI, Ritornello III, Variazione VII, Variazione VIII, Variazione IX, Coda.

Al momento della pubblicazione di questo volume Rieti continua a scrivere senza sosta e, quel che più conta, con entusiasmo. Attualmente lavora ad un nuovo balletto, commissionatogli dall'Indianapolis Ballet Theatre, che sarà rappresentato nel 1988, in occasione dei suoi novant'anni. Chiamato *Caleidoscopio* e costituito da rielaborazioni di composizioni precedenti e da pagine nuove è concepito per orchestra da camera.

Al termine della rassegna della lunga parabola

creativa di Rieti, forse non è inopportuno richiamare alcuni aspetti fondamentali della sua personalità musicale, ai quali peraltro ho più volte accennato, e delineare un quadro generale di riferimento entro il quale collocarla. È fuori dubbio che Rieti si è sempre mosso con il senso di indipendenza e la spregiudicatezza propria degli autodidatti, anche se non ha potuto, com'è naturale, sottrarsi a suggestioni ed influssi musicali vari che ci riportano non solo al francese «Gruppo dei Sei» e a Debussy il cui *Pelléas et Mélisande* conosceva addirittura a memoria, ma anche a Stravinsky al quale è rimasto sempre ancorato. Tutte queste esperienze hanno avuto però sulla sua musica forse la stessa incidenza dei grandi classici: da Monteverdi a Bach, da Haydn a Mozart, a Beethoven, al melodramma italiano in particolare.

Con la musica francese contemporanea la sua ha in comune finezza di gusto, leggerezza estrema nella strumentazione, garbata e disincantata ironia, trasparenza di linguaggio, raffinatezza di fraseggio, armonizzazione leggera e chiaroscurata; di Stravinsky ha soprattutto l'inquietudine ritmica e la spregiudicatezza delle modulazioni. Il contributo invece del teatro d'opera italiano, anche minore, sul quale egli si è formato e che fa da sfondo, pur se di rado chiaramente avvertibile, alla sua ampia produzione, si può penso riassumere essenzialmente nella cantabilità melodica e nella luminosità dei temi.

Su un patrimonio musicale così ampio e vario egli

si è quindi formato, assimilando le forme e le tendenze più disparate senza alcun principio, anzi spesso in modo disordinato. Ma forse sono state proprio l'immediatezza e la franchezza con le quali si è accostato agli autori più diversi e la libertà con cui se n'è nutrito, traendone indicazioni e stimoli tutt'altro però che perentori, che hanno conferito alla sua musica quella freschezza, quel carattere estroso ed anticonformista, quel *sense of humor* che sono tanta parte del suo fascino.

In tale atteggiamento nei confronti dei classici, ma anche dei contemporanei, non si può non riconoscere l'analoga libertà di Stravinsky che si avvicinò ad essi senza «complessi» o reverenziali timori; non è da escludere anzi che tale affinità di comportamento e l'altissimo senso della propria libertà, che in nessun caso si compromette, siano stati tra i motivi più validi della profonda intesa tra Rieti e Stravinsky, della loro simpatia e della lunga amicizia; anche se poi il musicista russo, come conseguenza della sua indipendenza da modelli e influenze, compì vane e radicali trasformazioni stilistiche mentre Rieti è rimasto sostanzialmente vincolato ad uno stile, il suo stile, al quale si è mantenuto fedele durante il lunghissimo arco creativo, se si esclude una giovanile e fugace attrazione verso la politonalità dovuta più a curiosa adesione alla «moda» europea del tempo che a profonda convinzione. Stile conquistato del resto molto presto, senza necessità di molti studi e ricerche, che lo ha tenuto al riparo dall'ansia di avventurarsi per sentieri impervi o

inesplorati, di tentare vie diverse da quella che fu lieto di percorrere spontaneamente da giovanissimo. L'aurea omogeneità ed il sereno distacco dalle circostanze storiche sono infatti uno dei punti di forza della sua musica, il suo limite anche, se si vuole, certo una delle sue più spiccate caratteristiche.

La distanza sempre frapposta tra sé e le vicende dell'esistenza – pur nella continuamente rinnovata curiosità per tutto quanto si svolge nel mondo –, per seguire unicamente il proprio itinerario interiore, è, nel suo caso, specchio e simbolo di profonda ed autentica libertà che gli ha impedito in ogni circostanza, anche fuori della sfera della propria arte, di sposare con convinzione una particolare *Weltanschauung*, una ben definita filosofia, un'ideologia, una parte politica, una religione storica. Egli per esempio, di origine israelitica, fatto veramente raro, non ha mai aderito all'ebraismo rimanendo sempre sinceramente e serenamente agnostico.

«He doesn't belong», come dicono gl'inglesi, egli è sempre stato cioè completamente indipendente, intollerante di ogni tipo di vincolo, artistico, ideale, materiale, forse anche affettivo, distinguendosi per il carattere schivo e l'estrema riservatezza nei rapporti umani.

A conclusione dell'analisi dell'opera di Rieti vorrei riportare una pagina di Casella, che sottoscrivo, dedicata al ventinovenne musicista, apparsa nel 1927 su *La Revue Musicale*. La valutazione di Casella si fonda

sulla conoscenza di alcuni, pochi ancora suoi lavori significativi ma soprattutto sull'intuizione delle sue grandi potenzialità musicali. Dal momento che essa non solo non è stata smentita o in parte contraddetta ma, ritengo, completamente confermata dall'ampia messe della creatività rietiana, penso sia opportuno citarla per intero ad autorevole suggello di questo studio.

In un saggio⁴⁶ sui giovani musicisti che avevano seguito la via da lui indicata come la più conforme allo «spirito» e alle esigenze del passato musicale italiano, così scrisse Casella:

⁴⁶ Il saggio «Jeunes et Indépendants» fu pubblicato ne la *La Revue Musicale*, VIII, 3, 1927, p. 64. Traduzione: «Tra essi, il più conosciuto fuori d'Italia è senza alcun dubbio Vittorio Rieti, il cui nome si mise in immediata e singolare evidenza nei festivals della Società Internazionale di Musica Contemporanea, svoltisi a Praga, nel 1924 e 1925, ed in seguito con l'affascinante balletto *Barabau* messo in scena da Diaghilev l'inverno successivo. Rieti è stato ufficialmente allievo di Frugatta e di Respighi, ma egli è soprattutto autodidatta, ed una lunga intimità con me è stata – per lo meno credo – decisiva per il suo orientamento. Rieti – per quanto non abbia ancora raggiunto la trentina – possiede già alcune spiccate qualità che un buon numero di altri compositori cercano durante tutta la loro vita senza riuscire ad acquisirle; uno stile, una personalità ed infine una notevole sicurezza formale e tecnica, che non è esagerato chiamare – nel suo caso – maestria. Rieti ha raggiunto rapidamente il successo grazie alle sue doti di 'verve' stramba (sebbene sia in fondo, come tutti gl'individui dallo spirito comico e 'claunesco', un tragico più che un comico). Ma egli senza dubbio saprà presto sviluppare altre – e più profonde – qualità che la sua natura ricca gli nasconde ancora, ma che io intravvedo già nelle sue belle e serene *Pastorali* per 17 strumenti che scrisse due anni fa. Quando Rieti avrà confinato il suo spirito di 'enfant terrible' nei limiti che convergono ad una capacità eccezionale di sentire (e, tutto sommato, abbastanza limitata) allora comincerà per lui il vero sboccio, e le sue rare capacità di sensibilità, immaginazione ed intelligenza faranno di lui una delle figure più importanti della nostra nuova scuola».

«Parmi ceux-ci, le plus connu hors d'Italie est sans aucun doute Vittorio Rieti, dont le nom se mit en soudaine et singulière évidence lors des festivals de la *Société Internationale de Musique Contemporaine*, données à Prague, en 1924 et 1925, et ensuite par le charmant ballet *Barabau* monté par Diaghilev l'hiver dernier. Rieti a été officiellement élève de Frugatta et de Respighi, mais il est surtout autodidacte, et une longue intimité avec moi a été – je le crois du moins – décisive pour son orientation. Rieti – bien que n'ayant pas encore atteint la trentaine – est déjà en possession de plusieurs hautes qualités que bon nombre d'autres compositeurs cherchent durant toute leur vie sans parvenir à les acquérir: un style, une personnalité et enfin une remarquable sûreté de forme et de technique, qu'il n'est pas exagéré d'appeler – dans son cas – maîtrise. Rieti a conquis rapidement le succès par ses dons de verve cocasse (bien qu'il soit au fond, comme tous les individus à l'esprit bouffon et «clownesque», un tragique bien plus qu'un comique). Mais sans doute il saura prochainement développer d'autres – et plus profondes – qualités que sa riche nature lui cache encore, mais que j'entrevois déjà dans ses belles et sereines *Pastorales* pour 17 instruments qu'il écrivit il y a deux ans. Lorsque Rieti aura confiné son esprit d'«enfant terrible» dans les limites qui conviennent à un sentiment d'exception (et, somme toute, assez borné) alors commencera pour lui le véritable épanouissement, et ses rares facultés de sensibilité, d'imagination et d'intelligence feront de lui une

figure des plus importantes dans notre nouvelle école».

Tale infatti Rieti è divenuto senza alcun dubbio, anche se purtroppo, ancora oggi, soprattutto in Italia, la sua musica non è penetrata nel tessuto culturale forse perché sono mancate le occasioni – non è stata mai molto eseguita – per conoscerla nelle sue pieghe più riposte, nelle venature più esili, nelle motivazioni più intime. Come spesso la bellezza discreta ma autentica di un volto non s’impone al primo apparire ma si rivela poi allo sguardo attento e profondo così la musica di Rieti si manifesta nel suo pieno valore con il tempo, si ammira con lo studio – ma non mancano pagine di immediata seduzione, penso per esempio ai *Second Avenue Waltzes* –, s’imprime nella memoria per il fascino sottile delle delicate melodie, l’armonia saporosa e variegata, il ritmo mobilissimo, la leggerezza dello strumentale, la spontaneità e naturalezza del gioco contrappuntistico immune da ogni accademismo, il senso di serena visione del mondo che sa evocare e che conforta.

Appendici

I CONVERSAZIONI CON VITTORIO RIETI

Testimonianze sui contemporanei

Queste testimonianze sono state raccolte nel corso di lunghe, piacevoli e stimolanti conversazioni avute con Vittorio Rieti nella sua abitazione di New York, nell'inverno del 1985, durante le quali egli si è lasciato andare, qualche volta con comprensibile nostalgia, all'onda dei ricordi, sollecitato da domande rivoltegli spesso senza un ordine preciso, talora per pura curiosità.

Agli appunti presi durante gli incontri, che ho trascritto con la maggiore fedeltà possibile, non ho dato una sistemazione particolare per rispettare il carattere cordiale e l'andamento rapsodico delle conversazioni, nella speranza anche che gli argomenti trattati non perdessero la loro freschezza e risultassero quindi più interessanti e godibili alla lettura.

I temi affrontati sono evidentemente soprattutto musicali ma non mancano accenni ad altre problematiche o inedite osservazioni su personalità di altre arti, a pittori come Cagli, De Chirico e Utrillo per esempio o a poeti come Max Jacob.

Abbreviazioni:

D. domanda

R. risposta

Ravel

D.: So che lei incontrò più volte Ravel. Fu la vostra una conoscenza profonda o occasionale e superficiale?

R.: Fui con Ravel in varie occasioni, ma non posso dire di averlo conosciuto a fondo. Di lui però mi rimasero impresse l'assoluta mancanza di memoria e la totale distrazione; ma eravamo negli anni trenta e cominciava evidentemente a star male. Ricordo che la prima volta che gli venni presentato mostrava di sapere chi fossi perché aveva ascoltato il mio *Concerto per fiati e orchestra*, lavoro che mi introdusse nell'ambiente musicale parigino e determinò l'incontro e la collaborazione con Diaghilev.

Lo rividi in seguito una decina di volte ed egli, dimenticando sempre che ci eravamo già conosciuti, mi rivolgeva puntualmente le stesse domande e ripeteva le stesse considerazioni. Dopo tutti questi incontri, una sera recandoci entrambi a far visita, a Parigi, ognuno per proprio conto, al fratellastro di Misia Sert, Cipa Godebski – il cui salotto rivaleggiava in un certo senso con quello di Misia – del quale Ravel era molto amico, ci salutammo, dopo la consueta sorpresa da parte sua, nel portone del palazzo. Ma dovevamo salire ben cinque

piani a piedi, per mancanza di ascensore; ci avviammo così lentamente ed in silenzio. Entrati in casa, Ravel mi guardò come se mi vedesse per la prima volta e riprese a salutarmi; non potei allora non fargli notare che ci eravamo appena visti ma egli, senza troppo scomporsi, mi rispose che non aveva importanza se ci si salutava una volta di più.

D.: Che conto teneva Ravel delle valutazioni che gli altri musicisti davano della sua musica?

R.: Direi che fosse molto sensibile alle opinioni dei colleghi musicisti; non nascondeva infatti, per esempio, il profondo dispiacere per non essere apprezzato da Milhaud che aveva grande avversione per le sue composizioni.

D.: Era, da parte sua, generoso o severo nel giudicare le musiche altrui?

R.: Non era molto generoso quando non gli piacevano, anche se erano state scritte da un grande musicista. Una volta, per esempio, assisté a Parigi alla prima di una composizione di Stravinsky, non ricordo quale, che non aveva apprezzato. Al termine del concerto – mi raccontò una volta Stravinsky stesso – andò a salutare il musicista russo che desiderava naturalmente conoscere la sua opinione. Ravel però, non volendo essere scortese, di tutto parlava meno che del lavoro ascoltato, indugiando a descrivere la cattiva acustica della sala ed il posto infelice che gli avevano assegnato. Stravinsky allora, piuttosto risentito, gli chiese se era tutto quello che aveva da dire e Ravel, con

eloquente freddezza, rispose semplicemente: «Sì».

D.: È noto che Toscanini eseguiva il suo *Bolero* ad un tempo sensibilmente più veloce del dovuto. Ravel, che lei sappia, glielo fece mai presente?

R.: Certamente. A questo proposito mi è stato riferito che una volta, dopo un concerto, glielo fece notare. Toscanini però, con assoluta tranquillità, gli rispose che, anche se con rammarico, non intendeva modificare la sua interpretazione perché lo aveva sempre eseguito in quel modo riportando, d'altra parte, ogni volta grande successo. E Ravel, freddamente, di rimando: «Dev'essere per questo che quando lo dirigo io non ho mai successo!».

Poulenc e il «Gruppo dei Sei»

D.: A quali musicisti del «Gruppo dei Sei» fu più vicino?

R.: A Poulenc e Milhaud soprattutto, ma ebbi rapporti cordiali anche con Auric, Germaine Tailleferre e Honegger, per non parlare di altri come Sauguet che, per puro caso, non entrò a far parte del «Gruppo», così come anche per caso ne fece parte Honegger che, com'è noto, era musicalmente piuttosto lontano dai restanti cinque.

D.: Come conobbe Poulenc?

R.: Appresi per la prima volta della sua esistenza a Roma, assistendo ad un concerto del pianista Riccardo Viñes. Eravamo intorno al 1920 e il musicista francese

era per me assolutamente sconosciuto. La composizione eseguita nel concerto – non ricordo quale – mi colpì molto perché notai che essa aveva qualche affinità con la mia musica. Conobbi poi personalmente Poulenc a Vienna, nel 1922, in casa di Alma Mahler, ma mi dimenticò presto perché ignorava ancora i miei lavori.

In seguito, a Parigi, rimase positivamente impressionato dal mio *Concerto per quintetto di fiati e orchestra* che ascoltò insieme a Messager e, senza ricordarsi di avermi mai incontrato, mi segnalò a Diaghilev ritenendomi il musicista ideale per il nuovo tipo di balletto – meno russo, più universale e con tematiche moderne – che il fondatore dei *Ballets Russes* andava realizzando dopo la ben nota svolta stilistica.

Come io mi ero interessato alla musica di Poulenc senza conoscerlo personalmente, altrettanto egli fece con la mia. Era inevitabile che poi a Parigi diventassimo molto amici.

D.: Su quali elementi era fondata la vostra amicizia?

R.: Credo sulla simpatia umana ed una certa affinità musicale che in molti, almeno, hanno riscontrato forse non senza ragione. Ritengo però che non siano le mie cose migliori quelle che richiamano lo stile di Poulenc. Egli comunque ha avuto una qualche influenza su alcune mie musiche, come il secondo balletto scritto per Diaghilev, *Le Bal*, ed il primo *Concerto per violino e orchestra*, chiamato *Concerto napoletano*, poi da me rinnegato.

Per quanto riguarda l'aspetto umano del rapporto posso dire che il nostro sodalizio fu così profondo che alla morte di Poulenc rimase in me un vuoto incolmabile.

D.: Quali furono i rapporti con gli altri musicisti del «Gruppo dei Sei» o con quelli a loro vicini?

R.: Molto cordiali, se non proprio di intima amicizia, in particolare con Auric che ho sempre ammirato per la sua intelligenza lucida e la finezza della scrittura musicale in particolare dei balletti composti per Diaghilev, *Les Fâcheux* e *Les Matelots*, che mi sembrano i suoi lavori migliori.

Legame più profondo ebbi invece con Milhaud incontrato per la prima volta a Vienna nel 1922, in casa di Alma Mahler, insieme ad Ottorino ed Elsa Respighi. Lo rividi a Roma, credo l'anno seguente, in occasione della esecuzione, all'Augusteo, della sua *Ballade* per pianoforte e orchestra – al pianoforte era lui stesso, dirigeva Bernardino Molinari – accolta malissimo dal pubblico che cominciò a dire segni di intolleranza fin dalle prime battute; ma al tempo il pubblico romano era molto maleducato ed anche impreparato. Ricordo infatti di averlo sentito fare gazzarra, nel 1923, all'esecuzione del *Sacre du printemps* di Stravinsky e fischiare le sinfonie di Bruckner e le musiche di Casella. Prima del concerto ritenni quindi opportuno preparare Milhaud all'eventuale insuccesso; ma egli era abbastanza tranquillo perché aveva fiducia nella validità della sua composizione. Rimase poi molto male per l'esito

negativo, ma non disse nulla.

D.: In occasione della venuta a Roma ebbe modo di far ascoltare a Milhaud la sua musica?

R.: Milhaud aveva sentito dire a Parigi che a Roma io, Mario Labroca e Renzo Massarani avevamo fondato una specie di gruppo ad imitazione dei «Sei» francesi. (Era stata un'idea, a mio avviso infelice, di Massarani). Volle così incontrarci e conoscere le nostre musiche. Ricordo che gli piacque molto il coro di *Barabau* del quale parlò poi, a Parigi, a Diaghilev.

D.: Ricorda qualche episodio particolare riferito a Milhaud e alla sua musica oltre quello romano di cui ha appena detto?

R.: Sì, è legato ad un compositore e critico parigino di una certa reputazione ma di una impertinenza ed arroganza assolutamente insopportabili. Alludo a Florent Schmitt, una delle persone, dal punto di vista umano, più sgradevoli che abbia conosciuto. Alla prima di un lavoro di Milhaud, all'Opéra di Parigi – non ricordo se si trattasse del *Bolivar* o del *Cristoforo Colombo* – durante l'intervallo tra il secondo e il terzo atto incontrando Milhaud gli chiese provocatoriamente: «Lei resta fino alla fine?» Era inoltre un nazista feroce e collaborazionista convinto. Dopo la guerra, per un certo tempo, fu in prigione; quando ne uscì ebbe il coraggio di dire: «Viva Hitler!».

Per quanto mi riguarda Florent Schmitt stroncò, devo dire a ragione, il mio *Concerto napoletano* per violino, ma in seguito andò oltre ogni misura; infatti

ogni volta che recensiva qualche mia composizione, anche a lui gradita, come la *Terza Sinfonia*, aveva sempre il buon gusto di fare riferimento al mio pessimo *Concerto napoletano*.

D.: Dei musicisti o delle personalità artistiche conosciute a Parigi quali altri ricorda volentieri?

R.: Sauguet soprattutto, conosciuto in occasione dell'orchestrazione del suo balletto *La Chatte* scritto per i *Ballets Russes*. Diaghilev mi aveva infatti chiesto di rivederne la strumentazione perché Sauguet era più giovane ed aveva meno esperienza di me. Da allora ci siamo frequentati con assiduità divenendo, come ancora siamo, profondamente amici.

Conobbi anche Cocteau col quale ebbi però rapporti ravvicinati, possiamo dire, soltanto negli ultimi anni dei miei soggiorni parigini, cioè nei secondi anni trenta. In quel periodo si colmò la distanza che ci separava e subentrò una viva simpatia reciproca. Di lui non potrei riferire altro che non sia già stato abbondantemente detto.

Max Jacob

D.: Lei conobbe a fondo Max Jacob del quale musicò anche alcune liriche. Che ricordo ne ha?

R.: Jacob era un carissimo amico col quale abitai a Parigi, all'Hotel Nollet, insieme a Sauguet, negli anni trenta. Era, come si sa, letterato e pittore; certamente tra gli artisti e i personaggi più in vista della Parigi del

primo dopoguerra. Era molto vicino, dal punto di vista letterario, ad Apollinaire e a Cocteau dei quali condivideva le idee estetiche. Viveva in povertà con il frutto della vendita di «guaches» che faceva all'Hotel Nollet. Finì la sua vita in modo tragico, in un campo di sterminio nazista.

Ebreo di origine, si convertì poi alla fede cattolica che abbracciò con grande fervore. Basti pensare che a Parigi si alzava tutte le mattine alle cinque per andare a messa al «Sacre Coeur». Era un groviglio di sensualità e di misticismo. Omosessuale radicale, viveva drammaticamente questa sua realtà che gli creava profondi sensi di colpa.

Christian Bérard

D.: Durante i soggiorni parigini, in particolare negli anni trenta, lei fu in contatto, com'è noto, con numerosi artisti, non solo musicisti naturalmente ma anche – è il caso di Max Jacob di cui ha appena parlato –, letterati e pittori tra i quali ultimi Christian Bérard. Ha qualche ricordo particolare di lui?

R.: Bérard, appunto negli anni trenta, era un artista molto alla moda a Parigi, notissimo nell'ambiente «chic» al punto che quando morì, stroncato dall'oppio e dall'alcool, tutte le signore dell'alta società affluirono in massa ai suoi funerali e lo piansero.

Pittore di un gusto e di una raffinatezza straordinari era invece assolutamente trasandato e

sciatto nella persona. A questo proposito voglio raccontare un piccolo ma significativo episodio: una volta andai a casa sua di mattina e lo trovai ancora a letto; fin qui niente di strano. Dopo aver conversato per un po' mi invitò ad uscire con lui. Quando però venne fuori dal letto notai, con sorpresa, che aveva dormito completamente vestito, persino con le scarpe. Senza cambiarsi d'abito e senza lavarsi, con assoluta naturalezza, mi portò quindi a colazione «Chez Maxim» che, com'è noto, è uno dei locali più eleganti di Parigi dove tutti lo riverivano. In lui stravaganza, sciatteria e raffinatezza si coniugavano perfettamente.

Bérard era molto apprezzato da Louis Jouvet per i cui spettacoli realizzò numerose scene. Fu proprio lui, insieme a Boris Kochno di cui fu per un periodo compagno nella vita, a farmi conoscere Jouvet con il quale collaborai poi con entusiasmo scrivendo varie musiche di scena e compiendo esperienze artistiche veramente importanti.

Con Bérard lavorammo alla messa in scena de *L'École des femmes* di Molière: io per la parte musicale, lui per quella pittorica. Lo spettacolo, con la regia di Jouvet, ebbe un successo tale da essere replicato numerosissime volte e rimanere alla storia delle rappresentazioni teatrali francesi.

Diaghilev

D.: Dal momento che scrisse, su commissione di

Diaghilev, due balletti originali e strumentò varie musiche altrui per gli *entr'actes* della sua compagnia a Londra, lei visse per qualche tempo dietro le quinte dei *Ballets Russes* in stretto rapporto con il loro geniale fondatore. Può dire allora come nascevano i suoi spettacoli e quale ne era l'idea fondamentale, generatrice?

R.: Posso affermare con assoluta tranquillità che per Diaghilev, a differenza di tanti coreografi di oggi, la musica era l'elemento principale del balletto, l'ossatura. Una volta messa a punto la musica – che seguiva con particolare cura inducendo instancabilmente gli autori a tagliare, rivedere, correggere – egli, insieme a tutti i suoi collaboratori, costruiva il balletto nel quale la coreografia era *uno* degli elementi che concorrevano alla realizzazione dello spettacolo, non l'essenza ed il fine di esso. A questo proposito è senz'altro significativo quello che rispose una volta ad una mia considerazione. Ricordo che, dopo aver assistito ad uno spettacolo nel quale erano rappresentate *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov e *Les Sylphides* di Chopin, gli dissi che il lavoro di Rimskij mi appariva piuttosto vecchio mentre quello di Chopin lo sentivo ancora fresco e nuovo.

Pensavo che egli avrebbe dato alla mia riflessione una giustificazione coreografica o comunque scenica; invece mi rispose eloquentemente che questo era dovuto semplicemente al fatto che Rimskij-Korsakov non era Chopin, intendendo dire che, come musicista, il russo

non poteva competere col polacco. Per lui infatti *Shéhérazade* e *Les Sylphides* non erano balletti di Fokin, come sbrigativamente si suole dire nel mondo della danza, ma di Rimskij-Korsakov e di Chopin.

D.: Qual'era, secondo lei, la chiave del successo dei suoi spettacoli?

R.: Ritengo la genialità e la novità della concezione. Egli creò un tipo di balletto nuovo, originale, invitando grandi musicisti, scenografi, coreografi, ballerini a lavorare per lui e con lui per dare forma alla sua nuova visione del balletto. Non dimentichiamo che Stravinsky, per suo merito, tra i grandi compositori di tutti i tempi fu forse l'unico a dare il meglio di sé nella danza, scrivendo i capolavori che tutti conosciamo. Basti ricordare solo il *Sacre du printemps*, pietra miliare della musica del nostro secolo, per non parlare de *L'Oiseau de feu*, di *Petruška*, de *Les Noces* e di tanti altri lavori. Anche grandi coreografi, come Fokin e Massine per esempio, o geniali scenografi come Aleksandr Benois e Nikolaj Roerich, crearono capolavori indimenticabili perché Diaghilev li ispirò e guidò da vicino.

D.: Se Diaghilev nei suoi balletti dava speciale importanza alla musica, non si può certo dire trascurasse altre componenti fondamentali come la scenografia, i costumi, le luci.

R.: Non solo infatti non le trascurava ma si preoccupava di ogni particolare, arrivando a controllare personalmente le minuzie, persino i guanti delle

ballerine; tutto però era in funzione della musica che considerava, ripeto, l'elemento generatore della danza, la sua vera e propria matrice.

Egli pretendeva che i compositori gli eseguissero al pianoforte per intero e ripetutamente le musiche scritte per i *Ballets Russes* e li constringeva, me compreso naturalmente, a modificarle cento volte finché non era pienamente soddisfatto. Però non seguiva mai sulla partitura privilegiando l'ascolto, tanto che pensai non conoscesse la musica ma fosse un dilettante di genio. Un giorno però si mise con me al pianoforte per eseguire una *Polka* di Glinka – scritta originariamente per pianoforte a quattro mani – che voleva io orchestrassi insieme alla *Tarantella* di Dargomyžskij per gli *entr'actes* dei suoi balletti londinesi. Naturalmente mi dovetti immediatamente ricredere.

Solo qualche tempo dopo venni a sapere (Diaghilev infatti non amava parlare del suo passato) che aveva avuto da giovane velleità di compositore e aveva addirittura fatto ascoltare i suoi lavori a Rimskij-Korsakov che però lo dissuase seccamente dal continuare a scrivere.

D.: Qual'era il metodo di lavoro di Diaghilev?

R.: Mi ricordo di averlo sempre visto affannato perché perennemente in ritardo con la messa in scena dei balletti le cui prove trascinava a lungo in modo spesso inconcludente, senza che lo spettacolo assumesse corpo e significato. Soltanto quando la data della prima esecuzione si avvicinava e si trovava, per così dire, con

l'acqua alla gola, raggiungeva il massimo della concentrazione e riusciva a dare il meglio di sé divenendo veramente geniale. Adorava essere in ritardo perché così la sua creatività veniva sferzata e poteva esprimersi nel migliore dei modi.

A questo proposito voglio riferire un solo episodio, non certo particolarmente importante ma significativo, accaduto alla prima esecuzione de *Les biches* di Poulenc, con scene e costumi di Marie Laurencin. Mancavano pochi momenti all'apertura del sipario; Diaghilev, per dare le ultime disposizioni, entrò nel camerino della prima ballerina, Vera Nemchinova; notando però che il suo costume era troppo lungo, prese le forbici e cominciò, senza esitazione, a scorciarlo notevolmente, con grande imbarazzo e preoccupazione della danzatrice che gli faceva presente di non poter andare in scena in quel modo perché si sentiva come nuda. Ma Diaghilev non volle sentire ragioni e uscendo dal camerino si limitò a dirle che se si sentiva nuda poteva infilarsi dei guanti. La Nemchinova che, per puro caso, aveva in camerino dei lunghi guanti neri seguì il suo consiglio ed entrò in scena suscitando in tutti ammirata sorpresa.

Marie Laurencin, in un palco, livida dalla rabbia per l'inaspettato intervento sul costume della protagonista da lei ideato, si preparava a fare una scenata a Diaghilev dopo la rappresentazione; visto però l'entusiasmo suscitato dalla sua originalità ed arditezza si guardò bene dal protestare ed accolse, suo malgrado, i

complimenti di tutti.

D.: Nel prendere decisioni per i propri spettacoli Diaghilev teneva conto del parere dei collaboratori?

R.: Egli prendeva sempre decisioni personalissime ed irrevocabili ma prima ascoltava con attenzione il parere di tutte le persone possibili. A volte ricorreva anche a conoscenti ed amici che stimava e di cui si fidava come primo filtro valutativo nei riguardi per esempio di artisti che non conosceva, per decidere poi autonomamente. Ricordo che una volta avevano richiamato la sua attenzione sul compositore cecoslovacco Bohuslav Martinú di cui non sapeva assolutamente nulla. Per evitare evidentemente di perdere tempo ad ascoltare la sua musica che poteva anche non rivelarsi interessante ai suoi fini, volle conoscere preventivamente il mio parere. Mi telefonò quindi numerose volte e non trovandomi continuò a cercarmi finché non ebbe conosciuto il mio pensiero su di lui.

D.: Cosa può dire del carattere dell'uomo, del suo temperamento e delle ragioni del suo successo in società?

R.: È piuttosto difficile dirlo; certo però era un uomo assolutamente affascinante, indimenticabile, anche se sapeva essere molto duro e sgradevole.

D.: Quale fu la ragione della rottura tra Diaghilev e Stravinsky che pure erano stati così legati che il musicista russo, alla propria morte, volle essere sepolto a Venezia vicino all'antico amico?

R.: Senz'altro la gelosia, la possessività di Diaghilev che non tollerava che i *suoi* compositori lavorassero per altri. Quando per esempio Stravinsky scrisse per Ida Rubinstein *Le baiser de la fée* egli provò tale dispiacere e risentimento da perdere ogni obbiettività nel valutare il lavoro al punto che di esso mi seppe dire soltanto: «È esattamente quello a cui sono stato sempre contrario».

D.: Ricorda qualche altro episodio singolare appreso direttamente da Diaghilev?

R.: Egli, si sa, analizzava con molta attenzione e severità le musiche scritte per i suoi spettacoli sfrondandole a volte anche drasticamente senza troppo rispetto per i loro autori. Lo stesso intendeva fare, naturalmente, con Richard Strauss di cui doveva mettere in scena la *Josephslegende*, ma esitava, preso da timore reverenziale per la fama ed il prestigio del musicista. Un giorno – così mi raccontò – mentre cercava con molta circospezione ed esitazione, nel timore di un rifiuto, di fargli comprendere l'opportunità di eliminare alcune parti del lavoro, Strauss, che capì immediatamente dove voleva arrivare, disinvoltamente gli disse: «Tagli pure tranquillamente tutto quello che vuole; so benissimo di scrivere tre o quattro volte più del necessario». Diaghilev, sorpresissimo, non se lo fece ripetere due volte e con grande slancio e piacere sfoltì «adeguatamente» la partitura straussiana.

Stravinsky

D.: Su Stravinsky molto è stato scritto e detto anche da parte di chi non ha avuto la possibilità di conoscerlo da vicino come lei. Tanto più interessante e preziosa è quindi la sua testimonianza per la profonda amicizia che lo legò, ed a lungo, al musicista russo fino alla sua morte.

R.: Molte cose potrei dire su Stravinsky ma mi limiterò a poche osservazioni. Com'è noto, nel corso della sua lunga parabola creativa, egli ebbe vari mutamenti stilistici, anche profondi, che rifiutò però ostinatamente di ammettere a causa, a mio parere, di un vivo ed insanabile conflitto tra la propria natura inquieta che lo spingeva a cambiare, ad evolversi ed il carattere rigoroso e conservatore della religione ortodossa alla quale aderiva, che esigeva staticità, immobilismo. Egli non potendo così mortificare la sua esuberanza vitale, cercava di convincere sé e gli altri, con lunghi e complicati ragionamenti, di essere costante nelle sue scelte e coerente negli atteggiamenti. Infatti non solo non riconosceva nella sua musica alcun mutamento stilistico ma neppure le variazioni interpretative, a volte anche sensibili, alle quali andava soggetto nell'eseguirlo.

Ricordo benissimo, per esempio, che negli ultimi anni dirigeva il finale della *Sinfonia di Salmi* tenendo un tempo molto più lento che in passato. Gli chiesi la ragione di tale cambiamento ma egli, con tutta una serie

di complesse e poco convincenti argomentazioni, cercò di persuadermi che in fondo la sua interpretazione non era cambiata. Del resto non ammetteva di mutare giudizio neanche nei confronti di altri musicisti e delle loro composizioni. Del *Falstaff* per esempio per molto tempo disse che non era importante e che il vero grande Verdi andava ricercato in opere come *Il Trovatore*. In seguito ne riconobbe il valore ma non ammise di aver cambiato opinione.

D.: Prima lei ha accennato alla religione ortodossa e ai suoi severi principi in contrasto con la natura inquieta ed ansiosa di libertà di Stravinsky. Da varie altre allusioni, nel corso delle nostre conversazioni, mi sembra di aver capito che lei nutra dubbi sull'autenticità dello spirito religioso stravinskyano. Eppure da quanto ha sempre scritto e sostenuto lo stesso musicista, dalla profonda ispirazione religiosa di non pochi suoi lavori, la sua fede sembra assolutamente sincera. Come motiva allora le sue perplessità?

R.: Non potrei portare argomenti assolutamente certi a convalida dei miei dubbi, ho però sempre avuto la netta impressione che la sua adesione alla religione fosse determinata più da un bisogno morale, dall'esigenza di trovare pace e serenità nel rispetto di norme precise che da profonda convinzione di natura filosofica, indipendente quindi da bisogni esistenziali immediati.

D.: Si potrebbe anche pensare che l'inquietudine

derivasse dal fatto che egli, insofferente per natura di ogni vincolo, non riuscisse a tollerare i rigori della religione verso la quale pure si sentiva profondamente attratto. È noto per esempio che egli, pur essendo sposato a Catherine Nossenko che rispettava e, a suo modo, amava con assoluta sincerità, ebbe una lunga ed appassionata relazione con Vera de Bosset che sposò poi in seconde nozze dopo la morte di Catherine. Questo comportamento, certamente non conforme ai principi etici della sua religione, non poteva non creargli conflitti interiori ed angosce. Quindi se da un lato aveva bisogno, è vero, di norme morali per dare ordine in un certo senso e quindi pace al suo animo inquieto, dall'altro era indotto a trasgredirle da una natura intollerante di limiti e vincoli. Tale intimo contrasto, data anche l'estrema sensibilità, doveva fargli vivere dolorosamente il senso del peccato e la conseguente paura della morte e della punizione.

R.: Per questo dico che la sua fede religiosa derivava più da esigenza psicologica che da convinzione filosofica; era cioè in funzione della vita terrena, della relativa tranquillità che poteva immediatamente assicurargli aiutandolo ad avere meno paura della morte che lo terrorizzava.

D.: Probabilmente lei ha, almeno in parte, ragione. Stravinsky infatti aveva l'angoscia della libertà in senso lato, come del resto egli stesso riconosce per

esempio nella *Poetica della musica*⁴⁷ nella quale, a proposito del momento difficile, delicato nel quale si accinge a comporre, ammette apertamente di dover partire dal materiale sonoro concreto per il terrore appunto della pagina bianca, della libertà assoluta, sentimento comune del resto a tanti creatori. Soltanto quando ha precisi problemi da risolvere si sente sicuro e può lavorare con gioia, affrontando e superando ogni tipo di difficoltà che la creazione presenta.

⁴⁷ I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Cambridge, Mass., 1942 (Trad. ital., Milano 1954, pp. 58-60 *passim*): «...Per quel che mi riguarda, io provo una specie di terrore quando, al momento di mettermi al lavoro e innanzi alle infinite possibilità che mi si offrono, ho la sensazione che tutto mi sia permesso. Se tutto mi è permesso, il meglio e il peggio, se nulla mi oppone resistenza, ogni sforzo è inconcepibile, io non posso appoggiarmi a nulla per costruire e quindi ogni impresa sarebbe vana...

«...A trarmi dall'angoscia in cui mi sprofondata una libertà incondizionata è sempre la facoltà di potermi rivolgere immediatamente alle cose concrete di cui stiamo parlando. Io non ho bisogno di una libertà teorica. Che mi si dia cosa finita, definita, mi sia dia della materia che può servire alla mia operazione solo in quanto è adeguata alle mie possibilità. Essa mi si offre con i suoi limiti: spetterà a me di imporle i miei. Eccoci dunque entrati, volenti o nolenti, nel regno della necessità. Eppure, chi di noi ha mai sentito parlare dell'arte se non come di un regno di libertà? Codesta specie di eresia è largamente diffusa perché s'immagina che l'arte sia al di fuori dell'attività comune. Ora in arte, come in ogni cosa, si costruisce soltanto su un terreno resistente: ciò che non consente appoggio, non consente neanche il movimento.

«La mia libertà consiste dunque nel muovermi nel piano limitato che mi sono prefisso per ciascuna delle mie imprese.

«Dirò di più: la mia libertà sarà tanto più grande e profonda quanto più strettamente limiterà il mio campo di azione e quanto più numerosi saranno gli ostacoli di cui mi cironderò. Ciò che mi toglie un ostacolo, mi toglie una forza. Più ci si impongono delle costrizioni, e più ci si libera di queste catene che impastoiano lo spirito».

Queste considerazioni, riportate al problema etico-religioso di cui si parlava, potrebbero dare indicazioni utili alla comprensione della complessa psicologia del musicista. Si potrebbe pensare infatti che le regole che la religione gli imponeva avessero una duplice funzione: da una parte, rappresentando un limite, un ostacolo da superare lo spingevano verso la libertà e gli rendevano la vita più desiderabile e stimolante proprio per il gusto di infrangerle, anche se portavano come conseguenza il senso di colpa e l'angoscia; dall'altra lo garantivano, lo proteggevano dal terrore della libertà assoluta e dal folle libertinaggio, puniti, nella sua visione etica del mondo, dalla follia come nel caso di Tom Rakewell, il protagonista de *The Rake's Progress*.

Forse quindi si potrebbe ritenere che l'adesione di Stravinsky alla religione ortodossa appagasse da un lato la sua ansia di libertà e di assoluto e andasse incontro, dall'altra, con una scelta più o meno consapevole ed interessata, ad un'autentica esigenza psicologica e ad una profonda inquietudine etica.

Dal momento che stiamo parlando dello Stravinsky uomo, può dire qualcosa del suo carattere che, a giudicare almeno dall'esterno, sembrava piuttosto severo ed austero?

R.: Certo egli poteva apparire tale ma in famiglia, con gli amici, era affabile, simpatico, allegro, addirittura incline allo scherzo.

D.: Per tornare alla musica pensa che anche

Stravinsky considerasse il periodo russo il suo migliore, come generalmente si ritiene, in considerazione almeno della straordinaria popolarità ma soprattutto della mirabile bellezza dei capolavori che ad esso appartengono?

R.: Senz'altro no. Egli infatti, una volta esaurita la prima fase stilistica, non volle più sentirne parlare, non voleva avere con essa più nulla a che fare e non la considerava affatto la migliore.

D.: Di quali sue opere egli parlava con particolare predilizione?

R.: Non parlava molto delle sue opere; non amava citarsi; però dava sempre l'impressione di ritenere che tutti le conoscessero. Aveva un alto senso di sé, una sicura coscienza del proprio valore, del suo ruolo nella storia della musica, ma non lo proclamava. Non era per nulla uomo tronfio e vano.

D.: Sono ben noti gli amori musicali di Stravinsky, da Gesualdo a Pergolesi a Verdi, tanto per ricordarne alcuni. Può fare qualche altro nome?

R.: Ricordo che una volta, dopo aver ascoltato insieme a me il *Don Giovanni* di Mozart, disse: «È un'opera che ho bisogno di ascoltare almeno una volta l'anno».

D.: Come valutava Stravinsky in generale i musicisti contemporanei?

R.: In genere non aveva molta considerazione per essi, ma non c'era astio nei suoi giudizi, né asprezza e cattiveria. Voglio citare il caso particolare di Bartók che

non apprezzava, come in ogni occasione faceva chiaramente intendere. Una volta, a Parigi, – credo in occasione dell’importantissimo Festival del 1952 – ascoltammo insieme il suo terzo *Concerto per pianoforte e orchestra* che a me fece grande impressione. Al termine dell’esecuzione, l’unica valutazione che ne seppe dare fu: «Certo è meglio della musica di Khačaturjan!». Tale giudizio provocò naturalmente il mio risentimento e fece nascere una discussione nella quale sostenni che non si poteva considerare quel concerto in modo così riduttivo. Ma non lo convinsi. Riteneva Bartók un uomo rispettabilissimo, lo considerava addirittura un santo, ma non lo stimava come musicista.

D.: Cosa pensava di Schönberg?

R.: Ammirava la straordinaria organizzazione musicale del suo cervello, ma per molti anni non accettò la sua musica. In Stravinsky però il disaccordo sul piano artistico non intaccava i rapporti personali e comunque umani, tanto è vero che si dispiacque sempre dell’ostilità e della irriducibile avversità che Schönberg gli manifestò costantemente, ritengo per pura e semplice gelosia professionale, per il successo e la considerazione di cui godeva.

D.: Da che fu determinato, secondo lei, l’accostamento di Stravinsky alla dodecafonia che, dopo aver a lungo osteggiato, adottò, anche se con molta libertà, soprattutto nell’ultimo periodo della sua creatività?

R.: Penso dall'ammirazione per la musica di Webern – che gli richiama la pittura di Klee – precedente l'incontro con Craft, come dimostra del resto il *Settimino*, nel quale cominciò ad utilizzare in qualche modo il sistema seriale, scritto prima di conoscere il suo futuro collaboratore la cui influenza fu però poi determinante – bisogna riconoscerlo – per l'approfondimento del sistema dodecafonico.

D.: Per la musica di Prokofiev Stravinsky non ebbe molto interesse, se sono autentiche, almeno, certe sue valutazioni nei volumi pubblicati in collaborazione con Craft nei quali l'autore di *Romeo e Giulietta* e di tanti altri capolavori è trattato con una certa aria di sufficienza. Resta però da verificare quanto negli scritti di Stravinsky-Craft appartenga al pensiero del primo e quanto invece all'arbitrio del secondo.

R.: A riprova di tale dubbio mi limito a richiamare l'attenzione su una circostanza – non riferita a Prokofiev – estremamente significativa ed illuminante: nel volume *Expositions and Developments*, scritto insieme a Craft, Stravinsky prende in considerazione e discute in modo approfondito la musica di Cage dimostrando di conoscerla molto bene; la realtà era invece ben diversa. Nikolas Nabokov, grande amico di Stravinsky, mi riferì infatti che un giorno, mentre era in casa sua, gli sentì addirittura chiedere: «Ma chi è questo Cage di cui sento parlare?»

D.: È da ritenere quindi che anche altri giudizi sia negativi che positivi attribuiti a Stravinsky, nei testi

appena ricordati, siano da prendere con beneficio d'inventario?

R.: Direi proprio di sì.

D.: Diceva prima che Stravinsky non aveva molta considerazione, salvo eccezioni naturalmente, per i musicisti contemporanei in generale. Non si può dire altrettanto però per quelli dei secoli passati tra i quali troviamo non pochi italiani.

R.: Oltre a Pergolesi egli amava infatti molto Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Del *Guglielmo Tell*, dopo averlo ascoltato una volta insieme a me, disse che era un'opera da «leccarsi le dita». Di Verdi amava soprattutto *Il Trovatore* ma negli ultimi anni cominciò ad apprezzare anche *Falstaff*.

Per quanto riguarda i suoi rapporti con i contemporanei, con Puccini in particolare, mi raccontò della visita che l'autore di *Tosca* gli fece a Parigi mentre era malato, commentandola semplicemente: «È stato molto carino Puccini a venirmi a trovare; in fondo, cosa abbiamo in comune?».

Un'altra volta Diaghilev mi riferì che Puccini, a Milano, gli aveva chiesto di leggere la partitura de *Le Chant du Rossignol*, non ancora pubblicata, in quel momento in suo possesso; egli domandò allora l'autorizzazione a Stravinsky che oppose però un netto rifiuto, evidentemente perché temeva di essere copiato. Egli infatti che non era geloso dei successi e delle affermazioni degli altri musicisti, lo era però in modo estremo delle sue intuizioni musicali che teneva molto,

ed a ragione, ad essere il primo a rivelare.

Prokofiev

D.: Lei non solo conobbe Prokofiev ma lo frequentò assiduamente a Parigi; cosa ricorda in particolare di lui, del suo carattere?

R.: Ebbi effettivamente rapporti di cordiale ed affettuosa amicizia con Prokofiev e la moglie Lina; ci vedevamo spesso anche con i nostri figli che giocavano insieme al «Campo di Marte». Di lui ricordo soprattutto l'estrema franchezza che rasentava la brutalità. In questo era un russo atipico; per lui infatti la menzogna non era un modo di essere.

Egli apprezzò sempre le mie composizioni, ma se qualche lavoro non gli piaceva non esitava a dirmelo, senza alcuna indulgenza. Ricordo che una volta a Parigi, negli anni trenta, in casa dei Rothschild si teneva una serata musicale con la partecipazione dell'ottima pianista Marcelle Meyer che eseguiva una mia composizione, per la verità non molto riuscita. Io ero seduto vicino ad una signora che non conoscevo e che non mi conosceva. Al termine dell'esecuzione la mia vicina mi chiese di chi fosse il pezzo. Le risposi di Rieti; lei allora osservò che non le era piaciuto perché l'autore si sforzava di mostrare idee che non aveva. Approvai divertito. Poco dopo riferii l'episodio a Prokofiev che con molta semplicità e franchezza mi disse che era del parere della sconosciuta signora.

Un'altra volta, sempre a Parigi, portai da lui una cantante ungherese proveniente dall'Italia, una certa Ghita Lenart, desiderosa di avere il parere del grande musicista sulla sua voce. Dopo averla ascoltata Prokofiev, senza fare il minimo accenno all'esecuzione, si limitò a dire che il brano da lei cantato era molto interessante.

Schönberg

D.: Maestro, lei incontrò Schönberg per la prima volta, nel 1921, a Vienna dove si era recato per motivi personali ma soprattutto per l'esigenza di fare nuove esperienze musicali, di respirare in un ambiente culturale europeo. Lo rivide poi a Roma, nel 1924, in occasione della tournée italiana organizzata da Casella nella quale fece conoscere il suo *Pierrot Lunaire*. Durante il soggiorno romano gli fu molto vicino tanto da ospitarlo nella sua villa in Via Tagliamento. Ha qualche episodio particolare da riferire?

R.: Ricordo che prima dell'esecuzione Schönberg era molto preoccupato per l'esito del suo lavoro. Cercai allora di tranquillizzarlo dicendogli che i romani avevano già ascoltato musica contemporanea, come le *Tre Liriche giapponesi* di Stravinsky accolte con favore. Schönberg però non si rasserenò e notò che era abbastanza naturale che il pubblico si mostrasse, in quel caso, favorevole, riconoscendo così implicitamente che esse non avevano la carica rivoluzionaria del suo

Pierrot la cui esecuzione alla Sala Accademica di S. Cecilia fu infatti contrastata, anche se il pubblico si stupì ma non si scandalizzò come a Firenze dove l'accoglienza, anche da parte della critica, fu pessima. Mi ricordo anzi, a questo proposito, che il critico di non so più quale giornale, dopo il suo articolo stroncatorio, fu sospeso dal suo incarico. Quando qualche tempo dopo, a Venezia, nel '25, riferii a Schönberg del licenziamento del critico per la recensione negativa provò grande soddisfazione.

I suoi rapporti con i critici del resto non erano stati mai buoni. Merita infatti di essere ricordato che di loro il musicista aveva una opinione tale che a Vienna, ai concerti dell'«Associazione di audizioni musicali private» da lui fondata, li escludeva sistematicamente preferendo piuttosto che i suoi lavori passassero sotto silenzio.

D.: Ricorda qualche altro episodio singolare legato a Schönberg?

R.: L'ultima volta che lo incontrai fu a Venezia, in uno dei Festivals di musica contemporanea, non so se nel 1935 o nel '37, prima che si trasferisse negli Stati Uniti dove poi ci perdemmo di vista. Ricordo però con certezza che nel Festival di quell'anno veniva eseguita per la prima volta in Italia la sua *Serenata* op. 24 per clarinetto, clarinetto basso, mandolino, chitarra, violino, viola, violoncello e baritono che, nel quarto tempo, canta un testo del Petrarca. In questa circostanza rimasi molte ore insieme a Schönberg che mi sorprese per la

disinvoltura con la quale si rivolse agli organizzatori del concerto che gli facevano presente la possibilità che il baritono non cantasse per motivi di salute e si mostravano molto preoccupati perché non potevano trovare, all'ultimo momento, un altro cantante che lo sostituisse. Schönberg rispose, senza scomporsi, che il baritono poteva benissimo essere sostituito con uno strumento che avesse tessitura simile, per esempio il corno.

L'atteggiamento del musicista mi colpì molto e mi fece pensare a Bach al quale pure non importava molto se fosse uno strumento o un altro ad eseguire la sua musica dal momento che egli era interessato prevalentemente, se non esclusivamente, al suono astratto, all'invenzione della linea musicale e non al timbro delle voci o degli strumenti che dovevano incarnarla. Basti pensare alle numerose trascrizioni che di uno stesso lavoro fece per strumenti diversi o alle composizioni concepite per essere eseguite indifferentemente da uno strumento o da un altro.

D.: Dei rapporti tutt'altro che teneri tra Schönberg e Stravinsky abbiamo già parlato; vuole aggiungere qualche altro particolare?

R.: Ribadisco soltanto che se tra loro non ci fu amicizia, non dipese certamente da Stravinsky. Quando infatti abitavano tutti e due a Los Angeles il musicista russo lo avrebbe volentieri frequentato ma Schönberg rifiutò sempre. Stravinsky stesso affrontò una volta con me questo argomento mostrandosi risentito per

l'atteggiamento del compositore austriaco che, come si sa, aveva un carattere molto difficile, astioso ed era anche afflitto da mania di persecuzione.

D.: Cosa può dire dell'altro ben noto contrasto con Thomas Mann a causa del *Doktor Faustus*?

R.: Il contrasto fu alimentato, o meglio determinato, da Alma Mahler dalla quale Schönberg fu indotto a ritenere che il fatto che Mann, nel suo romanzo, si fosse ispirato a lui stesso per il personaggio del musicista Adrian Leverkühn e per le sue teorie musicali, non doveva considerarsi un privilegio e un onore ma un plagio. Schönberg purtroppo si lasciò convincere e reagì nel peggiore dei modi rifiutandosi persino di leggere quel capolavoro.

D.: Quali sono stati i suoi rapporti con la musica di Schönberg?

R.: L'ho conosciuta prima di lui. Quando ragazzo, a Milano, studiavo pianoforte il maestro Frugatta, musicista avanzato, modernista, mi faceva approfondire i lavori dell'avanguardia più spinta, cosicché già dal 1912 analizzai di Schönberg i *Tre pezzi* per pianoforte op. 11 e *Pierrot Lunaire* che studiai prima di Puccini, tanto da aver prestato io all'autore di *Bohème* la mia partitura di *Pierrot*.

In seguito a New York rimasi impressionato dall'ascolto del *Concerto per violino* – scritto, come lo stesso autore disse, per un violinista che non esiste, per le enormi difficoltà di esecuzione – e del *Mosè e Aronne*. Ma un conto è essere interessato alle sue

musiche, essere colpito dalla loro estrema originalità, un altro è entrare dentro queste musiche, essere in sintonia con esse. Anche se da giovanissimo mi sono qualche volta cimentato in composizioni dodecafoniche, soprattutto per curiosità ed esercizio, posso dire con assoluta franchezza che la musica di Schönberg, nonostante, ripeto, l'interesse che mi ha sempre ogni volta suscitato, mi è rimasta sostanzialmente estranea.

Berg

D.: Tra i discepoli di Schönberg quali conobbe?

R.: Incontrai tanto Webern che Berg; mentre però del primo ho un ricordo piuttosto sfocato, ho meglio presente il secondo che vidi la prima volta a Vienna nel 1921, in occasione della mia visita a Schönberg; lo ritrovai circa dieci anni dopo, nel '32, ancora a Vienna dove mi ero recato per dirigere la mia *Serenata per violino* nell'ambito di un Festival internazionale. Ricordo una sua battuta di spirito dopo aver ascoltato insieme la *Sinfonia* di Haydn detta «L'orologio». Al termine dell'esecuzione mi chiese: «Sa perché, signor Rieti, questa sinfonia si chiama 'L'orologio'?»». Alla mia risposta negativa aggiunse: «Perché durante l'esecuzione tutti guardano l'orologio perché non vedono l'ora che finisca per andare a pranzo».

Rividi Berg a Parigi – non molto tempo prima della sua morte avvenuta nel '25 – nel salotto di Madame Dubost frequentato dagli artisti e dalle

personalità più in vista del tempo. Una volta venne anche Schönberg che diresse i valzer di Strauss da lui strumentati per piccolo complesso orchestrale. Ho ancora presente l'arrivo di Berg in casa Dubost insieme alla moglie; erano tutti e due grandi e belli e facevano pensare a Giove e a Giunone.

D.: Quali sono stati i suoi rapporti con la musica di Berg?

R.: Devo dire che l'ho approfondita piuttosto tardi. Ricordo di aver ascoltato a Parigi, nel '52, nell'ambito del grande Festival internazionale di musica contemporanea al quale ho fatto più volte riferimento – lo stesso nel quale fu presentata in prima europea la mia opera *Don Perlimplin* – il suo *Wozzeck*. Lo eseguì il complesso dell'Opera di Vienna; l'impressione che ne riportai fu così intensa che mi coinvolse profondamente, cosa che mi capita ogni volta riascolto l'opera. Ma non tutto Berg mi piace e mi interessa allo stesso modo; apprezzo vivamente per esempio anche la *Suite lirica per quartetto d'archi* e *Lulù* che però ritengo non possano essere paragonate a *Wozzeck* che rimane, per me, il suo capolavoro.

De Chirico

D.: Come e quando conobbe De Chirico?

R.: Diventammo amici al tempo in cui tutti e due frequentavamo Casella a Roma. La collaborazione artistica fu voluta, in seguito, da Diaghilev che scelse

De Chirico, come scenografo e costumista del mio balletto *Le Bal*, prescindendo dalla nostra amicizia.

D.: Che metodo di lavoro seguivate nel preparare lo spettacolo?

R.: Ognuno lavorava per proprio conto, come voleva Diaghilev che non metteva mai insieme il musicista e lo scenografo. Egli aveva naturalmente continui contatti con ognuno dei suoi collaboratori coordinandone l'attività ma decideva poi da solo, in assoluta autonomia, ed era l'unico garante dell'unità e della coerenza dei suoi spettacoli.

D.: Così lei non sapeva quali scene e quali costumi il pittore stesse preparando per il suo balletto!

R.: Non ne avevo la più pallida idea prima che iniziassero le prove. La stessa cosa del resto era avvenuta per il primo balletto scritto per Diaghilev, *Barabau*, le scene ed i costumi del quale furono affidati ad Utrillo.

D.: Fu soddisfatto dell'opera di De Chirico?

R.: Molto soddisfatto perché le scene ed i costumi realizzati per il mio lavoro, che rappresentano una specie di antologia delle varie fasi stilistiche del pittore, furono l'ultima sua creazione valida segnando il culmine della parabola artistica dopo il quale iniziò, a mio parere, la lunghissima decadenza.

D.: Anche De Chirico lavorò, da parte sua, al buio, in un certo senso, dipinse cioè le scene e disegnò i costumi senza mai aver ascoltato la musica de *Le Bal*!

R.: Proprio così. Lo stesso aveva fatto d'altronde

anche Utrillo che non solo non ascoltò mai la musica di *Barabau* ma non vide mai neppure il suo lavoro realizzato perché non assisté ad alcuna rappresentazione del balletto.

D.: De Chirico era sensibile alla musica?

R.: Direi che non avesse per essa interesse e sensibilità particolari, a differenza di suo fratello Savinio, al quale pure fui legato da amicizia, artista certamente più universale. Come si sa era infatti scrittore, pittore, musicista dalla personalità affascinante, di una poliedricità che si potrebbe dire rinascimentale. Però, dal punto di vista della storia della pittura, De Chirico è certamente più importante; ha lasciato infatti un segno più incisivo.

Cagli

D.: Ai suoi balletti collaborarono, come scenografi e costumisti, sempre grandi pittori da Léger a Utrillo, da De Chirico a Cagli. Quando conobbe quest'ultimo?

R.: Non ricordo esattamente quando e come lo conobbi. So però per certo che anche per lui, come per De Chirico, l'amicizia precedette la collaborazione. Egli fu per me e per i miei familiari una persona molto cara; basti pensare che fu lui ad iniziare alla pittura mio figlio Fabio. Ci frequentavamo molto ed avevamo un rapporto di profonda amicizia; di lui mi rimane però un ricordo molto severo, perché quando mia moglie Elsie si

ammalò gravemente egli si dileguò letteralmente senza farsi più vedere.

Ma per tornare alla collaborazione artistica posso dire che si svolse in modo in un certo senso atipico. I pittori infatti, in genere, sono chiamati a realizzare scene e costumi quando lo spettacolo, in questo caso il balletto, è già delineato ed impostato. Nel caso di Cagli avvenne invece il contrario; fu lui infatti ad avere l'idea del balletto *Trionfo di Bacco e Arianna* basato sul poema di Lorenzo il Magnifico «Quant'è bella giovinezza, / Che si fugge tuttavia!» Egli suggerì il soggetto a me e a Balanchine che trovammo buona l'idea e ci mettemmo al lavoro.

Il balletto fu concepito come una specie di processione, di parata carnevalesca di personaggi: i satiri, Sileno, Mida e tutte le altre figure mitologiche del *Trionfo*. La proposta di Cagli devo dire che mi fu oltremodo gradita perché mi dette l'opportunità di utilizzare gran parte della musica dell'opera *Orfeo*, su testo del Poliziano, mai eseguita, alla quale tenevo molto perché l'avevo scritta con grande entusiasmo ed impegno negli anni 1928-'29. Per inesperienza però – in quegli anni ero infatti assai giovane – l'opera non riuscì perfettamente, anche se ritenevo che molto materiale musicale fosse valido ed andasse recuperato. L'operazione di «riciclaggio», diremmo oggi, si prestava del resto assai bene perché il soggetto dell'opera e del balletto appartengono allo stesso momento storico ed alla stessa area culturale.

D.: Rimase soddisfatto del lavoro di Balanchine e di Cagli?

R.: Non perfettamente. Non si può dire infatti che nel *Trionfo di Bacco e Arianna* sia Balanchine che Cagli abbiano dato il meglio di sé. Il balletto fu però accolto molto favorevolmente dalla critica, anche se non ebbe poi diffusione adeguata a quelli che ritengo siano i suoi pregi a causa anche di difficoltà nella messa in scena relative, tra l'altro, alla presenza nel balletto del coro. Il fatto che il *Trionfo* sia poco eseguito mi è dispiaciuto e mi dispiace perché penso sia tra le mie cose migliori.

Questa è stata la mia unica collaborazione con Cagli col quale, ripeto, ho avuto rapporti di familiarità e a lungo, anche se dal punto di vista umano egli aveva un carattere difficile e, in fondo, non molto piacevole.

D.: Con Cagli e Balanchine, durante la realizzazione del balletto, collaborò, immagino, attivamente superando l'incomunicabilità e l'isolamento ai quali, di fatto, lo confinò Diaghilev quando lavorava a *Barabau* e a *Le Bal*, come abbiamo prima visto.

R.: Certamente. Con Balanchine e Cagli ci vedevamo spesso; eravamo tutti e tre a New York nel 1947, quindi i problemi che ogni volta si presentavano li discutevamo e risolvevamo insieme procedendo in pieno accordo.

Mi piace ricordare che alla prima esecuzione del balletto, a New York, era presente Hindemith che apprezzò il lavoro.

Carlo Levi

D.: Dal momento che Carlo Levi le fece il ritratto, che mi sembra tra l'altro pregevole, è da presumere che lei abbia conosciuto bene l'autore del celebre *Cristo si è fermato ad Eboli*. In quale periodo lo frequentò?

R.: Con Levi fummo insieme in varie occasioni e in città diverse: a Roma, a Parigi e a New York. Ricordo in particolare gli anni dal 1938 al '40, a Parigi, dove ci ritrovammo insieme ad un gruppo di artisti fuorusciti che le leggi razziali, sempre più pesanti, avevano costretto ad abbandonare l'Italia, tra i quali erano Afro, Mirko, Cagli ed anche Margherita Sarfatti, ex «amica» di Mussolini.

Con Levi, personaggio di stampo rinascimentale per la poliedricità delle attitudini e degli interessi – era infatti, come si sa, medico, scrittore e pittore – ebbi sempre lunghe e profonde conversazioni di carattere artistico-letterario immancabilmente di grande interesse e stimolo, ma mai un rapporto di grande amicizia.

D.: Quando le fece il ritratto?

R.: Negli anni trenta. Dovetti anche posare per lui ma non a lungo perché era molto rapido nell'esecuzione. Quando lo rividi, nel dopoguerra, mi chiese in prestito il quadro per una mostra; purtroppo però era andato smarrito nel momento in cui abbandonai Roma per gli Stati Uniti. Nella spedizione dei miei oggetti per New York anche un intero baule, con documenti e musiche, non fu più ritrovato. Per non dire

a Levi che l'avevo perduto fui costretto ad inventare delle scuse. Dopo qualche anno però il ritratto fu ritrovato inaspettatamente in casa di Afro. Ne rientrai in possesso per poi lasciarlo in consegna a Leda Mastrocinque – della quale fui ospite a Roma per qualche anno – che ancora lo conserva.

Mirò

D.: Abbiamo visto che alcuni grandi maestri della pittura contemporanea, come De Chirico, Cagli, Léger furono scenografi dei suoi balletti; con altri invece che pure conobbe, come Mirò o Ernst, non ebbe rapporti di lavoro. Ha di loro qualche ricordo particolare?

R.: Conobbi Mirò perché collaborò, insieme a Max Ernst, con Diaghilev. Com'è noto il gruppo dei pittori «surrealisti», al quale Mirò e Ernst appartenevano, detestava i *Ballets Russes* per assoluta incompatibilità estetica. Ma Diaghilev, non so come, evidentemente facendo leva sul prestigio e la risonanza internazionale dei suoi spettacoli, riuscì a sedurli e ad ottenerne la collaborazione. Affidò loro infatti le scene ed i costumi del balletto *Romeo e Giulietta* di Constant Lambert. Alla prima a Parigi, nel 1926, ci fu però un grande scandalo sollevato dai «surrealisti» che consideravano Mirò ed Ernst traditori. Così appena iniziò lo spettacolo, al teatro «Sarah Bernhardt», inscenarono una gazzarra terribile lanciando dal loggione, per protesta, un nugolo di volantini. Per i

primi dieci minuti non si sentì una nota, anche se il direttore d'orchestra, Roger Désormière, continuò imperterrito. La prima rappresentazione terminò insomma senza che si fosse capito gran che dello spettacolo.

D.: Come prese Diaghilev la manifestazione ostile?

R.: Non solo non lo sorprese e non gli dispiacque ma la considerò anzi un'ottima forma di pubblicità.

D.: Ebbe maggiore familiarità con Mirò o con Ernst?

R.: Conobbi meglio Ernst col quale ebbi un rapporto di amicizia, ma non ho niente di particolare da riferire su di lui, se non fatti che riguardano la sua vita strettamente privata. Posso dire che fui sempre in ottimi rapporti anche con la moglie Dorotea Tanning, pittrice di grande talento, diventata per sua fortuna molto ricca dopo la morte del marito perché, come si sa, le quotazioni dei quadri di Ernst salirono notevolmente dopo la sua scomparsa.

La Tanning collaborò anche con me perché realizzò le scene ed i costumi del mio balletto di più grande successo, *The Night Shadow*, che ebbe la coreografia di Balanchine.

Monteux

D.: Conobbe Pierre Monteux direttore d'orchestra dei *Ballet Russes*? Cosa ricorda eventualmente di lui?

R.: Non solo lo conobbi ma ebbi con lui rapporti artistici significativi; egli infatti diresse anche alcuni miei lavori tra i quali la prima assoluta della *Prima Sinfonia*. Pur essendo incontestabilmente un grande direttore d'orchestra, devo dire che non sempre mi trovai d'accordo con le sue interpretazioni, in particolare con il suo modo di staccare i tempi. Egli per esempio si volle sempre ostinare a fare l'*Adagio* della mia *Prima Sinfonia* più lento del dovuto; anche se non ero d'accordo lo lasciai fare, vista la sua ostinazione. Era comunque direttore di una solidità e di una forza straordinarie, stimato molto anche da Stravinsky che affidò proprio a lui, quale direttore d'orchestra dei *Ballets Russes*, la prima contestatissima esecuzione del *Sacre du printemps* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, il 28 maggio 1913.

A proposito del *Sacre* mi raccontò Stravinsky che quando glielo eseguì la prima volta al pianoforte, Monteux gli disse con estrema franchezza che era brutto e non si lasciò convincere da lui che cercava di fargli capire che la sua bruttezza era simile a quella delle grandi maschere cinesi, forti, energiche e molto espressive. Bisogna però riconoscere che, nonostante la sua valutazione del *Sacre* fosse inizialmente negativa, lo diresse in modo magistrale perché sapeva scindere benissimo il giudizio personale dalla serietà e l'impegno artistico-professionale. Una volta per esempio, alla guida dell'Orchestra di S. Francisco, diresse con scrupolo e correttezza assoluti la sinfonia di un

compositore americano, Roger Sessions, che riteneva – mi confidò – la più brutta che gli fosse capitato di eseguire.

Ebbi l'opportunità di ascoltare la sua esecuzione del *Sacre* a Parigi, nel 1952, in occasione del «Festival du vingtième siècle». Prima di iniziare, dopo aver ricordato che l'aveva interpretato trentanove anni prima, dette spiritosamente l'appuntamento ai presenti fra altri trentanove anni. Stravinsky, che rimase molto soddisfatto dell'esecuzione, mi disse poi, indicando su un tavolo un calamaio scuro e massiccio, che Monteux gli somigliava, volendo alludere alla solidità, sicurezza, forza ed intensità delle sue interpretazioni.

Toscanini e Mitropulos

D.: Ho già accennato, in altra parte del libro, ai suoi rapporti con Toscanini, iniziati nel peggiore dei modi e modificatisi successivamente perché il grande direttore d'orchestra cambiò atteggiamento per motivi, in apparenza almeno, non facilmente spiegabili. Dopo la riconciliazione egli volle dirigere la sua *Quarta Sinfonia*. Cosa può dire, dal punto di vista umano, di questo straordinario e singolare musicista?

R.: Era violento ed antipatico quando si arrabbiava ma sapeva anche essere affabile. Era molto severo nel giudicare i compositori e gli altri direttori d'orchestra – lo era d'altra parte anche con se stesso – alcuni dei quali però a volte generosamente giustificava.

Così se di Leopold Stokowski diceva che era un buffone, manifestava invece comprensione per Koussevitzky che non era certo un gran direttore. Una volta, mi ricordo, era a pranzo a casa mia; sapendo che alla radio Koussevitzky dirigeva Wagner volle ascoltarlo; per certi passaggi interpretativi non esitò poi a definirlo, con qualche risentimento, un dilettante, anche se attenuò il giudizio dicendo che forse era troppo stanco perché lavorava eccessivamente.

Quando voleva, era di piacevole conversazione ed amava raccontare anche fatti ed aneddoti di varia importanza. Mi riferì per esempio che dopo le prove de *I Pagliacci*, in occasione della prima assoluta, da lui diretta alla Scala nel 1892, Catalani, del quale era molto amico, gli chiese un'impressione dell'opera. Toscanini rispose che non era male, ma alla prima esecuzione, alla quale assisté, Catalani si avvicinò a Toscanini e gli disse che era un "porco", intendendo così manifestargli il proprio giudizio completamente negativo sull'opera ed il risentimento per il suo sostanziale apprezzamento.

D.: Lei conobbe anche Dimitri Mitropulos che dicesse suoi lavori. Che differenza di stile interpretativo poté rilevare tra i due grandi direttori?

R.: Mitropulos era, come si sa, un direttore straordinario, dotato anche, come Toscanini, di una memoria assolutamente prodigiosa, ma non aveva lo scrupolo filologico dell'italiano che si preoccupava soprattutto di aderire allo spirito ed al segno della partitura. È ben noto per esempio l'impegno di

Toscanini nel depurare il nostro melodramma dagli arbitri dei cantanti, abituati ad ostentare le proprie capacità vocali, e la sua assoluta severità invece nel mantenersi fedele al testo. Mitropulos non era altrettanto rigoroso e variava sensibilmente le sue interpretazioni.

Anserment

D.: Quali furono i suoi rapporti con Ernest Ansermet?

R.: Di cordiale amicizia. Era un uomo estremamente intelligente e preparato non solo nel campo musicale, naturalmente, ma anche letterario ed artistico in generale, per non parlare delle conoscenze scientifiche addirittura superlative; com'è noto era infatti matematico. Con lui si conversava magnificamente e si poteva spaziare con libertà in tutti i campi dello scibile. Apprezzava la mia musica che diresse in varie occasioni. Anzi fu proprio lui a consigliarmi di trarre una suite dal mio balletto *Barabau* che gli piaceva molto.

L'ultima volta che lo vidi fu a Roma, negli anni cinquanta. Andammo insieme all'Opera a vedere *Lucrezia Borgia* di Donizetti; con noi venne anche Fedele D'Amico. Mi ricordo che, dal momento che conoscevo benissimo la partitura donizettiana, gli feci notare un passaggio caratterizzato da una specie di cromatismo interno al tessuto sonoro che poteva richiamare Borodin. Egli apprezzò molto

l'osservazione.

D.: Cosa pensava Ansermet della musica seriale?

R.: Era assolutamente contrario ad essa. Con ragionamenti che ritenevo troppo teorici voleva sempre dimostrare con dati scientifici, con numeri e cifre quasi, che la musica seriale era antimusicale e priva totalmente di futuro.

Balanchine

D.: Lei che fu per molti anni in stretto rapporto con Balanchine, il più illustre coreografo dei suoi balletti, che ricordo ne ha?

R.: Assolutamente meraviglioso. Balanchine, tra gli amici più cari, fu quello con cui ebbi l'intesa più profonda. Non avevamo bisogno neppure di parlarci, ci intendevamo immediatamente. Oltre ad essere, a mio avviso, forse il più grande coreografo del secolo era anche, tra quanti coltivano la sua arte, uno dei pochi veri musicisti non solo perché preparato in senso tecnico, ma anche perché comprendeva perfettamente, in uno spettacolo coreografico, le esigenze della musica.

Egli infatti che curò la coreografia di numerosi miei balletti (per la precisione sei balletti originali e vari altri lavori) non mi chiese mai di cambiare una sola nota delle mie partiture perché aveva grande rispetto per il compositore. In questo era esattamente l'opposto di Serge Lifar per il quale la coreografia precede la musica e la condiziona. Inoltre egli si teneva sempre a stretto

contatto con il compositore col quale discuteva delle sue intuizioni coreografiche e, con assoluta competenza, della musica.

D.: A quando risale la sua ultima collaborazione con Balanchine?

R.: A circa quindici o venti anni fa, non ricordo con precisione. A Balanchine piaceva molto la mia *Quinta Sinfonia* ed intendeva farne un balletto. Ne affidò così la coreografia al suo assistente Jerome Robbins che si mise subito al lavoro. Dopo aver coreografato i primi due tempi della sinfonia, Robbins gli confessò candidamente di non sapere andare avanti per mancanza di idee per il terzo movimento e su suo consiglio abbandonò l'impresa. Circa due anni dopo però Balanchine, trovando nei magazzini della New York City Opera dei costumi serviti per un altro balletto, ebbe l'idea coreografica per la mia *Quinta Sinfonia* alla quale cominciò a lavorare subito, senza prendere in considerazione quanto aveva già fatto Robbins. Fu questo l'ultimo balletto realizzato su musica mia al quale dette il nome di un celebre cavallo da corsa, *Native Dancer* (che vuol dire danzatore indigeno); in seguito discutemmo di numerosi altri progetti che, per motivi vari, non andarono mai in porto.

D.: Qualche notazione sul carattere di Balanchine?

R.: Era uomo molto discreto e silenziosissimo, talmente preso dalla sua arte da non dare spazio ad alcun altro interesse; infatti quando affrontava

argomenti diversi – devo riconoscerlo con franchezza – non diceva nulla di interessante. Ricordo che una volta, in un gioco di società, una persona disse che se Balanchine non fosse stato quello che era sarebbe potuto essere Papageno con la bocca chiusa dal lucchetto.

Egli, oltre a non parlare, non scriveva mai; credo infatti che non abbia mai scritto lettere nemmeno di risposta, per il semplice fatto che non leggeva quelle ricevute che passavano direttamente dalla cassetta della posta al cestino dei rifiuti. Paradossalmente si potrebbe pensare che non sapesse neanche scrivere. Pensava solo alla danza che, come dicevo, riassumeva il suo unico, esclusivo interesse.

Una volta a Boston, il pomeriggio della prima rappresentazione dei miei *Waltzes Academy*, invece di pensare all'esito del balletto, alle reazioni del pubblico e della stampa, preferì parlare con me del nuovo progetto da realizzare. Considerando il lavoro che stava per andare in scena una vicenda ormai chiusa, volle affrontare i problemi relativi al nuovo spettacolo in cantiere, *The Night Shadow*, che si rivelò forse il suo capolavoro su mie musiche. Mi affascinava il suo disinteresse totale per tutto quello che non era danza e la sua assoluta noncuranza per fatti, episodi e circostanze marginali che non fossero cioè il puro lavoro di creazione. Devo dire che mi è sempre stato molto caro perché anch'io, in fondo, sono come lui.

De Falla

D.: In che occasione conobbe De Falla?

R.: Lo incontrai per la prima volta, nella primavera del 1923, a Roma dove venne per partecipare ad una riunione della «Fondazione Elisabeth Coolidge» – intitolata alla celebre mecenate americana appassionata di musica, nonostante la sordità –, che aveva commissionato numerose opere ai musicisti più rappresentativi del tempo, da Stravinsky a Malipiero a De Falla appunto. Durante la sua permanenza a Roma il musicista spagnolo, con Casella e Malipiero, venne una volta a casa mia in Via Tagliamento – che si trovava esattamente dove ora è il “Piper club” – per una serata musicale. In quell’occasione io suonai, a quattro mani con Dante Alderighi, una riduzione pianistica della mia *Arca di Noè*. De Falla invece eseguì, in anteprima privata, *El retablo de Maese Pedro* che aveva appena completato nella versione pianistica ma non aveva ancora finito di strumentare. Fu, come si può immaginare, una serata indimenticabile.

D.: La strumentazione de *El retablo* fu terminata a Roma?

R.: Nei pressi di Roma. De Falla aveva esigenza di stare in un posto tranquillo per lavorare, così io e Casella pensammo che si potesse trovare bene a Tivoli dove lo accompagnai in macchina. Ma l’albergo non gli piacque perché guardava i monti invece che la più gradita campagna; volle così tornare indietro e si fece

portare il giorno dopo a Frascati dove poté trovare un alloggio di piena soddisfazione e lavorare in pace.

D.: Dal punto di vista umano che ricordo ha di De Falla?

R.: Era una persona angelica, di una sensibilità raffinata e delicata ma assolutamente fuori dalla realtà. Era profondamente religioso, di un idealismo puro ed assoluto, un sognatore completamente inadatto alla vita pratica.

D.: Ricorda un episodio, un aneddoto particolarmente significativo che possa aiutare a comprendere il personaggio?

R.: A proposito del suo capolavoro, *El sombrero de tres picos*, scritto per i *Ballets Russes*, Diaghilev mi confidò questo singolare episodio. De Falla glielo stava suonando al pianoforte, quando fu colpito dalla inattesa quanto, a suo avviso, inopportuna citazione testuale del notissimo tema iniziale della *Quinta Sinfonia* di Beethoven. Lo pregò quindi di eliminarla perchè la trovava di cattivo gusto, ma De Falla replicò che era assolutamente impossibile perchè aveva fatto voto alla Madonna!

Casella

D.: Quali furono i suoi rapporti con Casella?

R.: A Casella, come si sa, devo molto. Fu con me prodigo di consigli, quando muovevo i primi passi nella composizione, e mi aiutò non poco ad inserirmi nel

mondo della musica anche dirigendo i miei lavori in importanti festivals internazionali. Del resto non fui il solo ad avvantaggiarmi del suo aiuto e della sua protezione. Egli era infatti sempre alla ricerca di nuovi talenti da lanciare – con i quali era poi molto generoso – perché teneva oltremodo ad avere una scuola, dei discepoli moderni di spirito, non diversamente del resto da Malipiero insieme al quale costituiva in un certo senso l'avanguardia, a differenza di Respighi e Pizzetti invece piuttosto rivolti al passato.

Non dico niente di nuovo se sottolineo l'importanza della sua azione nel promuovere la musica nuova, nel volerla ancorare al contesto europeo nel tentativo di sprovvincializzarla, anche se non sempre riuscì in questo ad essere in prima fila. Egli comunque si considerava una specie di Liszt moderno ed era veramente infaticabile nel suo impegno a favore delle nuove generazioni musicali e di un'arte proiettata in avanti verso l'Europa.

Respighi

D.: Di Respighi che ricordi ha?

R.: Era un amico di famiglia col quale ebbi rapporti di estrema cordialità ed affetto. Da lui, all'inizio della mia attività di compositore, desideravo prendere lezioni di orchestrazione ma quando gli feci ascoltare i miei lavori mi disse che, al punto in cui ero, non riteneva opportuno darmele perchè riconosceva

nelle mie composizioni un certo grado di maturità tecnica ed artistica; si limitò quindi ad alcuni consigli sugli impasti timbrici e gli equilibri di sonorità ispirati soprattutto allo stile di Rimskij-Korsakov – di cui Respighi era stato allievo – rivelatisi certamente utili ma non molto applicabili alla mia musica di carattere diverso. Comunque non andai da Respighi più di una diecina di volte.

D.: Egli tendeva ad imporre il suo punto di vista agli allievi oppure era aperto, disponibile?

R.: Direi piuttosto che non credesse molto alla funzione ed all'utilità dell'insegnamento; quindi lasciava piuttosto liberi gli allievi perché riteneva che ognuno, in fondo, non può che essere autodidatta e formarsi da solo.

D.: E dal punto di vista umano e del carattere che cosa può dire?

R.: Nei nostri frequenti incontri egli si mostrava sempre estremamente cordiale, allegro, amante della compagnia. Gli piaceva inoltre raccontare storie, scherzare senza però entrare nel merito delle cose, senza cioè approfondire gli argomenti perché non credeva molto nelle discussioni.

Pizzetti

D.: Quando conobbe Pizzetti e quale accoglienza ebbe da lui?

R.: I rapporti con Pizzetti furono alquanto strani e

di segno diverso. Lo incontrai la prima volta, nella primavera del 1921, a Firenze dove conobbi anche Mario Castelnuovo-Tedesco. Andai a casa sua e gli suonai alcune mie composizioni per pianoforte del periodo cosiddetto “dada”, come *Briciole*, *Tre marce per le bestie*, *Preludio notturno*, nelle quali usavo un linguaggio politonale.

Egli fu molto sincero e severo. Mi disse che era assolutamente contrario a quel tipo di musica e non capiva il motivo per il quale, conoscendo il suo stile, fossi andato da lui. Avrei potuto facilmente immaginare – mi disse – la reazione. Si lasciò quindi andare a valutazioni molto negative, con la durezza e l’astiosità che lo caratterizzavano, anche nei confronti di Casella, Malipiero e Schönberg che vedeva come fumo negli occhi. Così finì l’incontro.

Alcuni anni dopo, a Roma, all’Augusteo, Bernardino Molinari diresse nello stesso concerto una sua composizione e la mia suite dal balletto *Robinson el Vendredi* che ebbe notevole successo. In quell’occasione Pizzetti cambiò completamente atteggiamento ed elogio, con molta sincerità, lo stile ed il gusto del lavoro. Tale cambiamento naturalmente non mi stupì perché ero ormai uscito dalla breve fase politonale, che Pizzetti detestava, e mi ero avviato verso un linguaggio personale ed autonomo. Tutto sommato, pensai, aveva avuto ragione a criticare così severamente le mie prime composizioni!

Hindemith e Weill

D.: Conobbe Hindemith?

R.: Non solo lo conobbi, ma eravamo molto amici. Devo confessare inoltre che la sua prima produzione – in particolare le *Kammermusiken* e i *Concerti per viola* dei quali ho sempre ammirato soprattutto il gioco contrappuntistico e la tecnica prodigiosa – ebbe qualche influenza sulla mia musica. Non ho mai amato invece l'ultimo Hindemith che mi è parso sempre un po' accademico.

D.: Dal momento che ebbe con lui rapporti di amicizia, può dire del suo temperamento, di Hindemith uomo?

R.: Era molto affabile, gentile ed estremamente spiritoso; quando eravamo insieme ci divertivamo moltissimo. Se si arrabbiava però diventava addirittura furioso, come per esempio alle prove dei suoi concerti nell'eventualità che qualcosa non andasse. Era inoltre molto schivo, discreto e non amava parlare di sé, dei suoi lavori e dei suoi meriti, contrariamente a come sono soliti fare gli artisti. Anzi se qualcuno gli faceva dei complimenti, volgeva subito l'elogio in scherzo per minimizzarlo.

Per associazione di idee Hindemith mi pensare a Kurt Weill, del quale presentai per la prima volta a Parigi – nei concerti de *La Sérénade*, associazione musicale da me fondata insieme ad Yvonne de Casa-Fuerte – *Mahagonny* e *Jasager*. Weill era estremamente

buono, gentile, indulgente con tutti meno che con Hindemith. Mi ricordo che una volta in una conversazione, cadendo il discorso su di lui, egli che, come ripeto, era sempre mite e delicato si trasformò improvvisamente in una belva e, con gli occhi fuori dalle orbite, cominciò a dire tutto il male possibile di Hindemith del quale si sentiva agli antipodi per formazione culturale e tendenze musicali.

Nikolas Nabokov

D.: Prima a Parigi poi negli Stati Uniti lei fu in rapporto di amicizia con un altro musicista – che fu anche grande organizzatore musicale – legato profondamente a Stravinsky, Nikolas Nabokov, del quale però oggi raramente si sente parlare. Sa spiegarne le ragioni?

R.: Nabokov era certo musicista dotato di spiccato talento naturale ma non si dedicò mai con molto impegno alla composizione che coltivò limitatamente e non in profondità. Egli era invece uno straordinario organizzatore ed animatore musicale sempre in contatto con i personaggi più rilevanti del mondo dell'arte e della politica. Tra le manifestazioni più significative da lui realizzate non si può non ricordare il grande “Festival du vingtième siècle” di Parigi nel 1952, nel quale fu eseguito, come ho detto in precedenza, anche il mio *Don Perlimplin* in prima europea. Una importante sezione del Festival fu

riservata a Stravinsky del quale si riascoltò il *Sacre du printemps* nella stessa edizione del 1913, con la direzione cioè di Pierre Monteux.

Nabokov era un personaggio eccezionale; faceva pensare ad un uomo del Rinascimento per la versatilità, la molteplicità degli interessi, l'universalità delle attitudini e delle conoscenze. Era molto vivificante stargli vicino. Egli si sentiva, per la instancabilità delle iniziative in favore della nuova musica, un Liszt moderno, come del resto Casella anche se, naturalmente, né lui né Casella possono essere paragonati a Liszt.

Varèse

D.: Tra i compositori europei da lei ritrovati a New York un posto particolare penso occupi Varèse; sui vostri rapporti incise in qualche modo la notevole diversità degli stili musicali?

R.: Direi proprio di no. Ero infatti molto amico di Varèse che ho sempre considerato un uomo d'oro, di prim'ordine, di una serietà, integrità morale ed affabilità assolute anche se era un po' brusco di carattere. Nonostante la totale diversità delle nostre concezioni musicali egli apprezzava le mie composizioni. Mi piace ricordare a questo proposito che, nel periodo in cui Toscanini si mostrò ostile alla mia musica – la sua avversione iniziò dopo aver ascoltato in un festival veneziano la mia *Sonata* per pianoforte e strumenti a

fiato della quale non intese minimamente il carattere ironico, lo spirito satirico – Varèse prese posizione nei suoi confronti. Fu lui stesso a riferirmi che una volta, in non so più quale concerto diretto da Mengelberg o Reiner in cui fu eseguito un mio lavoro, Toscanini, presente in sala, uscì per non ascoltarlo; al termine però egli ebbe con lui una discussione nella quale difese la mia musica.

D.: Anche Varèse comunque aveva le sue antipatie e non era certo generosissimo nei suoi giudizi musicali. Ne ricorda qualcuno in particolare?

R.: Ricordo perfettamente che non poteva tollerare Hindemith e detestava letteralmente Verdi.

Rieti

D.: Parliamo ora un po' più di lei, della sua musica nei rapporti con quella dei contemporanei. A quale di essi per esempio ritiene di essere più affine o vicino per stile?

R.: Direi forse a Prokofiev. Il nostro modo di modulare, per esempio, è abbastanza simile.

D.: Ma quale Prokofiev? Nelle sue opere, come è noto, si riscontrano vari stili tra loro abbastanza diversi.

R.: Direi al secondo Prokofiev. In lui penso si possano distinguere sostanzialmente tre fasi stilistiche: la prima, di carattere prevalentemente ed eccessivamente percussivo; la seconda, la migliore a mio avviso, nella quale il suo linguaggio diviene più

autentico e spontaneo, quella cioè del *Figliuol prodigo*, de *L'Amore delle tre melarance* e del *Terzo Concerto per pianoforte*; la terza, dopo il ritorno in patria, che segna l'inizio della decadenza. Il periodo per me più valido, le cui opere amo di più, è quello centrale, dicevo, che si identifica grosso modo con la sua permanenza a Parigi dove lo conobbi e lo frequentai assiduamente come un vero amico. Non posso dire però che la sua musica abbia influenzato la mia né la mia la sua; tra esse c'è forse piuttosto una qualche somiglianza, un parallelismo naturale.

D.: E tra i musicisti francesi contemporanei chi le è più vicino?

R.: È stata rilevata, forse non a torto, una qualche affinità con Poulenc al quale, soprattutto nel mio periodo parigino, fui molto legato e di cui apprezzo numerosi lavori. D'altra parte devo dire che molti di essi non mi piacciono affatto.

D.: Prescindendo dai limiti cronologici e geografici quali musicisti hanno più contato per lei ed hanno maggiormente inciso sulla sua formazione e sul suo stile?

R.: È difficile dirlo. Ci sono musicisti che ho amato molto, almeno in certi periodi, ma che non hanno lasciato in me alcuna traccia. Penso a Wagner per esempio. Quando ero giovanissimo, intorno ai quindici anni, ebbi infatti una wagnerite acuta che però non ha avuto conseguenze musicali. Ho ammirato moltissimo anche Richard Strauss, al punto da copiare di pugno la

“Danza dei sette veli” della *Salomé* per meglio impossessarmi del suo stile; ma anche in questo caso sono rimasto immune da ogni contagio. Anche Debussy naturalmente mi è stato sempre presente nel periodo della formazione; conoscevo addirittura a memoria il *Pelléas et Mélisande*; ma posso dire che neppure lui ha lasciato segni apprezzabili nella mia musica.

D.: Questi sono stati i grandi amori che potremmo definire, in un certo senso, infecondi perchè senza conseguenze. Ma ci sono stati amori fecondi?

R.: Senz’altro: Stravinsky.

D.: Quali opere di Stravinsky ha più amato e da quale loro caratteristica è rimasto maggiormente affascinato?

R.: Senza alcun dubbio quelle del periodo cosiddetto russo delle quali – ma non solo di quelle naturalmente – ho ammirato soprattutto il ritmo. Ricordo che, al mio primo contatto diretto con il *Sacre* – credo di averlo suonato a quattro mani con Labroca – ebbi un colpo. Sono stati però molto importanti anche tutti gli altri lavori “russo”: da *Petruška* a *Les Noces* a *L’histoire du soldat* che hanno rappresentato per me un vero nutrimento musicale. Da essi ho appreso moltissimo anche se ho ugualmente ammirato le prime composizioni del periodo neoclassico come l’*Ottetto*.

D.: Eppure la sua musica rinvia allo Stravinsky “neoclassico” non a quello “russo”. È da ritenere che, al di là delle apparenze, lei preferisca il secondo?

R.: E così. Direi infatti che le mie simpatie

musicali non coincidano con le affinità stilistiche. Tra i musicisti del Settecento, per esempio, sono molto più attratto da Mozart che da Haydn; eppure chi volesse rintracciare una qualche affinità stilistica tra me e i due grandi “viennesi” dovrebbe andarla a cercare piuttosto nel secondo che nel primo.

D.: Dalle lettere che Stravinsky le inviò risulta evidente l’ammirazione per la sua musica. Quali sue composizioni in particolare egli prediligeva e quali, eventualmente, no?

R.: Non gli piacevano soprattutto *Teresa nel bosco* e *Viaggio di Europa*, come mi fece abbastanza chiaramente intendere. Del resto quando un lavoro non incontrava le sue preferenze non sapeva fingere; assumeva un’aria imbarazzata, tergiversava nelle sue osservazioni lasciando capire benissimo dove volesse andare a parare. Amava invece tutta la mia musica per pianoforte, il *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra ed altri lavori come *Chess Serenade*, la *Quarta Sinfonia*, a lui dedicata, e la *Quinta*. Apprezzava anche le mie liriche, in particolare quelle italiane.

II

LETTERE DI E A VITTORIO RIETI

Tra le lettere accolte in questo volume, quasi tutte scritte da Rieti, esiguo è il numero di quelle da lui ricevute perché, nel corso della lunga vita, il musicista non si è preoccupato di conservarle, ad eccezione di qualche caso. Alcune di quelle da lui custodite inoltre sono andate perdute nei numerosi cambi di abitazione e soprattutto in occasione del trasferimento negli Stati Uniti.

Le lettere, pubblicate in lingua originale italiana e francese e selezionate tra quante ho ritrovato in biblioteche pubbliche ed in archivi privati, in Europa e negli Stati Uniti, sono tutte inedite, se si escludono quelle inviate da Stravinsky a Rieti – che videro la luce per mia cura, in Note d'Archivio per la storia musicale, Venezia, Fondazione Levi, 1983, N.S.,I. – ed il brevissimo biglietto di Rieti a Diaghilev del 27 febbraio 1923, pubblicato da S.L. Grigoriev, The Diaghilev Ballett, 1909-1929, London 1935.

Le lettere sono tutte manoscritte meno due di Stravinsky, una di Dallapiccola e otto di Rieti a Luigi e Laura Dallapiccola, dattiloscritte.

I manoscritti non hanno presentato particolari problemi di lettura, ad eccezione di quelli di Stravinsky spesso di ardua interpretazione. Ho comunque indicato i rari casi in cui non sono riuscito a decifrare una o più

parole.

La fedeltà ai testi è scrupolosa; mi sono limitato ad intervenire soltanto per ripristinare la forma corretta nei casi, non infrequenti, di omissioni di accenti o di desinenze o in quelli di palesi sviste. Ho anche scritto in corsivo i titoli delle opere citate, tutte le volte che non lo erano, per uniformità con il resto del lavoro.

Per comodità di distribuzione e di reperimento ho disposto le lettere in ordine alfabetico di destinatario, salvo alcuni casi chiaramente indicati, e, all'interno di ogni gruppo, in ordine cronologico.

Lettere ad Alfredo Casella

Rieti conobbe personalmente Casella verso il 1918, prima ancora di essere smobilitato dopo la fine della guerra. In precedenza però aveva avuto con lui rapporti epistolari in seguito all'invio di alcuni lavori per canto e pianoforte con i quali si era fatto conoscere come compositore; le liriche, scritte tra il dicembre del 1915 e il febbraio del '16, poi rinnegate, erano: *Chanson d'après-midi*, *Je n'ai songé qu'à toi* e *Je t'aime*.

Dopo che Rieti ebbe fissata la propria residenza a Roma, al termine della guerra, cominciò a frequentare Casella con assiduità facendogli vedere tutto quello che andava componendo e stabilì quindi con lui una cordiale amicizia. Fu proprio Casella – che incoraggiò sempre il giovane musicista – a patrocinare, in un certo senso, il suo esordio di compositore dirigendo, al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea svoltosi a Praga nel 1924, il suo *Concerto per quintetto di fiati e orchestra* che lo rivelò al mondo musicale.

Le lettere qui pubblicate, tutte inedite, sono solo alcune di quelle inviate a Casella ma le uniche a tutt'oggi ritrovate; conservate nell'archivio privato di Casella, mi sono state messe a disposizione dalla squisita cortesia di Fiamma Nicolodi, nipote del musicista, che ringrazio vivamente.

Montepiano, 21 Luglio 1925

Carissimo,

Ricevo ora la tua del 16 e spero presto ricevere anche l'avviso che la copia del tuo articolo che ti ho mandato ti è pervenuta.

Diaghilev⁴⁸ mi vuol molto bene; mi ha mandato un secondo telegramma: ma non riesco a capire chi diavolo gli può aver fornito un indirizzo così particolareggiato in cui c'entra la Via Lutezia, il Viale Liegi e il numero del quartiere postale. È un detective?!⁴⁹.

Sono contento di sapere che vi trovate bene a Champoluc. A Montepiano si tira a campà. Domani aspetto un pianoforte da Firenze.

La mia sinfonia da camera non è più una sinfonia bensì *Due Pastorali* per orchestra da camera (doppio quintetto d'archi e 8 fiati) e sono disposto a farla udire agli Yankees.

Adesso mi è venuta una gran voglia di scrivere un Tristano e Isotta a modo mio.

Saluti alla famiglia e dammi notizie. Ciao

Vittorio

London, 26 Novembre 1925

⁴⁸ Sono i primi contatti con Diaghilev che Rieti incontrerà, per la prima volta, nel settembre dello stesso anno a Venezia.

⁴⁹ L'indirizzo gli fu fornito da Milhaud con il quale Rieti era in rapporti di amicizia.

Regent Palace Hotel
Piccadilly Circus

Carissimo,

Ti ho scritto l'altro giorno, e intanto Elsie⁵⁰ mi ha rispedito la tua del 10 corr., che ho ricevuto oggi. Ti ringrazio per la lettera di Vidal: farò l'occorrente al mio ritorno a Roma.

Sono molto contento delle tue buone notizie: spero che tutto continuerà bene come ha cominciato.

Non ti posso naturalmente dare delle notizie romane, di cui sono quasi privo qui⁵¹. Ma ti scriverò a lungo al mio ritorno (fine Dicembre) e ti dirò come vanno le cose.

Ti scriverò anche dopo la prima di *Barabau* (11 Dicembre); per ora le prove fervono e sono molto occupato.

Se rivedi Reiner⁵², salutalo da parte mia. Tante cose a Yvonne⁵³ ed un abbraccio affettuoso a te

Vittorio

Parigi, 28 Gennaio 1930
5, Avenue Léon-Heuzey (XVI)

⁵⁰ Elsie è la moglie di Rieti.

⁵¹ Rieti si trova a Londra per la prima rappresentazione del suo balletto *Barabau* che segna l'inizio della collaborazione con i *Ballets Russes* di Diaghilev.

⁵² È il direttore d'orchestra Fritz Reiner che fu tra i primi ad eseguire negli Stati Uniti le musiche di Rieti.

⁵³ La moglie di Casella.

Caro Alfredo,

Ho saputo che sei stato recentemente in Spagna, e vorrei che tu mi dicessi a che punto stanno le cose riguardo alla tournée di *Noces*⁵⁴. Si farà o non si farà? Mi farebbe comodo saperlo al più presto, per potermi regolare.

Sei rimasto soddisfatto del tuo ultimo viaggio? Io finora non mi sono mosso da Parigi, ma forse il mese prossimo andrò qualche giorno in Germania dove danno *Il Ballo*⁵⁵. L'altro giorno ho avuto la prima esecuzione della *Sinfonia*⁵⁶, diretta da Monteux, molto bene. Ora sto lavorando a un Concerto per clavicembalo⁵⁷ che mi è stato chiesto da Pleyel e che spero sarà suonato dalla Landowska.

Come va la *Donna Serpente*? Abbracci a Fulvia e a Yvonne⁵⁸. Quando vi si rivedrà a Parigi? Dateci

⁵⁴ Si fa riferimento alla tournée concertistica, poi compiuta in Spagna nel 1930, nel corso della quale furono eseguiti, tra l'altro, *Concerto* di Vivaldi, nella trascrizione di Bach, le *Marce militari* di Schubert per due pianoforti – suonate da Casella e Alderighi – e *Les Nocés* appunto di Stravinsky. Dirigeva Casella. I quattro pianisti interpreti del lavoro stravinskiano erano: Mario Castelnuovo-Tedesco, Virgilio Mortari, Dante Alderighi e Rieti. Quest'ultimo aveva eseguito, circa tre anni prima, una delle parti pianistiche de *Les Nocés* in altre tre occasioni: a Parigi, con Auric, Poulenc e Meyer sotto la direzione di Désormière; a Londra, con Auric, Poulenc e Dukelskij sotto la direzione di Eugène Goossens e a Bruxelles, con al podio Ansermet.

⁵⁵ *Le Bal* l'altro balletto scritto da Rieti per Diaghilev, ripreso ad Essen, in Germania.

⁵⁶ È la *Sinfonia* N. 1 finita di scrivere nel luglio del 1929.

⁵⁷ È il *Concerto* in seguito trasformato nel *Concerto N. 2* per pianoforte e orchestra, eseguito da Marcelle Meyer a Venezia nel 1937.

⁵⁸ Rispettivamente la figlia e la moglie di Casella.

notizie.

Tuo affezionatissimo

Vittorio

Roma, 23 Luglio 1935
Via Maria Adelaide, 12

Caro Alfredo,

Ho saputo che ti affidano l'incarico di un altro concerto alla Radio di Roma per il mese di settembre. Se hai un posto nel programma, mi farebbe molto piacere se tu potessi metterci il mio *Concerto per pianoforte*⁵⁹ che Ornella Santoliquido ha preparato da tempo e che aspetta un'occasione per essere eseguito. So bene che la composizione di un programma è materia delicata, perciò ti segnalo l'idea semplicemente a «titolo informativo» perché tu ne tenga il conto che puoi.

Come va la vita senese? Quella romana è piuttosto calda, ed io sono immerso nel mio film⁶⁰.

Tanti cari saluti a Yvonne e a te
tuo

Vittorio

⁵⁹ È il *Concerto* N. 1 per pianoforte e orchestra la cui composizione risale al 1926.

⁶⁰ Rieti stava scrivendo la colonna sonora del film *Amore* – di cui fu fatta anche un'edizione francese dal titolo *La Route Heureuse* – per la regia di Carlo Ludovico Bragaglia. La sua prima colonna sonora fu per il film *O la borsa o la vita* dello stesso regista (1933), la terza ed ultima per *L'orologio a cucù* di Camillo Mastrocinque (1938).

New York, 17 Agosto 1945
310-312 East 66th Street

Carissimo Alfredo,

Molto piacere mi ha fatto rivedere la tua... dattilografia, la quale sembra sempre avere qualcosa di personale, malgrado la meccanica. Grazie anche a Yvonne per la sua cara lettera, che spedisco subito a Elsie la quale si trova in California per un po' di tempo con Fabio. Ti felicito di tutto cuore per l'energia con la quale hai superato i tempi difficili e la malattia – energia di cui non avevo mai dubitato.

New York è in festa per la fine della guerra nel Pacifico, e comincio ad aprire il cuore alla speranza di poter fare un viaggio in Europa in un avvenire non troppo lontano. Spero allora poter tornare in contatto con te e coi tuoi lavori. Avevo già da tempo avuto sentore della tua *Missa Solemnis*, di cui è stato fatto cenno anche nei giornali americani e spero di arrivare in tempo ad augurarti un grande successo per l'esecuzione romana.

Anch'io ho lavorato ad ogni sorta di cose, musica sinfonica e da camera, e tre balletti (due già andati in scena ed uno per la stagione prossima)⁶¹. In quest'ultimo campo si sta meglio che nel campo dei concerti, dove spira gran vento di reazione e di nazionalismo.

⁶¹ Rieti si riferisce ai balletti *Waltz Academy* e *The Mute Wife*, andati in scena rispettivamente a Boston nell'ottobre del 1944 e a New York nel novembre dello stesso anno, e a *Camille* che sarà rappresentato per la prima volta, ancora a New York, nel settembre del '46.

Personalmente però, mi sento in forza ed in pieno godimento dell'età matura, malgrado la spina nel cuore che mi si è conficcata dal tempo delle angosciose notizie ricevute dall'Italia⁶².

A te e ad Yvonne i miei più cari ricordi e tutto l'affetto di

Vittorio

New York, 27 Dicembre 1945
310 East 66th Street

Caro Alfredo,

Ho telefonato a Varèse per assicurarmi che fosse qui, e gli ho spedito la tua lettera. Penso che ti risponderà direttamente: ad ogni buon conto il suo indirizzo è 188 Sullivan Street, New York City.

Natalia Murray⁶³ è arrivata ieri e mi ha detto che la mia *Sinfonia Tripartita* è stata eseguita a Roma durante il recente festival, ma non mi ha potuto dare particolari, perché in quel momento si trovava a Napoli. Non ho perciò neanche notizie dettagliate dell'esecuzione della tua *Messa*⁶⁴, ma mi ha fatto piacere apprendere che ancora una volta ci siamo trovati insieme in un festival musicale, e ho ripensato ai lontani tempi di Praga quando fui presentato per la prima volta

⁶² La morte di sua madre e di altri parenti nei campi di sterminio nazisti.

⁶³ Natalia Danesi Murray, amica di Rieti, per molti anni direttrice della Libreria Rizzoli di New York.

⁶⁴ È la *Missa Solemnis* di cui parla nella precedente lettera.

al pubblico europeo sotto la tua direzione. Nel caso che ancora nessuno lo avesse fatto, ti sarei grato di mandarmi qualunque carta stampata riguardante questi concerti romani (programmi, critiche) perché come sai gli editori sono molto ghiotti di roba stampata, ed anche a me farebbe piacere conoscere i particolari e le tue impressioni.

Ringrazia Yvonne per la sua cara lettera ed abbracciala per me e per Elsie. Siamo sempre con voi di tutto cuore e vi mandiamo i più fervidi e fraterni auguri. Fra l'altro auguro a me stesso di rivedervi in Italia durante l'anno incipiente. Sarà probabilmente solo un «viaggio» ma, spero, il primo di una serie.

Affettuosamente tuo

Vittorio

Lettera a Casella di Romain Rolland

Cher Monsieur Casella,

Votre lettre m'a rejoint en Suisse. J'ai quitté Prague, Dimanche soir, il y a huit jours. Il y avait plus d'un mois que j'étais en «voyage musicale», à Vienne, et puis à Prague; et j'ai dû rentrer plus tôt que je n'aurais voulu. Je regrette beaucoup de n'avoir pu causer avec vous. Du moins, je vous ai vu diriger, au premier concert international, l'allègre *Concerto* de Rieti⁶⁵, et je me suis réjoui de votre succès unanime.

Veillez me croire votre cordialement dévoué

Romain Rolland

⁶⁵ È il *Concerto* per quintetto di fiati e orchestra eseguito per la prima volta a Praga, al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea (S.I.M.C.), sotto la direzione appunto di Casella.

Lettere a Luigi Dallapiccola

Rieti e Dallapiccola si conobbero nei secondi anni trenta a Roma – dove il primo allora abitava, anche se non stabilmente – in occasione della esecuzione, nella Sala Accademica, dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* del musicista fiorentino. Durante una prova Rieti, che era rimasto molto impressionato dal lavoro, gli si accostò per parlargli trovando con lui un'intesa immediata che avrà un seguito significativo. Dopo altri incontri infatti, a Roma ed in altre città italiane e straniere, si stabilì tra i due un'amicizia così profonda che durò fino alla morte di Dallapiccola e si estese alle loro famiglie. Per un certo periodo insegnarono anche al «Queen's College» di New York, a semestri alterni.

La loro amicizia si fondava non solo sulla simpatia umana ma anche sulla reciproca stima artistica, nonostante le concezioni musicali fossero antitetiche. Se Rieti infatti apprezzò sempre sinceramente i lavori dodecafonici di Dallapiccola, questi, che non era un modernista intollerante, riconosceva il valore musicale delle opere dell'amico che pure si tenne sempre accuratamente lontano dall'esperienza seriale. Erano inoltre accomunati dalle preferenze letterarie; basti solo pensare al profondo amore di entrambi per la poesia dantesca.

Le lettere qui pubblicate sono tutte di Rieti all'amico, meno tre: una inviatagli da Dallapiccola;

l'altra scritta da Rieti a sua moglie Laura, dopo la morte del musicista; la terza di Laura Dallapiccola a Rieti, in risposta. La ragione di tale sproporzione numerica è semplicissima: Rieti, a differenza di Dallapiccola, non conservò, o smarrì nei vari cambi di domicilio, a volte anche drammatici, le lettere ricevute. Fatto che non può non essere motivo di rammarico perché priva della conoscenza di altri particolari dell'attività artistica dei due compositori e della loro amicizia che, come si rileva dal tono e dal linguaggio affettuoso dei documenti, fu sempre autentica e profonda.

Le lettere – solo una parte di quelle che i musicisti si scambiarono – i cui originali sono conservati nell'Archivio Contemporaneo, Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, vengono pubblicate, per la prima volta, per gentile concessione di Laura Dallapiccola che ringrazio sentitamente.

Parigi, 20 Gennaio 1937
Alma Hotel
12, Avenue Montaigne

Carissimo,

I tuoi *Inni* sono stati eseguiti perfettamente ieri sera e hanno prodotto un magnifico effetto, soprattutto sui *musicisti*, che ne sono stati profondamente impressionati. E fra essi mi metto anch'io, che non avevo ancora udito questa composizione. Quando avrai

occasione di venire a Parigi troverai un ambiente disposto molto favorevolmente al tuo riguardo. Abbiamo tutti una grande fiducia in te.

Elsie sarà a Firenze il 23 e certamente vi vedrete. Spero di avere questa fortuna in una prossima occasione.

Cordialmente tuo

Vittorio Rieti

Parigi, 15 Maggio 1937
7, Rue Denis Poisson
Paris (17^e)

Carissimo,

Ho avuto il grande piacere di poter ascoltare ieri sera alla Radio la tua Terza Serie⁶⁶, e questo mi ha un po' consolato la lontananza. La trasmissione, che era meno che mediocre all'inizio del concerto, si è «migliorata col crescere» e perciò hai beneficiato del posto nel quale ti trovavi nel programma. L'esecuzione mi è sembrata eccellente. Inutile che ti dica quel che penso della musica; tu sai che ti ammiro e che ti metto al primo posto fra i nostri connazionali. Il solo appunto che potrei fare è che questa Terza Serie mi sembra un po' breve per la sua mole e troppo concisa in paragone delle altre due. Ma troppo sovente si è costretti a fare la

⁶⁶ È la terza delle tre serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, per coro e grande orchestra. Le prime due serie sono rispettivamente per coro a cappella e per coro e 17 strumenti.

critica contraria!

Io sono trattenuto qui da un maledettissimo balletto⁶⁷ che mi ha fatto dannare tutto l'inverno. Ma farò l'impossibile per venire a Firenze almeno per gli ultimi giorni del Maggio. Conto dunque rivederti presto. E spero anche avere il piacere di farti gli onori di Parigi il mese prossimo.

Affezionatissimo

tuo

Vittorio Rieti

New York, 9 Novembre 1945
310 East 66th Str.

Caro Luigi,

Circa un mese è trascorso da quando la Sig.ra Barton mi consegnò la tua lettera e la tua musica. Non so come giustificarmi per avere atteso tanto tempo a risponderti. La colpa non è tutta mia: sono stato ritardato da un cumulo di trivialità, seccature e sciocchezze, l'analisi delle quali sarebbe tempo sciupato. Mi basti dirti che tutto ciò non mi ha tuttavia impedito una prima ma completa lettura della tua musica, Monteverdi incluso – cosa che mi ha riconfortato l'animo e vivificato lo spirito. Non potrei

⁶⁷ È il *David Triumphant*, realizzato in collaborazione con Serge Lifar a Parigi, che procurò a Rieti un'infinita di noie. Fu rappresentato per la prima volta in occasione dell'inaugurazione del «Teatro universitario» di Parigi nel 1937 e replicato poi all'Opéra, in una nuova versione, pochi mesi dopo.

sinceramente dire che mi è facile seguirti né sottoscrivere a *tutte* le manifestazioni della tua espressione personale né che sono d'accordo con tutte le tue preferenze stilistiche⁶⁸, ma non v'è pagina della tua musica che non ridesti in me l'impressione originale della forza, serietà di concetti, padronanza di mezzi e tenacia di opinioni che mi avevano colpito fin dal tempo di Michelangelo il Giovane. Qualità rare per le quali il mio rispetto sarà inalterabile.

Ti ho spedito, come lettera, due fascicoli della carta da musica a 8 portate di Schirman. Fra pochi giorni ti saranno inviate – probabilmente dai rispettivi editori direttamente – le mie musiche per due pianoforti e la *Sonata* per pf. e violino di Copland. Ti voglio segnalare anche che faccio spedire a Labroca, a mezzo agenzia governativa americana, partitura e materiale completo della mia *Sinfonia Tripartita* – nel caso tu volessi vederla o suggerirla ai concerti sinfonici di Firenze. Il noleggio è gratuito.

Coi più cordiali saluti
tuo affezionatissimo

Vittorio

P.S. Le mie preferenze vanno a *Marsia* – e nel medesimo tempo ho l'impressione di non aver ragione⁶⁹.

⁶⁸ Rieti allude all'adozione da parte di Dallapiccola della tecnica dodecafonica.

⁶⁹ Pur preferendo emotivamente *Marsia*, Rieti si rendeva conto che le composizioni più significative di Dallapiccola erano quelle dodecafoniche che sentiva però estranee.

New York, 20 Marzo 1951
Indirizzo permanente:
1401 E. Hyde, Park Blvd.
Chicago 15, Ill.⁷⁰

Carissimo Luigi,

Ho tardato a rispondere alla tua ultima perché speravo che le cose si sarebbero potute combinare in modo ch'io fossi a New York durante le rappresentazioni del *Prigioniero*, e infatti ho avuto la buona fortuna di arrivare in tempo per l'ultima delle quattro, ieri sera. Questa circostanza mi ha fatto rincrescere ancora più che tu non abbia potuto essere presente! Ma per venire al sodo: esecuzione eccellente. Musicalmente accuratissima (mi è sembrato) sia da parte del direttore, che dell'orchestra e dei cantanti, tutti giovani e freschi. E quanto alla messa in scena e alla regia, assolutamente ammirevole. Lo scenografo, Kiesler, un omino alto 1.40 e spiritosissimo, ha fatto un miracolo d'invenzione teatrale e meccanica che non posso spiegarti perché prenderebbe pagine, ma che posso assicurarti ha contribuito immensamente a ovviare a quel tanto di «statico» che la tua opera avrebbe se presentata sotto forma di oratorio. La fine, particolarmente, era impressionante. Quanto alla *mia* opinione sul lavoro, mi sono congratolato ancora una

⁷⁰ Dal 1950 al '53 Rieti ebbe la residenza abituale a Chicago, dove insegnava composizione al «Musical College», pur allontanandosene spesso per motivi artistici.

volta di essere abbastanza intelligente da rendermi conto «a prima vista» del valore intrinseco delle cose: dico questo perché finora il mio solo contatto col *Prigioniero* era stata la privatissima e scalcinatissima audizione che tu mi desti al pianoforte, e, se ben ricordi, ti avevo detto che era la tua migliore faccenda, e non mi disdico. Aggiungerò che ascolto molta musica a destra e a sinistra, di tutti i generi, e che è tutta una porcheria. Così invece di congratularti, continuo a congratulare me stesso di essere abbastanza spregiudicato per poter «pesare» il valore di un'opera che, in fin dei conti, è all'opposto della mia estetica personale.

Ti mando il programma, ma non posso mandarti critiche perché sono arrivato troppo tardi e detesto i giornali. Quanto alla reazione del pubblico, mi è sembrata esattamente la stessa che accompagna abitualmente la presentazione delle seguenti opere: *Quinta Sinfonia* di Beethoven, Hindemith, *La Traviata*, Copland, Rieti, Chopin, *Danubio Azzurro*, *Salomé*, *L'Incoronazione di Poppea*, *Concerto* di Dvořák, *Tosca*, *La Vedova allegra* e *l'Ode a Napoleone*⁷¹. Così è l'America. Quanto agli «intelligenti», «modernisti», circoli eletti e triangoli isosceli, sono tutti una massa informe di coglioni. Così è il mondo⁷².

⁷¹ Rieti allude all'accoglienza in genere convenzionale che il pubblico riserva, negli Stati Uniti, a tutti i lavori, senza distinzione. Per buona educazione infatti autore ed interpreti vengono chiamati normalmente alla ribalta tre volte così che è difficile poter capire se una composizione ha avuto o meno successo.

⁷² Il linguaggio ironico ed arguto ricorre spesso negli scritti di Rieti.

Spero che ti divertirai quest'estate a Tanglewood⁷³ in compagnia dei suddetti, ma quel che mi rincresce è che mi sembra che giocheremo ai quattro cantoni, tu ed io. Io m'imbarco il 16 giugno in direzione est e il 7 settembre in direzione ovest.

Saluti a Laura e alla pargoletta⁷⁴
affezionatissimo tuo

Vittorio

New York, 12 Gennaio 1956
309 East 69th Street

Carissimo Luigi,

La tua lettera mi ha fatto molto piacere, non solo, ma ha «toccato» una coincidenza della quale vedo che tu stesso eri ignaro. Infatti credo di non averti mai detto che quest'anno sto facendo l'interim per l'appunto... a Queen's College! Mi avevano chiesto l'estate scorsa se fossi disponibile *per un anno*, e ho accettato. Ti posso dunque dire che il lavoro non è troppo gravoso (io ho 12 ore, non 15 come ti hanno detto – ma evidentemente vogliono mettersi le spalle al sicuro) e l'ambiente è molto simpatico. *Però*, e ascolta bene perché devo metterti in guardia: appena ricevuta la tua lettera, mi sono affrettato a congratularmi con il «Chairman» (presidente) del «Department of Music» per l'eccellente

⁷³ Importante centro musicale negli Stati Uniti dove si svolge un festival rinomato.

⁷⁴ La moglie e la figlia di Dallapiccola.

scelta. Ed egli, un po' sorpreso, mi ha fatto un discorso press'a poco di questo tenore: «Sì, abbiamo avuto dei *contatti* con Dallapiccola a questo proposito, ma sembrano esserci delle difficoltà, e la cosa è ancora per aria». Sorpresa *mia!* «Ma come? L.D. ha firmato un impegno col Q.C. l'estate scorsa». Risposta: «*Io* ero in Europa l'estate scorsa e non ho firmato impegni con nessuno». – «Allora chi?» – «Non lo so, vedrò di che si tratta».

Caro Gigi, ho l'impressione che qualcosa puzza, forse si tratta di beghe interne, e di qualche «superiore» che ha voluto passare sopra la testa di un collega (perché nelle amministrazioni americane non c'è mai un «padrone sono me»). Forse tutto è in ordine. Tuttavia nel tuo interesse, vorrei che tu mi comunicassi tutti i particolari della faccenda, compreso il nome o i nomi delle persone con le quali sei stato in comunicazione, e quale *firma* è in tua mano. Così ci si potrà vedere più chiaro, e ti riferirò immediatamente.

Mi rincresce molto di metterti forse una pulce nell'orecchio, ma credo che questo sia meglio che lasciarti nell'ignoranza di un eventuale pasticcio.

Scrivimi appena puoi, e quando tutto sarà chiaro ti darò più ampie descrizioni di Queen's e dei tuoi futuri doveri!

Tuo affezionatissimo

Vittorio

P.S. Il mio «Chairman» di cui sopra si chiama Boris

Schwarz. Hai qualche cosa da *lui*?⁷⁵.

Lettera di Dallapiccola a Rieti

Firenze, il 19 Gennaio 1956
34 Via Romana

Mio caro Vittorio⁷⁶,

ho ricevuto ieri l'altro la tua cara lettera e trovo un momento per risponderti subito e per ringraziartene.

Già nel marzo scorso (scusa se comincio «ab ovo»; ma voglio che tu sappia tutta la faccenda) il prof. Lowinsky mi scrisse in forma privata per sapere se io fossi stato disposto di accettare la cattedra presso il Q.C. che per tanti anni era stata tenuta da Karol Rathaus.

Dopo un po' di meditazione (perché, in questi ultimi anni ero già stato invitato prima alla Università di Bloomington – 1953 – e poi alla Washington University di St. Louis – 1954 e sarebbe troppo lungo narrarti le ragioni per cui non *potei* accettare) e qualche scambio di

⁷⁵ Nel 1955 Rieti aveva insegnato per tutto l'anno al Queen's College di New York. La direzione della scuola aveva però avuto contatti nel frattempo con Dallapiccola per affidargli l'insegnamento per un semestre del prossimo anno confermando nell'incarico Rieti per gli altri sei mesi. I timori di quest'ultimo di un eventuale ripensamento da parte dei responsabili del College risultarono infondati ed il compositore fiorentino insegnò a New York come era previsto.

⁷⁶ Dallapiccola risponde alla precedente lettera di Rieti del 12 gennaio 1956.

idee, gli risposi di sì. È così che il 28 giugno mi scrissero il Dr. Boris Schwarz e la signora Margaret Kiely una lettera di cui ti trascrivo il testo:

Dear Professor Dallapiccola,

On behalf of the Music Department of Queen's College, I should like to extend to you our invitation to join our faculty as a visiting lecturer, for the academic year beginning September 1, 1956. The salary will be ca. \$ 8,000 per annum.

I regret to say that the college is unable to make any contribution toward your travel expenses. It is hoped that you might apply for a Fulbright Travel Grant.

Looking forward to your future association, I remain

Sincerely yours

Dr. Boris Schwarz, Chairman
Department of Music
Margaret Kiely
Dean of Faculty

Risposi il 10 luglio. In altra lettera del 28 luglio la sig. Kiely mi scriveva:

We are happy in the good word of your acceptance of our invitation, and, assuming the successful development of plans, shall look forward with pleasure to your being with us in 1956.

Scrivendoti che avevo firmato *un impegno* ho voluto dire soltanto che IO MI ERO IMPEGNATO in data 10 luglio ad accettare quello che mi sembrava (e

che mi sembra ancora) un invito: che non mi sia giunto ancora qualche cosa di «più ufficiale» è altro discorso. Il Dr. Boris Schwarz mi scrisse in data 8 gennaio che mi avrebbe inviato delle carte da empire e da firmare...

Ora, se ci sono fatti nuovi (o novissimi) non so. Può anche darsi.

Da parte mia ho risposto negativamente a un tentativo di approccio che era stato fatto in data 30 giugno a mezzo del Dr. Olschki di Firenze da parte di una scuola di New York. Olschki non mi ha detto di quale, né mi ha detto chi fosse l'intermediario. Ho risposto negativamente, appunto, perché mi consideravo impegnato (almeno moralmente).

Stiamo adesso a vedere. E se non sarà questa volta, sarà verosimilmente un'altra...

Ogni bene e accetta i nostri più vivi saluti!
Tuo aff.mo

Luigi

Lettere di Rieti a Luigi Dallapiccola

New York, 23 Gennaio 1956
309 East 69th Street

Caro Luigi,

Ricevo la tua lettera del 19. Sono molto spiacente di averti messo inutilmente una pulce nell'orecchio, ma

te la tolgo subito. Quei misteriosi cacadubbi del Q.C. mi hanno finalmente spiegato che non potevano spiegarmi ma che ora sì possono spiegarmi comeché quando le cose non sono ufficiali non bisogna parlarne, ma che tuttavia è esattissimo, salvo errori od omissioni, ed in seguito a conferma che ti perverrà in primavera, quando tutte le scartoffie saranno in regola, che ti aspettano a braccia aperte nel prossimo settembre.

Da tutto questo mi sembra che risulta chiaramente che l'anno prossimo i Dallapiccola verranno a mangiare da me i *miei* spaghetti che ho imparato a fare alla «carbonara», ossia con lardo, uova, formaggio e pepe.

In tutta fretta perché devo scappare
 affezionatissimo tuo

Vittorio

St. James, 4 Gennaio 1958

Carissimo,

Rispondo senza tardare alla tua graditissima lettera, perché penso che se Castellini⁷⁷ tarda ancora a risponderti, ti sarà forse utile avere qualche notizia «non ufficiale». Però ti prego di non fare menzione di questa nostra corrispondenza, perché potrebbe essere ritenuta «irregolare». Dunque, tempo fa Castellini mi disse che la tua condizione riguardo al primo semestre di ogni

⁷⁷ Castellini era il nuovo Chairman del «Department of music» del Queen's College, succeduto a Schwarz.

anno era assolutamente inaccettabile, o meglio, ineseguibile. Aggiunse però che aveva l'intenzione di scriverti per farti invece una proposta definitiva e *stabile* (ossia, tuo trasferimento completo con armi e bagagli). Non so se l'abbia fatta, e se non l'ha ancora fatta probabilmente la colpa non è sua, ma della burocrazia collegiale. Forse invece nel frattempo ti avrà scritto in proposito: ma nel dubbio, ho creduto bene di tenerti informato, giacché mi dici che ti preme di saperlo, anche in vista del Michigan. Però, ti ripeto, ti prego di non riferirti a questo mio intervento informativo, perché potrei avere delle seccature. D'altra parte, appena sarai giunto a una decisione riguardo a Queen's, in un senso o nell'altro, ti sarei grato di comunicarmela, perché anch'io devo fare i miei programmi per l'anno venturo.

.....*omissis* [per volontà di Rieti]

La mia operina buffa⁷⁸ verrà con ogni probabilità rappresentata in aprile forse dalla Mannes School, forse dalla Julliard, e fors'anche... da tutt'e due, il che sarebbe un fatto abbastanza eccezionale e certo incoraggiante. È stata anche richiesta per il prossimo agosto, al festival di Vancouver (Canada), ma quei poveri provinciali esigono (o almeno lo dicono) che sia una prima assoluta, perciò forse il progetto cadrà se viene rappresentata prima a New York – ma potrebbe anche darsi che venissero a

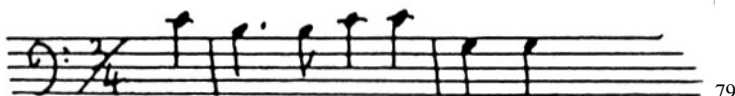
⁷⁸ È *The Pet Shop* rappresentata poi alla Mannes School di New York nell'aprile del 1958.

più miti consigli. Nel qual caso, se tutto va liscio, sarebbero *tre*. Insomma tutta la faccenda è ancora in sospeso, ma è quasi certo che almeno una prima ci sarà quest'anno.

La spiaggia di St. James è gelata, ma il mio pied-à-terre è ben riscaldato, e in questo momento c'è anche un magnifico chiaro di luna per romanticizzare il mio weekend.

Affezionatissimo tuo

Vittorio



New York, 19 Febbraio 1958
309 East 69th Street

Carissimo,

Esco da una conversazione con Castellini e ti posso assicurare che tutto è a posto. La comunicazione *ufficialissima* non potrai riceverla che alquanto più tardi, dopo l'approvazione del «Board of Education»: è una semplice formalità ma necessaria ed impossibile ad

⁷⁹ Rieti chiude spiritosamente la lettera con il saluto di Falstaff a Mrs. Quickly: «Buon giorno buona donna», all'inizio del II Atto.

affrettare. Tuttavia per aderire al tuo desiderio, Castellini ti invierà o ti farà inviare, tra pochi giorni, una lettera intermediaria, ossia più ufficiale e conclusiva di quella già a te inviata. Ma intanto ti posso già affermare, in via privata ma perfettamente responsabile, che la cosa è fatta e che puoi «sganciarti» da impegni incompatibili senza alcun rischio.

Colgo l'occasione per ripeterti che questa soluzione mi è giunta oltremodo gradita. Oltre ad essere perfettamente aderente al mio programma generale, mi sarà molto grato condividere il lavoro con te, e non credo che avrei potuto farlo con altri⁸⁰.

Conto partire per Parigi al principio di giugno, ma non sarò in Italia prima di luglio. Bisognerà che ci vediamo quest'estate, prima della tua partenza per New York, per metterci d'accordo su vari punti del programma. Anche Castellini tiene a che ci «abbocchiamo» prima dell'inizio della stagione.

Intanto, ripeto, puoi stare *completamente tranquillo* sull'essenziale.

Scusa la fretta, e il frettoloso abbraccio

Vittorio

New York, 1° Maggio 1958
309 East 69th Street

⁸⁰ Negli anni 1958-'59 e 1959-'60 Rieti e Dallapiccola insegnarono, a semestri alterni, al Queen's College che lasciarono poi, entrambi, nel 1960.

Caro Luigi,

Ho preso nota del tuo indirizzo estivo e sarò ben lieto di venire a trovarti in riva al mare anziché nell'afa di Firenze, e di discutere i nostri «affari» tra un bagno di mare e uno di sole. Io partirò di qui l'8 Giugno ma mi tratterò qualche settimana a Parigi e conto essere in Italia verso metà luglio.

Sembra dunque che le nostre materie di insegnamento saranno quattro: composizione, orchestrazione, musica contemporanea (18 e 19)⁸¹ e «armonia superiore». Avremo gli stessi alunni non solo per l'orchestrazione ma anche per l'armonia. Ma di tutto ciò, a voce: e non ci sarà difficile, né lungo, stabilire una specie di programma e di metodo generali. Del resto tu comincerai i corsi, in settembre, a poca distanza dal mio ritorno a New York.

Mi congratulo teco per i tuoi recenti viaggi professionali. La mia operina buffa (*The Pet Shop*) che è andata in scena il mese scorso con l'ausilio della sezione operatica del Mannes College è stato un vero successo sia di pubblico che di critica, tanto che la Julliard ha intenzione di rifarla l'anno prossimo. Quanto mi dici dei vari teatri per opera da camera, compresa Stoccolma, è molto interessante⁸²: il guaio è che non ho nessuna voglia di occuparmene. Ho messo tutto nelle mani degli editori (Schirmer) e spero che si daranno da

⁸¹ Erano i numeri con i quali si indicavano i corsi di musica.

⁸² Dallapiccola aveva sollecitato Rieti a prendere contatto con vari teatri da camera stranieri per far rappresentare le sue opere.

fare. Ora sto «complotto» un'altra opera, un po' più seria e un po' più lunga⁸³. Devo fare anche un aggiustamento orchestrale di *Don Perlimplin*⁸⁴ il quale risusciterà l'anno prossimo per merito di Hunter College. In questo momento mi sento in vena operatica e mi piacerebbe restarci per il resto dei miei giorni. Quanto alle notti, è un altro paio di maniche.

Spero anch'io che il nostro «joint agreement» con Queen's College possa diventare permanente: questo, naturalmente, dipenderà dalle tue intenzioni future. Faremo dunque di tutto perché i tuoi 4 mesi all'anno di New York ti riescano appetitosi e seducenti!

Tante cose a voi tre
affezionatissimo

Vittorio

P.S. A Parigi (giugno) il mio indirizzo sarà il solito: 4 Rue Duvivier (7^{me}).

New York, 16 Febbraio 1960

Carissimo Luigi,

Ti ringrazio di cuore per la tua premura nel darmi notizie, ma mi rincresce che il tuo viaggio di ritorno sia

⁸³ È *The Clock* su libretto di Claire Nicolas White.

⁸⁴ Poiché l'orchestra che doveva eseguire *Don Perlimplin* a New York (Hunter College) era ridotta rispetto a quella dell'edizione parigina del 1952, Rieti dovette rivedere l'orchestrazione.

stato poco piacevole. Però non credo alla tua «vecchiaia incipiente» – e allora che cosa dovrei dire io? Confido che la ripresa del tuo lavoro ti avrà risollevato gli spiriti.

Non credo però che il fatto che non prevedi di poterti muovere fino al 1962 debba necessariamente pregiudicare la tua possibile attività a Queen's. È vero che il College contava su una continuità, ma questa continuità potrebbe cominciare più tardi. Se tu fossi disposto, a partire dall'anno scolastico 62/63 a trasferirti *completamente* (fors'anco abbandonando Firenze) e a diventare stabile presso il College – insomma un vero trasloco – potrebbe anche darsi che una tale proposta venisse accolta (in questo caso, naturalmente, io mi ritirerei definitivamente al tuo arrivo). Dico questo perché vedo che ti senti più legato a questa scuola che non a codesta, e per via della tua simpatia per New York e per la vita americana.

Ma... che cosa ne pensano Laura e Annalibera?⁸⁵ Sarebbero disposte a diventare americane? All'ingrosso, siccome la popolazione attuale è di circa 170.000.000, e calcolando che la metà sono donne; ossia 85.000.000, si raggiungerebbe così la ragguardevole cifra di 85.000.002 (senza tener conto dell'incremento naturale che avrebbe durante queste battute d'attesa).

Insomma, vi lascio fare questi e altri conti (forse più personali e precisi). Però pensaci prima di buttare tutto a mare. Dal canto mio, posso tastare il terreno

⁸⁵ La moglie e la figlia di Dallapiccola.

presso Kraft⁸⁶ (in via puramente ipotetica, s'intende).

Intanto, ho raccolto la tua... eredità, e le 10 ore non mi pesano troppo. E dopo tutto, sono dei bravi ragazzi.

La mia nuova opera⁸⁷ è virtualmente terminata (sto lavorando alla partitura d'orchestra) ma non ho ancora preso contatti per l'esecuzione (ammesso che abbia luogo...). Le notizie che ho da Venezia sono negative per quest'anno (non si faranno opere di nessun genere) ma rimane aperta la possibilità per il festival del 1961, e Labroca⁸⁸ è abbastanza intelligente per non esigere una «prima assoluta» nel caso che un'altra «première» possa aver luogo nel frattempo.

Non credo che verrò in Italia quest'estate.

Ma prima del 1962, spero bene!

Un abbraccio affettuoso

Vittorio

St. James, 20 Giugno 1960

Carissimo Luigi,

Tanto per tenerti al corrente di vicende che per te sono diventate ricordi del passato, ti dirò che la tua «uscita» da Queen's College ha determinato la mia.

⁸⁶ Il nuovo Chairman del Queen's College.

⁸⁷ Si riferisce ancora a *The Clock* che, a tutt'oggi, non è stata mai rappresentata.

⁸⁸ Mario Labroca, al quale Rieti è stato sempre legato da profonda amicizia, era allora direttore artistico del teatro La Fenice di Venezia.

Avrebbero voluto che io mi sobbarcassi per l'avvenire le 15 ore settimanali *piene*, sui due «semestri», con codazzo di meetings, comitati, concerti – insomma che diventassi uno di loro. No grazie. Invece mi sono accordato sulla base del «part time» col New York College of Music⁸⁹, che ha qualche svantaggio, ma anche il vantaggio di trovarsi a portata di mano dal mio domicilio cittadino. O piuttosto, a portata di piede, e questo deve intendersi sia nel senso che ci potrò andare a piedi, sia nel senso che potrò darci un calcio nel sedere se e quando mi garba.

Tanto per la pedagogia. Nulla, come sempre, per la pederastia⁹⁰. Quanto alla composizione, sono attraccato al mio quarto quartetto d'archi (4x4 = 16). L'opera che ho terminato l'inverno scorso verrà forse data a Venezia nel 1961 auspice Labroca, ed il maestro Rudel⁹¹ del City Center al quale l'ho presentata, al pari del suo antenato Jaufré, trema e rosseggia ma non si scarduccia⁹² né in qua né in là. Se non erro però, si sono scarducciati per il tuo *Prigioniero* che avrò il piacere di riudire quest'anno. (Mi sembra però doversi trattare di una stokovskiata piuttosto che di una rudellata⁹³, o mi

⁸⁹ Dove insegnò fino al 1964, anno in cui lasciò definitivamente l'insegnamento.

⁹⁰ Allusione scherzosa che Rieti, dopo tanti anni, non è stato in grado di ricordare e spiegare.

⁹¹ Rudel dirigeva allora la «New York City Opera».

⁹² Allusione alla romanza in novenari rimati, *Jaufré Rudel*, di Carducci.

⁹³ Non si sapeva ancora se *Il Prigioniero* di Dallapiccola sarebbe stato diretto da Stokowski o da Rudel.

sbaglio?)

Ma basta bernsteiniare, altrimenti non la si ormandizza più. Mondo munchone!

Markevieci⁹⁴ a parte, mi piacerebbe sapere come stai, che fai, e se la tua salute un po' scossa da newyorcheria si è, come spero, rafferzata. Nonché moglie e figlia. Siete al Forte? Io passo l'estate a Long Island, e se mi vuoi dare tue sempre gradite notizie, puoi indirizzare semplicemente a St. James, N.Y.

Ogni bene

tuo

Vittorio

New York, 28 Agosto 1960

Carissimo Luigi,

Forse ti sarà sfuggita l'acclusa recensione del tuo disco. Te la mando perchè mi sembra che sia fatta molto bene.

Spero che tu abbia passato una buona estate. Io no, purtroppo. Sono stato e sono tuttora afflitto da una lunga crisi neuro-lombare che mi impedisce di stare in piedi per più di alcuni minuti consecutivi. Se non mi passa prima che si riaprano i corsi scolastici sarà un disastro.

⁹⁴ Nel suo linguaggio scherzoso Rieti continua a storpiare i cognomi di altri celebri direttori d'orchestra: Bernstein, Ormandy, Münch, Markevitch.



95

Per fortuna non cerco moglie.

Anzi, la medesima vi saluta.

Tuo affezionatissimo

Vittorio

New York, 20 Dicembre 1960
1391 Madison Ave

Carissimo Luigi,

La tua lettera, piena di interessantissime notizie, dovrebbe spronarmi al contrattacco, se non fosse che, scovando e scavando ben bene il barile delle interessanti novità locali, non trovo altro che una abbondante nevicata e qualche disastro aviatorio. O forse allora sono completamente straniato dalla vita intellettuale, musicale e spirituale. Può darsi. Una lacrima e un fiore: il fu V.R. non è più, se mai è stato, la qual cosa rimarrà in dubbio per l'eternità⁹⁶.

Tanto per le «depressioni» alle quali tu credi che io non sia soggetto. Fisicamente però, mi sono rimesso a

⁹⁵ Citazione dal rossiniano *Barbiere di Siviglia*.

⁹⁶ Il musicista era stato colto da una crisi di depressione alla quale, del resto, è andato altre volte incontro, nel corso della vita, particolarmente nei periodi di inattività musicale.

posto e sto bene, con i debiti scongiuri. È la musica che non va. Te lo dico in confidenza e ti prego di non ripeterlo: non credo più (alla mia) e non voglio più parlarne. Invece, ti felicito e ti ammiro molto sinceramente di accingerti a un lavoro che ti sembra dovere occuparti per 10 anni⁹⁷.

1962 a Berkeley? Spero che avrai tempo di sostare a New York. Quanto a me, bella Italia amate sponde, forse che sì forse che no. Questione puramente di soldi.

Intanto c'è di mezzo il 1961, il quale, col quale o per il quale (accidenti alla sintassi!) a te, a Laura e ad Annalibera, anzi dovrei dire alla signorina Annalibera, Libera me Domine, et libera vos da ogni maldidomine, e vi salvi l'addomine e tutto il resto⁹⁸, con i più affettuosi auguri anche da parte di Elsie, e un abbraccio affettuoso,
sempre

Vittorio

New York, 27 Marzo 1961
1391 Madison Ave

Caro Luigi,

Ier l'altro mi sono trovato nel nuovo Auditorium

⁹⁷ Dallapiccola aveva cominciato a scrivere *Ulisse*, opera in un prologo e due atti.

⁹⁸ Ancora una volta appaiono l'ironia e i giochi di parole ai quali Rieti si abbandona volentieri con Dallapiccola col quale era solito anche parlare in modo scherzoso e stravagante. È singolare che usi tale linguaggio anche in un momento particolarmente difficile della sua vita.

del nostro vecchio Collegio⁹⁹, dove, dopo i debiti omaggi a Karl Rathaus¹⁰⁰ e altri insetti simili, il programma comprendeva una nuova serie di mie liriche insandwicciate tra *due* esecuzioni della tua *Piccola Musica Notturna B*. Il panino imbottito è stato molto gustato dai provinciali di quel borgo selvaggio (ma fortunatamente non natio). Per parte mia, sono stato molto felice di ascoltare due volte la tua *Piccola Musica*, la quale è di una poesia genuina e seducente – ne sono stato profondamente toccato. Non essendo di esecuzione troppo difficile, se la sono cavati abbastanza bene.

E questo prova che non c'è bisogno di scrivere della musica a base di ffff e ppp, 5/16 + 8 ½/4, mezza marimba e un quarto di armonici di contrabbasso, come Boulez e compagni.

Dai quali ti auguro di allontanarti più che di avvicinarti.

Con gioia

tuo affezionatissimo

Vittorio

N.Y., 23 Maggio 1963

⁹⁹ Il Queen's College dove, fino all'anno precedente, Rieti e Dallapiccola avevano insegnato.

¹⁰⁰ Compositore tedesco – che aveva insegnato al Queen's College prima di Rieti e Dallapiccola – del quale furono eseguiti in segno di omaggio, nel concerto cui Rieti si riferisce, alcuni lavori prima di quelli dei musicisti italiani.

Carissimo,

Se queste canzoni¹⁰¹ non ti dispiacciono troppo, vorrei dedicartele quando saranno pubblicate. Intanto te le mando in facsimile per distrarti dieci minuti da occupazioni più importanti.

Con i più affettuosi ricordi ed auguri

tuo

Vittorio

[New York], 15 Maggio 1964

Carissimo Luigi,

Non so se gli acclusi foglietti ti interesseranno. Ma mancherei di sincerità se non ti dicessi che Bernstein ha presentato una Matilde singolarmente sprovvista di poesia, freddamente, senza convinzione e troppo forte. E la voce della cantante passava appena la ribalta. Tant'è: ne avrai certamente avuto delle migliori. Esco appena dal concerto (venerdì pomeriggio) o piuttosto dall'intervallo, perché non avevo nessuna voglia di sorbirmi la *Nona Sinfonia*.... Comunque sia la tua musica mi solleva sempre lo spirito anche se non presentata nelle migliori condizioni.

Ti ringrazio per le parole lusinghiere nella tua lettera dell'8 aprile e spero molto poter venire a farti visita al Forte quest'estate. Intanto auguro buon viaggio ad Amburgo a tutti e tre!

¹⁰¹ Sono i *Three Choral Songs* a cappella finiti di scrivere nell'aprile del 1963.

Tuo affezionatissimo

Vittorio

N.Y., 7 Novembre 1967

Carissimo Luigi,

La tua lettera da bordo del Queen Elizabeth mi ha fatto piacere ma non mi ha consolato del non aver potuto vederti durante il tuo brevissimo soggiorno a New York. Sarebbe ora inutile che io mi dilungassi sulle complicate ragioni che mi hanno impedito di raggiungerti dai Heller¹⁰² – tanto non c'è più rimedio (per questa volta). Voglio almeno rallegrarmi teco di tutto cuore per la tua «liberazione» scolastica e spero che la... pensione ti abbia trattato come si deve. E più che altro ti faccio i più fervidi auguri per il compimento di *Ulisse* e per il suo prossimo varo berlinese.

Io ho lavorato parecchio l'estate scorsa a Roma, e tutta musica da camera – per legni, per ottoni, e una *Sonata breve* per violino e pianoforte. La fine dell'estate è stata purtroppo accidentata da una malattia piuttosto grave ad Elsie¹⁰³, che ha necessitato un intervento chirurgico, parecchie settimane in clinica, e una convalescenza che è tuttora in corso. Così ho anche ritardato il mio ritorno a New York, perché volevo almeno vederla di ritorno a casa dalla clinica e saperla

¹⁰² Comuni amici.

¹⁰³ La moglie di Rieti, Elsie, aveva il cancro che, tra grandi sofferenze, la porterà alla tomba dopo circa due anni.

in buone mani. Ho fatto in seguito una breve sosta a Parigi, tanto per non perdere l'abitudine... ed ora sono qui per tutto l'inverno, sempre per non perdere l'abitudine.

Quello a cui è difficile abituarsi è questo porco mondo. Non mi stupisce che tu abbia risentito qui un'atmosfera di preoccupazione. Infatti l'inquietudine c'è, ed aumenta. Soprattutto tra i giovani (e questo forse è un buon segno). Non si tratta soltanto della scandalosa guerra nel Viet Nam né dei motivi razziali: si direbbe piuttosto che entrambi questi fatti abbiano determinato negli animi una specie di introspezione nazionale e una messa in dubbio di tutti i valori «americani» i quali fino ad ora erano accettati senza discussione e formavano il denominatore comune di tutti i partiti e di tutte le opinioni. Che cosa ne verrà fuori nessuno lo sa¹⁰⁴.

Sto leggendo le «Antimémoires» di Malraux, e siccome le pagine sull'India costituiscono una buona parte del libro, mi sono domandato che cosa ne pensa la tua indiana di Heidelberg...¹⁰⁵

Tante cose a Laura e non dimenticate il vostro affezionatissimo

Vittorio

[New York], 27 Gennaio 1968

¹⁰⁴ È una delle rare allusioni, nell'epistolario di Rieti, a vicende sociali e politiche sulle quali si esprime un giudizio fermo ed inequivocabile.

¹⁰⁵ È la figlia di Dallapiccola, Annalibera, che in quel periodo era dedita a studi sull'India.

Carissimo Luigi,

Il tuo affettuoso ricordo e i tuoi auguri mi hanno commosso e la tua letterina suscita in me la consueta ammirazione per la tua prodigiosa memoria delle date e degli eventi. Ahimé ch'io non posso dire altrettanto della mia (memoria) la quale svanisce ogni giorno vieppiù come nebbia al sole (o per meglio dire, è il sole della memoria che svanisce dietro le nuvole dell'incipiente vecchiaia). Come vedi le mie immagini sono piuttosto confuse e la mia rettorica (che forse si scrive con un solo t) è piuttosto floscia.

Tuttavia, come vedi, non mi lascio abbattere, giacché, giunto a quella che dovrebbe essere la fine del cammin di nostra vita (almeno tanto mi ricordo) mi sono deciso ad adottare la macchina da scrivere. Chissà che quando sarò giunto agli ottanta non mi converta alla musica elettronica¹⁰⁶.

Corre voce che il tuo *Ulisse* debba apparire sulle scene del City Center dopo la Germania. Corre anche voce che tu debba venire in questi porci Stati Uniti¹⁰⁷ l'anno venturo per qualche missione universitaria, ma quale e dove non so. Lo saprai tu e se me lo vuoi dire mi farai piacere, ma non ti voglio distogliere dal lavoro e

¹⁰⁶ Mentre le altre lettere a Dallapiccola sono manoscritte, questa è la prima ad essere scritta a macchina. Il musicista coglie così l'occasione per alludere ironicamente alla propria costante avversione alla musica elettronica che, in via puramente ipotetica, potrebbe venir meno nell'estrema vecchiaia; cosa che non fu.

¹⁰⁷ Il compositore esprime ancora una volta la sua ferma condanna agli Stati Uniti per la guerra nel Vietnam.

non c'è nessuna premura. Spero d'altronde di avere occasione di vederti in Italia a primavera o estate.

Io continuo a sfornare le mie barzellette musicali perché, come la volpe, ho perduto il pelo (e molte altre cose che il tacere è bello) ma non il vizio.

Ora smetto perché mi sembra di avere accatastato un numero sufficiente di fesserie.

A te e a Laura con inalterabile affetto

Vittorio

New York, 30 Ottobre 1968
1391 Madison Ave

Carissimo,

Grandissimo piacere mi ha fatto che tu ti sia ricordato di me facendomi spedire una copia dello spartito di *Ulisse*. Ora lo potrò studiare con calma, dopo averlo imperfettamente ascoltato nella trasmissione radiofonica della «Uraufführung»: mi trovavo infatti a Roma la sera nella quale ti sei coperto di gloria. Ma la trasmissione radiofonica di un'opera lascia sempre da desiderare. Comunque sono felice del grandissimo successo che ha coronato la tua lunga fatica e dell'entusiasmo con il quale è stata ricompensata la tua «virtute e conoscenza».

Questo è stato per me un anno oltremodo angoscioso: in marzo, la morte di mia sorella Nella (che

ha seguito nella tomba Diana¹⁰⁸ dopo due anni); due settimane fa la morte di mio fratello Ettore, qui a New York. E tutta l'estate a fare l'aiuto infermiere ad Elsie, la quale è tuttora molto ma molto malata. Dopo essere passata nelle mani dei medici e dei chirurghi di Roma, ora si trova in clinica a Losanna, dove l'ho lasciata da un paio di settimane. Fabio, da Parigi, va a trovarla spessissimo – e poi c'è anche il telefono diretto. Ed io, tornato a New York da pochi giorni, aspetto ansiosamente notizie e faccio in modo di poter ripartire immediatamente, se del caso...

I miei nervi ed i miei sonni sono dunque messi a dura prova. Lavoro zero.

Sei di ritorno a Firenze? Spero che questa lettera ti raggiungerà dove che tu sia – e porterà a te e a Laura i miei più affettuosi pensieri.

Vittorio

Roma, 26 Dicembre 1968
13 Via Fracassini

Caro Luigi,

Perdonami per non avere ancora risposto alla tua affettuosa lettera, che ho ricevuto a suo tempo a New York. Ora, come vedi dalla presente, sono di nuovo a Roma (da dieci giorni) e, secondo il mio programma attuale, mi ci tratterò fino al 9 febbraio, per poi tornare

¹⁰⁸ Diana è figlia di Nella e nipote del musicista.

a New York fino a primavera inoltrata. Elsie è pure tornata qui dopo aver completata la cura radiografica che le hanno somministrato a Losanna e che sembra averle procurato un certo sollievo, benché la prognosi continui ad essere grave. Si è così adattata ad una vita da inferma, quasi sempre a letto, spesso con dolori, accudendo però a qualche faccenda domestica, dormendo poco, leggendo molto, e facendo pure qualche passo fuori di casa quando c'è il sole... Altro non si può né dire, né sapere, né sperare...

Ho ricominciato a lavorare tutt'a un tratto quando meno me l'aspettavo. Si tratta di un *Concerto per violino e orchestra*, che mi è stato richiesto dal violinista Joseph Fuchs – questo mi occuperà un bel po' di tempo perché sarà abbastanza sostanzioso!

Farò anche il possibile per fare una scappata a Milano il mese prossimo, per il tuo *Ulisse* alla Scala, ma non so se mi riuscirà – si tratta di un possibile conflitto di date – non ci vedo ancora chiaro. Ad ogni modo questa valga a portare a te e a Laura i nostri più fervidi auguri per l'incipiente 1969 e per sempre nuovi trionfi. Elsie si unisce a me nell'abbracciarvi con tutto l'antico affetto.

Vittorio

N.Y., 20 Aprile 1969

Mio caro Luigi,

Molto gradite, come sempre, le tue notizie. E ti felicito per la tua prossima attività americana. Ma d'altra parte, è una disdetta che le nostre date non coincidano. Io partirò di qui il 9 giugno perciò non sarò più a New York per il tuo arrivo. Forse avrò più fortuna in settembre, perché dovrei ripartire per New York (ma da Parigi) il 16: e se tu ti sarai sbrigato a Londra verso l'8 o il 9, questo lascerebbe una settimana per un possibile incontro in Italia o in Francia. Ad ogni modo – e se non prima – mi potrai dare tue notizie a Roma a partire da fine giugno.

Sto ancora lavorando alla partitura del *Concerto per violino*¹⁰⁹, di cui non è stata ancora fissata l'esecuzione e nel medesimo tempo medito, anzi abbozzo una lunga faccenda per pianoforte, che non ha ancora preso una forma definitiva. E sono nell'attesa dell'uscita di un nuovo disco e di qualche pubblicazione. Tutto ciò non salverà il mondo da una possibile catastrofe, ma non ci posso fare nulla...

A te e a Laura i migliori auguri e tutto l'affetto di
Vittorio

Roma, 28 Agosto 1969
13 Via Fracassini

Miei cari Luigi e Laura,

Ho provato a telefonarvi ma non c'è stata risposta

¹⁰⁹ Che sarà eseguito, in prima, l'anno successivo a Venezia.

e penso dunque che non siate a Firenze.

Quando questa vi giungerà apprenderete che la nostra cara Elsie è spirata questa mattina, dopo aver molto sofferto.

Non ho cuore di aggiungere altro oggi e vi abbraccio con affetto

Vittorio

New York, 20 Dicembre 1970
1391 Madison Ave

Carissimo Luigi,

Ho perduto il conto dei secoli trascorsi da quando ci siamo scambiati le ultime notizie. Ma la tua presenza spirituale mi è riapparsa subitamente l'altra sera a Hunter College, dove ho ascoltato con grande godimento il tuo sensibilissimo *Sicut Umbra*.

Mi sembra imperdonabile che non ci si riveda più, dato il fatto che io sono assai spesso in Italia, dove ho continuato a trattenere l'appartamento di Via Fracassini a Roma (ma forse sei tu che non ci sei spesso, in Italia?). Ad ogni modo io conto di esserci di nuovo dall'aprile al settembre prossimi. Se a un certo momento mi potrai dare un'idea delle tue future ubicazioni, forse potremo renderci conto «de visu» se le rughe dei nostri volti si sono maggiormente scavate.

Intanto mando a te e a Laura i miei più affettuosi auguri per il 1971. E che ce (sic) n'è di Annalibera?

Aff.mo tuo

Vittorio
V.R.

New York, 30 Dicembre 1970

Carissimo Luigi,

La tua lettera ha destato in me due sentimenti di opposta natura: uno di felicitazioni e l'altro di lieve apprensione. Le felicitazioni, naturalmente, vanno ad Annalibera (e ti sarei grato di comunicargliele di tutto cuore) sia per la brillante conclusione dei suoi studi universitari, sia per non aver tardato più di quattro giorni per passare da una celebrazione accademica ad una nuziale. Ed a lei vanno i miei più fervidi auguri di felicità indiana, tedesca, italiana e universale!

Quello che ha invece suscitato in me una lieve apprensione (che mi auguro ingiustificata) è una tua certa reticenza nel comunicarmi i consigli del tuo medico e la «calma» che si è allontanata dal tuo spirito. Non intendo bene a che cosa fai precisamente allusione, e leggendo la tua frase sulle rughe del tuo volto mi sono chiesto se non si tratti invece di leggere qualcosa tra le righe. Spero che mi rassicurerai e ad ogni modo sono ben lieto di apprendere che dovrebbe risultare agevole il rivederci in Italia durante la prossima buona stagione.

Con questa speranza e con rinnovati auguri di ogni bene a te e a Laura, ti mando un affettuoso

abbraccio

tuo

Vittorio

New York, 12 Ottobre 1972

Carissimo Luigi,

Da poco di ritorno a New York, ho appreso ieri quasi incidentalmente da Elliott Carter che tu eri stato poco bene durante l'estate scorsa. Mi ha stupito il fatto di non averne avuto alcun sentore durante tutto il tempo del mio soggiorno a Roma. Ma questo non ha importanza. Quello che conta, e che spero ardentemente è che tu ti sia rimesso in carreggiata e ti sarei molto grato se tu mi potessi rassicurare in proposito. Mi sento del resto un po' colpevole di aver trascurato la nostra corrispondenza. Se ben ricordi, ci siamo visti l'ultima volta a Parigi (maggio o giugno?) e ti avevo detto che avrei fatto il possibile per essere a Firenze in occasione delle rappresentazioni di *Ulisse* al Maggio. Purtroppo questo non mi è stato possibile.

Dammi tue notizie. Spero sentirti dire che sei in piena attività come di consueto. Quanto alla mia, procedo come sempre, con l'aggiunta di un certo numero di modeste «celebrazioni» che si preparano per il prossimo gennaio per commemorare il fatto che sono ancora di questo porco mondo alla tenera età di anni settantacinque. Avrò dunque un concerto di musiche da

camera tutto per me, in più della mia prima esecuzione assoluta del mio nuovo *Triplo Concerto* per violino, viola, pianoforte e orchestra, e d'altra parte anche la non meno prima assoluta del mio non nuovo *Trio* per violino, violoncello e piano.

Ora sto completando una piccola serie di pezzi per pianoforte e comincio a chiedermi qual'è la ragione recondita di questa mania musicale che non mi ha abbandonato sin dall'età di dodici anni. Basta così, o per meglio dire ancora così.

A te e a Laura ogni bene dal vostro aff.mo

Vittorio

New York, 2 Novembre 1972

Carissimo Luigi,

Ti ringrazio di tutto cuore per la tua carissima lettera e per le notizie, e nel medesimo tempo ti esorto con tutta l'anima a «take care of yourself» e a seguire i consigli medici. Ma non insisto per non annoiarti e del resto sono certo che... ci penserà Laura!

E giacché siamo sul capitolo degli acciacchi e della non più verde età, aggiungerò che il nostro amico Milhaud, di cui mi chiedi notizie, è stato male e talvolta molto male durante quest'ultimo anno, ma ora a quanto pare si è ripreso ed è tornato a Ginevra dopo un giro nella sua Provenza, dove hanno inaugurato un Conservatorio (a Aix) e un Liceo (a Marsiglia) entrambi

intitolati a suo nome. Con tutto ciò penso però che il miglioramento delle sue condizioni di salute sarà probabilmente relativo, perché avendolo visto abbastanza recentemente ho avuto l'impressione che i suoi ottant'anni erano assai... evidenti.

Le mie notizie te le ho date nella mia ultima lettera. Aggiungerò, per debito di cronaca e ringraziandoti delle tue gentili parole a mio riguardo (che apprezzo moltissimo), che sto meditando un *Klavier-Quartet* per il Quartetto di Roma che tu certamente conosci.

Buon inverno a te e a Laura e non fare imprudenze!

aff.mo tuo

Vittorio

N.Y., 6 Gennaio 1973

Carissimo Luigi,

Essendoché il cosiddetto servizio postale è quanto mai fantasioso e certe lettere da Roma mi sono giunte dopo 15 giorni dall'impostazione, mi sento privilegiato nell'aver ricevuto la tua graditissima del primo dell'anno con un intervallo di soli 5 giorni. Grazie degli auguri e spero che tu e Laura mi scuserete di non averveli fatti prima. Dalla tua lettera sembra trasparire un senso di buona salute e spero che questo sia precisamente il tuo caso e che il riposo che ti sei

saggiamente imposto abbia prodotto buoni frutti.

Anche a me sono giunte da Roma notizie migliori del nostro amico Labroca. E per quanto precarie siano queste fluttuazioni, non c'è che da rallegrarsi quando sono positive.

Durante il periodo delle feste natalizie ho avuto la graditissima visita della mia nipotina Léonor, venuta da Parigi a tenere un po' di compagnia al nonno solitario come il passero di Leopardi. Questo mi ha distratto un po' dal lavoro – distrazione benefica di cui non mi lagno. Del resto il mio *Klavier-Quartet* procede a passo di lumaca e finora ho completato un solo tempo (Allegretto) dopo averlo fatto disfatto e rifatto almeno tre volte. Ciò che continua a distrarmi dal lavoro sono adesso le prove ormai iniziate delle mie composizioni che saranno eseguite nel mese corrente in una serie di concerti e che comportano un buon numero di interpreti variopinti. Senza contare che in uno di questi concerti (dedicatomi dalla «Maison Française») mi sono lasciato andare a promettere di accompagnare al pianoforte una cantante, il che mi obbliga a passare delle ore al pianoforte per sgranchirmi le dita e imparare la mia parte. Come sai, io non sono né Liszt, né Busoni quando si tratta di tastiera.

Non ho bisogno di dirti, carissimo, che ogni volta che te la sentirai di darmi tue notizie mi farai un grandissimo piacere. A te e a Laura vanno i miei vivissimi auguri, che ti prego di trasmettere anche alla giovane coppia!

Il tuo aff.mo

Vittorio

New York, 15 marzo 1974

Mio caro Luigi,

Bisogna proprio credere ai miracoli. Il miracolo di cui si tratta è l'arrivo della tua lettera, datata del 10, ma portante il timbro postale del 12, oggi 15 a New York, ossia dopo soli tre giorni di viaggio. Io come regola, e piuttosto come sregola, le lettere dall'Italia le ricevo dopo tre, quattro, cinque settimane, se arrivano, e le mie sono recapitate ai miei corrispondenti italiani dopo analoghi periodi. Se la tua lettera avesse seguito questa «routine» non mi avrebbe più trovato a New York, perché sono quasi in procinto di partenza (il 26).

Ringraziamo dunque il Cielo, che non si merita spesso ringraziamenti anche per cause più gravi. Quello che ti voglio dire è che la tua lettera mi ha dato un grandissimo piacere perché desideravo tue notizie e non sapevo più come procurarmele. Sono felice che la tua attività continui, anche se ridotta per la tua assenza dal podio e dalla tastiera, in pubblico. Io mi ero già fermamente proposto di farti una visita a Firenze, perché è veramente tempo che ci scambiamo idee e informazioni. E la tua lettera mi spinge dunque verso un progetto più preciso. Io sarò a Parigi dal 27 al 31, ed in seguito, sulla via di Roma, dovrò fare alcune brevissime

soste a Ginevra, Losanna, Milano e Bologna. Vorrei dunque che tu mi facessi sapere se posso vederti a Firenze il *4 aprile dalle ore 11,50 alle 16,39*. Fammelo sapere all'indirizzo: *71 bis Rue de Vaugirard, 75006 Paris* (che sarebbe l'indirizzo di Fabio).

Se tu dovessi non essere a Firenze quel giorno, o altrimenti occupato, verrei a trovarti al più presto *da* Roma. Ed in ogni caso ti telefonerò da Parigi e da Milano, perché potrebbe anche darsi, dato che i miracoli non si ripetono con troppa frequenza, che tu non ricevesti la presente in tempo utile.

A viva voce dunque una più dettagliata risposta alla tua lettera. Ti parlerò di quello che ho fatto e di quello che sto facendo – tra le altre cose ti dovrò pregare di scusare una illecita concorrenza in congiunzione con una certa poetessa greca di Lesbo...¹¹⁰.

E tante altre cose da dirti e da chiederti.

A te e a Laura i miei più affettuosi ricordi.

Vittorio

Lettera a Laura Dallapiccola

New York, 20 febbraio 1975
1391 Madison Ave

¹¹⁰ Rieti in quel periodo stava scrivendo *Sette Liriche Saffiche* per canto e pianoforte, chiede quindi scusa all'amico che, nel 1942, aveva composto *Liriche greche* (5 frammenti di Saffo) per soprano.

Cara Laura,

Non è certo nel telegramma che Le ho mandato oggi che ho potuto esprimere il mio angoscioso smarrimento. E non lo potrò neanche con queste poche e vane parole. Tutto quello che posso dirle è che non mi so capacitare di non rivedere mai più Luigi. Non riesco a crederlo. Proprio ora torno da un concerto, e malgrado un buonissimo programma e una buonissima esecuzione – forse anzi appunto per questo – mi rimane in bocca un senso di profonda amarezza.

Se ci fosse qualcosa – dal punto di vista «eredità professionale» che io potessi fare per Lei negli Stati Uniti, non esiti a dirmelo. Comunque, mi riprometto di venire a trovarla a Firenze a primavera.

A Lei e ad Annalibera i miei pensieri e ricordi.

Vittorio Rieti

Risposta di Laura Dallapiccola a Rieti

Firenze, 9.3.'75

Caro Rieti,

So quanto vi stimavate e quanto vi volevate bene da tanti tanti anni... Cosa posso dirle? Nulla, proprio nulla; mi sono precipitata nel «lavoro», e Lei sa che c'è sempre tanto da fare in questi momenti, così non penso... e non realizzo!

Eppure ero preparata: dopo la crisi di Druham [?], due anni e mezzo fa, sapevo che i disturbi circolatori di Gigi erano gravi e che poteva accadere da un momento

all'altro – com'è stato. Per fortuna si è trattato di poche ore. Spero proprio che mi venga a trovare quando sarà in Italia.

Sua

Laura

Lettere a Sergej Diaghilev

Venezia, 8 Septembre 1925

Cher M. Diaghilev¹¹¹,

Je vous félicite d'avoir, en quittant Venise, évité la *Sérénade* de Schönberg, la *Sonata* de Schnabel et autres douceurs qu'on nous a réservées pour la bonne bouche. Je crains que la musique allemande soit sérieusement foutue.

J'ai causé avec Mr Hertzka¹¹² à propos de *Barabau* et je crois que tout s'arrangera très bien. C'est avec lui que vous devrez traiter: il vous demandera quelque chose pour la location du matériel (un tant par représentation, ou bien par série de représentations dans une même ville – quelques centaines de francs) et un pour cent (quelque chose comme 2½, je crois) sur les recettes pour les droits d'auteur. J'espère que vous tomberez fa-

¹¹¹ Questa lettera fu scritta dopo il primo incontro con Diaghilev a Venezia. Il fondatore dei *Ballets Russes* si interessò particolarmente alla musica di *Barabau* – che Rieti aveva già scritto per un balletto da rappresentarsi in Germania – ma chiese al musicista modifiche ed aggiunte che poté ascoltare nel successivo incontro a Roma preannunciato in questo stesso scritto.

La lettera e quella del 28 gennaio 1929 sono alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi, «Fondo Boris Kochno»; le altre qui pubblicate – di proprietà della «Stravinsky-Diaghilev Foundation» di New York – sono state gentilmente concesse dalla sua direttrice Parmenia Migel Extrom che ringraziano vivamente. Le une e le altre sono inedite, come inedita è la lettera-contratto di Diaghilev, conservata nell'archivio privato di Rieti a New York.

¹¹² È il direttore della Universal Edition di Vienna che pubblicò *Barabau*.

cilement d'accord. Je lui ai déjà donnés les partitions d'orchestre et de piano et à peine j'aurai composé les nouveaux morceaux je les lui enverrai pour compléter l'édition au plus vite.

Je compte me mettre à ce travail au plus tôt et j'en serai vite à bout et je crois que cela sera bien. Pour cette raison, je rentrerai à Roma très prochainement. Je compte y être vers le 16 ou le 17 de ce mois; mais si vous y serez avant, je pourrai anticiper, car je voudrais vous revoir. Vous seriez tout à fait aimable de me faire savoir quand vous y viendrez. Je suppose que vous ne déciderez cela qu'à la dernière minute, mais vous pourrez m'écrire un mot même sur le point de partir de Naples. En tout cas, voila mes adresses prochaines:

Je pars demain; je serai jusqu'au 12 à Montepiano (Firenze).

Du 12 au 16 à *Villa Diana – Fiesole* (Firenze).

Après, à Rome, où mon adresse permanente est: *Via Lutetia 6, Roma* (36).

Au plaisir de vous revoir et bien à vous

Vittorio Rieti

Rome, le 29 Septembre 1925

Via Lutetia, 6

Cher Monsieur Diaghilev,

Je viens de recevoir de Mr. Hertzka la lettre que je

vous envoie ci-jointe¹¹³. Je lui ai répondu que je vous aurais communiqué ses points de vue¹¹⁴ et que vous lui répondriez directement. Je vous prie en effet de bien vouloir écrire maintenant à lui directement. Voilà son adresse:

Mr. Emil Hertzka
Universal Edition A.G.
I Karlsplatz, 6
Wien

J'ai fini la partition d'orchestre des morceaux supplémentaires¹¹⁵ et je suis en train de faire la partition de piano. Dans quelques jours j'enverrai le tout à Vienne et vous pourrez avoir le matériel de ces messieurs quand vous voudrez.

J'ai su que la représentation de *Barabau* qui devait se faire à Gera (Allemagne) en Novembre n'aura lieu qu'au commencement de Janvier; ce qui fait que si la vôtre aura lieu en Décembre à Londres ce sera la première dans tous les sens.

J'attends les communications que vous m'avez promises au sujet de mon voyage à Londres. Je vous souhaite une bonne tournée en Belgique et en Allemagne et j'espère vous revoir bientôt.

A vous très sincèrement

Vittorio Rieti

¹¹³ Lettera che non sono riuscito a trovare.

¹¹⁴ Si trattava di problemi contrattuali che Diaghilev, per poter rappresentare *Barabau*, doveva risolvere con Hertzka, editore del balletto di Rieti.

¹¹⁵ Erano i pezzi che Rieti aveva dovuto aggiungere alla partitura di *Barabau* su precisa richiesta di Diaghilev.

Rome, le 16 Octobre 1925
Via Lutezia

Cher Monsieur Diaghilev,

Je viens de recevoir votre télégramme. Je suis très content de l'anticipation de la date¹¹⁶ de *Barabau* et vous remercie de m'avoir prévenu. J'ai tout de suite écrit à l'Universal-Ed. pour presser l'envoi de la partition de piano et j'espère que cela sera fait bientôt.

Vous serez bien aimable de me faire savoir, à peine vous serez fixé là-dessus, vers quelle date ma collaboration pourra vous être utile, afin que je puisse me régler en conséquence. J'attends aussi, naturellement, que vous me disiez un mot sur les conditions, comme vous me l'avez promis.

J'espère donc avoir le plaisir de vous revoir bientôt et en attendant vous prie de me croire très sincèrement à vous

Vittorio Rieti

Lord Berners m'a raconté son interview avec vous à Florence et a voulu entendre *Barabau*. Vous me faites de la réclame parmi les pairs d'Angleterre! C'est très gentil à vous. Merci.

Rome, le 9 Décembre 1926
Via Lutetia

¹¹⁶ *Barabau* fu rappresentato per la prima volta a Londra nel dicembre del 1925.

Chez Monsieur Diaghilev,

Je vous remercie beaucoup pour votre télégramme. J'avais renoncé, en principe, à venir à Turin, pour différentes raisons: mais l'idée de la Scala¹¹⁷ est trop attrayante et je ne renoncerai pour rien au monde à voir *Barabau* sur ces planches trop célèbres ni à admirer la tête que fera Toscanini¹¹⁸ en une pareille occasion. Je viendrai donc à Milan sans faute et me réjouis à l'idée de vous revoir.

Bien à vous

Vittorio Rieti

Rome, le 23 Juillet 1928

Via Lutetia, 11

Cher Monsieur Diaghilev,

Mon éditeur vient de m'écrire en me priant de solliciter auprès de vous une réponse qu'il affirme attendre depuis longtemps au sujet du matériel d'orchestre

¹¹⁷ Dopo aver rappresentato *Barabau* a Londra, Parigi e Montecarlo, Diaghilev volle far conoscere il balletto in Italia in una tournée comprendente Torino e Milano. Mentre però nel capoluogo piemontese riuscì nel suo intento, alla Scala non poté presentarlo per opposizione degli amministratori di allora. Sorte simile toccò, venticinque anni dopo, ad un altro balletto di Rieti, *Le Bal*. Programmato infatti dall'allora direttore del ballo della Scala, Aurél M. Milloss, e ufficialmente messo in cartellone per la stagione 1951-'52, con la coreografia di Balanchine, ne fu poi eliminato dal sovrintendente Ghiringhelli, senza neppure interpellare il responsabile del ballo. Fu questo uno dei motivi per i quali Milloss, alla fine del 1952, interruppe la sua collaborazione con la Scala.

¹¹⁸ Toscanini, allora direttore artistico della Scala, in quel periodo era molto ostile a Rieti.

de *Barabau*. Il paraît que votre contrat avec lui est terminé depuis longtemps et il désire savoir si vous voulez en faire un autre ou bien rendre le matériel. Je m'acquiesce de cette tâche en vous priant à mon tour de bien vouloir écrire quelque chose: j'espère que c'est la première solution que vous choisirez.

J'espère que vous êtes content de votre saison à Londres et je compte beaucoup vous revoir prochainement en Italie, où il fait très chaud. J'espère que Boris¹¹⁹ me donnera bientôt de vos nouvelles.

En attendant je vous prie de me croire toujours bien à vous.

Vittorio Rieti

Lettera di Diaghilev a Rieti

Grand Hotel – Paris, le 19 Janvier 1929
Monsieur Vittorio Rieti, 7. Rue du Laos – Paris

Cher Monsieur Rieti¹²⁰,

Je vous confirme par la présente notre accord verbal en ce qui suit:

1) Vous vous engagez à composer la musique d'un ballet sur un livret de M. Boris Kochno, intitulé *Le Bal*

¹¹⁹ Boris Kochno.

¹²⁰ Lettera-contratto di Diaghilev per *Le Bal* che andò in scena per la prima volta, a Montecarlo, nel maggio del 1929.

2) La partition de piano du dit ballet devra m'être livrée le 1^{er} Mars et la partition et le matériel d'orchestre complet – le 15 Avril 1929.

3) J'aurai le droit de représenter cette oeuvre au théâtre en exclusivité dans tout pays pendant un an à partir du jour de la première représentation mais du 15 Juin 1929 au plus tard. Pendant les deux années suivantes je conserverai ce droit d'exclusivité pour Paris, MonteCarlo, Londres, Berlin et Munich.

4) Vous aurez le droit de faire exécuter l'oeuvre au concert, mais pas avant la première représentation de celle-ci au théâtre.

5) Je vous verserai pour ce travail, à titre de prime, une somme de sept mille cinq cents francs français (Frs. 7.500) payables de la façon suivante: Frs: 3.000 – à la livraison du matériel d'orchestre, et Frs: 1.500 – le lendemain de la première représentation, mais au plus tard le 15 juin 1929.

6) Pour la location du matériel je vous paierai à vous ou à votre éditeur soixante quinze francs français par spectacle dans les pays où les droits d'auteur sont perçus par la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. Dans les autres pays je vous paierai à vous ou à votre éditeur une livre dix shillings (£ 1/10/0) et à Londres deux livres (£ 2/0/0) par spectacle, ces sommes comprenant le prix de location du matériel et les droits d'auteur.

Veillez bien me confirmer cet accord et croyez cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

Serge Diaghilev

P.S. Au cas où l'éditeur demanderait une avance sur le prix de location, je suis prêt à lui verser une somme ne dépassant pas Frs 1.000 à la livraison du matériel d'orchestre.

S.D.

Lettere di Rieti a Diaghilev

Paris, le 28 Janvier 1929
7. Rue du Laos (15^e)

Cher Monsieur Diaghilev,

Je viens de recevoir une lettre de mon éditeur-barbu¹²¹, qui naturellement n'est pas très content et trouve que je suis un niais. Mais, bien entendu, les conditions que nous avons stipulées entre nous sont fixées une fois pour toutes et il n'y a pas à revenir là-dessus. Je voudrais seulement vous demander si vous ne consentirez pas à une petite modification bien secondaire: c'est-à-dire à porter *l'avance* que vous paierez à l'éditeur contre la livraison du matériel d'orchestre à 3.000 frs. Au fond, cette somme ne représente pas plus qu'une année de garantie (en comptant à peu près 15 représentations entre

¹²¹ È l'editore Hertzka, della Universal Edition di Vienna, che, in una lettera andata smarrita, faceva rilevare a Rieti che i diritti d'autore che Diaghilev voleva corrispondere per rappresentare *Le Bal* erano in misura assolutamente ridicola.

Londres, Paris, etc.) et je suppose que vous voudrez bien faire ce petit crédit de succès à mon ballet. Si vous n'y voyez pas d'inconvénient je vous serai reconnaissant d'accepter ce point, car cela m'aiderait pour finir l'affaire avec M. Hertzka.

Je compte sur votre obligeance pour une réponse au plus tôt et espère vous revoir bientôt à Paris.

Croyez, cher Monsieur Diaghilev, à mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

Paris, le 27 Février 1929

Cher Monsieur Diaghilev¹²²,

Voici *Le Bal*. Il vous est dédié; il est vous; faites-en ce que vous voulez, mais surtout n'espérez pas que j'y travaille encore!

Toujours à vous

Vittorio Rieti

¹²² Rieti, stanco di apportare a *Le Bal* continue modifiche che, tra l'altro, non soddisfacevano l'incontentabile Diaghilev, gli scrive questa lettera spazientita nella quale dichiara il fermo proposito di non apportare ulteriori cambiamenti alla musica del balletto. La lettera – forse l'ultima scritta da Rieti a Diaghilev che morirà pochi mesi dopo a Venezia, il 19 agosto 1929 – più volte citata dagli studiosi, fu pubblicata da S.L. GRIGORIEV, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*, London 1935, p. 257.

Lettera a Manuel De Falla

Rome, le 10 Mai 1923
Via Po, 53

Cher M. De Falla¹²³,

Hier matin, avant que je l'avertisse, Casella a renvoyé une lettre pour vous qui portait l'entête des *Concerts Rouge* de Paris à Tivoli.

Pour que vous l'ayez, il faudrait que vous écriviez vous-même au Bureau Postal de Tivoli (Direzione R. Poste Tivoli) en priant qu'ils vous renvoient la lettre à l'adresse que vous leur donnerez.

J'espère que vous êtes satisfait de Frascati.

Bien sincèrement à vous

Vittorio Rieti

¹²⁴ Je vous prie de m'envoyer à Frascati la correspon-

¹²³ Nella primavera del 1923 Manuel De Falla si trovava a Roma per prendere parte ad una riunione convocata dalla mecenate e musicofila americana Elisabeth Coolidge, presumibilmente presso l'Accademia Americana, alla quale parteciparono anche Malipiero, Casella ed altri musicisti. Dal momento che De Falla desiderava poi fermarsi qualche giorno nella campagna romana per completare l'orchestrazione de *El Retablo de Maese Pedro* commissionatogli dalla principessa di Polignac, Casella pregò Rieti di accompagnarlo a Tivoli. De Falla però non fu soddisfatto dell'albergo che guardava la montagna invece che la più amata campagna. Volle così tornare a Roma e il giorno seguente andò a Frascati dove rimase. Intanto Casella, che credeva De Falla a Tivoli, gli aveva inoltrato una lettera, speditagli dall'associazione concertistica parigina i «Concerts Rouge». Di qui il biglietto di Rieti a De Falla per informarlo del disguido.

¹²⁴ Questa nota, in calce alla lettera, non è di Rieti ma di pugno di De Falla ed

dance adressée à mon nom, poste restante, au Bureau Postal de Tivoli. Veuillez recevoir mes remerciements d'avance.

è la minuta del biglietto inviato dal musicista spagnolo all'ufficio postale di Tivoli, secondo le istruzioni di Rieti.

Lettera a Louis Jouvet

(Paris) 6, Rue Cernuschi (17^e)
le 4/5/39

Mon cher Louis¹²⁵,

Je n'ai pas eu le loisir hier soir de te dire assez chaleureusement bravo pour *Ondine*. Comme dans tout ce que tu fais, la mise au point est parfaite et le spectacle a un charme et un relief extrêmes. Tu joues admirablement et quant à Madeleine¹²⁶ je trouve qu'elle se surpasse et que c'est son meilleur rôle. Je suis ravi de la réussite de la musique d'Henri, que j'aime beaucoup. Quant à la pièce, si on peut lui trouver un défaut c'est sa

¹²⁵ Rieti entrò in contatto con Jouvet per iniziativa di Boris Kochno e Christian Bérard che lo segnalavano al grande uomo di teatro per le musiche di scena dei suoi spettacoli. Iniziò così nel 1936, con *L'École des femmes* di Molière, una proficua collaborazione che continuò anche quando Rieti e Jouvet, durante il secondo conflitto mondiale, si trovavano il primo a New York il secondo in Brasile.

Per la comprensione di questa lettera va detto che nel 1938 Rieti aveva scritto le musiche per *Electre* di Giraudoux, messa in scena da Jouvet, senza raggiungere una grande intesa con il commediografo che, per il lavoro dell'anno successivo, *Ondine*, mostrò di preferire la collaborazione di un altro musicista. Jouvet scelse così Henri Sauguet. L'indomani della prima di *Ondine* Rieti scrisse queste righe a Jouvet per dimostrarli di non aver alcun risentimento per il fatto che gli era stato preferito Sauguet. I suoi rapporti rimasero poi sempre cordialissimi tanto con questi che con Jouvet stesso. L'originale della lettera, qui pubblicata per la prima volta, è alla Bibliothèque Nationale de Paris, Archivio Giraudoux.

¹²⁶ Madeleine Ozeray, l'attrice protagonista di *Ondine*.

virtuosité, c'est-à-dire le défaut qu'on choisirait toujours, si on pouvait choisir ses défauts. Mais en tout cas ce n'est pas celui-là qui assombriera le public, bien au contraire. Je pense donc que tu porteras ta verte armure pendant une très longue série de soirs!

Très affectueusement à toi

Vittorio

Lettere a Mario Labroca

Parigi, 12 giugno 1930

Caro Mario¹²⁷,

Dovresti farmi un gran favore. Casella mi aveva incaricato, al tempo della tournée in Spagna, di chiedere a Wanda Landowska se sarebbe stata disposta a suonare il mio *Concerto per clavicembalo*¹²⁸ al Festival di Venezia. La risposta, che gli ho comunicato a suo tempo, era affermativa, con tutte le condizioni richieste. Da allora non abbiamo saputo più nulla, né lei né io. Ho chiesto una volta a Massarani di indagare, e mi ha risposto che il Comitato¹²⁹ non aveva ancora deciso nulla. Ora, Wanda L. ha bisogno assolutamente di

¹²⁷ Rieti e Labroca si conobbero verso il 1920 nell'ambiente musicale romano. Insieme a Renzo Massarani, che prese l'iniziativa, fondarono, ad imitazione del francese «Gruppo dei Sei», il «Gruppo dei Tre», visto con simpatia da Respighi. Il Gruppo però presto si sciolse perchè Labroca smise di comporre e Massarani emigrò in Brasile. Rieti e Labroca comunque continuarono a collaborare proficuamente a varie iniziative e rimasero sempre legati da profonda amicizia.

Le lettere qui pubblicate, tutte inedite, sono state donate all'autore di questo volume dalla vedova di Labroca, Maria Stella, venuta meno recentemente, che voglio ricordare con affetto.

¹²⁸ Questo Concerto non fu mai eseguito. Trasformato successivamente nel *Concerto per pianoforte e orchestra* N. 2 fu interpretato per la prima volta a Venezia nel 1937, al Festival di Musica Contemporanea, da Marcelle Meyer. Al podio era lo stesso autore. Stravinsky, presente all'esecuzione, lo apprezzò molto al punto da volerlo inserire in un proprio concerto. A questo proposito si veda la nota N. 8 a pag. 402 di questo volume.

¹²⁹ Era evidentemente il Comitato artistico del Festival veneziano.

sapere se la vogliono, sì o no. E dice che se non ne sa nulla fino al 10 luglio, dovrà rinunziarvi, perché ha molte cose da preparare e degli altri impegni da prendere.

Potresti sollecitare una decisione da parte di quei signori del Comitato, che non so neppure chi siano? Dopo tutto, si tratta semplicemente di un sì o di un no, e mi sembra che se ne abbia il diritto.

Mi faresti molto piacere rispondendomi al più presto, a San Remo, Via Duca degli Abruzzi, 37, dove sarò tra pochi giorni.

State bene? Spero rivedervi presto. Saluti a Maria Stella e un abbraccio a te, tante grazie

Vittorio

Capri, 13 Ottobre 1931

Caro Mario,

TI ringrazio per la tua lettera e sono molto contento che la faccenda della compagnia di balletti si presenti bene, perché potrebbe essere una cosa molto interessante. In questo momento ci devono essere molti elementi a spasso in Europa, che accetterebbero con piacere di occuparsi in Italia. Anche Massine, che ho visto all'isola dei Galli, non ha l'aria di essere soffocato dagli impegni, perché il suo affare d'America è andato in fumo per ora. Mi ha detto che gli hanno chiesto di fare il nuovo balletto di Respighi alla Scala.

Quanto a Balanchine, mi ha risposto affermativamente sul *principio* della cosa, dicendo però che non può ancora specificare le sue condizioni, finché il progetto non è più solido, e che desidererebbe prima parlarne con me, e che spera che ci vedremo quando la faccenda¹³⁰ sarà più avanzata. Io ora gli riscriverò per essere sicuro di trovarlo a Parigi in Novembre e per prendere un appuntamento. Ad ogni modo su di lui si può contare, e questo è già molto.

Infatti, come ben dici, a Parigi potrò vedere quali altri elementi si potrebbero arruolare.

Io verrò a Roma verso la fine della settimana prossima, per una settimana. Posso contare un'altra volta sulla vostra cortese ospitalità? Rispondimi senza complimenti, ché non sarebbe il caso fra di noi. Ad ogni modo ripareremo di quest'affare e degli altri.

Grazie e molti saluti affettuosi ad entrambi

Vittorio

Parigi, 24 marzo 1932
55, Rue Nollet (17^e)

Caro Mario,

Come va la vita? Mi è molto dispiaciuto non poter raggiungervi a San Remo, ma quel giorno Fabio aveva ancora la febbre e non poteva mettersi in viaggio. Elsie

¹³⁰ Di quale «faccenda» si tratti non sono in grado di precisare; era però molto probabilmente la costituzione di una compagnia di balletto in Italia.

è ancora qui per pochi giorni e fra poco la vedrete a Roma.

Per quel che riguarda il Festival di Vienna¹³¹, non c'è da contare sugli strumenti a fiato di Parigi, i quali non arrivano mai a decidersi. Cerca dunque di scritturarli a Vienna, sarà più economico. Ecco intanto la lista dei miei 11 strumenti (*oltre* il violino solista): flauto, oboe, clarinetto, 2 fagotti, tromba, 2 violini, viola, violoncello e contrabbasso.

Il pezzo deve essere annunciato nel programma così:

Vittorio Rieti: *Serenata per violino concertante e 11 strumenti* (1931)

Allegro

Cadenza, Adagio e Siciliana

Allegretto – Allegro vivace

Andrò a Vienna e ci andrà anche la signora Casa-Fuerte la quale accetta di eseguire la mia Serenata gratuitamente. Quanto a me, giacché sarò a Vienna, ci terrei a dirigerla io stesso, e, come ti ho detto a Montecarlo, se potrai farmi avere un po' di quei quattrini del Ministero te ne sarò molto grato.

Spero molto rivedervi in quell'occasione, insieme a Casella. Come è andata la *Donna Serpente*? Vorrei molto avere notizie.

Ti abbraccio

¹³¹ È il Festival della S.I.M.C. (Società Internazionale di Musica Contemporanea) che nel 1932 si tenne a Vienna dove Rieti diresse la sua *Serenata per violino concertante e undici strumenti*.

Vittorio

St. Mitre, 9 novembre 1933

Caro Mario,

Grazie per la tua lettera. Scrivo subito a Markevitch per la data (10 Marzo) e gli propongo (come ti avevo già detto) di darci 500 fr. per le spese extra.

Vedo che il tuo schema generale dei 4 concerti differisce un poco dal mio, ma mi sembra che vada benissimo. Milhaud verrebbe dunque egli stesso a Roma? Sei d'accordo con lui? A me non disturba affatto che in un medesimo concerto compaiano personalmente Hindemith, Milhaud, Casella e forse un altro, – anzi, sarà una grande attrattiva, ma non so come Milhaud prenderebbe la compagnia di Casella che egli non può soffrire. Ad ogni modo non dobbiamo occuparci di ciò¹³².

Ho letto sul giornale che Prokofiev verrà a Roma per l'Augusteo e Santa Cecilia. Sarebbe stato interessante, se le date coincidessero, di averlo anche da noi personalmente. Ad ogni modo mi occuperò del suo quartetto quando sarò a Parigi.

¹³² Questa lettera è particolarmente significativa perchè segna, in un certo senso, l'atto di nascita dei «Concerti di primavera». Tale associazione concertistica – nata ad imitazione della parigina «La Sérénade», fondata da Rieti e Yvonne de Casa-Fuerte – era sovvenzionata soprattutto da Mimi Pecci. Dei suoi programmi artistici si occupavano particolarmente: Rieti, Labroca, Leone Massino e, in parte, Petrassi. I concerti si tenevano nella Sala Borromini.

Quanto al pezzo di Sauguet per il primo concerto, il migliore è *La Voyante* per canto e pochi strumenti. Si potrebbe avere una cantante per quel concerto? E chi? Forse un numero di canto metterebbe un po' di varietà e d'animazione. Rispondimi in proposito perché in tal caso ne parlerò a Sauguet a Parigi.

Parlami anche della Pecci che conto pure vedere a Parigi alla fine di questo mese. Io sarò a San Remo fra pochi giorni.

Ti abbraccio

Vittorio

Parigi, 11 febbraio 1935
6, Square Villaret de Joyeuse (17^e)

Caro Mario,

Ho telefonato adesso alla Mimì, la quale è più che mai piena di buone intenzioni, soprattutto perché la «concorrenza» romana la stimola¹³³.

Mi ha detto e ripetuto di dirti che *non* vuole che si scrivuti il giovane violinista che sarà presentato il 21 corrente alla Sala Borromini (auspice la Bassiano)¹³⁴. Non so se sia il medesimo al quale tu avevi pensato per il *Duo Concertante* di Stravinsky, in tal caso bisognerà

¹³³ L'idea di mettere i romani «Concerti di primavera» in concorrenza con la parigina «La Sérénade» sollecitava non poco Mimì Pecci. Le due associazioni musicali comunque non solo non erano rivali ma collaboravano attivamente.

¹³⁴ Margherita Bassiano – moglie di Goffredo Caetani –, che si occupava di attività artistica a Roma, era rivale di Mimì Pecci.

trovarne un altro.

Il piccolo Stravinsky¹³⁵ è disposto a venire a suonare il piano, nell'ultimo concerto. Ora mi informerò per Jean Françaix¹³⁶.

Intanto è assolutamente urgente fissare le date, perché senza date non si può scritturare nessuno. Dovresti dunque al più presto metterti d'accordo con la Sala Borromini e riferirmi. Se si tratta del giovedì, come l'anno scorso, avremo la scelta fra: *Marzo* 21, 28, *Aprile* 4, 11, 18. Vedi tu e scrivimi.

Nulla di nuovo per il quartetto? Chiederò a Cahuzac¹³⁷ per il *Quintetto* di Mozart, ma anche per questo ci vuole una data precisa.

Ciao, aspetto tue notizie al più presto e ti abbraccio.

Vittorio

Parigi, 16 Febbraio 1935
6, Square Villaret de Joyeuse (17^e)

Caro Mario,

Mimì Pecci è in ottime condizioni, ha ricevuto degli altri denari, e vuole fare qualcosa di grandioso, a base soprattutto Franco-italiana. Spero ottenere qui delle collaborazioni molto interessanti, di cui ti parlerò in seguito. Ma intanto, è necessario che tu mi risponda

¹³⁵ Soulima Stravinsky, pianista, figlio di Igor.

¹³⁶ Compositore francese, allievo di Nadia Boulanger, nato nel 1912.

¹³⁷ Clarinetista.

urgentemente su questi punti:

1° Vanno bene le date del 21 Marzo, 4 e 11 Aprile, come ti ha chiesto Mimì nel telegramma?

2° È possibile avere un quartetto straniero per il 4 Aprile? Temo di no: in tal caso, è possibile avere il quartetto Poltronieri o alla peggio quello romano? In questo caso faremo soltanto la prima parte del concerto col quartetto, con Mozart (quintetto con Cahuzac) e il tuo quartetto: sopprimeremo Schubert e faremo una seconda parte strumentale. I denari non mancheranno.

Si può combinare una bellissima stagione se mi rispondi subito su questi due punti.

Ti abbraccio

Vittorio

Parigi, 2 Giugno 1935
6, Square Villaret de Joyeuse (17^e)

Caro Mario,

Che cosa è accaduto della famosa sovvenzione ai Concerti di Primavera? Il Peccio¹³⁸ e la Peccia sono molto tristi a questo riguardo. Mimì anzi trepida all'idea che una simile richiesta possa essere stata avanzata anche dai Concerti Storici e che la richiesta possa essere divisa fra le due associazioni. Però, scherzi a parte, bisognerebbe che questa questione fosse liquidata

¹³⁸ Cecil Blunt, ricco banchiere americano, divenuto conte in seguito alle nozze con Letizia (Mimi) Pecci, nipote del papa Leone XIII.

favorevolmente, secondo le promesse, e presto, altrimenti si disgusterebbero e non vorrebbero più saperne. A che punto stanno le cose?

Vorrei anche pregarti di farmi sapere, sempre per conto di Mimì, in qual modo è stato combinato il concerto di Stravinsky all'Augusteo per i Concerti Storici, ossia se ti risulta che ci sia stata qualche sovvenzione o aiuto da parte di S. Cecilia, o del Governatorato, o – non sia mai! – del vostro stesso Ministero. Spero di no.

Conto su una tua risposta – tempo permettendo (ma mi sembra appunto che il tempo si stia rimettendo) e con tanti cari saluti a Maria Stella di dico arrivederci a presto.

Vittorio

Lettere a Paola Masino

Prima di collaborare alla realizzazione de *Il Viaggio di Europa*, Vittorio Rieti e Paola Masino si conoscevano, anche se superficialmente, perché frequentavano lo stesso ambiente artistico romano, ma non avevano rapporti di particolare amicizia che invece si instaurarono in seguito al lungo lavoro svolto insieme, spesso a notevole distanza, come documenta la corrispondenza. Il compositore infatti abitava a New York e la scrittrice a Roma dove qualche volta però ebbero modo di incontrarsi.

L'opera fu commissionata a Rieti dalla RAI e più precisamente da un suo dirigente, Mario Labroca; il soggetto, su suggerimento dello stesso Labroca, fu tratto da Paola Masino da un lavoro di Massimo Bontempelli.

Le lettere qui presentate, tutte inedite – non ho potuto trovare purtroppo quelle inviate dalla scrittrice al musicista che non le conservò o le smarrì – sono solo alcune di quelle scritte dal compositore ma consentono comunque di seguire la lunga e laboriosa elaborazione dell'opera. Esse certamente sono tra le più interessanti tra quante vengono pubblicate in questo volume, perché permettono anche di conoscere il metodo di lavoro del musicista e illuminano in generale su alcuni particolari aspetti del rapporto che si può stabilire tra compositore e librettista.

Gli originali si trovano nell'archivio privato di

Paola Masino.

Chicago, 29 Settembre 1952
1401 Hyde Park Bolvd.

Cara Paola¹³⁹,

Ci pensi? Spero di sì perché io ci penso. E ti mando qui accluso il frutto dei miei pensieri. Non occorrono commenti perché la cosa parla da sé. Naturalmente si tratta di uno schema, e molti nodi verranno al pettine mano a mano. Ma sarei contento di conoscere al più presto la tua reazione e, possibilmente, ricevere un principio di esecuzione.

Bada che se non lo fai tu lo farò io (col permesso del principale¹⁴⁰, beninteso) ma preferirei che fossi tu.

Saluta Massimo e mettiti al lavoro

Affezionatissimo

Vittorio

Schema di libretto per il «Viaggio di Europa»

Personaggi

Europa

soprano

Giove

tenore

¹³⁹ Questa lettera è particolarmente significativa perché rappresenta l'atto di nascita de *Il Viaggio di Europa* di cui, fino a questo momento, non esiste ancora nulla salvo lo schema del libretto che il musicista invia alla scrittrice.

¹⁴⁰ È Massimo Bontempelli, dal 1920 compagno di vita di Paola Masino.

Gran Sacerdote	basso	
Bifolco (travestito)	mezzo-soprano	
Clori contralto	mezzo-soprano	o

Coro di Sacerdoti
Coro di Fanciulle
Coro delle Ore
L'Augello (piccolo coro)

Prologo – Il Libano

Preludio con scena mimica dell'Augello Fenice (L'Augello ispeziona il luogo e si ritira. Niente parole). Arrivo della comitiva di Sacerdoti e Fanciulle (dialoghi vari, discorso del Gran Sacerdote).

Riappare l'Augello («Augello Fenice-Fenice-Fenice»...) (Augello silenzioso durante tutto il Prologo. Non canterà che nel finale dell'opera). L'Augello prepara la pira. Esclamazioni di meraviglia. Incendio. Risurrezione («Ora se ne va – se ne va – se ne va» – pag 21).

L'Augello scompare. Il Gran Sacerdote, i due Cori, Europa, commentano brevemente (concertato).

Scena I. Il prato

Coro di fanciulle e Europa. Aria di Europa (leggero). Danze. Giuochi.

Fuori scena, s'ode la canzone del Bifolco (testo da fare).

Entrata del Bifolco con 4 tori neri. Duetto Europa-Bifolco (il coro può intervenire). Apparizione del toro bianco. Scena Europa. Toro. Ratto di Europa.

Temporale, durante il quale tutti i presenti intervengono verbalmente, *forse* anche i Sacerdoti potrebbero riapparire per l'occasione, altrimenti mancherebbero voci d'uomo (concertato).

Scena II. *Il mare*

Lungo monologo d'Europa, andando dallo sgomento alla pace.

Apparizione delle larve bianche (quasi balletto marino).

Apparizione dei 4 delfini (?) (quasi balletto marino) (durante il balletto, la voce d'Europa *può intervenire*, ma con poche battute) Notte. Europa piange. Mattino. Europa è più tranquilla. (In tutta questa scena la sola voce articolata è quella di Europa).

Scena III. L'interno del Palazzo

(Taglia da pag. 48 a pag. 54). Comincia: «Dove siamo, toro? È casa tua? Ecc. Ecc... Segue: «Toro, perchè non parli?»».

Allora il Toro dà luogo a Giove, e comincia con Aria di Giove. Perciò tutto il duetto tra i due (scusa il

pleonasma) avviene *dopo* la metamorfosi, anziché prima. Sarebbe bene trovare un pretesto per non fare intervenire Clori, e presentarla prima della scena seguente. Ad ogni modo, questa scena finirà teneramente nuziale.

Scena IV. Stesso scenario

Clori sola (Aria)

Duetto Europa-Clori, con intermezzo per Europa sola (aria di carattere «delusione») e ripresa del duetto con scena divinatoria («Non tornerai mai più alla tua casa, Europa» – e – «nel tuo grembo, Europa, ecc.»). Angoscia.

Terzetto Giove – Europa – Clori. Mettere in rilievo la balordaggine di Giove. Partenza di Giove sul fulmine.

Epilogo. Stanza da letto (con balcone, per il finale) o meglio, Padiglione nel giardino del Palazzo.

Preghiera d'Europa: «Sento che la mia vita è al termine».

Entrata di Clori con le Ore (le Ore saranno un Coro).

Incantesimo delle Ore sul ventre d'Europa (testo da creare interamente). Uscita delle Ore (magari portando via il bambino Minos).

Il sogno d'Europa sarà il finale: non c'è bisogno

d'un risveglio. L'Augello riapparirà, e canterà per mezzo delle voci di un Coro (concertato Europa-Coro) e porterà Europa addormentata (o morta, che fa lo stesso) verso la nuova terra¹⁴¹.

New York, 27 Novembre 1952
172 East 96th Street

Carissima Paola,

Brava e grazie. In sostanza la cosa va, il tono è giusto, le parole ben scelte e il ritmo fluido¹⁴².

Ora cominciano i però. Avevo immaginato il prologo in un tempo solo, ossia senza la notte e il mattino successivo. Credo che la preparazione della pira e l'incendio dovrebbero svolgersi senza interruzione. Questo determinerebbe un intero rimaneggiamento ed

¹⁴¹ Sull'originale dello «Schema di libretto» ci sono annotazioni autografe di Paola Masino che riporto: nel Prologo, accanto alle parole «L'augello... non canterà che nel finale dell'opera» è scritto: «bene». Nella scena III, al dubbio espresso dal musicista sull'«Apparizione dei 4 delfini», la risposta è «sì». Subito dopo, Rieti scrive: «La voce di Europa può intervenire ma con poche battute», e la Masino nota: «Sì, fino al pianto». Scena III, Rieti: «Sarebbe bene trovare un pretesto per fare intervenire Clori»; Masino: «??». Scena IV, Masino: «Molto bene». Epilogo, Rieti: «Il sogno d'Europa sarà il finale: non c'è bisogno d'un risveglio». Masino: «Non distinguo». Più avanti, Rieti: «... Europa addormentata (o morta, che fa lo stesso)»; Masino: «Lasciarlo dubbio». Alla fine dello schema del libretto Paola Masino così riassume la sua impressione sull'impostazione che il musicista intende dare all'opera: «Mi pare vada molto bene».

¹⁴² Con questa lettera il musicista risponde alla Masino, che gli aveva inviato il Prologo e il Primo Quadro del *Viaggio di Europa*, manifestando soddisfazione e adesione di massima al lavoro svolto.

un considerevole accorciamento. Il primo quadro, invece, potrebbe stare press'a poco com'è. Ma nell'insieme, se dovessi entrare in tutti i dettagli, non la finirei più, ed è impossibile discutere queste cose per corrispondenza. Anche io stesso non mi renderò conto di tutte le necessità prima di aver messo le mani in pasta. Perciò ti propongo il seguente piano di lavoro, per te come per me:

Per ora non tenere nessun conto delle osservazioni che precedono, e continua imperterrita fino alla fine secondo la tua idea, attenendoti possibilmente allo schema che ti avevo precedentemente mandato. Intanto, io comincio, anzi ho cominciato col primo coro del primo quadro (Calen di maggio viene). Il mio metodo è di lavorare un po' qua e un po' là, lasciando tutto «aperto». L'integrazione viene poi. Quindi per ora mi servirò delle tue parole, ma non in continuità. Farò *pezzi*, e abbozzerò qua e là il resto. Questo prenderà mesi. In Luglio sarò in Italia e spero vederti immediatamente. Allora metteremo tutto a posto e poi il resto andrà più presto. Intanto mandami gli altri due quadri appena sono pronti, e poi non ci pensare più. Ci penserò molto io, e ti farò ripensare in tempo di canicola. Mi dirai più tardi dove ti posso trovare in Luglio. Spero a Roma.

Credo che verrà fuori una bella cosa!
Tante care cose a Massimo e un abbraccio affettuoso
tuo

Vittorio

New York, 28 Novembre 1952
172 East 96th Street

Cara Paola,

Ricevo ora il secondo e il terzo quadro. Grazie e brava. Per quanto riguarda il secondo, alla tua domanda: «Ma la povera cantante ce la farà?» vorrei Sostituire: «Ma il povero compositore ce la farà?». Forse non ti sei resa conto che tutta quella faccenda, messa in musica, durerebbe un paio d'ore.

Insomma, t'ho scritto due giorni fa e non mi starò a ripetere. Tuttavia, aggiungerò questo: prepara un bel paio di forbici per il mese di luglio!...

Ora aspetterò il quarto quadro e l'epilogo.

E intanto comincerò a lavorare e a sfrondare. C'è tanto da fare anche senza il testo definitivo: due balletti, preludi, i pezzi versificati e soprattutto trovare la «tinta» della musica, come diceva il nostro amico Verdi.

Ciao e grazie

Tuo affezionatissimo

Vittorio

New York, 13 Dicembre 1952
172 East 96th Street

Cara Paola,

Grazie per il «saldo». Non starò a ripetere tutto ciò che ti ho detto precedentemente, ma voglio aggiungere che sono contento che tu prenda l'abitudine

di parlare in rima, perché... ti farò rimare. Voglio dire che, nell'insieme, c'è molta prosa da concentrare in versi. Questa necessità è soprattutto sensibile nelle parti poetiche, come l'epilogo. Ma non ci pensare adesso. Se avessi bisogno del tuo soccorso prima dell'estate ti darò delle indicazioni più precise. Intanto il coro «Calen di maggio» è riuscito benissimo.

Buone feste a te e a Massimo!

Affezionatissimo

Vittorio

New York, 1° Aprile 1953
172 East 96th Street

Cara Paola,

Non credere che sono stato con le mani in mano. Ho vissuto con Europa e col Toro e con l'Augello (ma non in mano), ho riempito molti quaderni di abbozzi ed ho completato alcuni pezzi: l'introduzione e l'arrivo della carovana nel prologo, gran parte del primo quadro (coro di fanciulle, aria d'Europa, bovaretto ecc.), l'aria di Clori nel quarto quadro, e tutto l'incantesimo delle Ore. Ma c'è tanto da rimaneggiare. Ora sono a un punto morto e d'altra parte mi affretto a finire un Concerto per violoncello.

Ti scrivo perché vorrei sapere se posso contare di trovarti a Roma quest'estate (ci sarò tutto Luglio e Agosto) e se sei disposta ad ingannare la canicola

ascoltandomi, verseggiando, maledicendomi ecc. ecc.
Tremo all'idea che tu abbia deciso di fare un viaggio in
Portogallo o in Australia. Rassicurami.

Tante care cose a Massimo
Affettuosamente

Vittorio

Paris, 17 Ottobre 1953
4 Rue Duvivier

Cara Paola,

E va bene! Finiscila prima coi falegnami e colle
persiane. Però devo avvertirti che io m'imbarco il 30
ottobre. A meno dunque che tu non mi possa mandare
qualcosa più o meno subito, sarà meglio che tu indirizzi
a 172 East 96th Str., New York 28, N.Y.

Pensaci, Paolina, perché fra poco il tempo
comincerà a stringere.

Affettuosamente

Vittorio

New York, 9 Novembre 1953
1322 Second Ave.

Cara Paola,

La cosa comincia a puzzare? Che succede? Non
vorrei che il tuo silenzio significasse che stai poco bene
e che i grattacapi continuano a piovere. Rassicurami.

Scrivimi almeno un rigo. E prendi nota del mio nuovo indirizzo.

Ti abbraccio

Vittorio

New York, 29 dicembre 1953
1322 Second Ave.

Buon anno, cara Paola, a te e a Massimo e tanti tanti auguri di ogni sorta.

Per dirti la verità, comincio a essere un po' scontento. Il tempo passa, e se continuo a non ricever nulla da te, vedo che sarò costretto a fare una revisione dei miei progetti, per lo meno per quanto riguarda le date di consegna, i miei viaggi, ecc. ecc. Dopo tutto, abbiamo, sia tu che io, un impegno con la RAI, e si dovrebbe sapere se diventa necessario di modificarlo. Veramente non arrivo a capire che cosa ti può avere impedito, durante un periodo così lungo, di portare a termine un'ultima piccola revisione che sembrava dover esser facilmente pronta un settimana dopo la mia partenza da Roma¹⁴³.

Durante tutto questo tempo, mi sono principalmente occupato di altri lavori, ed ora riprendo tentativamente (sic) il nostro, ma sono ostacolato da tutti i piccoli buchi rimasti aperti, e non vedo bene che

¹⁴³ Paola Masino non riusciva a lavorare a causa delle serie condizioni di salute di Massimo Bontempelli.

cosa possa fare di più. Devi capire che ogni piccola modificazione del testo, ogni cambiamento di disposizione delle parti, nel «parlato», nel «cantato», ecc. ecc. significa un lavoro di settimane. Un foglietto dattilografato rappresenta pagine e pagine di partitura, di spartito, di parti, di tutto.

Per l'ultima volta, cara Paola, faccio appello al tuo buon volere e, spero ancora, al (sic) tuo entusiasmo. Se non ricevo nessuna risposta conclusiva, sarà un bell'impiccio – te lo devo dire.

Cara, scusami, ma pensaci subito.

Ti abbraccio affettuosamente

Vittorio

New York, 6 Gennaio 1954
1322 Second Ave

Carissima Paola,

Non ti so dire il gran conforto che la tua lettera con i primi due quadri mi ha recato¹⁴⁴. Conforto mitigato però dall'inquietudine per i «motivi dolorosi» del tuo ritardo. Cara Paola, spero che tutto ti vada bene, o almeno meglio, ora e nell'avvenire. Sono con te di tutto cuore, e scusami per essere stato forse troppo insistente.

I primi due quadri vanno benissimo. Non starò a rispondere punto per punto alle tue annotazioni in

¹⁴⁴ Dopo tanta ansiosa attesa, il musicista ha ricevuto finalmente dalla Masino i primi due quadri, nella stesura definitiva, del *Viaggio di Europa*.

proposito, perché ormai mi sono convinto che la presentazione radiofonica dipenderà in gran parte dal «montaggio» che se ne farà. Dal mio punto di vista, strettamente musicale, si tratta più o meno di un *oratorio*, e tutto il resto, voci, rumori, dialoghi pescherecci od altro, sarà materia di montaggio. Conto dunque che anche per i rimanenti quadri ti atterrai fedelmente, per quanto riguarda i «pezzi» di musica, al progetto che avevamo discusso l'ultima mattina a Roma. E mi raccomando la verseggiatura dell'epilogo. Ma ormai forse il resto del materiale è già instradato per via aerea e non mi resta che... cominciare a sgobbare sul serio.

Grazie, cara Paola, e mandami il resto appena puoi. Ti abbraccio con affetto e spero che ogni cosa si aggiusti per te secondo i tuoi desideri

tuo

Vittorio

New York, 14 Gennaio 1954
1322 Second Ave

Cara Paola,

Ho ricevuto tutto. Grazie, grazie e brava brava brava. Non ti ho scritto volta per volta perché ho aspettato di poter *riassumere*. Il riassunto è: tutto va bene, salvo aggiustamenti (come tu stessa suggerisci qua e là). Ma non mi è possibile entrare ora nei

particolari, anche perché sto lavorando *da capo*, e i problemi si presentano uno alla volta. Ma tutto andrà bene e non ho bisogno di altro. Quando avrò finito ti spiegherò, in seguito si tratterà di fare l'aggiustamento finale, ossia il «montaggio»¹⁴⁵. Ma intanto per qualche mese puoi dormire tranquilla, avendo assolto il tuo compito. Ora tocca a me, e in fretta torno alla «coda» del concertato: Antichissimi dei.

Ti abbraccio

Vittorio

New York, 15 Marzo 1954
1322 Second Ave

Carissima Paola,

Eccoci al termine. Per la fine del mese una copia dello spartito (canto e pianoforte) sarà da Labroca, e ne potrai prendere visione, se vuoi, e magari richiederne una copia fotografica, se ti fa piacere. Devo ancora fare la partitura d'orchestra, lavoro lungo, ma mi ci metterò subito. Ho chiesto a Labroca che la registrazione si faccia al più presto possibile d'Agosto, e naturalmente conto sulla tua indispensabile presenza. Non ho ancora ricevuto risposta da Labroca a questo proposito e anzi,

¹⁴⁵ Essendo il *Viaggio di Europa* una radioopera era necessario il montaggio finale (curato poi da Corrado Pavolini) che consisteva, tra l'altro, nel doppiaggio – i cantanti e gli attori che interpretavano i vari personaggi non erano infatti gli stessi –, nella sovrapposizione di parlato e musica, nell'inserimento di rumori e suoni vari ecc.

se puoi avere qualche informazione, ti sarei grato di comunicarmela.

Il lavoro mi ha appassionato e non mi stancherò mai di ringraziarti. Ma veniamo al sodo.

Prologo. Soppresso (pag. 4) il coro: Antichissimi dei. Mantenuto: Addio, povera Fenice, fino a «armonia infinita». Soppresso: Strana notte ecc. fino a «siamo stati ieri». Poi viene la Voce (parlato): «Ecco, ecco il misterioso momento». La musica ricomincia soltanto al concertato finale «Antichissimi dei», perciò, se vuoi aggiustare altrimenti la pag. 5, fa pure come meglio credi.

Quadro I Esattamente com'è.

Quadro II La musica cessa dopo le parole del Coro: «non onde cattive che vogliono spaventarti». Durante le poche battute di questo coro, Europa dice (in contrappunto ritmico): «Oh mare cattivo che il cestello mi hai strappato. Perché? Era ancora un po' del mio prato. Oh, ridammelo mare. No, no. Ahimé scompare». Ed attacca subito l'aria: «Cestello della mamma» fino a «Europa è troppo stanca». Segue senza interruzione il coro cantato in questi pochi versi: «Si è addormentata, povera bambina, in vista della mèta. Torna nel sogno alla casa paterna, mentre sul cielo l'isola di Creta s'erge e *si fa vicina*». Punto e basta. Qui il coro dovrebbe continuare *parlato*, in prosa, abbreviando il testo (pag. 3 e 4) e presentando il quadro seguente, ossia terminando su per giù così: «Eccoli arrivati nel palazzo, ecco Clori, ecco le Ore», altrimenti, quando la musica ricomincia al

quadro terzo, nessuno capirà dove siamo, né chi sono i personaggi che cantano.

Quadro III Tutto a posto per quanto riguarda i pezzi musicali. Il dialogo parlato tra Europa e Giove è forse un po' lungo. Ma caso mai si farà presto a tagliare sul posto.

Quadro IV Qui c'è un problema, il quale forse non potrà essere risolto che alle prove (ma intanto puoi pensarci): Tutto il dialogo delle ore che precede la barcarola di Clori («Leda, Semelè, Latona») è troppo lungo per la musica di sottofondo che l'accompagna. Forse si potrà *cominciare* senza musica, ed attaccare la musica *durante* il dialogo, che dovrebbe essere bisbigliato, e probabilmente accorciato.

Ho soppresso la musica che avevo fatto *dopo* la barcarola di Clori, ossia le poche battute: «Che fai qui? Chi sei? ecc.», ma il testo può rimanere tale e quale, *parlato*, fino al vaticinio. Vaticinio: ho soppresso qualche verso e qualche parola qua e là, e mi sono permesso di cambiare «Insegnami a soffrire», ecc. in «Tu m'insegna», non perché sia meglio, ma per ragioni di ritmica musicale. La musica si arresta bruscamente dopo il primo verso di Giove: «È sciocco credere di vedere il futuro», ma anche qui il testo può rimanere tale e quale, parlato, anzi sarà più comico.

L'uscita di Giove: «Addio Europa. Restati ecc.» l'ho fatta in musica.

Epilogo. Qui c'è parecchio da lavorare. Due arie di Europa erano troppe. Ho fatto soltanto la seconda:

«Fenice, ho capito che nel mondo tutto» (con piccoli tagli). Ma niente di: «Voi pensate ch'io sia disperata ecc.».

Perciò tutto ciò che precede l'unica aria di Europa dovrebbe essere condensato, abbreviato, ed in prosa.

D'altra parte, quando la musica ricomincia all'incantesimo: «Dormi, Europa, riposa», non si ferma più fino alla fine. Questo perché ci voleva un vero finale, senza interruzioni parlate. Bisognerebbe dunque trasportare la tirata di Clori (pag. 6): «Ora sei di nuovo sola, ecc.» a pag. 4, ed integrarla nel testo parlato che *precede* l'incantesimo, facendole dire invece: *Sarai di nuovo sola... il figlio che ci accingiamo a trapparti, ecc.*».

Ecco esattamente come ho risolto il finale: Incantesimo, tale e quale. Dopo «fai la ninna, caro, fai la nanna», viene: Fenice: Europa, Europa, Europa – Sì – Ecco già si staglia nel cielo l'agognata Fenice. Europa, sei felice? – Sì – Europa, Europa, Europa (taglia Clori). Europa, non hai paura? Europa, sei sicura?» (taglia fino a): «Oh pace illimitata. Grazie Fenice. Non mi ero dunque ingannata. Raccogliami, portami via. Sono pronta e felice». Segue: «Vieni, Europa, subito. Sorgi mentre in simbolo e quasi a monito, s'incendia della nuova aurora il cielo. Tu, come una nuvola di gran luce rorida, tornerai libera d'ogni *grave* (invece di *pesante*, scusa) scoria d'egoismo. Sul tuo rogo funebre, come quando al Libano *tu per me vegliasti, io veglierò per te con cuore*

vigile (scusa). Finisce così¹⁴⁶

Ti dispiace? Questo finale è stato un gran problema, ma credo di averlo risolto nel miglior modo musicalmente. Ora per te si tratterebbe di aggiustare tutto ciò che ho tagliato, o quanto te ne pare, riportandone il senso in prosa, a pag. 4 *prima* dell'incantesimo.

Spero di essere stato abbastanza chiaro. Del resto potrai controllare ogni cosa sullo spartito, se vuoi.

«Grazie, Fenice». Ti abbraccio.

Vittorio

E grazie a Massimo per le belle novelle.

Paris, 5 Maggio 1954
4 Rue Duvivier

Carissima Paola,

Eccomi in Europa, e per prima cosa devo incaricarti di una missione delicata, ma... che ti riguarda anche.

Labroca, come al solito, non risponde alle lettere, e a me mi *urges* di sapere alcune cose. Vorrei che tu lo andassi a trovare al più presto, e con buone maniere, senza sgridarlo, tu ottenessi le risposte alle questioni seguenti:

¹⁴⁶ La musica del coro finale – che incarna la voce della Fenice ed inizia con le espressioni «Vieni, Europa, subito» – fu scritta da Rieti prima di avere il testo poetico composto infatti in un secondo momento dalla Masino, attenendosi allo schema ritmico da lui inviatole.

1. Ha ricevuto lo spartito che avevo affidato a Elsie?

2. È possibile fissare una data per la registrazione al più presto d'Agosto?

3. In questo caso, quando gli occorre, al più tardi, la partitura d'orchestra?

4. Qualsiasi indicazione relativa ai cantanti e al direttore d'orchestra mi sarebbe gradita.

Ti prego, non lasciarti illudere da risposte del genere «gli scriverò domani in proposito», ma prendi tu stessa le risposte e trasmettitele «domani», se ti è possibile. Forse avrai già avuto occasione di dare tu stessa un'occhiata allo spartito – non so, – non so nulla, sono al buio completo da quando avevo affidato a Elsie lo spartito per consegnarlo a Labroca.

Appena saprò qualcosa, prenderò anche un appuntamento *con te*.

Scrivimi all'indirizzo come sopra. Grazie. Scusa.
Ti abbraccio

Vittorio

Indirizzo temporaneo ma buono
Pickwick Arma Hotel
230 East 51th Street

New York, 8 Novembre 1954

Cara Paola,

La tua lettera mi ha dato un grande sollievo e ti ringrazio per la tua sollecitudine. Non vedo l'ora di riascoltare Europa «montata» (e non dal toro). Ci penso molto. Vorrei anche sentirla in esecuzione pubblica – sono certo che farebbe anche migliore effetto. Perciò non scordarti, se ti capita l'occasione, del «progetto De Pirro» di cui mi avevi fatto cenno.

I miei piani sono immutati e conto sempre tornare a Roma ben presto.

A te e a Massimo, affettuosamente

Vittorio

New York, 22 Luglio 1955
300 East 56th Street

Cara Paola¹⁴⁷,

Queste chiare, fresche e dolci acque si trovano non lungi dalla frontiera canadese, dove ho passato alcuni giorni per fuggire la canicola newyorkese – e prima di rifuggire, come mi accingo a fare, ti mando un salutino e un ricordone, o un salutone e un ricordino, e mi auguro che tutto vada bene nel Viale Liegi e adiacenze. *Europa* sarà ritrasmessa da una stazione radio di New York il 21 Agosto¹⁴⁸. Ci sono state

¹⁴⁷ Rieti scrive alla Masino una cartolina illustrata dal Maine.

¹⁴⁸ *Viaggio di Europa* fu trasmesso negli Stati Uniti nella stessa edizione

trasmissioni a Roma? Tante cose care a Massimo, un abbraccio a te e... speriamo presto!

Affettuosamente

Vittorio

c/o R.W. WITHE
St. James, N.Y.
22 Giugno 1957

Carissima Paola,

Gli amici ti avranno certamente già messo al corrente della mia «defezione», perciò non ti meravigliarai se quest'anno una letterina sostituisce – ahimé! – la mia visita. Ma ricordati che voglio vederti d'attorno l'anno prossimo! Ho pensato molto a te perché so che hai la vita dura¹⁴⁹ (e questa penna non scrive). Ti auguro quindi la tranquillità e un po' del riposo di cui hai tanto diritto. Io, per sfuggire il caldo e la noia estiva di New York mi sono rifugiato presso le vacche, gli uccelli e il mare – sovrumani silenzi, profondissima quiete e altre leoparderie. Povero Leopardi, sembra che gli piacevano molto i gelati. Scusa, cara, se ti faccio perdere tempo con queste fregnacce, ma volevo semplicemente dirti tutto il mio affetto e mandare i miei ricordi e i miei auguri a te e a Massimo.

Buona estate, e buon animo!

italiana, con il soprano Lina Pagliughi come protagonista.

¹⁴⁹ Il musicista si riferisce ancora una volta alla grave malattia di Massimo Bontempelli.

Tuo

Vittorio

New York, 20 Novembre 1966
1391 Madison Ave

Cara Paola,

Come stai? Come vanno gli occhi? Ho pensato spesso a te e più specialmente dopo aver appreso da una lettera di Vidusso che il nostro *Viaggio d'Europa* andrà in onda sulla Rete Tre il 12 Dicembre. Me ne rallegro e mi dispiace di non poter essere in ascolto e perciò... ti delego! Così avrai due paia di orecchie, le tue e le mie.

Ciao cara e bada alla salute e non affannarti troppo come è tuo costume..

Ti abbraccio

Vittorio

Lettere a Darius e Madeleine Milhaud

Le lettere qui pubblicate, tutte inedite, conservate nell'archivio privato di Milhaud a Parigi, sono una selezione di quelle che Rieti scrisse a Darius e a sua moglie Madeleine in un arco di tempo ampio, dal 1938 al 1964.

Rieti incontrò per la prima volta Milhaud a Vienna nell'inverno del 1921-'22 e lo rivide a Roma, circa due anni dopo, in occasione di un concerto di sue musiche all'Augusteo. Fu durante questa visita in Italia che Milhaud poté conoscere le composizioni del nostro musicista del quale apprezzò particolarmente il coro di *Barabau*. Quando, a partire dal 1925, Rieti cominciò a recarsi con una certa assiduità a Parigi – e soprattutto nel periodo della sua permanenza nella capitale francese dal 1938 al '40 – i contatti divennero sempre più frequenti e fecero nascere un'amicizia profonda, mai venuta meno.

Durante il secondo conflitto mondiale Milhaud, per motivi razziali, come del resto Rieti, fu costretto a lasciare l'Europa; stabilitosi così in California, insegnò a Oakland, al Mills College, e diresse, insieme al suo allievo Charles Jones, il Festival di Aspen nel Colorado del quale continuò ad occuparsi anche dopo il rientro in patria, nei primi anni sessanta.

Nel «periodo americano» i due musicisti rimasero sempre in fecondo e cordialissimo contatto, così come

dopo il ritorno di Milhaud a Parigi. Dopo la sua morte Rieti continua ad essere in rapporto di grande amicizia con la moglie Madeleine della quale è spesso ospite nella capitale francese.

Rome, le 28 Juin 1938
12, Via Maria Adelaide

Mon cher Darius¹⁵⁰,

J'ai appris que vous n'avez pas été très bien portant, mais j'espère que l'air des vacances vous fait du bien. Où êtes-vous?

Je vous avais promis de vous donner des nouvelles de l'affaire Stravinsky-Turin¹⁵¹. Pour le cas où vous ne l'ayez pas appris par ailleurs, sachez que Turin a refusé obstinément mon Concerto sans vouloir donner les motifs de ce refus et que Stravinsky, bien qu'ils eussent fini par se mettre d'accord sur toutes les autres conditions, a rompu les pourparlers à cause de ce refus. Je trouve que c'est de la part de Stravinsky le comble de

¹⁵⁰ Questa lettera fu inviata da Roma poco prima del trasferimento a Parigi dove Rieti rimase fino al 1940, anno in cui emigrò negli Stati Uniti. Tra le lettere conservate nell'archivio di Milhaud è la prima in ordine cronologico ma non necessariamente la prima scritta al musicista francese rivolgendosi al quale comunque, in quel periodo, Rieti usava la forma di cortesia.

¹⁵¹ Per quanto riguarda l'affare Stravinsky-Torino, si veda la lettera inviata da Stravinsky a Rieti il 25 giugno 1938 e riportata a p. 401 di questo volume. Si tratta, in ogni caso, del rifiuto, da parte dei dirigenti dell'E.I.A.R. di inserire, su proposta di Stravinsky, il *Concerto per pianoforte e orchestra* N. 2 di Rieti nel programma di un concerto che lo stesso musicista russo doveva dirigere.

la bienveillance à mon regard et je me dispense de commentaires au sujet de l'affaire. Si ceci pouvait au moins servir à ouvrir les yeux de certains personnages sur les conséquences de leur bêtise. Je vais m'efforcer à ce que certe leçon soit profitable – de façon à ce que je ne sois pas le seul a remercier Stravinsky¹⁵².

Que faites-vous? Je suis en train de terminer mon film¹⁵³ et ensuite j'irai respirer l'air de la mer. Peut-être nous verrons-nous au mois d'Août dans le Midi?

Mille affections à Madeleine et vous de la part d'Elsie aussi

Vittorio

New York, 20 Janvier 1941

Mon Cher Darius¹⁵⁴,

Merci pour la lettre de Allen, à qui je vais écrire un mot.

L'adresse d'Yvonne¹⁵⁵ est 199 East 76. Celle de Loring est 154 W 56 (bureau) ou 1307, 6th Avenue (résidence).

¹⁵² Rieti auspica che la lezione data da Stravinsky, con l'aperta difesa di un musicista discriminato per motivi razziali, possa servire a tutti coloro che si trovano nella sua condizione.

¹⁵³ Allude alla colonna sonora del film *L'orologio a cucù* di Camillo Mastrocinque. È la terza ed ultima collaborazione di Rieti con il cinema. Le due precedenti furono legate a films di Carlo Ludovico Bragaglia.

¹⁵⁴ Questa lettera fu inviata a Oakland, in California, dove Milhaud risiedeva dopo aver lasciato la Francia, nel '40, per motivi razziali.

¹⁵⁵ È la violinista Yvonne de Casa-Fuerte, grande amica del maestro e interprete della sua *Sérénade*.

Tu es bien gentil de m'avoir écrit tout de suite mais tu ne me dis pas tout ce que j'aurais voulu savoir. Toutefois, comme tu ne dis rien à propos de Mills¹⁵⁶, je pense que tu as retrouvé tout en bon ordre et que ma conférence tient toujours. Je t'avais aussi envoyé un projet de programme pour le Composer's Forum avec tous les détails et je compte sur toi pour savoir si cela va bien. A ce propos, Elkan¹⁵⁷ m'a écrit que, puisqu'ils n'ont pas le matériel de la *Sérénade*, ils vont en faire un manuscrit, qui pourra servir dans d'autres occasions aussi. On pourrait donc mettre ça au programme, ainsi j'aurais 3 numéros d'orchestre au lieu de deux. Je supprimerais alors les *Variations Chinoises*. Mais pour la Sérénade il faut un basson de plus à la liste des instruments que je t'ai envoyée (2 bassons au lieu d'un). Est-ce que ça va? Je compte sur ta réponse (sans te presser) d'autant plus que si le programme est accepté il faudra que j'envoie à l'avance la musique pour la violoniste. Reprends donc ma lettre précédente.

Il semble que Elkan serait intéressé à mes pièces de piano pour les enfants. J'ai fait un énorme album de 15 morceaux. Je vais faire une conférence le mois prochain à Hartford chez Austin¹⁵⁸.

¹⁵⁶ È il Mills College, a Oakland, dove Milhaud insegnava in quel periodo.

¹⁵⁷ È l'editore Elkan Vogel.

¹⁵⁸ Si tratta della conferenza dal titolo *The features of bad music (Le caratteristiche della cattiva musica)* – il cui testo è riportato in appendice al presente volume – che egli tenne nel '41 ad Hartford nel Connecticut e ripeté poi a Chicago e in altre città statunitensi. Per inciso ricordo che nel museo di Hartford sono conservati i bozzetti originali di de Chirico per le

Très affectueusement

Vittorio

New York, 31 Décembre 1941

Mon cher Darius,

Merci pour la lettre. Justement Mrs. Reis¹⁵⁹ venait de me demander si j'avais ton adresse car elle voulait te demander un renseignement.

Ce que tu me dis de Goossens¹⁶⁰ m'a un peu surpris car il est du nombre auquel les Associates Music Publ. avait envoyé de la musique à moi pour s'entendre répondre qu'il était «too late». Mais puisque tu l'as trouvé si bien disposé en ce moment je lui écris par ce même courrier en lui offrant de nouveau des choses. Merci pour la propagande. Tu es un très bon agent, mieux que Morini et si tu arrivais à persuader les autres chefs d'orchestre que tu rencontreras en chemin je te vaudrais une chandelle.

Ton séjour ici a été trop court (ou trop Kurt)¹⁶¹. Il faut venir te voir à Oakland!

Je crois que je suis guéri de mes maladies.

Bon succès et bon voyage. Embrasse tout le

scene e i costumi di *Le Bal* di Rieti.

¹⁵⁹ Era la presidentessa di una società per la diffusione della musica contemporanea con sede a New York e affiliata alla internazionale Lega dei compositori.

¹⁶⁰ Eugène Goossens (1893-1962), direttore d'orchestra e compositore inglese di origine belga.

¹⁶¹ Allusione a Kurt Weill di cui Milhaud era molto amico.

monde en Californie et bonne année!

Bien Affectueusement

Vittorio

New York, 11 Janvier 1942
850, 7th Ave

Mon vieux Da,

Il me semble une éternité depuis ton passage de météore, et pourtant je m'aperçois aujourd'hui que tu ne dois même pas être encore de retour à Oakland. Que ceci te serve donc de «bon retour»! Je pense que tu dois être content d'avoir retrouvé ta famille et je te recommande la mienne¹⁶².

Aujourd'hui, on joue deux fois dans la même journée la *Suite Provençale* à Carnegie Hall. Après-midi Mitropoulos, soir Abravanel. Sibelius lui-même n'en demande pas tant. Tu vas devenir insupportable.

Notre petit cocktail a eu des échos prolongés. De temps en temps quelqu'un me dit: «I was so sorry that I couldn't come». Par exemple hier, Wagenaar¹⁶³. Il se créera bientôt une légende autour de cet événement et il faudra en faire un opéra.

Jouvet m'a écrit de Rio qu'il a besoin de musique de scène pour: *La belle au Bois de Supervielle*, *Judith* de Giraudoux et *L'Annonce faite à Marie* de Claudel. Je

¹⁶² La moglie e il figlio di Rieti si trovavano in quel periodo in California.

¹⁶³ Johan Wagenaar (1862-1941), compositore e direttore d'orchestra, era un comune amico.

me chargerai probablement des deux premiers, mais je pense que *L'Annonce* c'est exactement ton domaine et que tu dois le faire. Je vais dire à Jovet de t'écrire à ce sujet: peut-être ne savait-il pas exactement où tu étais. Il s'agirait dans ce cas de faire les morceaux que tu jugerais utiles pour la pièce et les lui envoyer et puis il se débrouillera¹⁶⁴.

J'ai reçu une lettre de Elkan. Ils ont le *Madrigal* mais pas la *Sérénade*. Ils sont disposés à prêter le *Madrigal* gracieusement. Voici donc le programme que je pourrais proposer au Composer's Forum:

1. *Madrigal* pour 12 instruments, sous ma directions
2. *Second quatuor*
3. a) *Variations* sur un thème chinois (si je les trouve) (pour Piano et violon, avec un violoniste que je pourrais accompagner)
- b) *Capriccio* (nouveau)
4. *Sonate pour piano*
5. *L'Ecole de Femmes*, pour 10 instruments, sous ma direction.

Aucune location de matériel (*L'Ecole des F.* est à moi). Instruments, au total: flûte, htbois, clar, basson, cor, trompette, piano et célesta (la même), quatuor à cordes, contrabasso et harpe. Je peux accompagner le

¹⁶⁴ Milhaud compose le musiche di scena per *l'Annonce faite à Marie* di Claudel e le inviò a Rio a Jovet che però non le ricevette mai. Questi fu così costretto a farle scrivere nuovamente a Renzo Massarani che si trovava allora in Brasile.

violoniste dans les 2 morceaux de violon mais je ne peux pas jouer ma Sonate: donc, par exemple Schapiro pourrait la jouer et s'il est gentil il pourrait peut-être tenir la partie de piano dans le *Madrigal* et le célesta dans *L'Ecole*. Ainsi, si c'est le Quat. de S. Francisco qui joue mon *Deuxième Quatuor*, ils pourraient ainsi jouer les parties d'orchestre dans le *Madrigal* et *L'Ecole* et le premier violon pourrait être soliste dans les deux morceaux de violon. Enfin, cela les regarde, je ne fais que suggérer: si le programme est accepté ainsi, j'enverrai les deux morceaux de violon pour que le violoniste les prépare. Le reste est déjà là: Schapiro a ma sonate et le S. Francisco Quartet mon quatuor. Quant aux deux matériels d'orchestre je les apporterai moi-même.

Je parle un peu comme si c'était chose tout à fait entendue¹⁶⁵. Mais tu dois me dire d'abord comment vont les choses en général, si les projets tiennent toujours, si les black-outs n'ont pas fermé toutes les boutiques à musique, si tu veux toujours de ma conférence à Milles, si j'en ai une à Berkeley, etc.

Goossens m'a répondu gentiment en me demandant la Suite de Barabau. Peut-être je ferai ma conférence sur la mauvaise musique à Hartford. Je travaille au Capriccio ainsi qu'à des pièces de piano pour les gosses (s'il se trouve un éditeur qui les veuille). Mrs. Reis m'a fait l'honneur de solliciter mon nom dans le Comité de la League!!! Je cherche des élèves et n'en

¹⁶⁵ Il concerto non ebbe mai luogo.

trouve pas. Mes furoncles ne m'ont laissé que des cicatrices.

Tâchez, toi et Elsie, de m'arranger l'affaire de Berkeley et peut-être de Santa Barbara ou autres.

Daniel¹⁶⁶ devrait m'envoyer un dessin. J'envoie un baiser à Madeleine.

Bien affectueusement à toi

Vittorio

New York, le 12 Mars 1942
850, 7th Ave

Mon cher Darius,

Est-ce vrai que tu viendras ici pour la réunion du jury de la SIMC?¹⁶⁷ Ce serait une grande chance et cela me compenserait de ne pas venir te voir à Mills.

J'ai fait envoyer au secrétaire deux partitions, si vous voulez choisir: *Hyppolyte* et le *Concerto du Loup*.

J'avais demandé à Jouvett de s'intéresser auprès du Gouvernement Brésilien pour que mes partitions lui fussent envoyées par courrier diplomatique, car un tel paquet risquerait fort de ne pas être reçu à la poste aérienne (ou bien cela coûterait une fortune) et puis la censure n'en finirait plus d'éplucher toutes les notes et commentaires. Dans sa réponse (télégraphique) il me dit d'envoyer le tout à Monsieur *Saboia*, secrétaire de

¹⁶⁶ Il figlio di Milhaud.

¹⁶⁷ Società Internazionale di Musica Contemporanea.

l'Ambassade du Brésil a Washington et d'adresser le paquet à *Dumaine* pour Louis Juvet. J'ai tout de suite écrit à ce Saboia et j'attends la réponse, mais entre temps j'ai reçu une seconde dépêche de Juvet qui me dit entre autre choses «informe Darius combinaison expédition». Je crois que tu ferais bien d'écrire à ton tour à Saboia en te référant à tout ceci et de lui envoyer ta partition si la réponse est affirmative, à moins que tu n'aies quelque autre moyen d'expédition.

Mais je te conseille d'éviter la poste. Cela n'arriverait jamais.

Au revoir mon gros.

Bien affectueusement

Vittorio

New York, le 16 Mars 1942

Mon cher Darius,

Ta lettre a dû se croiser avec ma dernière. N'ayant pas reçu de réponse de M. Saboia, je viens de lui téléphoner a Washington et j'ai appris qu'il n'a pas encore reçu d'instructions. Il me préviendra dès qu'ils les aura, et je te préviendrai.

Etant donné que nos musiques vont être gravées sur disques, nous avons une certaine latitude pour ce qui regarde le nombre des instruments. Je viens de terminer la première partition (*La Belle au Bois* de Supervielle) ou j'ai employé 18 instruments. Tu peux choisir ce que

tu veux (sans exagérer): Jouvett ne m'a jamais fait des difficultés de cet ordre à Paris.

Sabotia vient de me dire que, normalement, leur courrier diplomatique voyage par bateau et que pour faire une expédition par avion il lui faudrait une autorisation explicite. J'espère que les instructions qu'il doit recevoir contiendront cette autorisation, sinon!... Mais je cherche en même temps d'autres voies: parfois quelqu'un va au Brésil et pourrait se charger personnellement du paquet. Je te tiendrai au courant si je tombe sur un bon moyen. Sois prêt au plus tôt. Je te conseille de joindre une transcription de piano à la partition d'orchestre, pour leurs répétitions.

Yvonne ne va pas mal mais la vie est difficile pour tout le monde. Elle va s'occuper d'une petite série de concerts pour la bande Ernst au mois de Mai, mais ce n'est pas très sérieux comme job (ni autrement, je crois).

Est-ce que tes parents reçoivent tes lettres?¹⁶⁸ Ma mère n'avait rien reçu de moi depuis la guerre d'Amérique; moi pourtant je reçois les siennes.

Je m'occupe de la maison de campagne pour les Rieti et j'espère que les Milhaud viendront nous voir

Affectueusement

Vittorio

¹⁶⁸ Da vari riferimenti contenuti in questa ed in altre lettere dello stesso periodo emergono le enormi difficoltà di comunicazione epistolare, tra l'Europa e gli Stati Uniti, durante il secondo conflitto mondiale.

New York, 20 Mars 1942

Mon cher Darius,

J'ai trouvé un autre moyen pour faire parvenir à Jovet la musique de *La Belle au Bois* (par quelqu'un du Consolat du Brésil, qui part en avion demain). Ça c'est trouvé à la dernière minute. Mais je devrai lui faire parvenir ensuite *Judith*. Donc, dès que tu as terminé *L'Annonce*, si tu n'as pas d'autres moyens, envoie-la moi. J'en ferai un paquet avec *Judith* et je l'enverrai ou bien par Saboia ou bien par quelque autre moyen de fortune qui peut toujours se présenter, comme celui de demain. Tchelichev¹⁶⁹ est dans le même cas pour les dessins des décors qu'il doit lui envoyer, donc il aura au total quelques autres expéditions à faire. Joins-toi donc à nous.

Judith ne sera pas prête avant 15 jours: tu as donc le temps.

Nos lettres continuent à se croiser!

Bien affectueusement

Vittorio

New York, le 1^{er} Juin 1942
302, East 66th

Mon cher Darius,

D'après des nouvelles que je viens de recevoir de

¹⁶⁹ Pittore russo, amico comune, che Jovet aveva incaricato di realizzare le scene dei suoi spettacoli in Brasile.

Rio je sais que Jovet t'a écrit en t'expliquant les malheurs qui sont arrivés à *L'Annonce*. Mais d'autre part Massarani m'écrit une longue lettre dans laquelle il se montre très sincèrement peiné de ce qui est arrivé; il ne vaudrait pour rien au monde que tu penses qu'il n'a pas fait tout son possible pour qu'on se serve de ta musique et il me prie de t'écrire à ce sujet car son français est déplorable. Je le connais assez pour savoir que c'est un homme extrêmement consciencieux et toujours très dévoué à ses confrères. Mais il paraît qu'après l'égarement de la première partition que tu avais envoyée, Jovet était tellement inquiet que la seconde n'arrive pas non plus, qu'il a demandé à Massarani d'écrire une musique, pour le cas où la tienne n'arrive pas, et ils se sont donnés...¹⁷⁰ le temps strictement nécessaire pour les répétitions, gravure de disques, etc. Ta musique est arrivée 4 jours après cette date limite; on avait déjà répété ou gravé l'autre: on a essayé tout de même de reprendre la tienne, mais le temps disponible était devenu si court, on ne pouvait pas renvoyer la «première» (ça, je ne sais pas pourquoi, mais cela dépendait de Jovet) et enfin il y avait toute sorte d'autres difficultés techniques dont Massarani me parle très méticuleusement qui les ont obligé de renoncer. Ils semblent bien affectés de tout ceci. C'est bien dommage et bien bête en effet, et il faut mettre encore a sur le compte de la guerre et de la censure, je pense. Quelle vie! C'est bien dommage que tu

¹⁷⁰ Due righe illeggibili.

ne m'avais pas envoyé ta partition, au moment où nous avons parlé de tout ceci; mais là encore, j'avais une occasion d'envoyer la mienne séance tenante, et il est fort douteux que l'occasion se serait représentée.

Comment allez-vous? Nous sommes très contents de la maison¹⁷¹ et les fleurs poussent. J'ai eu une proposition pour une place dans une école à Hartford mais c'est tombé à l'eau. Heureusement c'est tombé à un moment où j'ai d'autres choses en train (des orchestrations, un contrat avec Dunham¹⁷² pour mon ballet et d'autres projets semblables) par conséquent cela ne m'a pas trop découragé et j'ai du travail.

Fabio va tous les matins chez Zadkine¹⁷³ pour apprendre.

Bien affectueusement à toi et à Madeleine

Vittorio

New York, le 17 Novembre 1944
310 East 66th Street

Mon cher Darius,

Je ne sais pas si Elsie a déjà répondu à ta très gentille lettre, mais en tout cas je veux te dire que je suis très heureux d'apprendre que tu vas mieux.

¹⁷¹ Allusione alla nuova casa con giardino a New York, vicino alla Second Avenue.

¹⁷² Direttore del *Ballet Russe* de Montecarlo.

¹⁷³ Il figlio Fabio frequentava lo studio del pittore russo Zadkine per avviarsi alla carriera artistica.

Je t'envoie par ce courrier un exemplaire de mes *Valses*, dans la version que tu connais, c'est-à-dire un piano 4 mains. Je le fais avec autant plus de plaisir que j'attends de toi en échange la musique que tu m'as promise.

Ces Valses ont servi de corps pour mon ballet *Waltz Academy* dont Balanchine a fait une ravissante chorégraphie pour le Ballet Théâtre, qui l'a donné ici le mois dernier et maintenant le fera en tournée. Mes autres travaux ballets...¹⁷⁴ et un *Oedipe*¹⁷⁵ avec musique originale pour la même troupe au printemps (si elle dure). En outre, les Monte Carlo monteront au printemps avec Balanchine mon ballet sur Bellini – enfin!¹⁷⁶

La reprise de la correspondance et des télégrammes avec la France m'a valu, de la part de ma soeur qui est à Paris, l'affreuse nouvelle que ma mère a été prise par les Allemands à San Remo au mois de Mai dernier et emmenée vers une destination inconnue. Toutes recherches ont été vaines, me dit ma soeur. Ma mère a ou avait 74 ans, et elle a été emportée avec son frère (81 ans) et sa soeur, presque aveugle (92 ans). Je suis en train de faire toutes les recherches possibles et imaginables auprès de tous les comités existants, y compris la Croix Rouge, le Vatican, le Suisse et les Juifs,

¹⁷⁴ Due righe illeggibili.

¹⁷⁵ Il progetto di scrivere il balletto *Edipo*, per la compagnia di Iolas, un organizzatore greco che operava a New York, non andò mai in porto.

¹⁷⁶ Il balletto *The Night Shadow*, su musiche di Bellini, al quale il musicista fa riferimento, non andò invece in scena che nel febbraio del 1946, a New York, cinque anni dopo la data di composizione.

mais je ne me fais pas d'illusions. Je suis au désespoir.

Aucune nouvelle de ma soeur de Bologna. J'espère que cela signifie qu'elle se cache. Ma mère ne s'était pas cachée, croyant que leurs 247 ans les protégeraient. Je sais qu'il y a eu des trains d'ôtages, dirigés vers l'Allemagne, pris d'assaut par les patriotes italiens et les prisonniers libérés; mais je ne vois pas très bien mes trois vieux sautant par la fenêtre. Sans compter qu'on les a probablement séparés, du moins «les hommes et les femmes».

Mon best love à tous les trois

Vittorio

New York, 17 Février 1947

Chère Madeleine,

Merci pour les renseignements confidentiels sur Madame de Langeais, mais je dois te dire que l'entreprise d'enlever une nonne d'un convent espagnol est un jeu d'enfants à côté de l'entreprise de faire un ballet avec Tchelitchew¹⁷⁷ et Balanchine. C'est le pays des vastes blagues.

Encore ceci n'est rien à côté de la blague qu'on a joué à vos cousins Allatini¹⁷⁸ dont Yvonne m'avait instruit, et qui m'a fait beaucoup de peine. Je suis toujours sans nouvelles des miens. Il est arrivé dernièrement

¹⁷⁷ Pittore russo.

¹⁷⁸ Cugini di Milhaud presi dai nazisti.

beaucoup de lettres de France, en retard, du mois d'Octobre, mais c'est *après* qu'on voudrait savoir quelque chose et malheureusement on ne saura rien. J'ai envoyé des messages par la Croix-Rouge en France et en Italie: cela prend six mois pour aller et autant pour la réponse.

Nous avons eu un froid de canard et c'est l'évènement le plus sensationnel car la vie n'a pas beaucoup changé. Les Hindemith doivent venir nous faire une autre petite visite dans trois jours. Koussevitzky a dirigé ici la chose funèbre de Darius (très bien) dans un concert français. Un critique a écrit: «Debussy, Ravel et Milhaud sont trois grands maîtres du passé dans l'art de l'orchestration» – ce qui doit être une chose très intelligente et profonde. Golschmann a donné à St. Louis la suite de *Barabau* avec un très grand succès, m'a-t-il écrit.

Fabio et Elsie continuent leurs occupations habituelles qui peuvent se résumer en deux mots: Nitchevache et calorifère.

On vous embrasse tous les trois

Vittorio

New York, le 17 Février 1949
310 East 66th Str.

Mon cher Darius,

Tu es gentil de te souvenir de mon *Orphée* de notre jeunesse. Mais voici ce qui s'est passé: las d'at-

tendre je ne sais quoi, je me suis transformé moi-même en Bacchante et j'ai dépecé mon *Orphée*, choisi les meilleures parties, et les ai amalgamées dans mon dernier ballet-cantate Bacchus et Ariane, où elles se sont trouvées fort à leur aise. Le reste, je l'ai jeté aux chiens, où plutôt à Cerbère, qui n'en a fait que trois bouchées, une par gueule. Mon Orphée n'existe donc plus que pour mémoire. Si tu te trouves quelque intérêt à mentionner ces circonstances dans ton cours, ne te gêne pas, mais c'est tout.

Est-ce que je me trompe, ou ai-je entendu dire que vous viendriez ici? J'espère que je ne me trompe pas. En tout cas, j'étais très heureux d'apprendre, d'abord par Francis¹⁷⁹ et ensuite par Soulima¹⁸⁰, que tu vas très bien. A toi et à Madeleine, je vous envoie les meilleurs vœux pour le prochain voyage historique de votre fils – Le mien, il faudra que je lui fasse visite si je veux le voir.

A toi bien affectueusement

Vittorio

New York, le 30 Janvier 1963
1391 Madison Ave

Cher Darius¹⁸¹,

¹⁷⁹ Francis Poulenc.

¹⁸⁰ Soulima Stravinsky, pianista, figlio di Igor.

¹⁸¹ Questa lettera e le successive sono inviate a Parigi dove i Milhaud erano tornati.

Je suis bouleversé par la nouvelle de la mort de Francis¹⁸² – je n’arrive pas à le croire, cela me semble impossible. Je sais que tu dois être affreusement touché, et davantage. Je suis assailli par des souvenirs qui s’étendent sur une période de 40 ans! Je l’aimais beaucoup Francis – mais hélas pourquoi faut-il attendre *ceci* pour se rendre exactement compte de *cela*!

Enfin chacun son tour. Et alors, si je ne suis pas mort moi-même entre temps, je voulais te dire (chose que tu sais sans doute déjà) que Charles Jones¹⁸³ m’ayant pressenti au sujet de mon éventuelle participation au prochain Aspen, j’ai dit oui, avec grand plaisir. Seulement voilà, il m’avait dit aussi (et voilà bientôt deux mois de ceci, si non plus) que je recevrais une communication officielle de la part d’un monsieur Cain, lequel jusqu’à présent ne m’a fait aucun signe. Je te dis ceci, simplement pour que tu le saches, et si tu en sais plus que moi tu serais bien gentil de me le dire. Car je serais ravi que cela se fasse, d’abord pour vous revoir, ensuite pour le Colorado, un peu aussi pour la musique et – le cas échéant, si c’était faisable, une mise en scène que j’aimerais beaucoup voir faire par Madeleine, si cela l’amuse, si cela cadre avec le programme, enfin si

¹⁸² Francis Poulenc al quale Rieti era legato da profonda amicizia.

¹⁸³ Compositore americano, allievo di Milhaud, con il quale divideva la responsabilità del Festival di Aspen nel Colorado. Dopo la morte di Milhaud continuò a mantenere in vita il Festival. Verso la fine del '62, Jones aveva fatto intravedere a Rieti la possibilità di una sua partecipazione al prossimo Festival, cosa che avvenne con l’opera *The Pet Shop* la cui regia fu curata dalla moglie di Milhaud, Madeleine.

et si et si.

J'espère que ta main gauche ne te fait plus trop souffrir.

J'apprends que tu vas être triplement grand-père. Félicitations. Et à la grand-mère aussi car elle est également responsable.

A vous deux, et de la part de Elsie aussi, toutes les affections de

Vittorio

New York, le 15 Février 1963
1391 Madison Ave

Chère Madeleine,

Je suis bien aise que le livret du *Pet Shop* te tente, et j'espère *beaucoup* que ce soit *toi* qui le monte.

Je t'envoie sous pli recommandé une copie de la partition chant et piano et je te laisse débrouiller l'affaire avec tous ces «directeurs» et emmerdeurs.

La durée est à peu près 30 minutes. L'orchestre se compose de flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, piano, batterie et un petit ensemble de cordes.

J'espère beaucoup que vous passerez par ici fin avril. Mais donne-moi des nouvelles entre temps.

Love

Vittorio

New York, le 25 Mars 1963

1391 Madison Ave

Chère Madeleine,

C'est entendu – je m'arrangerai d'une façon ou de l'autre avec Cain au sujet de mon séjour. Quant à Vacano, je lui écris, suivant ton conseil, et l'informe que la partition et les parties pour les chanteurs seront déposées chez Cain, selon la requête de ce dernier. Mais est-ce que le début du Festival n'est pas un peu tard pour la distribution des rôles? C'est justement parce que les chanteurs ne sont pas, comme tu dis, des Tebaldi, qu'il leur faudra un peu de temps pour se mettre les rôles dans la tête et dans la gorge. Enfin, vous devez savoir et je m'en remets à vous tous.

Toutes nos félicitations – Elsie et moi – pour la petite Irène, qui doit être déjà grande.

Bien affectueusement

Vittorio

Rome, 14 Août 1963

Cher Darius,

Pas pu faire plus vite. Été malade. Pas grave, mais très douloureux (vésicule biliaire). Guéri? J'espère. En tous cas, mieux.

Sous pli séparé et par ce même courrier, les photos. Tu seras peut-être déçu car dans *aucune* on ne voit

*Vera Igor Le Pape Darius Madeleine*¹⁸⁴. Pourtant je les ai examinées toutes une à une. Par contre, je t'envoie des exemplaires différents de *Pape Darius Madeleine*.

Serez-vous donc à Paris début septembre? Moi, je compte y passer la deuxième semaine de septembre avant de m'envoler pour New York (le 15) si l'état de ma bile le permettra. Donc, j'espère à bientôt! Drop me a word!

Elsie mettra tout ceci à la poste et vous salue.

Bonjour à Aspen et à la piscine de «Pines» et tant qu'à faire aux Jones.

A Madeleine et à toi de tout coeur

Vittorio

[New York], 12 Décembre [1963]¹⁸⁵

Chère Madeleine,

Ta bonne lettre me fait beaucoup de bien. Merci. Peut-être on t'a dit que je ne vais pas très bien en ce moment. Psychique!... Oui... Enfin!¹⁸⁶

Mais entre temps on t'a peut-être dit aussi que je

¹⁸⁴ Le foto alle quali Rieti si riferisce erano state scattate in Vaticano durante un concerto di musiche religiose dedicato al Papa Pio XII. Il Concerto comprendeva composizioni di Stravinsky, Malipero, Milhaud e Sibelius. Tutti gli autori erano presenti, meno Sibelius che non era più in vita.

¹⁸⁵ Nella lettera non sono indicati anno e città di spedizione, ma Rieti stesso mi ha assicurato che sono rispettivamente il 1963 e New York.

¹⁸⁶ La grave crisi depressiva dalla quale il compositore fu colpito in questo periodo sembra fosse determinata dalla necessità di smettere di fumare per motivi di salute.

viendrai passer une partie des vacances de Noël à Paris.

Quelle folie, n'est-ce pas? Mais je vais le faire. Et cette fois, j'espère bien que je ne vous raterai pas, Darius et toi. Je me vois déjà passant au moins quelques bonnes heures en votre compagnie, boulevard de Clichy, en parlant de tout, et de Aspen, et de mille choses, et encore mille autres choses!...

J'ai beaucoup goûté toutes les nouvelles que tu me donnes... et je souhaite que les bobos de Darius ne le fassent pas trop souffrir – qu'il puisse passer un hiver sans trop d'accrocs de santé! Ah! La vie est dure pour tout le monde, que ce soit pour une raison ou pour l'autre!...

Charles Jones vient de me téléphoner ce matin, après un long silence-réciproque, à vrai dire (sans aucune mauvaise raison, d'ailleurs). Je le verrai dimanche. Sally¹⁸⁷ a l'air de continuer à aller très bien. Tant mieux!

De temps en temps je rencontre James Cain par ici ou par là. Pas plus tard que hier soir à un concert, suivi de party. Il paraît qu'il existe une très impressionnante photo, prise à Aspen, montrant Sessions, Krenek, Darius, Charles et moi et qu'elle va paraître dans le prochain catalogue. Ô merveille!...

Les bonnes soeurs (religieuses) qui étaient à Aspen vont donner le *Pet Shop* dans leur college de Milwaukee au mois de mars prochain!!!... Qui l'aurait cru.

Mes chers Milhaud, ce sera une grande joie de

¹⁸⁷ La moglie di Jones.

vous embrasser bientôt (à moins, bien entendu, que vous ne soyez à Aix, ou en Finlande, ou en Sicile, ou en Israël...).

Votre

Vittorio

New York, le 14 Janvier 1964
1391 Madison Ave

Chère Madeleine,

Ce lambeau d'affiche est tout ce qui me reste comme souvenir du concert de Madame Esty¹⁸⁸ qui a eu lieu hier soir, et je te le passe avec mes compliments à Darius. Les meilleures mélodies étaient la sienne, la mienne, et Sauguet, Dutilleux et Frank Martin. Quant à la cantatrice, elle a chanté comme un pied.

Ce soir je penserai... à toi car je vais entendre Zorina¹⁸⁹ dans *Perséphone*. Je t'en parlerai demain.

15 janvier. Je t'en pane. Elle gesticule trop. Et comme ses bras sont devenus des allumettes, ce n'est même pas beau à voir. Quant à son accent, en dépit d'indubitables progrès, cela reste allemand – rien à faire. Ce qui était touchant, c'était de voir le pauvre vieux Igor¹⁹⁰

¹⁸⁸ Alice Esty, oltre ad essere cantante, era una ricca mecenate per la quale Rieti aveva messo in musica, nel 1957, quattro liriche di Yeats raccogliendole sotto il titolo di *Two Songs between two Waltzes*.

¹⁸⁹ Zorina, una delle ultime mogli di Balanchine, ex ballerina, interpretava la parte recitata di Persefone, nell'omonimo lavoro stravinskyano, così come altra volta aveva fatto Madeleine Milhaud.

¹⁹⁰ Stravinsky.

diriger: il se tient à peine debout – mais toujours lucide et précis.

J'attends dans quelques jours la visite de ce monsieur Samuel que Darius m'a envoyé.

La saison est plutôt morne. Il a neigé en abondance et tout est blanc. Mais je me sens *mieux*.

Je voudrais bien savoir comment va Darius, depuis que je l'ai quitté au lit avec de mauvais genoux. Ça va mieux? Merci pour ton déjeuner, qui était très bon. Et pour tout!... Donne-moi des nouvelles – ça me fera bien plaisir.

Ton

Vittorio

Lettere a Claire Nicolas White

Roma, 8 Juin 1966
39 Via S Ignazio

Chère Claire¹⁹¹,

Vous n'êtes prodigue ni de nouvelles ni de livrets¹⁹². Qu'est-ce qui vous prend, ou plutôt qu'est-ce qui ne vous prend pas? Mais au risque de vous embêter, je réitère mes sollicitations, en vous annonçant que j'ai terminé le premier acte!... Et je crois que ce n'est pas si mal que ça. Je n'ai pas changé un mot à votre texte. Comme vous voyez, je suis dans une bonne passe et il ne faut pas me laisser tomber. J'ai travaillé furieusement pendant ces derniers quinze jours à Velletri chez mes amis Labroca: ils ont une propriété qui est un vrai paradis terrestre de fleurs, de légumes et de fruits, dont aucun n'est défendu – c'est donc un considérable avantage sur l'ancien! Un autre avantage que Adam ignorait, c'était un studio avec Steinway-grand à ma disposition.

¹⁹¹ Claire Nicolas White, scrittrice americana, autrice dei libretti delle opere musicate da Rieti: *The Pet Shop* e *The Clock*. Le lettere, qui pubblicate per la prima volta, sono una selezione delle non numerosissime che il musicista e la scrittrice si sono scambiate perchè si sono sempre molto frequentati a New York o a Long Island dove la Nicolas risiede. Esse sono conservate nell'archivio privato di quest'ultima che ringrazio cordialmente.

¹⁹² Allude al libretto dell'opera *Maryam the Harlot* di cui la scrittrice gli aveva inviato, fino a quel momento, soltanto il primo atto da Rieti già musicato.

J'y ferai d'autres séjours pendant l'été, j'espère. A part ça je n'ai d'autres projets que trois semaines à la mer, le mois prochain (à Procida) avec Elsie et la petite Léonor.

Et vous, et vous, et vous, et vous????

Greetings to your whole tribe. Je vous embrasse

Vittorio

Roma, 21 Juin 1966

39 Via S. Ignazio

Chère Claire,

Merci. Cette première scène du deuxième acte est très bien et je n'ai aucune critique à faire sauf qu'il m'est difficile de continuer le travail sans avoir sous les yeux le *tout* – mais enfin je pourrai toujours faire quelque chose¹⁹³.

J'aimerai tout de même un changement «à cheval» (c'est le cas de le dire) entre cette première scène et la suivante: c'est-à-dire, au lieu de:

Knight: I'll pay you well

Innkeeper (aside): Old fool... (Exit and Mary enters) faire de sorte que le Innkeeper reste encore quelque instant en scène après l'entrée de Mary et qu'il bavarde un peu après la chanson avec tambourine de Mary jusqu'à ce (?)¹⁹⁴ que Abraham le fasse partir en lui donnant

¹⁹³ La lettera è dedicata alla esposizione degli opportuni aggiustamenti che il musicista desidera vengano apportati ad alcune scene del libretto di *Maryam the Harlot*.

¹⁹⁴ Le parole poco chiare o illegibili sono state indicate rispettivamente con

de l'argent. Je crois que ce serait plus efficace. (Tout ceci, naturellement, très bref). J'espère *que vous avez gardé une copie* de cette scène et *que vous ne l'avez pas perdue*, si non votre correspondance risque de devenir un dialogue de sourds!

Je dis ceci parce que je trouve tout à fait insensé que vous ayez «perdu» le premier acte. Ne pouvez-vous pas faire quatre ou cinq copies quand vous battez à la machine? Qu'est-ce-que c'est que cette économie de papier?

Je n'ai pas envie de recopier tout le premier acte pour vous l'envoyer. Mais je crois que, en vue de l'homogénéité dont vous parlez à juste titre, il suffira que vous ayez les extraits suivants:

Abraham: A prophecy, a prophecy! A foul and slinking dragon came. Inside my cell, into my dream. And a white dove it swallowed whole! etc. Swallowed a pure and tender dove.

Plus loin (?): A prophecy, a prophecy! The (?...) beast inside my cell once more. Lay down and burst (?) in a puff of smoke. Inside his belly I reached and wiht my hand. Plucked (?) forth the dove, unharmed.

Je vous donne cet extrait car, au moment du deuxième où Abraham se révèle à Mary, il pourrait peut-être faire allusion à ses rêves en employant des mots analogues (et, naturellement, l'analogie sera aussi dans la musique).

l'interrogativo e i punti di sospensione, in parentesi.

Il pourrait expliquer à Mary, pour la convaincre, que puisque Dieu lui a envoyé la vision du sauvetage de la colombe, ceci est une preuve de la grâce divine etc. etc.

Ensuite, dans la scène finale, quand ils sont revenus dans leurs cellules et recommencent à louer Dieu, il faudrait finir avec une analogie du commencement. Voici donc les extraits:

God bless the light. God bless the day. God bless those who wake in their lair. (?...) and birds. Ants and gnats. Lions and foxes. (?...) me (?...) in a constant praying.

Et encore: We are the (?...). Always at our post.

Naturellement tout ceci devrait être (?...) dans un beau final.

Au travail! *Et ne perdez plus rien*, surtout pas la tête ni la patience.

Je n'ai pas le temps (?...) autre chose et je veux que cette lettre parte. Je vous dirai donc seulement que les trois semaines de Juillet je les dédie à une petite saison de bains de mer à Procida et qu'à mon retour à Rome je recommencerai à travailler et que je serais bien heureux vers la fin de Juillet de recevoir de vos nouvelles et possiblement du matériel!...

Je vous embrasse et vous remercie de tout coeur

Vittorio

Lettera a Marc Pincherle

St. Paul (A.M.), le 6 Octobre 1935

Cher Monsieur Pincherle¹⁹⁵,

Il n'y a pas grand'chose à dire sur mon *Allegretto scherzando*.

C'est une pièce symphonique brève (8 minutes), sans l'ombre de «programme». Malgré l'appellatif «scherzando» qui ne se réfère qu'au mouvement, le style en est plutôt sévère, le caractère obstiné et l'écriture contrapunctique. Au point de vue de la forme, il se divise en 5 périodes à rythmes alternés: (5/8, 3/8, 5/8, 3/8, 5/8). Et c'est tout...

Dans le cas où vous ajouteriez les notices «biographiques» au programme, je vous signale mes oeuvres plus récentes: *Teresa nel bosco* opéra de chambre et «Concerto» pour violoncelle et orchestre.

Quant à l'*Allegretto scherzando*, je l'ai écrit en Décembre 1934. Je vous serais très reconnaissant si vous vouliez bien m'envoyer deux exemplaires du programme à l'adresse:

V.R. St. Mitre près Martigues (Bouches du

¹⁹⁵ Questa lettera è la risposta di Rieti al musicologo francese – grande studioso della musica strumentale barocca – che gli aveva chiesto notizie sul suo *Allegretto scherzando* dovendo redigere il programma di sala per un concerto che Pierre Monteux diresse a Parigi.

L'originale della lettera, pubblicata ora per la prima volta, si trova alla Bibliothèque Nationale de Paris.

Rhône)

En vous remerciant à l'avance je vous prie de croire, cher Monsieur Pincherle, à mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

Lettere a Jacques Rouché

Rome, le 16 Juin 1936
12, Via Maria Adelaide

Cher Monsieur Rouché¹⁹⁶,

Je m'excuse d'avoir quitté Paris sans pouvoir vous saluer, mais j'ai dû partir en hâte et le jour où je me suis rendu à l'Opéra pour prendre congé de vous, on m'a dit que vous étiez très occupé.

Je voulais vous remercier pour l'accueil favorable que vous avez fait à moi et à la musique que j'ai eu le plaisir de vous jouer et vous communiquer en même temps que le projet de ballet¹⁹⁷ dont il a été question entre nous m'occupe activement et que j'espère pouvoir vous soumettre quelques bons résultats à l'automne prochain, époque à laquelle je serai de retour à Paris.

En attendant, en vous souhaitant de bonnes va-

¹⁹⁶ I contatti con Rouché, direttore dell'Opéra di Parigi, furono determinati da due progetti di collaborazione di Rieti con quel teatro: il primo, andato in porto, è il balletto *David Triumphant* composto per Serge Lifar; il secondo, mai realizzato, è il balletto *Hippolyte*, a tutt'oggi mai rappresentato. Le lettere qui pubblicate, i cui originali si trovano alla Bibliothèque Nationale di Parigi, sono inedite e solo una parte di quelle che il musicista inviò a Rouché.

¹⁹⁷ È *Hippolyte* che doveva essere composto ancora per Lifar ed ebbe gestazione lunghissima; intervenne poi la guerra e Rieti partì per gli Stati Uniti senza che il balletto fosse rappresentato. Da esso il musicista trasse in seguito una suite sinfonica mai ancora eseguita. Il progetto del balletto fu successivamente ripreso da Lifar che affidò però la composizione della musica a Georges Auric.

cances, je vous prie de croire, cher Monsieur Rouché, à l'assurance de mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

Paris, le 22 Janvier 1937
Alma Hotel. 12, Avenue Montaigne

Monsieur J. Rouché

Paris

Cher Monsieur Rouché,

Ainsi que Lifar vous a peut-être déjà communiqué, je me trouve malheureusement dans l'impossibilité de terminer la partition de *David Triomphant*¹⁹⁸ en temps pour le spectacle du 8 Février, et ceci à cause de nombreux changements et modifications apportés à la chorégraphie. Toutefois, je peux vous donner l'assurance que ma partition sera terminée sans faute avant le 10 février, et comme je la passerai à la copie au fur et à mesure, le matériel sera complet dans les deux jours suivants et les répétitions d'orchestre pourraient dès lors commencer. Le ballet pourrait donc être affiché à n'importe quelle date postérieure au 15 février – c'est-à-dire à partir du 16.

En vous priant d'excuser ce retard involontaire je

¹⁹⁸ Rappresentato per la prima volta a Parigi, in occasione dell'inaugurazione del Théâtre de la Maison Internationale des Etudiants, *David Triomphant*, in seguito al successo ottenuto, sarà ripreso all'Opéra. Il suo direttore, Rouché, pretese però la revisione della partitura da parte di Rieti che ritardava a consegnare il lavoro a causa dei cambiamenti coreografici apportati da Lifar.

vous présente, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

Paris, le 16 Février 1937

Monsieur le Directeur,

Vous me permettez d'éclaircir une petite équivoque survenue à la suite d'une inexplicable erreur d'interprétation de la part de Lifar¹⁹⁹. Je n'ai jamais dit à ce dernier que je n'étais pas content du travail de M. Szyfer ni que je désirais que la direction de mon ballet fût confiée à un autre chef d'orchestre. Au contraire, bien que j'aie une entière confiance en M. Ruhlmann, je pense que ce serait de ma part un manque d'égard injustifié envers Mr. Szyfer de lui retirer une confiance méritée.

J'espère que Mr. Ruhlmann comprendra le sentiment qui me dicte ceci, d'autant plus que cet incident est survenu justement à cause des éloges que je lui avais attribuées en parlant de lui avec Lifar.

Je vous prie de croire, cher monsieur Rouché, à mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

¹⁹⁹ Lifar non aveva correttamente interpretato una frase di Rieti che, contrariamente a quanto il coreografo riteneva, desiderava che il direttore d'orchestra di *David Triumphant* fosse Szyfer e non Ruhlmann, nonostante la stima che aveva per quest'ultimo.

[Paris], le 8 Mars 1937
12, Avenue Montaigne

Monsieur le Directeur,

J'ai réfléchi à ce que vous venez de me dire au sujet de la musique de *David Triomphant*²⁰⁰. Je regrette que cela ait déçu votre attente, mais d'autre part vous connaissiez d'avance ce ballet pour l'avoir entendu à la Cité Universitaire. Quand vous me l'avez demandé pour l'Opéra, je vous ai dit que je referais entièrement la partition à l'échelle de l'Opéra, en supprimant les morceaux de Debussy, en élargissant la sonorité, en introduisant des éléments *musicaux* qui seraient toujours soutenus par les instruments de batterie, qui constitueraient le *fond* sonore.

En un mot, je crois que la partition que j'ai faite se place, par rapport à sa première version, exactement comme les décors de M. Léger et la chorégraphie de Lifar se placent par rapport à leurs premières versions. Je ne crois pas qu'on pouvait s'attendre à autre chose à ce point de vue, et je suis désolé de ne pas pouvoir songer à apporter des modifications à mon oeuvre.

Comme je viens d'apprendre à l'instant par la régie que la représentation de *David* n'aura plus lieu mer-

²⁰⁰ Rieti, accogliendo la richiesta di Rouché, aveva modificato, per la rappresentazione all'Opéra, l'orchestrazione di *David Triomphant* che però lasciava ancora insoddisfatto il direttore del teatro. Il compositore gli scrisse allora questa lettera per comunicargli di aver apportato le modificazioni richieste alla partitura alla quale non intendeva però più mettere mano.

credi, ainsi que cela était affiché, je crois que ce soit mon devoir, Monsieur le Directeur, de vous prévenir que si cela dépend de la musique, il se semble inutile de remettre cette représentation à une date ultérieure, car nous nous trouverions au même point pour ce qui regarde la musique. Mais, en tout cas, étant donné que le ballet été affiché et attendu par tout le monde, vous me permettrez d'insister, Monsieur le Directeur, pour savoir si c'est bien à cause de la musique que ce ballet ne peut pas passer.

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

Paris, le 9 Mars 1937
Alma Hotel. 12, Avenue Montaigne

Monsieur J. Rouché

Paris

Cher Monsieur Rouché,

Je suis profondément désolé de constater d'après votre lettre de ce jour que nous ne sommes pas d'accord au sujet de la musique de *David Triomphant*. En me référant à l'unique entrevue que j'ai eue avec vous à ce sujet avant d'entreprendre la composition de ma partition, en présence de M. Léger et de Lifar, je crois avoir accompli ma tâche en vous présentant une partition qui n'est pas, à mon sens, une simple suite de batterie cor-

respondant aux mouvements de Lifar, mais une oeuvre musicale appuyée sur un fond de percussion et conciliant au degré maximum les exigences d'une chorégraphie préétablie avec l'essor de la musique. Toute autre conception aurait eu pour résultat, à mon avis, la création d'une oeuvre n'ayant absolument aucun rapport avec le caractère de la version originelle, sur laquelle vous vous êtes sans doute basé lorsque vous nous avez demandé de transposer ce ballet à l'échelle et dans le cadre de l'Opéra.

J'espère, Monsieur le Directeur, que vous ne croirez pas à une mauvaise volonté ni à un faux amour-propre de ma part si j'insiste sur l'inutilité pratique d'apporter des modifications à ma partition. Je crois que le petit travail de correction que vous suggérez (et pour lequel, malgré l'estime que j'ai pour la compréhension musicale de M. Szyfer, je saurais m'en tirer par mes propres moyens) ne modifierait en rien le caractère de l'oeuvre et que le résultat d'un tel travail ne rapprocherait pas ma partition des idées que vous avez bien voulu me communiquer à ce sujet. Si malgré cette réserve que j'exprime vous désirez que je fasse ce travail pour la date que vous voudrez bien m'indiquer, je m'y mettrai tout de suite sous la condition (que vous voudrez bien me confirmer) que mon ballet passera alors sans faute, de quelque façon qu'il se présente, sous ma responsabilité. Si au contraire vous jugez d'ores et déjà la partie compromise, vous voudrez bien, Monsieur le Directeur, me communiquer vos décisions à ce sujet, en tenant

compte qu'une solution négative ne pourrait pas m'être indifférente à cause du grave préjudice moral qui en résulterait pour moi.

Veillez agréer, cher Monsieur Rouché, l'expression de mes sentiments respectueux.

Vittorio Rieti

Paris, le 27 Mai 1937
7, Rue Denis Poisson (XVII)

Monsieur Jacques Rouché

Paris

Monsieur le Directeur,

Je suis dans l'obligation de partir en toute hâte et je n'ai pas la possibilité, comme j'aurais désiré, de vous revoir pour vous dire encore une fois combien je vous suis reconnaissant pour la large hospitalité que vous m'avez accordée à l'Opéra en montant *David Triomphant*. Je vous suis aussi sincèrement obligé pour vos conseils dans la réalisation de cette oeuvre et j'espère que vous êtes satisfait de son succès, comme je le suis entièrement pour ma part.

Je serai de retour à Paris dans peu de temps et dans l'espoir de vous revoir bientôt je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à mes sentiments de profonde gratitude.

Vittorio Rieti

Paris, le 8 Décembre 1937
7, Rue Denis Poisson (XVII)
Etoile 08-73

Monsieur Jacques Rouché
Paris

Cher Monsieur Rouché,

Vous avez bien voulu me promettre, lors de ma dernière visite, de m'accorder une audition, avec MM. Moreux et Lifar²⁰¹, pour vous exposer le scénario et la musique du ballet *Hippolyte*. Etant donné que je dois partir dans une dizaine de jours, je prends la liberté de vous rappeler la chose et vous serai très obligé si vous vouliez bien me fixer le jour.

En vous remerciant, je vous prie de croire, cher Monsieur Rouché, à l'assurance de mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

Paris, le 16 Novembre 1938
6, Square Villaret de Joyenne

Monsieur Rouché
Paris

Monsieur le Directeur,

En me référant à notre conversation d'hier, au

²⁰¹ Rispettivamente scenografo e coreografo del balletto.

cours de laquelle vous avez bien voulu me promettre de vous occuper bientôt de mon ballet *Hippolyte*, je me permets de vous faire remarquer que, pour ce qui me regarde les *choeurs* qui font partie de ce ballet, il n'y a qu'un morceau avec choeurs de femmes (4 sopranos et 4 altos suffisent) où l'intervention des voix est strictement nécessaire; pour le reste, on peut les considérer *ad libitum*, leurs parties étant toujours doublées à l'orchestre.

Dans l'attente de communications que vous voudrez bien me faire à ce sujet, je prie de croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de mes sentiments respectueux.

Vittorio Rieti

Paris, le 21 Novembre 1938
6, Square Villaret de Joyeuse (17^e)

Monsieur Rouché

Paris

Monsieur le Directeur,

Au cours de notre dernière conversation vous avez eu la gentillesse de me promettre votre appui dans les démarches que je dois faire pour obtenir ma prolongation de séjour à Paris.

A ce sujet il me serait extrêmement utile d'avoir une déclaration portant votre signature, que je joindrais aux pièces que je dois présenter à la Préfecture de Po-

lice, signifiant que ma présence à Paris, pour une durée non déterminée, est motivée par des raisons artistiques et – si vous n’y voyez pas d’inconvénient – mentionnant mon ballet comme étant reçu à l’Opéra, ce qui constituerait sans doute un argument décisif auprès des autorités.

En vous priant de m’excuser pour ce dérangement dû aux circonstances et en vous assurant de ma reconnaissance, je vous prie d’agréer, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements, l’expression de mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

Paris, le 20 Avril 1939
6, Rue Cernuschi XVIII

Monsieur J. Rouché

Paris

Monsieur le Directeur,

Etant donné qu’à présent les maquettes des décors et des costumes du ballet *Hyppolite* sont au point et que la chorégraphie de Lifar est suffisamment avancée, je prends la liberté de vous rappeler votre promesse d’inscrire le ballet dans le courant de la saison et de vous demander si vous voyez la possibilité de fixer une date. Je me permets des vous faire remarquer, Monsieur le Directeur, qu’après des renvois successifs, un nouveau renvoi me causerait un préjudice considérable, étant

donné (entre autres choses) que je ne peut traiter aucune nouvelle affaire avec mon éditeur tant que la question du ballet, qu'il a pris depuis longtemps, n'est pas résolue.

J'espère aussi, Monsieur le Directeur, que si des considérations politiques (certainement étrangères à votre volonté) devaient peser sur votre décision, vous voudrez bien vous souvenir que mon cas est tout à fait particulier, puisque c'est justement l'Italie²⁰² qui a pris la résolution de m'ignorer et que je me suis établi en France que je considère comme ma seconde patrie. La suppression de mon ballet à l'Opéra serait un acte qui cadrerait exactement avec la politique italienne, tandis que sa création irait à l'encontre de leurs désidératas...

Je ne doute pas de votre bienveillance à mon égard et de votre appui, et dans l'attente de la réponse que vous jugerez opportune, je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de mes sentiments respectueux et dévoués.

Vittorio Rieti

Paris, le 2 Juin 1939
6, Rue Cernuschi XVIII

Monsieur Jacques Rouché
Paris

²⁰² Allusione esplicita alle discriminazioni razziali che il fascismo cominciava ad attuare.

Monsieur le Directeur,

Je me permets de rappeler à votre mémoire la question des chœurs dans mon ballet *Hyppolite*. Selon vos suggestions, j'ai réduit au minimum la partie chantée, et il ne reste plus dans l'ensemble que trois morceaux brefs et faciles. Je vous serais donc très obligé si vous vouliez bien donner les dispositions nécessaires à Mr. Siohan²⁰³, à qui je m'adresserai directement dès que j'aurai l'assurance qu'il a reçu vos instructions à ce propos.

Dans l'attente de votre réponse et en vous remerciant à l'avance je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de mes sentiments dévoués.

Vittorio Rieti

²⁰³ Il direttore del coro dell'Opéra.

Lettere a Henri Sauguet

A Diaghilev va attribuito il merito di aver fatto conoscere Rieti e Sauguet. Questi, che aveva appena composto per i «Ballets Russes» *La Chatte*, fu infatti invitato da Diaghilev a prendere contatti con Rieti – più avanti per età ed esperienza – per una revisione della strumentazione del balletto che andò poi in scena a Montecarlo, nel 1927, con grande successo.

Da questa prima e proficua esperienza nacque tra i due musicisti un'amicizia profonda, una delle più solide e fedeli che Rieti abbia avuto nel corso della lunga vita, fondata sulla sincera, reciproca stima artistica ed umana, mai velata da nubi di alcun genere.

Le lettere qui pubblicate, tutte inedite, sono una selezione di quelle conservate nell'archivio privato di Sauguet a Parigi.

Paris, 24 Mai 1928
7 Sq. du Champs de Mars

Mon cher Sauguet,

Vous savez bien que je suis toujours à votre disposition pour tous les conseils dont vous avez besoin, et que je le fais avec le plus grand plaisir. Ne parlez pas de *leçons*²⁰⁴, je vous en prie: je ne suis pas encore, Dieu

²⁰⁴ Questa lettera, particolarmente significativa, è la risposta di Rieti alla richiesta di Sauguet di voler continuare a prendere da lui lezioni di orchestrazione anche dopo il successo de la *La Chatte* a Montecarlo e a

merci, un vénéré maître, et n'accepterai que de vous aider en confrère et en toute amitié.

Venez donc, si vous voulez, samedi à 5 heures. Si vous ne pouvez pas, téléphonez moi le matin Ségur 74-04.

Bien à vous

Vittorio Rieti

Rome, le 7 Août 1928
11, Via Lutezia

Mon cher Henri,

Je viens seulement d'apprendre que vous êtes malade, mais je ne sais rien de très précis et je voudrais beaucoup avoir de vos nouvelles. J'espère que vous pourrez m'en donner et que cette lettre vous trouvera en bonne santé.

Resterez-vous encore longtemps à Paris?

Nous pensons beaucoup à vous et espérons vous revoir dans quelques mois. Faites-nous savoir quelque chose de vous.

Votre ami sincère

Vittorio Rieti

Golfe-Juan, le 28 Juin 1931

Mon cher Henri,

Parigi l'anno precedente.

Comment allez-vous et que devenez-vous, Max²⁰⁵, Nollet et Paris? Il me semble bien longtemps que j'ai quitté tout ce monde. J'ai passé quelques journées très agréables à Genève, et maintenant je suis depuis quelques jours dans ce golfe bleu, où je me baigne tout le temps et je vais à la pêche. J'adore ma solitude et je vais la prolonger encore un peu sur cette côte avant d'aller à Capri. Mais je voudrais beaucoup avoir de vos nouvelles et savoir ce qui se passe à Paris de sensationnel ou non, et je compte sur votre promesse de m'écrire quelquefois.

Vous pouvez adresser à San Remo, B.P. 137, où j'irai de temps en temps et où on a toujours mon adresse du moment.

Quand partez-vous et que faites-vous? Moi j'orchestre ma *Sérénade*²⁰⁶ entre un bain et une sieste. Aujourd'hui, vous avez pris la place d'une page de partition. Bonnes vacances et croyez à mon affection amicale.

Vittorio Rieti

Rome, le 17 Mars 1934
Via Lutezia, 11

Cher Henri,

²⁰⁵ Riferimento al carissimo amico, il pittore e poeta Max Jacob, di cui musicherà nel 1933 quattro «Poemi». Con lui e con Sauguet Rieti abitava, nei suoi soggiorni parigini, all'Hotel Nollet.

²⁰⁶ La *Serenata* per violino e piccola orchestra.

Vous avez peut-être entendu des échos de nos concerts²⁰⁷: cela a marché admirablement et nous continuerons l'année prochaine. Jacques Février²⁰⁸ pourra vous donner des détails des deux concerts auxquels il a assisté.

Notre dernier concert a lieu le 28. Je vous enverrai le programme. *La Voyante*²⁰⁹ sera chantée par Mlle Pediconi qui a une très belle voix, de l'intelligence et un bon français. Nous attendons d'un jour à l'autre l'arrivée de Darius et regrettons beaucoup que vous ne puissiez pas venir aussi.

Voulez vous avoir la gentillesse, pour la régularité de notre administration, de m'envoyer un petit reçu de 100 frs pour la location du matériel.

A bientôt, cher Henri, je compte revenir à Paris vers la fin d'Avril.

Comment va votre *Concerto de Violon*?

Bien affectueusement à vous

Vittorio

Rome, le 29 Mars 1934

Via Lutezia, 11

Mon cher Henri,

²⁰⁷ Si tratta dei «Concerti di Primavera» della cui organizzazione si occupava Rieti in particolare.

²⁰⁸ Pianista francese.

²⁰⁹ Lavoro di Sauguet eseguito, in prima italiana, nell'ambito dei «Concerti di primavera» come Rieti dirà nella lettera successiva.

Grand succès hier pour *La Voyante* – je suis enchanté que votre première présentation en Italie se soit faite chez nous. Mlle Pediconi a très bien chanté avec une voix ravissante. Tous les musiciens d’orchestre ont déclaré que c’était l’oeuvre qu’ils avaient eu le plus de plaisir à jouer dans nos 44 concerts.

J’espère que l’année prochaine vous nous donnerez votre *Concerto* de violon qu’Yvonne pourra jouer ici.

Bien affectueusement à vous

Vittorio Rieti

Rome, le 7 Décembre 1935
Via Maria Adelaide, 12

Mon cher Henri,

Je suis désolé de devoir vous écrire au lieu de prendre le chemin de la Rue Truffaut pour vous voir, mais malheureusement cette année il faut que je change (à cause précisément du «change») mes habitudes et que je renonce à voir mes amis de Paris tant que la situation générale ne devient un peu plus rose. C’est dire que je serai d’autant plus heureux d’avoir quelquefois de leurs nouvelles, et des vôtres en particulier. J’espère que vous n’oublierez pas complètement le pauvre Italien exilé... chez lui.

Je travaille beaucoup en ce moment, je ne pourrais pas vous dire exactement à quoi car je ne le sais pas

moi-même, mais après avoir peiné pendant des semaines à une musique idiote de cinéma²¹⁰, je repris de l'entrain pour la musique que je crois bonne et je cherche à rénover quelque peu mon style en général. J'ai su que vous avez entendu par radio de l'O.S.P.²¹¹ mon petit morceau d'octobre dernier, et j'ai été très content que vous l'ayez aimé. Cela prouve aussi que vous ne craignez pas la presque solitude de vos opinions.

Puisque je reste en Italie pour le moment, je vais tâcher de ne pas laisser mourir les «Concerti di Primavera» bien que la tâche soit assez ardue. Il s'agit non seulement de convaincre Mimì Pecci²¹² mais de surmonter toutes sortes de difficultés inhérentes à l'heure actuelle, dont la question de la musique étrangère n'est pas la moindre. Mais toutes les possibilités ne sont pas fermées. En attendant, je voudrais que vous me disiez si vous avez quelque chose de nouveau (ou en préparation) dans le domaine de la musique de chambre. Car, même si la «Primavera» échouait, je pourrais reporter sur d'autres organisations mes efforts dans ce sens. Tenez-moi donc au courant car je voudrais faire mon possible

²¹⁰ Si tratta della musica per il film di Carlo Ludovico Bragaglia, *Amore*, la cui edizione francese si intitolava *La Route Heureuse*. Era questa la seconda collaborazione di Rieti con Bragaglia; la prima si ebbe in occasione del film *O la borsa o la vita*.

²¹¹ L'«Orchestre Symphonique de Paris» che eseguì, sotto la direzione di Pierre Monteux, *Allegro scherzando*.

²¹² Letizia (chiamata Mimì) Pecci Blunt, aristocratica romana, mecenate, principale sostenitrice dell'associazione musicale «I Concerti di Primavera».

pour que votre nom paraisse dans les programmes de Rome et il vaut mieux s'y prendre à l'avance.

Et, à part ça, que devient la *Chartreuse*, où entendrat-on votre *Concerto de piano*²¹³, que faites-vous en ce moment? Comment va la chatte et les châtons?²¹⁴.

Vous seriez très gentil, si vous avez des nouvelles d'un film qui a pour titre «La Route Heureuse» de le communiquer. C'est le titre de la version française de mon film, qui a été faite par votre ami Lacomte, avec qui j'ai souvent parlé de vous. Surtout n'allez pas le voir, ou si vous allez le voir bouchez-vous les oreilles pendant la musique, mais si vous avez des nouvelles quant à sa carrière (qui jusqu'ici me semble tout à fait clandestine) dites-le moi.

Cher Henri, puisque nous ne sommes qu'au 7 du mois je crois que je serai le premier à vous souhaiter une bonne année – qu'elle vous soit douce et agréable. Faites mes meilleurs amitiés à Jacques²¹⁵ et croyez à mon amitié fidèle.

Vittorio Rieti

Rome, le 4 Janvier 1936
Via Maria Adelaide, 12

²¹³ Riferimento all'opera *La Chartreuse de Parme* e al *Concerto per pianoforte* che Sauguet stava componendo.

²¹⁴ Sauguet ha sempre amato moltissimo i gatti accolti generosamente nella sua abitazione.

²¹⁵ Jacque Dupont, pittore amico di Sauguet.

Mon cher Henri,

Je vous remercie pour votre lettre qui m'a fait bien plaisir et je suis content d'apprendre que votre *Chartreuse* s'achemine vers sa conclusion. Moi aussi j'ai beaucoup travaillé ces derniers temps, c'est encore ce qu'il y a de mieux à faire par les temps qui courent. Je crois que ce que je fais en ce moment sera un jour un ballet, en tous cas un «spectacle»²¹⁶. J'ai la nostalgie des feux de la rampe. Je crois aussi que le tableau que vous dresser de Paris est un peu trop pessimiste: j'imagine quelque chose de plus brillant. Ici, comme vous savez, la vie est au régime: mais je ne m'en plains pas, on est très bien ainsi pour travailler, c'est un peu comme si on s'était reriré à la campagne. Et puis j'ai fait une découverte sensationnelle: ce sont les sports d'hiver, que je n'avais jamais pratiqué. La neige n'étant pas «sanctionnée» les Apennins sont couverts de skieurs (à Rome on appelle ça chieurs) et on les rejoint en quelques heures de Rome. Ainsi, mon Noël s'est passé sur les hautes cimes, d'où je dégringolais quelquefois sur mes pieds et le plus souvent sur mon derrière. C'est beaucoup plus amusant que d'aller entendre la première du *Concerto* de violoncello de Casella, tâche qui m'incombe dans deux heures (c'est, bien entendu, sa meilleure oeuvre).

Vous aurez bientôt, la visite d'Elsie, qui va à Paris dans une dizaine de jours pour des affaires à elle. Elle

²¹⁶ Si tratta probabilmente dei primi abbozzi del balletto *Hyppolite* scritto per l'Opéra e mai rappresentato.

vous apportera mes affections et vous lui passerez le petit dîner que vous m'avez préparé dans votre lettre. Ce qui ne signifie pas que je renonce au mien, mais ce sera pour une autrefois et bientôt j'espère.

Si je suis encore à temps, j'envoie par votre entremise mille bons souhaits de voyage à Fouquet²¹⁷ – et dites-lui que si Rome se trouvait dans son itinéraire, qu'il ne nous oublie pas. J'espère que Jacques va mieux. Comment s'est passé la «crémaillère» chez Yvonne? Y étiez-vous? Elle ne m'a pas encore écrit depuis.

On m'a dit que vous tenez pour le Negus à cause de la Reine de Saba. En effet j'ai toujours pensé que vous étiez esclavagiste. Il paraît qu'il y a à Paris un chansonnier qui vous ressemble énormément, car un monsieur de Rome qui vous avez rencontré l'année dernière chez Mimì ou chez moi, s'étant rendu récemment à Paris et ayant vu votre sosie sur les planches de l'Européen ou de quelque chose d'approchant, à cru en bonne foi que c'était vous et a rapporté en toute sincérité à Rome la nouvelle de vos débuts dans le genre «variété». L'histoire est vraie: ne vous fâchez pas, ce sont les aléas de la renommée. Et puis au fond je n'en sais rien, c'était peut-être vous et non pas un sosie – ou bien c'était deux autres, comme dans les histoires anglaises.

J'ai entendu assez mal le *Paradis Perdu*²¹⁸ – il devait y avoir tempête dans la Méditerranée... Par conséquent j'ai dû me contenter de dire «Hum» (comme dans

²¹⁷ Amico di Sauguet.

²¹⁸ Poema sinfonico di Igor Markevitch.

mes interviews avec Bach, Beethoven, et Wagner)²¹⁹. Mais Poulenc m'assure que c'est une oeuvre ad-mi-
rable et que «cela fait du bien et donne du courage»²²⁰. Quant à mon protecteur Filip Lazar²²¹, qui m'écrit une fois par semaine, voilà son avis: «Que dites-vous de cette oeuvre sublime? Je me demande vraiment si Mozart avait autant de génie». Après quoi, je ne peux plus penser à Lazar sans le voir, pensif et concentré, se promener dans Paris en se demandant d'une voix émue: «Mozart avait-il autant de génie que Markevitch?» Voilà les troubles de conscience où les grands hommes jettent les pauvres mortels.

Cher Henri, croyez à une fidèle amitié.

Vittorio

Paris, le 14 Mars 1938

Monsieur Henri Sauguet

Paris

Cher Henri,

A la suite de nos accords verbaux je vous confirme que nous vous attendons à Rome pour jouer la partie de piano de votre *Divertissement de chambre* à notre concert du 11 Avril prochain et que nous vous cor-

²¹⁹ Sauguet, per rendere con una battuta spiritosa l'estrema discrezione di Rieti, non disposto mai a parlare, raccontava agli amici: «Una volta Bach, Beethoven e Wagner andarono ad intervistare Rieti e tutto quello che egli seppe dire fu "hum"».

²²⁰ Parole di Poulenc.

²²¹ Compositore rumeno, amico di Rieti.

respondons la somme de 1500 Lital. pour vous frais de déplacement.

Vous serez gentil de vous charger d'apporter le matériel d'orchestre, qui vous sera naturellement remboursé.

Je vous écrirai de Rome au sujet des dates des répétitions et de votre logement.

Très affectueusement à vous

Pour le «Concerti di Primavera»

Vittorio Rieti

Via Maria Adelaide, 12 – Rome

Lausanne, le 3 Octobre 1938

Hotel Eden

Mon cher Henri,

J'ai appris par Yvonne que vous êtes rentré à Paris et ceci me donne l'espoir que vous avez pu quitter votre père avec moins d'inquiétude. En fait d'inquiétudes, en avons-nous eu ces derniers temps, grand Dieu! Heureusement, pour cette fois, la folie du monde a reculé d'un grand pas²²². Mais, comme vous voyez, je n'ai pas voulu attendre les événements en Italie, car, étant donné la façon dont on nous traite et mon amitié pour la France, une mobilisation m'aurait mis hors de moi. Je suis venu m'installer ici provisoirement, avec Elsie et Fabio, qui

²²² Si riferisce all'incontro di Monaco (29 settembre 1938) tra Hitler, Mussolini, Chamberlain e Daladier (presidente del Consiglio della Francia) che ritardò di un anno lo scoppio del secondo conflitto mondiale.

va à l'école et apprend le français. Et maintenant nous attendons les décisions définitives du Grand Conseil au sujet des Juifs. Quoiqu'il en soit, je viendrais à Paris au plus tôt: je ne peux pas partir en ce moment, parce que... je n'ai pas pu encore obtenir mon visa pour la France! Mais j'ai écrit à Paris à quelques amis qui peuvent s'employer en ma faveur auprès du Ministère des Affaires Etrangères pour qu'il envoie l'autorisation au Consolat de Lausanne. Ceci ne tardera pas trop, j'espère. En attendant, je regarde le lac...

Cher Henri, tout ceci devient de plus en plus *impossible* et j'ai hâte d'être de nouveau à Paris parmi vous, et d'y élire au moins un domicile stable. J'espère que la France ne me refusera pas, quoiqu'il arrive.

Que faites-vous et à quel point en sont vos choses? J'aimerais beaucoup avoir de vos nouvelles et savoir si tout le monde se porte bien – et en tout cas j'espère pouvoir vous dire: à bientôt.

Mille affections de

Vittorio

Paris, le 8 Mars 1940

Cher Henri²²³,

Je crois que le moment de ma mort approche car la conjonction de Mercure et de Saturne ne m'est pas fa-

²²³ Ultima lettera scritta a Sauguet da Parigi – prima di partire definitivamente per gli Stati Uniti – con il consueto spirito ironico nonostante la drammaticità del momento.

vorabile. Je profite de cette occasion unique pour vous envoyer par le même courrier mon oeuvre posthume qui vient de paraître. J'espère que vous n'avez pas peur des fantômes car je me propose d'apparaître bientôt chez vous, en sortant de la cheminée, avec un drap rouge. Vous saurez que c'est moi.

Ne m'oubliez pas dans vos prières

Vittorio

New York, le 16 Avril 1948

Mon cher Henri,

Robert Fizdale et Arthur Gold²²⁴, qui vous apporteront cette lettre ainsi que plus affectueux souvenirs, sont deux jeunes pianistes qui jouent en duo – et tout à fait hors pair. Je suis sûr que vous aurez du plaisir à faire leur connaissance et vous les recommandez chaleureusement. Ils ont un répertoire très intéressant qui pourrait, je pense, cadrer parfaitement dans un des dimanches de Marie-Blanche²²⁵, si cette charmante institution dure toujours.

Fabio m'écrit vous avoir rencontré chez Darius et qu'il comptait vous revoir. Que ne suis-je avec vous!

Bien affectueusement

²²⁴ Duo pianistico americano, divenuto poi celebre, interprete anche di molti lavori di Rieti.

²²⁵ Marie Blanche de Polignac, aristocratica amante della musica e molto amica di Rieti, nella cui casa si svolgevano periodicamente concerti ai quali spesso partecipò poi il duo Gold-Fizdale.

votre

Vittorio

New York, le 16 Mai 1950
310 East 66th Street

Mon cher Henri,

Ce petit mot doit hélas remplacer la visite printanière que j'avais pris l'habitude de faire à vous, à Paris et aux amis. Pas de voyage transatlantique cette année. A partir de l'année prochaine, j'espère que je n'en sauterai plus. Mais au moins, donc, un affectueux souvenir sur papier.

L'hiver qui vient de s'écouler n'était pas particulièrement bon sous aucun rapport, de ce côté, mais ça commence à aller mieux. L'hiver prochain, c'est Chicago qui m'attend, car j'ai accepté une place à la tête d'un département de composition dans un conservatoire de ce lugubre village. Toutefois, je garderai un pied assez ferme à New York, où j'ai tant d'amis et beaucoup plus d'intérêts artistiques. En tout cas, après un premier hiver que je passerai à montrer la fugue à ces messieurs sauvages et à ces dames sauvagesses, je suis sûr que j'aurai envie de respirer l'air de l'Europe.

Quant à mon travail, après avoir terminé un opéra en un acte²²⁶ dont pour le moment je ne vois aucune issue sur les planches (repassiez, monsieur, repassez), me

²²⁶ *The Pet Shop.*

voilà avec 3 propositions de nouveaux ballets, et le problème est lequel oui, lequel non, lequel d'abord, lequel ensuite. J'irai méditer ces graves questions à la campagne, de Juin à Septembre, et en faire au moins un. Ensuite, les sauvages.

Et vous, cher Henri?

Nous avons eu les visites de la chère Marie Blanche et du cher Francis et du cher Bernac²²⁷. Vous verrez sans doute Yvonne²²⁸, qui vogue en ce moment vers l'Angleterre, appelée par les bras tout-impuissants de Edward James²²⁹. Je viens d'écrire à quelques dames de Paris, mais étant donné que vous êtes le seul monsieur à qui j'écris, je vous demande d'élargir mes affections à nos amis, notamment Jacques, Jean Bertrand, Francis²³⁰, George Auric – j'en passe, bouchez les trous – et bon voyage de retour aux Milhaud. Si vous pouvez être à l'écoute le 13 juillet (à moins qu'on ne change la date; ce qui est toujours possible), Déso est supposé diriger mon *Bacchus et Ariane* à Radio Paris.

Bon été, cher Henri, et à vous de tout coeur

Vittorio

New York, le 10 Novembre 1961

²²⁷ Marie Blanche de Polignac, Francis Poulenc e Pierre Bernac, baritono, interprete di molti lavori di Poulenc.

²²⁸ Yvonne de Casa-Fuerte, violinista, amica di Rieti di cui interpretò molte composizioni.

²²⁹ Scrittore, autore, tra l'altro, del testo della cantata *Ulysses Wandering* musicata da Rieti nel 1939.

²³⁰ Jacques Dupont, amico di Sauguet; Francis Poulenc.

1391 Madison Ave

Cher Henri,

Merci pour votre *Oiseau*. Je suis très touché que vous ayez pensé à m'envoyer ce message. Il y a très peu d'oiseaux de cette espèce ici. J'en goûte beaucoup la subtilité, et l'accord d'une technique chromatique qu'on aurait pu croire étrangère à votre sentiment, avec votre lyrisme si personnel. Ce qui fait que, malgré la distance qui les sépare, votre nouvel oiseau n'est pas sans parenté avec celui des îles Canaries d'autant²³¹. Mûrir sans vieillir est votre secret et je vous en félicite.

J'espère vous revoir, à Paris le juin prochain, si nous ne sommes pas tous incinérés entre temps.

Je vais vous envoyer un petit morceau de clavecin basé sur une chanson française du moyen-âge pour vous distraire de travaux plus sérieux.

En attendant, je vous envoie mes pensées fidèles et affectueuses – et mon bon souvenir à Jacques.

Votre

Vittorio

New York, le 14 Janvier 1963
1391 Madison Ave

Mon cher Henri,

Je ne peux pas vous dire combien votre lettre m'a

²³¹ Allusione ad un'opera giovanile di Sauguet.

touché. Car je suis arrivé au point où je n'ai plus *absolument aucune opinion* de ma musique. Le manque de réaction de la part de tout le monde (et je dis expressément réaction plutôt que *succès*) a déterminé une oblitération de ma propre réaction. Je ne sais plus ni ce que je fais, ni ce que j'ai fait, ni ce que je suis ni ce que j'ai été²³². C'est pourquoi votre témoignage, plus unique que rare, m'est précieux. D'autres, qu'il m'arrive parfois de recevoir, sentent trop la flatterie pour que j'y attache une importance quelconque. Et les flatteurs se partagent en deux catégories: ceux qui vous disent que vos mérites sont universellement reconnus et ceux qui vous disent qu'il est honteux que vos mérites ne soient pas universellement reconnus.

Mais vous n'en êtes pas – et je vous remercie de tout coeur.

Merci aussi pour le tuyau à propos d'une copie de l'enregistrement. J'écris à Henri Barraud²³³ par ce même courrier. Tous mes voeux pour votre nouveau *Concerto* de piano. Sylvia²³⁴ m'a montré vos pièces, si charmantes, surtout celles de la dernière série, qui sont plus conséquentes.

Je regretterai beaucoup de ne pas être là pour le

²³² Di questa grave crisi esistenziale, di cui parla anche in altre lettere dello stesso periodo, Rieti ha, in seguito, sempre minimizzato la portata, attribuendola a motivi non seri.

²³³ Compositore, responsabile, al tempo, delle trasmissioni radiofoniche francesi.

²³⁴ Sylvia Marlowe, clavicembalista, grande amica di Rieti di cui interpretò molti lavori.

Don Carlo de Verdi-Dupont²³⁵. D'autant plus que je garde un si agréable souvenir des disques de cet opéra dont nous nous étions régalés pendant mon bref mais inoubliable séjours chez vous à Coutras. Ah! Et la foire aux oignons! Le doux parfum me hante...

Grandes amitiés à Jacques. Et de la part d'Elsie à tous les deux. Cher Henri, ne doutez pas que la fidélité dont vous parlez ne soit réciproque.

Votre

Vittorio

New York, le 16 Décembre 1964
1391 Madison Ave

Mon cher Henri,

C'était un grand plaisir pour moi d'être à côté de vous dans le programme du concert qui s'est déroulé hier soir, en présence de toute l'élite de New York, sans exagération. Vos pièces sont *ravissantes*, pleines de poésie et d'adresse, ne faisant pas du tout pastiche malgré les références archaïques du clavecin et très personnelles comme toujours. Elles ont été très goûtées par tout le monde et Sylvia en a donné une admirable audition. C'était une très brillante soirée et votre présence nous a manqué...

J'espère ne pas trop tarder à revenir à Paris. En at-

²³⁵ Jacques Dupont, pittore, amico di Sauguet, aveva realizzato le scene ed i costumi del *Don Carlo* di Verdi rappresentato con grande successo all'Opéra di Parigi.

tendant, j'apprends que Jacques sera ici bientôt pour le Met. Dites-lui qu'il me fasse signe toute de suite!

Bonnes fêtes et bonne année, cher Henri.

Affectueusement comme toujours votre

Vittorio

Lettere di Henri Sauguet a Rieti²³⁶

La Maison de Fargues

33230 Coutras

2.11.75

Bien cher Vittorio,

Je profite d'être au calme dans ma «maison de chats» pour vous dire combien j'ai été ravi de recevoir votre si jolie édition des mélodies Max Jacob qui évoquent tant de souvenirs et que j'ai relues avec bien du plaisir. L'an prochain on célébrera le centenaire de la naissance de Max (nous en avons connu des centenaires!). Nous allons tâcher d'organiser des manifestations et un beau concert avec ses poèmes mis en musique. Les vôtres y trouveront leur place toute naturelle, avec ceux de Poulenc, d'Auric, de Nabokov et les miens aussi (et ceux de l'illustre Virgil²³⁷ bien sûr). Les fêtes auront lieu à Quimper, à St. Benoît et à Paris (je pense au Musée du vieux Montmartre tout à côté de la Maison de la me Gabrielle où il habita). En ce moment il y a une exposition autour du Bateau Lavoir (au Musée ...²³⁸) où est évoquée l'amitié Max. Picasso. Apollinaire.

²³⁶ Le lettere qui pubblicate – tra le poche conservate da Rieti di quante invece ricevette dai più grandi musicisti ed artisti del Novecento – sono tutte inedite e custodite nell'archivio privato del compositore a New York.

²³⁷ Virgil Thomson, compositore statunitense.

²³⁸ Due parole illeggibili.

Je suis donc ici, oh! pour 5 jours: je repars le 4 pour Paris. Je vais comme un homme de 74 ans qui ne se porte pas mal. Voilà. La musique? Je n'en fais guère si j'en parle davantage. Elle éclate de toutes parts et ses éclats volent en éclats!! J'ai vu la chère Yvonne²³⁹ avant de partir (la semaine dernière) fatiguée, mais bien tout de même. Jacques²⁴⁰ a eu un grand succès à l'Opéra avec son spectacle sur *Samson et Dalila*. Il est ici avec moi et repartira de même.

Cher Vittorio, merci et bravo. Le dessin de la couverture est charmant.

Jacques se joint à moi pour vous adresser nos fidèles pensées d'amitié.

Votre vieil ami

Henri

Paris, 26.XII.77
36, Rue la Bruyère 75009

Bien cher Vittorio,

Yvonne m'apprend le grave ennui de santé que vous venez de subir. Mais aussi que vous en êtes heureusement sorti et que vous commencez votre convalescence chez vous. Je pense très affectueusement à vous et, puisque nous sommes au moment des vœux, je vous adresse tous les miens pour que vous n'ayez bientôt plus

²³⁹ Yvonne de Casa-Fuerte.

²⁴⁰ Jacques Dupont.

de ces jours douloureux qu'un mauvais souvenir qui s'oubliera dans la santé retrouvée et le plaisir toujours nouveau d'écrire de nouvelles musiques. Jacques n'est pas bien, c'est le moins qu'on puisse dire, hélas! Aucune amélioration sensible, il est de plus en plus faible et sa résistance au mal s'amenuise. Le pauvre...²⁴¹ à peine. C'est pitié de le voir. Il est peine encore de ce monde.

Nous sommes tous très tristes de le voir ainsi se désintégrer sous nos yeux. Pour moi, je vais comme je peux, sans plus. Musicalement je n'écris rien. On a repris mon ballet *Les Mirages* à l'Opéra en octobre, 14 représentations ont eu du succès. C'était à l'occasion d'un *Hommage à Lifar* qui comprenait aussi la *Phèdre* de Cocteau et Auric.

Yvonne ne va pas mal. Elle souffre d'une sciatique en ce moment. Mais elle est heureuse: Jean est en France!

Cher Vittorio, merci pour le disque. Je l'ai écouté avec le plaisir que j'ai toujours quand j'entends votre musique. Elle parle si bien, si clairement, si justement et toujours avec autant d'esprit que de coeur. Et quel joli métier de musicien anime ces pages. Merci et bravo!

Bonne, douce année 1978. Nous attendons votre prochain voyage à Paris. Je vous embrasse très affectueusement et Jacques aussi.

Henri

²⁴¹ Parola incomprendibile.

Paris, 25.10.78
36, Rue La Bruyère 75009

Bien cher Vittorio,

Les deux envois des disques sont bien parvenus avec vos lettres. J'avais retrouvé, d'ailleurs, en cherchant mieux ceux de vos disques qui étaient en ma possession. J'ai maintenant la série complète et j'en ai même en 2 exemplaires. Ce qui va me permettre de rendre Yvonne le disque qu'elle m'avait prêté. En écoutant cette musique, cher Vittorio, j'ai pris un bain de jeunesse, de vraie et pure musique. Merci de me les avoir adressés. Merci plus encore de demeurer toujours vous-même avec tout ce que cela comporte d'art, de finesse, de jeu musical spirituel, savoureux, savant et grave sans jamais être pompeux, pompier, ennuyeux et bavard. Nous avons maintenant notre choix faire et j'ai noté vers quelles oeuvres allaient vos préférences. Notre société n'a pas encore commencé à fonctionner que nous connaissons déjà quelques difficultés: des musiciens d'orchestre constitués en octobre et engagés par nous déclarent n'être plus libres, à cause de l'Opéra et de la Télévision! Le premier concert nisque à cause de cette défection de devoir être annulé! Vous connaissez ce genre de chansons! Espérons tout de même. Mais rien de ce genre de chansons n'est facile, n'est-ce pas!

Le temps reste doux et plutôt beau. L'automne en est tout embelli. Yvonne va comme il faut en ce moment. Madeleine aussi. Et moi de même! Je suis en train

d'instrumenter la musique que j'ai écrite pour cette comédie musicale sur *Boule de Suif* de Maupassant. Il y a longtemps que je n'avais fait ce genre de travail. Il m'amuse tout autant. Mais j'ai à aller vite: on joue en Décembre!

Cher Vittorio j'ai été heureux de vous voir, comme toujours. Et votre visite s'est développée avec votre musique. Je vous ai en permanence! Merci. A bientôt. Je vous dirai ce qui suivra. Je vous embrasse très affectueusement.

Henri.

Paris, 27.1.84
36, rue La Bruyère 75009

Bien cher Vittorio,

Je reviens de Strasbourg où je suis allé assister à un concert au cours duquel a été donnée une exécution très vivante de votre délicieuse *Partita* qui a enchanté l'auditoire et a obtenu un très vif succès. L'oeuvre a été très bien exécutée et fort bien dirigée par Roger Delage dans le Grand Studio de la Radio Strasbourgeoise. Au même concert figuraient des oeuvres de Koeclin pour archets, une suite symphonique de Pierre Ancelin (très belle aussi) et ma *Voyante* qu'une chanteuse à très jolie voix a interprété, mais sans vie ni couleurs... Tant pis! Cela a reçu tout de même bon accueil du public. Mais votre *Partita* a été un des hauts moments de ce concert.

Elle est pleine de *vraie* musique (cela ne se rencontre pas tous les jours). J'ai été ravi de l'entendre dérouler sa si étonnante et très spirituelle démarche et donne envie d'entendre ici plus souvent de votre musique: ce fut le voeu de tous ceux qui l'ont écoutée. Et le mien surtout aussi bien sûr!

J'ai su par notre Yvonne (qui fête aujourd'hui ses 89 ans) vos inquiétudes, votre opérations aux yeux, sa parfaite réussite et je m'en suis réjoui. J'espère que désormais vous êtes tout à fait bien de la vue, qui nous est si précieuse et que vous vous sentez en forme. Moi, je ne vais pas mal, mais je marche de plus en plus difficilement (moi qui aimais tant trotter) et cela donne à ma démarche une allure d'homme ivre car je perds l'équilibre...

J'ai envoyé à votre ami historiographe²⁴² la photocopie de vos lettres reçues de 1927 à 1954. Après, je n'en ai plus trouvé. Mais il me faut rechercher dans d'autres archives qui restent à la campagne. Ce sera pour un peu plus tard car je ne suis allé à Coutras depuis les vacances d'été. Je lui ai aussi envoyé le livre de la *Revue Musicale* qui contient mon catalogue pour qu'il voie là-dessus ce qu'il trouvera bon pour les concerts qu'il veut nous consacrer à New York, Paris et Rome! Je suis très heureux et fier de ce compagnonage qui nous réunira depuis... la Sérénade, Diaghilev et l'Hotel Nollet....

²⁴² È l'autore di questo libro.

Cette année 84 c'est le 40^e anniversaire de la mort de Max Jacob, au camp de...²⁴³ où il avait été interné en 1944. Quelle époque, mon Dieu! On va tâcher de le commémorer dignement.

Notre Yvonne se porte aussi bien que possible vu son grand âge maintenant. Elle vit confortablement grâce à Jean qui est devenu un armateur millionnaire!

Quand venez-vous en France? On vous espère.

Encore bravo, merci pour votre exquise *Partita*. Et à bientôt. Je souhaite de réentendre votre musique. Raphaël se joint à moi pour vous adresser ses souvenirs. Mon amitié bien fidèle et affectueuse, cher Vittorio.

A vous

Henri

²⁴³ È illeggibile il nome del campo di sterminio nazista dove Jacob finì i suoi giorni. Si tratta, in ogni caso, di quello di Drancy.

Lettere di Igor Stravinsky²⁴⁴

Vittorio Rieti incontrò la prima volta Stravinsky quando il musicista russo venne a Roma per eseguire, come solista, il suo primo *Concerto per pianoforte e orchestra di fiati* sotto la direzione di Bernardino Molinari nel 1925²⁴⁵. L'opportunità di avvicinarlo, come amico di Alfredo Casella, gli fu offerta da una cena in casa di Lord Berners. Stravinsky però non fece molta attenzione al giovane Rieti, tanto è vero che in seguito non ricorderà questa circostanza.

La conoscenza si approfondì invece a Parigi negli anni 1925-'26 per merito di Diaghilev, per il quale Rieti aveva già scritto il balletto *Barabau*, rappresentato per la prima volta a Londra nel 1925. Fu proprio il fondatore dei *Ballets Russes* infatti che mise in contatto i due musicisti, dopo aver parlato di Rieti a Stravinsky in modo favorevole e averlo invitato inoltre a vedere il suo balletto di successo.

L'amicizia tra loro iniziò quindi con la possibilità

²⁴⁴ Le lettere sono state pubblicate per la prima volta da Franco Carlo Ricci: *Lettere inedite di Stravinsky a Vittorio Rieti*, in «Note d'archivio per la storia musicale», Venezia, Fondazione Levi, 1983, N.S., I, pp. 228-244.

²⁴⁵ Il *Concerto per pianoforte e orchestra di fiati*, o *Concert pour piano suivi d'orchestre d'harmonie*, come lo chiama Stravinsky in francese, finito di comporre nell'aprile del 1924, fu il lavoro con il quale il musicista russo esordì come pianista-interprete della propria musica. Il concerto, presentato per la prima volta nel maggio del 1924 all'Opéra di Parigi con la direzione di Koussevitzky, fu eseguito, in prima italiana, all'Augusteo di Roma, il 19 aprile 1925. Dirigeva Bernardino Molinari; al pianoforte era ancora Stravinsky.

di frequentarsi a Parigi e a Montecarlo perché entrambi collaboravano con Diaghilev. Dopo la morte di questi, nel 1929, non si perdettero più di vista continuando ad incontrarsi in varie occasioni, come ai Festivals di musica contemporanea a Venezia.

In America poi si videro tutte le volte che Stravinsky, che all'inizio del soggiorno negli Stati Uniti risiedeva a Hollywood, andava a New York dove abitava Rieti. (Ma in un caso fu quest'ultimo suo ospite a Hollywood). Negli ultimi anni di vita di Stravinsky i contatti si intensificarono perché il musicista russo lasciò la California per stabilirsi definitivamente a New York.

L'esiguo numero di lettere che vengono qui pubblicate sono solo una parte di quelle che Stravinsky inviò a Rieti nel corso della lunga amicizia che coprì l'arco di oltre un quarantennio; sono però le sole che si conoscano perché Rieti, prima del 1938, non aveva generalmente l'abitudine di conservare le lettere che gli venivano da chiunque inviate o copie di quelle che spediva. Queste qui presentate non sono quindi necessariamente le più importanti e significative scrittegli da Stravinsky ma solo le poche salvate dall'oblio da un troppo tardivo zelo.

Si tratta comunque di lettere che rivestono interesse non solo perché consentono di conoscere alcuni momenti, per lo meno, del rapporto di amicizia tra Rieti e Stravinsky, ma anche perché, non essendo destinate alla pubblicazione ma scritte con semplicità ad

un amico, mettono in risalto alcuni aspetti della personalità stravinskyana non sempre molto conosciuti, oppure confermano ben noti atteggiamenti, come l'ostentato attaccamento al denaro.

L'autore del *Sacre du printemps* infatti, il cui comportamento era spesso piuttosto sprezzante o freddo nei confronti di altri compositori, pure illustri (basti pensare per esempio ai rapporti tutt'altro che cordiali avuti con Schönberg o sottilmente ironici con Prokofiev), si abbandona invece in questi scritti ad un tono così confidenziale ed affettuoso da dimostrare come fosse capace, in taluni casi, di sentimenti profondi che sapeva coltivare, e a lungo. Ricordo, per esempio, la lettera del 17 agosto 1940 nella quale manifesta sincera gioia nell'apprendere che l'amico è finalmente al sicuro in America, fuori dai pericoli del secondo conflitto mondiale, o quella del 18 gennaio 1952 in cui, senza mezzi termini, dimostra ammirazione per la sua musica o compiacimento perché Toscanini diriga le sue composizioni, pur non nascondendo irritazione per il fatto che trascuri le proprie (lettera del 15 settembre 1945).

La prime delle lettere pubblicate è del giugno 1938; l'ultima del gennaio '52. Segue un lungo silenzio interrotto solo da due brevi biglietti di risposta ad auguri ricevuti, del '64 e del '67. Il silenzio però è solo epistolare perché, dopo il trasferimento a New York, Stravinsky vedeva molto spesso Rieti, quindi non aveva bisogno di scrivergli.

Le lettere sono manoscritte, salvo due, dattiloscritte, e tutte in lingua francese. Il motivo della scelta di questa lingua, usata anche quando i due musicisti vivevano da molto tempo in America, è l'abitudine, contratta nel prolungato soggiorno parigino, ad esprimersi in francese che comunque Stravinsky conosceva meglio dell'inglese.

La calligrafia è di difficile comprensione anche perché Stravinsky, rivolgendosi ad un amico e in modo non ufficiale, scrive con evidente trascuratezza; riempie inoltre il foglio con varie aggiunte laterali, compie numerosi errori di ortografia, omette accenti e segni di interpunzione, introduce, a volte inaspettatamente, termini o espressioni inglesi.

Nella pubblicazione degli originali ho ripristinato la forma corretta nei casi, frequentissimi, di omissioni di accenti o di desinenze o in quelli di evidenti sviste, salvo qualche eccezione che segnalo.

Paris, le 25 Juin 1938

Mon cher Rieti²⁴⁶,

Merci pour votre gentille lettre et aussi pour votre télégramme que j'ai reçu à la salle Gaveau en sortant sur l'estrade pour diriger mon concert. J'en étais profondément touché.

²⁴⁶ Come si capisce facilmente dal tono amichevole della lettera, questa non è la prima inviata da Stravinsky a Rieti ma solo la prima di quelle da lui conservate.

Tout le programme a eu un très beau succès et tout particulièrement mon nouveau *Concerto* en mi bémol²⁴⁷ ce dont j'étais très surpris. Mais ce qui ne m'a pas du tout surpris c'est la presse: sauf rares exceptions (Auric et Sauguet)²⁴⁸ engueulade générale (Schlözer, bien entendu, André Coeuroy²⁴⁹ dans son article «Stravinsky au déclin», où cet étrange personnage déclare que par l'éclatant succès qu'a obtenu ma dernière composition j'ai définitivement abdiqué à conduire les destinées de la musique de notre temps en faveur de... Béla Bartók, etc. etc.).

En ce qui concerne les pourparlers avec Turin (par le Centro Lirico Italiano) je suis en train de les rompre. Tout en cédant sur différents points du contrat ces messieurs de l'E.I.A.R.²⁵⁰ insistent sur leur refus d'introduire votre *Concerto* dans le programme que j'ai proposé (*Perséphone*, votre *Concerto* avec M. Meyer²⁵¹

²⁴⁷ Il Concerto in mi bemolle maggiore per orchestra da camera è il *Dumbarton Oaks* del 1938.

²⁴⁸ Georges Auric, autorevole rappresentante insieme ad A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, L. Durey, G. Tailleferre, del – «Gruppo dei Sei». Henri Sauguet, pseudonimo di Henri-Pierre Pupard, compositore francese, nato nel 1901, esercitò anche la critica musicale.

²⁴⁹ Boris de Schlözer, critico musicale russo (1881-1969), dal 1921 si trasferì a Parigi dove fu segretario di redazione della «Revue musicale» e collaboratore della «Nouvelle Revue Française».

André Coeuroy, pseudonimo di Jean Bélime, critico musicale francese nato nel 1891, fu fondatore e redattore capo della «Revue musicale».

²⁵⁰ Sigla di quella che è oggi la RAI-Radiotelevisione Italiana.

²⁵¹ È il *Concerto per pianoforte e orchestra* N. 2 di Rieti eseguito in prima assoluta a Venezia, nel 1937, al Festival di musica contemporanea, dalla pianista francese Marcelle Meyer accompagnata dallo stesso Rieti che dirigeva

et *Jeu de Cartes*). Malgré ma demande de m'expliquer les raisons de cette obstination de leur part envers votre oeuvre je ne reçois pas d'autre réponse que ce refus. Je donne l'ordre de rompre les pourparlers. Je voudrais qu'on le sache à Rome et vous prie de dire à Mme Pecci²⁵² que j'ai vue il y a deux semaines ici (nous avons justement parlé de cette affaire – je lui avais dit que je ne céderai pas) *que cela est fait*²⁵³.

Je suis navré de vous donner d'aussi désagréables nouvelles de cette affaire dans laquelle, comme vous voyez, la bêtise et la malveillance sortent triomphales.

Mille choses à votre femme, je vous prie, et croyez-moi, mon cher Rieti, votre très cordialement dévoué

I. Stravinsky

Paris, le 5 Juillet 1938

l'orchestra. Stravinsky, presente a Venezia, apprezzò il lavoro al punto da volerlo inserire in un proprio concerto, anche se «quei signori dell'E.I.A.R.» rifiutarono la sua proposta. A questo proposito Robert Craft, nel volume scritto con Vera Stravinsky (*Stravinsky in pictures and documents*, New York 1978, p. 319), scrive che a Stravinsky «fu imposto di sostituire il Concerto di Rieti 'con un lavoro di un compositore italiano' (essendo Rieti in parte ebreo). Stravinsky mantenne la sua posizione, almeno per un po', e rispose: 'Non posso accettare di sostituire il lavoro di Rieti con quello di un *altro* italiano'».

²⁵² La contessa Anna Letizia Pecci, nipote del papa Leone XIII, generosa protettrice di artisti, aveva fondato negli anni trenta «I Concerti di primavera» sul modello dell'analogia società concertistica «La Sérénade», sorta a Parigi per merito di V. Rieti e Yvonne de Casa-Fuerte; quest'ultima associazione ebbe tra l'altro il merito di far eseguire, tra il 1931 e il 1939, molte composizioni di musicisti contemporanei in prima assoluta.

²⁵³ In realtà poi Stravinsky accettò di fare ugualmente il concerto.

Ne me remerciez pas, mon cher Rieti. A ma place chacun en ferait autant, c'est-à-dire celui qui ne serait pas décidé à commettre à tout prix une mauvaise action. Car ce serait une grosse cochonnerie que de céder à ces Messieurs de Turin par crainte de perdre un engagement avantageux, de leur céder sur une question de telle importance²⁵⁴.

Labroca renseigné par vous a réagi en m'écrivant une lettre, entre les lignes de laquelle on pouvait lire la gêne de quelcun (sic) qui cherche à se disculper d'une maladress²⁵⁵ qu'on ferait mieux d'oublier, d'autant plus qu'il me demanda de participer à sa saison symphonique de Florence le printemps prochain. J'espère qu'il acceptera le mois de mai que je lui ai proposé (il me demandait le mois de mars, quand je serai encore en Amérique). Du feste je lui écrirai encore à ce sujet pour lui

²⁵⁴ Stravinsky si riferisce sempre al suo desiderio, non soddisfatto, di inserire, nel programma proposto ai dirigenti di Torino, di cui parla nella precedente lettera, il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Rieti. A questi che lo aveva ringraziato per l'interessamento, Stravinsky risponde minimizzando, per cortesia, il valore della sua presa di posizione dettata dalla difesa dei diritti dell'arte contro ogni assurda intolleranza razziale.

²⁵⁵ Di quale indelicatezza si tratti né lo stesso Rieti né Maria Stella Labroca sono stati in grado di dire. Certo sembra da escludere che Mario Labroca, legato a Rieti da profonda amicizia e stima, non favorisse l'esecuzione, nel programma stravinskyano, del suo *Concerto per pianoforte e orchestra*. Può darsi però che egli se ne sentisse in qualche modo ugualmente responsabile, anche in via indiretta, per non essere magari intervenuto a favore di Rieti su qualche dirigente dell'E.I.A.R. che, in un periodo in cui cominciavano in Italia le persecuzioni razziali, non doveva certo vedere di buon occhio, nel programma di un concerto, il lavoro di un musicista di origine israelitica, qual'era appunto Rieti (v. nota n. 8 nella lettera precedente).

fixer toutes les autres conditions (et le programme).

C'est tout pour aujourd'hui – je vous serre très cordialement la main
votre

I. Stravinsky

Beverly Hills, le 17 Août 1940

Mon cher Rieti,

Juste deux mots pour vous dire ma joie de vous savoir hors de l'horrible cauchemar, ici, et pour vous souhaiter la bienvenue²⁵⁶.

Merci de m'avoir écrit. Quand se verra-t-on? J'étais très inquiet pour vous.

Nous commençons de recevoir des lettres de France: Milène, Théodore, mon ami Souvtchinsky, mais rien encore de Nini²⁵⁷. Il doit être toujours à Nevers

²⁵⁶ Rieti era arrivato in America nei primi giorni di agosto del 1940 provenendo dall'Europa che, com'è noto, era in piena guerra mondiale.

²⁵⁷ Milène è la quarta figlia di Stravinsky, nata nel 1914; Théodore è il primo figlio, nato nel 1907, e Soulima, chiamato affettuosamente Nini, il terzo, nato nel 1910.

Pierre Souvtchinsky, filosofo russo vivente a Parigi, nel periodo tra le due guerre fu l'amico più vicino a Stravinsky che rimase profondamente influenzato dalla sua speculazione in materia musicale al punto da assumerla come propria. Ecco infatti quanto sostiene Stravinsky, sulla scia di Souvtchinsky, nella *Poetic of music* (Cambridge, Mass. 1942. Trad. ital., Milano 1954, p. 28-29): «Ogni musica, in quanto si lega al corso normale del tempo o in quanto se ne stacca, stabilisce una relazione particolare, una specie di contrappunto tra lo scorrere del tempo, la sua naturale durata, e i mezzi materiali e tecnici in virtù dei quali essa si manifesta.

«Souvtchinsky distingue così due specie di musica: una si evolve

donc sous les Allemands.

J'écrirai ces jours-ci à Milhaud que je serai très heureux de revoir.

Bien des choses à votre femme et croyez-moi, mon cher ami, votre de tout coeur

I. Stravinsky

Hollywood, le 3 Mars 1941

Mon cher Rieti,

Merci de votre lettre (28 fév.). Je ne connais pas personnellement M.me M.L. Curtiss-Bok mais cela n'a aucune importance et je vais lui écrire en vous recommandant (pour «les matières autour de la composition» comme vous me le signalez). Je serai heureux si cela réussit car le Curtiss Institute est la plus importante organisation aux Etats-Unis²⁵⁸.

parallelamente allo svolgimento del tempo ontologico e lo compenetra, facendo nascere nello spirito dell'ascoltatore un sentimento di euforia e per così dire di «calma dinamica»; l'altra supera o contrasta questo svolgimento, senza aderire al momento sonoro. Essa sposta i centri di attrazione e di gravità e si stabilisce nell'instabile, il che la rende adatta ad esprimere gli impulsi emotivi del suo autore. Ogni musica in cui domini la volontà di espressione appartiene a questo secondo tipo».

²⁵⁸ Dopo essere arrivato in America Rieti, nel desiderio di ottenere un incarico di insegnamento, aveva chiesto a Stravinsky di segnalargli al *Curtiss Institute of Music* di Filadelfia, la più prestigiosa scuola musicale degli Stati Uniti – dove studiarono tra gli altri anche Gian Carlo Menotti e Nino Rota – di cui era responsabile la signora Curtiss-Bok. Le «materie che riguardano la composizione» che Rieti chiedeva di insegnare erano evidentemente, oltre la strumentazione, armonia, contrappunto e fuga.

Nonostante la premura di Stravinsky egli però non ebbe l'incarico. La sua

Heureux de revoir Elsie bientôt²⁵⁹.

Nous avons, je crois, trouvé une maison – cela n'était pas facile.

En toute hâte bien affectueusement
votre

I. Stravinsky

Ces jours-ci je vous enverrai la copie de la lettre que j'enverrai à Madame Curtiss-Bok.

Voici, mon cher Rieti, copies de la lettre que j'envoie à Philadelphia à votre sujet.

En toute hâte votre

I. Stravinsky

Dear Mrs. Curtiss-Bok,

Knowing the preminent part you play in the destinies of musical art in this country, I take the liberty of writing to you in spite of the fact that I never had the honor of being presented to you.

The purpose of this letter is to draw your attention to a remarkable musician of modern times, Vittorio Rieti, who is at present time in New York.

A very talented composer, a perfect technician, a

attività di docente iniziò invece sette anni dopo, a Baltimora, dove insegnò composizione al Peabody Conservatory per interessamento di Nadia Boulanger che, lasciando l'attività, segnalò il suo nome.

²⁵⁹ Elsie è la moglie di Vittorio Rieti.

man of refined culture, whose compositions took a preminent part in the ballet program of my late friend Sergei Diaghilev, he also possesses a real pedagogic gift.

The service he can render to your famous Institute is to me absolutely evident. His realm is contrapoint, musical forms instrumentation, in a word everything concerning science of composition.

In the hope that this recommendation may prove useful to you I remain respectfully

yours

Igor Stravinsky

Hollywood, le 29 Mai 1941

Mon cher ami,

J'ai lu avec plaisir votre lettre puisqu'elle me faisait pressentir la possibilité de revoir bientôt la famille Rieti que j'aime²⁶⁰.

Quant au «livre» de Ramuz²⁶¹ sur moi, voici ce que j'en pense.

D'abord il n'y a pas de livre pour ainsi dire qu'il a écrit sur moi. Vous parlez probablement des trois sketches parus dans trois fascicules des *Six Cahiers* à

²⁶⁰ Rieti e la famiglia, che abitavano a New York, avevano progettato di fare un viaggio in California nel 1941; sarebbero quindi andati a trovare Stravinsky a Hollywood. Il viaggio però fu poi compiuto soltanto dalla moglie del musicista, Elsie, e dal figlio Fabio.

²⁶¹ C.F. Ramuz, romanziere svizzero, coautore con Stravinsky del libretto dell'*Histoire du soldat*, fu legato al musicista russo da profonda amicizia.

Lausanne, oct. nov. et déc. 1928 (Ed. Marmod) que plus tard Ramuz réunit dans une seule brochure.

Ces trois cahiers, je les ai ici (avec la dédicasse (sic) de Ramuz).

Ces fascicules on ne les trouve plus dans le commerce et je ne voudrais pas m'en séparer.

Du reste on parlera de tout cela de vive voix, j'espère très bientôt.

Ne m'en voulez pas pour cette réponse je vous prie.

Il souffle ici en mai un vent agaçant, il vient du désert et fait mal à la tête.

Je compose, je travaille avec un monsieur âgé²⁶² sur ses compositions, je lis les journaux et suis terrifié des nouvelles, j'ai peur de perdre définitivement l'espoir...²⁶³ et je suis toujours votre affectueusement

I. Stravinsky

[Los Angeles?], le 10 Mars 1942

Cher Rieti,

Avant tout laissez-moi vous répondre sur la question qui vous intéresse le plus²⁶⁴.

²⁶² Si tratta di un «maturo» allievo al quale Stravinsky aveva accettato di dare lezioni di composizione per esclusivi interessi economici.

²⁶³ Sono le notizie terribili provenienti dall'Europa in guerra.

²⁶⁴ Rieti, che stava lavorando al balletto *The Night Shadow* o la *Sonnambula*, su temi di Bellini, rappresentato poi a New York nel 1946, avendo saputo che Stravinsky aveva intenzione di scrivere un balletto su temi di Donizetti, gli manifestò il desiderio che fossero rappresentati insieme.

Dunham²⁶⁵ et Massine²⁶⁶ m'ont en effet demandé de leur composer un ballet Donizetti il y a un mois. Je leur avais conseillé de s'adresser à vous, ce qui serait le plus indiqué dans le cas présent, ne sachant pas au juste en (sic) ce moment-là que vous travailliez déjà à Bellini. Ils insistèrent et me demandèrent mes conditions. Là-dessus ils sont venus chez moi avec leur pianiste et m'ont fait entendre les fragments des opéras de Donizetti en demandant mon avis sur le choix des morceaux. J'ai trouvé ce choix convenable et ils ont quitté Los Angeles en me demandant de commencer le travail dès que je recevrai ce matériel mis en bon ordre et... «avant tout le contrat», ai-je ajouté, «tel qu'il était fixé dans nos pourparlers»²⁶⁷. Pour le moment, je n'ai ni le matériel de Donizetti ni contrat de Dunham et je me demande si tout cela est renvoyé pour plus tard ce qui veut dire pour la saison 1943-1944. J'attendrai encore une semaine après

²⁶⁵ Dunham, che sebbene avesse il nome inglese era russo, era in quel momento direttore del «Ballet Russe de Montecarlo», compagnia americana, nonostante il nome, con sede a New York, che mise in scena il balletto *La Sonnambula* di Rieti.

²⁶⁶ Leonid Massine, celebre danzatore e coreografo russo, naturalizzato americano nel 1944, lavorò in un primo momento con Diaghilev; dopo la sua morte collaborò attivamente, tra l'altro, con la compagnia del «Ballet Russe de Montecarlo».

²⁶⁷ Come è noto Stravinsky era molto esigente, e non a torto, nel pretendere precise garanzie per il suo lavoro e tutt'altro che insensibile al denaro. Una volta, dopo la prima parte di un concerto da lui diretto, rifiutò persino di continuare a dirigere se prima non lo avessero pagato. A proposito del suo attaccamento al denaro può essere divertente ricordare che egli, con umorismo, aveva combinato le iniziali del suo nome in modo da formare il simbolo del dollaro: \$.

quoi je vais leur écrire que je ne pourrai plus leur faire ce travail pour l'automne prochain²⁶⁸. E tout ceci – pour vous faire comprendre qu'il y a vraiment peu de chance pour que nos ballets Bellini et Donizetti coïncident. Et même si tel était le cas, de quoi se pleidrait-on (sic)? Je n'y verrai pas grand inconvénient.

Autre chose maintenant. Ne vous fâchez pas si je ne vous écris pas. Je suis simplement surchargé de besoins: income taxes, applications and reports for our blocked account, new applications now to unblock our account, des lettres en français, en anglais, en russe, pas de secrétaire c'est parfois de quoi devenir fou. C'est un miracle que j'ai réussi à finir à temps mes *Danses Concertantes* et de diriger cette pièce aux concerts Janssen ici, il y a un mois²⁶⁹. Ne vous fâchez donc pas, cher ami Rieti, vous savez que je vous aime et vous savez aussi que je sais que vous m'aimez et nous savons tous le deux que nous aimons et détestons les mêmes choses à peu près. Tenez, un bon échantillon d'une réaction de ma part qui serait sûrement la vôtre. Je viens d'entendre à la radio un nouvel arrangement de Léopold Stockovski²⁷⁰. Après Bach c'est le tour de Moussorgsky: *Le Mont*

²⁶⁸ Il progetto non ebbe poi alcun esito.

²⁶⁹ Le *Danze Concertanti*, concepite come astratta musica di balletto senza riferimenti ad azioni sceniche, furono scritte nel periodo 1941-42 su commissione dell'orchestra Werner Janssen di Los Angeles. Janssen, compositore e direttore d'orchestra americano, studiò in America e si perfezionò con O. Respighi a Roma dove esordì come direttore d'orchestra. Dal 1937 al 1939 fu direttore dell'orchestra di Baltimora e fondò poi a Los Angeles l'orchestra sinfonica a cui dette il proprio nome.

²⁷⁰ L. Stokowski (1882-1977), direttore d'orchestra d'origine polacco-

Chauve et les *Tableaux de l'Expositions* (sic) ne lui suffisent pas (Rimsky et Ravel – non plus), c'est Boris Godounoff cette fois-ci. *Boris Godounoff*, Symphonic Synthesis by Léopold Stockovski. Symphonic Synthesis! Quelle bonne idée d'appeler un vulgaire pot-pourri de cette façon. Au moins le titre sonne bien. Pauvre Moussorgsky il n'a pas de chance; décidément quelle ironie du sort! Cette musique que ses arrangeurs trouvaient sonner mal. L'honorable speaker des Evening Concerts de la South California Gas Co. candidement nous expliqua que Stockovski composa ce Synthesis d'après le texte original de Moussorgsky. Parbleu, Rimski aussi! Cette pièce avec son brio soviétique destiné à émouvoir les listeners américains aura sûrement un succès Schostakovic²⁷¹.

Très triste de ne pas vous voir ici cet été ni Elsie

irlandese, naturalizzato americano, diresse molte importanti orchestre americane tra cui, dal 1912 al 1936, quella di Filadelfia che portò a fama internazionale. Attivo anche come compositore, è autore di numerose trascrizioni per orchestra tra le quali celebre è rimasta quella della *Toccata e Fuga* in re minore per organo di Bach. Stravinsky, come risulta evidente dalle espressioni contenute in questa lettera, detestava Stokowski che considerava un volgare arrangiatore di musiche altrui.

²⁷¹ Stravinsky d qui una stoccata a Šostakovič – per il quale non nutriva alcuna stima – che aveva in America un successo da lui ritenuto facile perché tributato da persone incompetenti. È certo un'osservazione che non fa onore all'autore del *Sacre* perché negativa nei confronti di un grande compositore che viene, per di più, posto assurdamente sullo stesso piano di Stokowski. Ma Stravinsky dava a volte, su musiche e musicisti, giudizi che non potevano essere condivisi. Basti pensare che di Vivaldi scrisse: «È molto sopravvalutato – un tipo tedioso che componeva la stessa forma un'infinità di volte» (*Conversations with I. Stravinsky*, London, 1959. Tr. it., Torino, Einaudi, 1977, p. 52).

non plus. A moins de circonstances imprévues nous irons en juillet à New Hampshire (Tanglewood). Je ne pouvais pas refuser à Koussevitzki d'y prendre part²⁷². Vous reverra-t-on alors dans le East?

Vous m'aviez écrit pour les fêtes du nouvel an une si gentille lettre et je ne vous en avais jamais remercié. Pardonnez-le moi et croyez, mon cher Rieti, à mon immuable amitié.

I. Stravinsky

Hollywood, le 25 Novembre 1943

Juste ces quelques mots, mon cher Totor²⁷³, pour ne pas laisser sans réponse votre mot si gentil au sujet de l'*Ode*²⁷⁴.

²⁷² Sergej Aleksandrovič Koussevitzky (1874-1951), direttore d'orchestra e contrabbassista russo, naturalizzato americano, fondò a Berlino le «Editions russes de musique», pubblicando tra l'altro opere di Stravinsky e Prokofiev, e a Parigi i «Concerts Koussevitzky». Trasferitosi stabilmente in America nel 1928 si adoperò molto per valorizzare la giovane scuola americana, commissionando composizioni a musicisti come A. Copland, S. Barber, G. Gershwin e altri. Nel 1940 fondò il Berkshire Music Center a Tanglewood nel Massachussets, sorto nell'ambito del Festival musicale che vi si teneva dal 1934 e divenuto un importante centro di cultura musicale contemporanea.

²⁷³ Questo nomignolo, il cui significato neppure Rieti è in grado di spiegare, fu inventato da Marcelle de Manziarly, compositrice francese vivente, molto amica tanto di Rieti che di Stravinsky. Esso comunque ebbe molto successo presso Stravinsky e la moglie che lo usavano spesso scherzosamente.

²⁷⁴ È il *Canto elegiaco in tre movimenti per orchestra*, intitolato *Ode*, scritto nel 1943 e dedicato alla memoria di Natalia Koussevitzky, moglie del direttore d'orchestra e fondatore, come prima ho ricordato, delle «Editions

J'en étais bien touché.

J'espère vous revoir tous en janvier après Boston où je dirige la semaine du 7 au 15 janvier. Nous viendrons pour 3 jours, le 20 j'aurai une lecture à l'Université de Chicago.

Nous vous embrassons tous les deux affectueusement

à vous

I. Stravinsky

Hollywood, le 18 Avril 1944

Carissimo Vittorio,

Je viens de recevoir votre beau cadeau avec ce mot-dédicace qui me touche sincèrement. Merci²⁷⁵.

Dès que je pourrai me concentrer et lire la partition tranquillement je vous enverrai un mot.

Je vous embrasse, mon cher, en toute affection
votre

I. Stravinsky

L'écriture (pas dans le sens direct, quoique elle aussi est d'une bonne qualité) est de mon goût²⁷⁶.

russes de musique» che pubblicarono molte delle prime composizioni stravinskyane.

²⁷⁵ Il dono è la partitura della *Sinfonia* N. 4, detta anche *Tripartita*, che Rieti aveva dedicato a Stravinsky e venne poi diretta da Toscanini.

²⁷⁶ Stravinsky non ha avuto ancora modo di leggere con attenzione la partitura per poter esprimere a Rieti un parere motivato. Tiene però ad anticipargli, venendo così gentilmente incontro al comprensibile desiderio di Rieti di conoscere subito il suo parere, che anche un rapido sguardo ad essa gli

Hollywood, le 18 Septembre 1944

Mon cher Rieti,

Comme c'est gentil d'avoir pensé à m'écrire le compte-rendu des *Danses Concertantes* aux Ballets de Montecarlo!

Je suis infiniment touché et je vous en remercie très affectueusement.

D'après ce qu'on m'a envoyé comme critiques je flairais une exécution musicale formide dûe à l'insuffisance de répétitions.

Vieille histoire, vieille comme le monde et toujours pénible, amer et dur à accepter pour l'auteur. Si on n'a pas de mérite notoire dans cette vie peut-être l'acceptation volontaire de cette amertume nous fera gagner les cieux.

J'ai tellement envie de vous revoir. Je ne sais rien encore, quant à Billy Rose²⁷⁷ (s'il va me demander de

consentiva di apprezzare la scrittura della sinfonia sia dal punto di vista dello stile musicale che da quello grafico.

²⁷⁷ Billy Rose, famoso quanto musicalmente ignorante impresario di Broadway, aveva commissionato a Stravinsky una musica destinata ad essere inserita in uno show avente come scopo la celebrazione delle arti viventi. Furono composte così *Scènes de Ballet* rappresentate, con l'intero spettacolo, a Filadelfia, in anteprima. (La prima esecuzione in concerto si ebbe invece a New York, nel 1945, con la «Philharmonic Orchestra»). Il successo tiepido indusse allora l'impresario, rimasto anch'egli deluso perché si aspettava una musica da colonna sonora hollywoodiana, ad inviare a Stravinsky il seguente telegramma: «Sua musica grande successo stop Potrebbe essere successo sensazionale se lei volesse autorizzare Robert Russel Bennet ritoccare orchestrazione stop Bennet orchestra persino le opere di Cole Porter». Stravinsky molto significativamente, dall'alto del suo disprezzo, si limitò ad inviare una laconica risposta: «Mi

conduire la première de mon nouveau Ballet que j'ai intitulé *Scènes de Ballet* et qui dure 15 minutes).

Y a-t-il espoir d'entendre votre Symphonie?²⁷⁸
Qu'est-ce que vous avez composé pour amour (?)²⁷⁹ de Vera? Je vous embrasse mon cher Rieti. Embrassez Elsie pour nous.

Votre

I. Stravinsky

Hollywood, le 10 Décembre 1944

Très touché de votre si gentil mot, mon cher Rieti et aussi très affligé des nouvelles lugubres qui vous parviennent au sujet de votre chère mère²⁸⁰. C'est horrible! Quand finira ce cauchemar!²⁸¹

Nous avons retenu des chambres au Drake Hotel

contento del grande successo», che mette bene in luce la sua estrema dignità artistica aliena da compromessi.

Scènes de Ballet, che abbandonate le scene già dal 1945 cominciarono ad essere eseguite in concerto, così verranno valutate da Stravinsky stesso circa venti anni dopo: «Un pezzo dell'epoca, un ritratto di Broadway negli ultimi anni della guerra. È un peso piuma ed è zuccherato – il mio dente dolce non era ancora cariato – allora (*Dialogues and Diary*, New York, 1963, p. 82).

²⁷⁸ Stravinsky si riferisce sempre alla *Sinfonia N. 4 Tripartita* di Rieti a cui aveva già accennato nella lettera precedente del 18/4/1944.

²⁷⁹ La parola è poco chiara nel testo.

²⁸⁰ Rieti aveva comunicato a Stravinsky la terribile notizia avuta dalla sorella, che era a Parigi, della deportazione della madre nel campo di sterminio di Auschwitz. Il fatto era avvenuto l'anno precedente ma, per l'interruzione delle comunicazioni tra New York e Parigi occupata, Rieti non aveva potuto saperlo che con un anno di ritardo.

²⁸¹ L'incubo è naturalmente il conflitto mondiale che durava già da cinque anni.

pour le 27 janvier et pensant avec joie de vous revoir tous bientôt.

En toute hâte ce petit mot.
Je vous embrasse
votre

I. Stravinsky

Je tâhe d'arranger l'exécution (intégrale) de mon ballet *Scènes de Ballet* dans mes concerts New York du 3 et 4 février au lieu des *Danses Concertantes*²⁸² que j'ai mis d'abord en programme.

Le peu de répétitions à ma disposition me prive de la possibilité de faire entendre ma *Symphonie*²⁸³ au lieu de quoi je donnerai la 2^{ème} de Tchaïkovsky que l'orchestre a déjà joué sous ma direction et qui n'est pas difficile.

Hollywood, le 22 Juin 1945

²⁸² Scritte su commissione dell'orchestra Werner Janssen di Los Angeles, come ho prima riferito, le *Danze Concertanti*, concepite come astratta musica da balletto e articolate in cinque parti, furono composte nel 1941 ed eseguite per la prima volta, a Los Angeles, l'8 febbraio 1942.

²⁸³ È la sua *Sinfonia* N. 2, in Do maggiore, finita di scrivere nel 1940. «Composta alla Gloria di Dio, è dedicata alla Chicago Symphony Orchestra nell'occasione del cinquantesimo anniversario della sua fondazione», come si legge nella dedica sulla partitura. Fu scritta, come Stravinsky stesso annota nelle *Cronache della mia vita*, nel periodo più drammatico della sua vita quando perdette la madre, la moglie e la figlia ed egli stesso si ammalò di tubercolosi. «Penso che non è un'esagerazione dire – scrive ancora nelle *Cronache* – che nelle settimane successive [alla morte della figlia] io stesso sopravvissi solo grazie al mio lavoro alla *Sinfonia di Do*».

Cher Totor Ivanich²⁸⁴,

Juste ces lignes pour vous dire que j'ai cet exemplaire du Trio du «Soldat»²⁸⁵ p. violon, clarinette et piano (avec les parties du VI et Cl) et que si vous voulez, je puis vous commander une photostatic copy – cela coûtera environ \$ 10. Etes-vous d'accord? Répondez et je commande les copies.

Je vous embrasse
votre

I. Stravinsky

Nous sommes sans bonne et c'est pour vous dire que Vera perd 5 livres par jour²⁸⁶.

Heureux de revoir Elsie et Fabio cet été.

Hollywood, le 15 Septembre 1945

Cher Totor,

Ravi d'entendre enfin votre Symphonie et encore sous la direction du Maestro Toscanini. Il fait des pro-

²⁸⁴ Il motivo per cui Stravinsky aggiunga a Totor, nomignolo coniato da Marcelle de Manzialy (v. lettera del 25 novembre '43), «Ivanich», o «Ivanovich» come nella lettera del 2 agosto '46, neppure Rieti è in grado di dire.

²⁸⁵ Rieti voleva eseguire in un concerto a New York il *Trio* per violino, clarinetto e pianoforte che Stravinsky aveva tratto dall'*Histoire du soldat*. Gli aveva quindi chiesto se possedesse la partitura e potesse eventualmente mandargliela. Stravinsky rispose affermativamente non senza comunicare il prezzo delle copie fotostatiche che egli – con quel distacco dal denaro che gli era proprio! – non aveva evidentemente alcuna intenzione di pagare.

²⁸⁶ Stravinsky allude al fatto che la moglie Vera, senza domestica, deve lavorare tanto da perdere cinque libbre al giorno di peso.

grès, Le Vieux!

Qui sait, peut-être après avoir joué une oeuvre dédiée à moi prendra-t-il le goût à ma musique elle-même. Souhaitons-le, c'est dans notre avantage réciproque: moi, j'aurai une bonne exécution et lui s'affranchira du ridicule dans lequel il se trouve grâce à son obstination absurde²⁸⁷.

On a eu tant de plaisir de revoir et d'avoir Elsie chez nous. Triste de la voir partir.

Je vous embrasse
votre

I. Stravinsky

Hollywood, le 2 Août 1946

Très cher

Totor Ivanovich,
ce mot pour vous dire combien j'ai été touché de votre lettre après l'exécution de l'*Ebony Concerto*²⁸⁸.

Merci mille fois de cette gentillesse.

²⁸⁷ Stravinsky aveva ascoltato alla radio la *Sinfonia* N. 4 di Rieti a lui dedicata ed era rimasto molto soddisfatto sia per la qualità della musica che per la direzione di Toscanini. Nella lettera non può però nascondere una evidente irritazione per il fatto che Toscanini non diriga le sue musiche che non amava molto. Inoltre con l'espressione sarcastica: «Fa progressi Il Vecchio!» vuole dire – come mi ha confermato lo stesso destinatario della lettera – che era ora che il direttore italiano si decidesse a rinnovare il suo repertorio includendovi certi autori contemporanei, come appunto Rieti.

²⁸⁸ L'*Ebony Concert* fu scritto da Stravinsky per l'orchestra jazz di Woody Herman, virtuoso di clarinetto, ed eseguito per la prima volta alla Carnegie Hall di New York nel marzo del 1946.

Heureux que vous aimiez cette musique.

Je viens d'entendre la transmission (broadcast) du concert que vous décrivez. Les disques pris pendant l'exécution manquent totalement de *balance* – donc je ne puis juger que des tempi qui furent en général corrects, sauf le thème de la III partie (qui se répète 2 fois) infiniment trop lent.

Je l'ai indiqué à Haïeff²⁸⁹.

Se verra-t-on bientôt?

Elsie nous écrit de votre beau succès aux Ballets Russes de Montecarlo²⁹⁰. Ravi de l'entendre; si vous avez le temps écrivez-moi un peu ce sujet. Je vous embrasse mon cher Totor Ivanovich.

Votre

I. Stravinsky

Reçue une lettre de Nabokoff²⁹¹ – il sera en Amérique fin avril et il veut venir me voir pour quelques jours ici. J'attends avec joie son arrivée. Je m' imagine

²⁸⁹ Alexej Haïeff, compositore russo naturalizzato americano, vivente, nel periodo nel quale la lettera fu scritta era molto vicino a Stravinsky – del cui stile musicale risentì notevolmente – e gli faceva, in un certo senso, da segretario, prima che questa funzione venisse assunta da Robert Craft.

²⁹⁰ Stravinsky si riferisce al balletto di Rieti *The Night Shadow o la Sonnambula*, su temi di Bellini, rappresentato a New York nel 1946, anche se fu composto nel '41. La coreografia era di Balanchine.

²⁹¹ Nikolaj Nabokov (da non confondere con il cugino Wladimir Nabokov, autore del famoso romanzo *Lolita*) recentemente scomparso era un compositore americano di origine russa legato da profonda amicizia tanto a Stravinsky che a Rieti. Distintosi come organizzatore di manifestazioni musicali, compose varia musica tra cui il balletto *Ode. Méditation sur la majesté de Dieu*, rappresentato a Parigi nel 1928 per i *Balletti Russi* di Diaghilev.

ce qu'il va nous raconter. Attendons Balanchine et Copëikin²⁹², ils doivent venir d'un moment à l'autre.

Hollywood, le 20 Mai 1946

Bon voyage, cher Totor Ivanich, ne nous quittez pas pour longtemps et revenez-nous sain et sauf²⁹³.

Dites à Désormière²⁹⁴ que s'il veut monter l'*Oiseau* je voudrais qu'il le fasse *avec Balanchine* qui viendra à Paris le printemps prochain et qu'on le fasse avec un peintre français (ou de culture française) car je trouve (et Balanchine est de mon avis) que l'*Oiseau* ne peut que gagner une fois mis dans un cadre frais et libéré de cette fatigante plastique orientale dont nous tous en avons assez²⁹⁵.

Dites-lui aussi (à Déso) toute ma gratitude pour les *Danses Concertantes*, les *Scènes de Ballet* et mon impatience de la première parisienne de ma nouvelle *Symphonie*²⁹⁶ (que je sais remise à l'automne).

²⁹² Era il pianista della compagnia dei *Balletti Russi* di Diaghilev.

²⁹³ È il primo viaggio compiuto da Rieti in Europa dopo la fine della guerra.

²⁹⁴ Roger Désormière, direttore d'orchestra e compositore francese (1898-1963), fu molto amico sia di Stravinsky che di Rieti.

²⁹⁵ È evidente l'evoluzione del gusto di Stravinsky che, dopo l'esperienza neoclassica, mostra insofferenza per il mondo orientale che gli appare ora saturo di simboli e ridondanze.

²⁹⁶ È la *Sinfonia in tre movimenti* eseguita per la prima volta, dalla New York Philharmonic Symphony Society alla quale è dedicata, nel gennaio 1946.

Per questa composizione Stavinsky, sempre ostile all'attribuzione di ogni etichetta alle sue opere, si mostra disposto ad accettare, nei «Dialogues and Diary», la qualifica di «war symphony», perché scritta sotto le drammatiche suggestioni della guerra; anche se tiene a precisare che essa non ha alcuna

Pour finir embrassez bien Nini²⁹⁷ de ma part et son petit jeune (?)²⁹⁸.

Que Dieu vous protège

I. Stravinsky

Hollywood, le 23 Octobre 1946

Gentil comme tout, mon cher Totor, de m'avoir écrit.

Pas très gais, en effet, les choses et l'esprit en Europe²⁹⁹. J'ai eu nettement cette impression lorsque j'ai eu dernièrement la visite de Yv. Baudrier³⁰⁰.

Cela ne me surprendrait pas de voir Marcelle³⁰¹ se fixer ici, aux Stats Unis (sic).

Vous avez dû voir, je crois, Nabokoff à Paris.

Quand enfin le reverra-t-on ici?

Suis en pourparlers avec mon agence à Paris pour y aller en Mai. Anxious to see mes fils. Milène, elle, viendra avec son mari pas avant mars ici (quota! – longue affaire)³⁰². On leur a acheté une maison pas loin

intenzione programmatica o descrittiva.

²⁹⁷ È il terzo figlio di Stravinsky, Soulima, pianista, nato a Losanna nel 1910.

²⁹⁸ La parola non è chiara nel testo.

²⁹⁹ Allude ai problemi e alle difficoltà del dopoguerra.

³⁰⁰ Yves Baudrier, compositore francese, fondò nel 1936, con Daniel Lesur, O. Messiaen e A. Jolivet, il gruppo «Jeune France». Nel 1945 fu anche tra i fondatori dell'«Institut des hautes études cinématographiques» nel quale tenne, fino al 1966, corsi di estetica comparata di musica e di cinema. Autore di vari lavori vocali e strumentali, il cui linguaggio risente molto dello stile di Messiaen, ha scritto musiche per oltre cinquanta films.

³⁰¹ Marcelle de Manziarly (v. nota 30, lettera del 25 nov. '43) si stabilì infatti, dopo la fine della guerra, a New York dove rimase per alcuni anni.

³⁰² Stravinsky si riferisce alle difficoltà per far avere alla figlia e al genero il

de chez nous.

A la joie de vous revoir en déc.

Votre

I. Stravinsky

Hollywood, le 13 Janvier 1948

Merci, cher Totor, pour le *Trionfo*³⁰³ que j'aime tellement. Quelle injustice quand même que mon absence à votre première!

Je serai à partir de début février en tournée de concerts qui, passant, par *Orphée*³⁰⁴ (le 28 avril) devra aboutir, j'espère, à notre voyage en Europe (début may).

Vous verrez probablement bientôt Marcelle de Manziarly³⁰⁵. Dites-lui qu'on est ici looking forward avec une grande joie.

visto per gli Stati Uniti; per ogni paese infatti era concesso un numero limitato di permessi di immigrazione negli Stati Uniti, esaurito il quale i cittadini di quel determinato paese non potevano ottenere l'autorizzazione ad entrare. Lo stesso Rieti quando, nell'agosto del 1940, volle stabilirsi in America, se avesse chiesto il visto come cittadino italiano non avrebbe potuto ottenerlo perché il quorum era già stato superato; essendo però egli nato ad Alessandria d'Egitto, poté avvantaggiarsi dei visti ancora a disposizione dell'Egitto.

³⁰³ È il *Trionfo di Bacco e Arianna*, cantata di Rieti su versi di Lorenzo il Magnifico, eseguita a New York nel 1948 in forma di balletto con la coreografia di G. Balanchine.

³⁰⁴ È il balletto *Orpheus* di Stravinsky, rappresentato per la prima volta a New York nel 1948 con la coreografia di Balanchine.

³⁰⁵ Marcelle de Manziarly doveva arrivare dalla Francia a New York dove Rieti avrebbe potuto vederla e dirle che Stravinsky l'aspettava a Hollywood.

Mille affectueuses pensées de votre

I. Stravinsky

Avez-vous entendu l'*Elégie* de Nabokoff (par Koussevitzki et (?)... jr.)³⁰⁶.

Hollywood, le 19 May 1950

Cher Totor,

Thanks for your communication: je m'y attendais, hélas. Cependant je ne perds pas l'espoir que «le rendez-vous un peu vague» de la semaine prochaine vous rapproche l'heure de la décision (favorable pour vous). J'attends votre prochaine communication³⁰⁷.

Huit admirables jours de printemps pour: Pittsburg – Chicago – Wisconsin – Minnesota – South Dakota – Montana – West Jellostone park* – Oregon – California; 9^{ème} jour froid de chien, ciel gris à partir de San Francisco.

Tout à vous

I. Stravinsky

* East encore fermé – trop de neige.

Hollywood, le 18 Janvier 1952

³⁰⁶ Il nome è illeggibile.

³⁰⁷ Pur trattandosi di avvenimenti che dovevano avere per Rieti un certo rilievo, non sono in grado di fornire indicazioni perché non ho trovato notizie al riguardo né il diretto interessato ricorda alcuna delle circostanze alle quali Stravinsky fa riferimento.

Bien cher Totor,

Que j'aime votre 5^{ème} *Symphonie!*³⁰⁸ et que je suis content d'en avoir les disques. Kubelik, en effet, – très bien: il tient ferme les musiciens et sa mesure est bonne. Chose rare aujourd'hui, comme nous le savons malheureusement trop bien.

Je viens de donner mon concert de chambre. *Octuor, Soldat, Dumbarton Oaks, Danses Concertantes* avec de très bons musiciens d'ici.

Comment allez-vous? Avez-vous vu les Soulima?

Ecrivez-moi quelques mots

vous embrasse

I. Stravinsky

New York, Décembre 1964

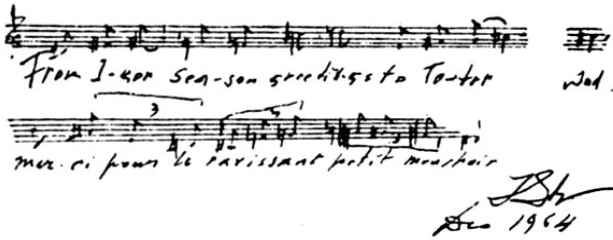
From Igor season greetings to Totor and merci pour le ravissant petit mouchoir³⁰⁹.

I. Stravinsky

³⁰⁸ La *Sinfonia* N. 5 di Rieti, scritta nel 1945, fu diretta per la prima volta da R. Kubelik, alla guida dell'Orchestra di Chicago, nel 1952. Durante l'esecuzione fu fatta una registrazione dalla quale vennero ricavati i dischi che Rieti donò a Stravinsky.

³⁰⁹ Queste brevi espressioni di augurio e di ringraziamento a Rieti sono accompagnate da una melodia scritta appositamente.

Hotel Pierre
NEW YORK



Hollywood, le 29 Juin 1967

A Elsie et Vittorio Rieti³¹⁰
mes remerciements les meilleurs pour leurs
félicitations d'anniversaire (85 ans!)
J'étais très touché

I. Stravinsky

³¹⁰ È l'ultimo scritto di Stravinsky posseduto da Rieti. È da rilevare che l'assenza o la scarsità di corrispondenza tra i due amici negli ultimi anni di vita di Stravinsky, si spiega con la permanenza del musicista russo a New York dove viveva Rieti.

Lettera di Toscanini a Rieti

Tel. Kingsbridge 9-76-74
Riverdale-on-Hudson

Mio caro Maestro Rieti³¹¹,

Ho già ringraziato la mia cara Natalia³¹² per averle comunicato il mio grande desiderio di conoscerla personalmente – ora poi se Lei volesse un giorno, per esempio, Domenica, venire qui a Riverdale a colazione con me – naturalmente colla sua signora – non Le sò (sic) dire il regalo che mi farebbe! Dopo tanti anni di conoscenza *solamente attraverso la nostra arte*, il caso vuole che dobbiamo conoscerci personalmente in terra straniera, sì, ma amica degli italiani che sono degni figli della vera Italia. Mi faccia sapere, prego, *per telefono*, se o no, Lei è libero domenica prossima...

Io me lo auguro...

Saluti cordialissimi

Suo Arturo Toscanini

³¹¹ La lettera, senza data, inviata da Toscanini per prendere contatto con Rieti di cui desiderava dirigere la Sinfonia Tripartita, fu scritta circa un mese prima dell'esecuzione che ebbe luogo a New York il 25 novembre 1945. Il documento è custodito nell'archivio privato del compositore a New York.

³¹² Natalia Danesi, all'epoca direttrice della Libreria Rizzoli a New York.

III
SCRITTI DI VITTORIO RIETI

Le caratteristiche della cattiva musica

Signore e signori³¹³,

Ci sono lavori musicali che rimangono per secoli, altri che procurano diletto ad una generazione o due, altri che dopo un anno passano di moda e finalmente quelli che vengono dimenticati perfino prima che sia terminata la prima esecuzione. Vorrei dire una parola su questi ultimi perché, anche se sono i meno interessanti, sono di gran lunga la maggioranza, e la maggioranza è una legge fondamentale delle democrazie. Ad ogni modo sarà interessante determinare perché vi dimentichiate assolutamente tutto dopo le prime battute di un pezzo di cui non avete ancora ascoltato la fine. Sotto questo profilo, la musica contemporanea è un buon terreno di prova. Non voglio dire con questo che la

³¹³ Viene qui pubblicato per la prima volta il testo della conferenza *Le caratteristiche della cattiva musica* – il titolo inglese è *The features of bad music* – tenuta da Rieti, con successo, in varie città americane nel 1941, il cui principale interesse risiede nel fatto che in essa il musicista traccia, più o meno consapevolmente, le linee essenziali della propria poetica. Anche se egli non ha affrontato con organicità e diffusamente il problema delle caratteristiche della cattiva musica, a volte divagando, non si possono non rilevare però, in questa relativamente breve trattazione, la piacevole discorsività del linguaggio – che richiama la fluidità ed il carattere anche un po' scanzonato della sua musica – l'arguzia delle argomentazioni, la sottile ironia e la capacità di penetrazione critica dei problemi.

Il musicista ama ricordare che una volta in America, dopo aver tenuto la conferenza alla presenza di artisti come Chagall e studiosi come Lionello Venturi, si sentì dire da quest'ultimo che, contrariamente a quanto annunciava il titolo, credeva di aver assistito ad una conversazione sulle caratteristiche della buona musica.

La traduzione dall'inglese della conferenza è dello stesso compositore.

musica d'oggi sia più ricca di cose povere della musica del passato; non lo dico perché non so se sia così. Ma dobbiamo pure ascoltare, almeno una volta, ogni nuovo lavoro; mentre invece, per quanto riguarda la vecchia musica, abbiamo presenti soltanto quei lavori che hanno resistito al giudizio del tempo e alla critica di generazioni passate. E nel caso di un'opera dimenticata che viene riesumata, questo è dovuto quasi sicuramente a certe qualità che contiene, perché non verrebbe mai in mente a nessuno di tirar fuori dalla polvere delle biblioteche un'opera unicamente per provare che anche nelle epoche più felici potevano essere scritte cose scadenti.

Parlo di proposito di musica che uno dimentica – non ho detto musica cattiva. Infatti nella musica che può essere considerata povera, si possono trovare lavori che sono *proprio il tipo giusto della cattiva musica*. Questi ultimi lavori possono servire a qualcosa se sono attraenti. Possono essere usati per danzare, per cantare, per aiutare la digestione e così via. Non durano molto, sono presto scalzati da altri, ma durante la loro esistenza hanno avuto il ruolo che è stato loro assegnato da Apollo. D'altra parte possiamo trovare nella musica che ha un più alto scopo certi lavori che possono anche essere considerati come il *cattivo genere della buona musica*. Questi sono assolutamente inutili. Perché dunque, potreste domandarmi, desidero tanto perdere il tuo tempo e farlo perdere anche a noi per trattare questo tema? La mia risposta è molto semplice: o siete

compositori o non lo siete. Se lo siete, sarete d'accordo che almeno è altrettanto utile studiare quello che non bisogna fare che quello che bisogna fare. Se invece siete soltanto ascoltatori, forse vi piacerebbe sapere quali sono più o meno le ragioni che vi fanno così frequentemente sbadigliare.

Da un punto di vista sia umano che estetico, possiamo dire che tutti i lavori musicali privi di ispirazione, di cuore, di entusiasmo e di onestà artistica sono cattivi lavori. Avendo detto questo, che è la verità, non ci sarebbe nient'altro da dire. Ma, se consideriamo le cose da un punto di vista più tecnico possiamo fare, sotto questo aspetto, una quantità di scoperte interessanti. Cercherò di rivelarne alcune e spero che sarete grati che io lo faccia senza metodo.

Ci sono lavori il cui peccato è quello che vorrei chiamare «mancanza di memoria». Questi sono i lavori che dimenticano se stessi a mano a mano che si svolgono. In mezzo al loro discorso, non sanno di che cosa essi trattavano quando hanno cominciato, e non lo sa neanche il pubblico. Hanno dimenticato. Non sono stati fedeli al loro soggetto. Divagano. In molti di questi lavori potete essere dilettrati da numerosi dettagli, potete ancora approvare ciascun periodo separatamente, ma ognuno di tali periodi è presto dimenticato perché i seguenti non hanno memoria dei precedenti. Certamente vi è capitato di dire a voi stessi, dopo aver udito una nuova composizione: il principio era buono ma il seguito è diventato noioso. Ecco, non ingannatevi:

l'inizio non era meglio del resto, o, se preferite, il resto non era peggio dell'inizio; ma l'inizio faceva sperare che il resto avrebbe ricordato l'inizio, e questa speranza è stata delusa. Se il pezzo fosse cominciato con uno degli episodi intermedi, questo vi sarebbe sembrato altrettanto buono quanto il primo, perché sarebbe stato il primo e non avrebbe avuto la necessità di ricordarsi degli altri. Quando dico ricordarsi, non voglio affatto esaltare unità tematica, variazioni obbligatorie, sviluppi ecc. In musica, anche un contrasto violento può prendere la forma di un richiamo, di una continuità.

Ci sono altri lavori il cui peccato è la monotonia. Tutti lo sanno, ma la monotonia non è soltanto mancanza di varietà, protratta persistenza in una sola tonalità, in un solo colore. Monotonia è molto spesso una caratteristica intima dell'espressione stessa, che è nata con l'ispirazione iniziale della quale, questa ispirazione, non è mai capace di sbarazzarsi nel corso del suo sviluppo, nonostante qualsiasi espediente. Non vi è mai capitato, fin dalle prime battute di un lavoro musicale, di sentire con convinzione profonda e disperazione illimitata che esso continuerà così fino alla fine nello stesso modo e che non finirà mai? Eppure, il pezzo è appena cominciato: Quale sottile demonio allora con tanta convinzione ha potuto impedire questa noia perfetta? Su quale base? Perché non avete trovato il potere di dirgli: aspetta un momento, ancora non puoi dire, ci possono essere delle sorprese. Sentivate che questo demonio aveva ragione. E dopo un quarto d'ora

riconoscete la vostra disfatta, mentre il compositore, nella maggior parte dei casi, non confessa la sua. E non soltanto, egli faceva il possibile per intrattenervi: modulava, cambiava i tempi, urlava, sussurrava, piangeva e rideva. Non serviva a niente: la monotonia era nata con la prima battuta e non sarebbe morta prima dell'ultima.

Viceversa, un esempio sorprendente che un sentimento di monotonia non è sempre dovuto alla mancanza di varietà lo si trova nel *Bolero* di Ravel. Ecco un pezzo che va avanti ripetendo la stessa cosa, un tema unico, con una sola modulazione verso la fine; eppure non dà quell'impressione di noia, perché il ricorrere continuo del suo tema è parte della concezione generale del lavoro e perché il suo inizio è privo del seme della monotonia.

Ci sono lavori il cui peccato è una tecnica debole ed altri invece il cui peccato è una tecnica troppo brillante. Questi ultimi sono i più intollerabili dei due. Infatti le carenze tecniche non diminuiscono il valore di un lavoro quando sono dovute al fatto che il compositore, avendo cose nuove da dire e usando quindi nuovi mezzi, non è stato capace di dominare interamente tali mezzi. Questo, del resto, non succede in tutti i casi: Wagner che fece uso di nuovi strumenti che erano anche fabbricati secondo le sue direttive e le sue esigenze, anche quando li usava per la prima volta li sapeva trattare come se li conoscesse da sempre. D'altra parte uno più grande di lui, Beethoven, quando

introduce il controfagotto nella *Nona Sinfonia*, dà l'impressione di non aver capito il carattere dello strumento al quale ricorre. Ma questo non ha molta importanza: i difetti della *Nona Sinfonia* non stanno nel cattivo uso del controfagotto: il fatto porta semplicemente alla conclusione che Beethoven possedeva un senso pratico in grado inferiore a Wagner. Un altro esempio: l'uso assurdo dei tromboni nel *Guglielmo Tell* di Rossini, prova soltanto che l'autore era pigro. Gli errori tecnici sono imperdonabili solo quando si riscontrano nell'uso di mezzi che erano correnti al tempo del compositore, perché allora sono una prova che l'autore non aveva acquisito la padronanza della sua materia quotidiana. D'altra parte, una tecnica troppo brillante dipende molto spesso dal fatto che non si ha niente da dire. Notate anche che generalmente le tecniche più brillanti sono anche le meno personali. Quando sento dire: «Questo autore non ha molte idee proprie ma conosce benissimo il suo mestiere», vorrei correggere così: «Egli sa molto bene il mestiere degli altri».

Per rimanere nel campo della tecnica, vorrei far notare un difetto molto importante che, secondo la mia opinione, non attira generalmente l'attenzione della gente come dovrebbe: la mancanza di economia nell'uso dei mezzi. Ogni volta che si raggiunge lo scopo usando mezzi superiori a quelli che erano strettamente necessari, si pecca di mancanza di economia. Ma potreste obiettare: «Che importa se sono stato prodigo

dei miei mezzi, quando il risultato è buono?». Ma veramente il risultato non è mai altrettanto buono. In musica, se comprate un'automobile e pagate due volte il suo prezzo, non soltanto siete uno stupido, ma la vostra automobile non funzionerà altrettanto bene che se aveste pagato il suo valore reale. Questo accade perché se fate uso soltanto dei mezzi strettamente necessari, siete obbligati a spingervi al limite del loro potere, per ottenere il vostro effetto, con il risultato ovvio di una manifestazione di energia, di pienezza, di vigore e di abilità. Al contrario, se gettate nella fornace elementi superflui, questi elementi si passeranno pigramente il lavoro da fare dall'uno all'altro, e faranno soltanto il minimo sforzo, e il risultato, benché esteriormente il medesimo, sarà in realtà diverso per la mancanza di tensione interna. Ricordo di aver ascoltato, alle prove di un nuovo lavoro che non nomino, un effetto attraente di una specie di bisbiglio misterioso che mi lasciava con un senso di povertà. Chiesi di vedere la partitura per avere un'idea chiara della ragione di questa sensazione, e scoprii che tale povertà era soltanto il risultato di una ricchezza inutile, perché l'autore aveva mobilitato tutta la sua orchestra per ottenere un effetto che avrebbe potuto raggiungere semplicemente con un violino e un tamburo, se fosse stato abbastanza abile da ricavare il massimo da questi strumenti. Per tornare all'esempio dell'automobile, vorrei adesso modificarlo in questo modo: se volete correre a 30 miglia all'ora e invece di acquistare una piccola macchina comprate una grande

limousine che potrebbe farne 100 ma la fate andare soltanto a 30 miglia all'ora, la gente vi guarderà ed avrà l'impressione che andate adagio, mentre se andate alla stessa velocità con una piccola macchina, date l'impressione di una maggiore celerità. Ogni volta che una composizione musicale vi colpisce con una pretesa di potere, mescolata però con un senso di fiacchezza o di inutilità, potete essere pressoché certi che l'autore ha fatto uso di mezzi che erano superiori allo scopo.

Adesso arriviamo ad un soggetto sul quale molto è già stato detto. Voglio parlare di quei lavori che non vivranno a lungo perché sono soltanto imitazioni di lavori precedenti. Dove comincia l'imitazione? L'imitazione comincia appena il compositore prende la sua penna perché, per quanto originale egli possa essere, non può assolutamente lasciare fuori tutto quello che è stato detto prima di lui. Altrimenti ci sarebbe sempre un continuo ricominciare dal medesimo punto. Ma quando inizia la inutile ed infeconda imitazione? Quando il compositore è ostinatamente impegnato a sviluppare uno stile nel quale ogni possibile soluzione è già stata presentata e nel quale non c'è posto per un segno personale. Il corollario di questa regola è che è più redditizio imitare lavori imperfetti, voglio dire lavori o serie di lavori che non esauriscono le possibilità di uno stile, piuttosto che imitare dei capolavori. Bach ha molto imitato i suoi predecessori, tedeschi e italiani, perché tutti costoro, benché molto numerosi, non avevano riempito all'estremo limite il campo delle possibilità

inerenti allo stile particolare del loro secolo. Al contrario, essi avevano lasciato uno spazio molto considerevole, che è stato interamente riempito da Bach. Questa è la ragione per la quale i post-bachiani sono stati costretti a trovare uno stile completamente nuovo, così nuovo che il pubblico, catturato dalla novità, non è stato più interessato allo stile precedente, e questo è il motivo principale che spiega l'oblio nel quale Bach è caduto per più di un secolo. Durante quel tempo Bach è stato vittima della sua stessa grandezza. Egli è stato punito per aver detto tutto quello che si poteva dire nel suo particolare linguaggio, per aver gravato i suoi successori dello sforzo di liberarsi di lui. «Ci obbligate a ricominciare tutto da capo?», Haydn e Mozart gli dissero; allora lo faremo per bene; in tal modo non si sentirà più parlare di voi. Questo infatti è avvenuto durante tutta l'era dei creatori della sinfonia e di colui che portò la sinfonia al suo massimo splendore, ossia Beethoven. Ma avevo promesso di parlare della cattiva musica e mi sto accorgendo che sto parlando della migliore. Torniamo allora al nostro soggetto.

Una delle più odiose forme di imitazione è l'imitazione di se stessi. Perché, quando si imita qualcun'altro, per grande o piccolo che sia, si è sempre un po' differenti dal modello, se non altro per la statura. Ci può essere un certo interesse nel vedere una rana che si sforza di raggiungere le dimensioni di un bue, ma certamente non c'è nessun interesse nel vedere una rana che cerca di essere una rana. Ma, nella definizione

dell'imitazione di se stessi, ci imbattiamo in un fatto molto strano che riguarda assai da vicino la musica contemporanea. Perché è stato possibile ad Haydn scrivere centinaia di sinfonie, sonate, quartetti, che sono sempre gli stessi (perché niente è così simile ad una sinfonia di Haydn che un'altra sinfonia di Haydn) mentre invece se un compositore moderno produce non più di tre lavori che sembrano simili, la gente grida che egli sta dicendo sempre la stessa cosa e che non rinnova il suo stile? Si potrebbe dire, a prima vista, che la gente non è giusta verso i compositori moderni. Ma potete stare tranquilli che non è così.

In natura ci sono forme, che vorrei chiamare «forme pacifiche», che possono produrre numerosi esemplari. Fra gli alberi fruttiferi, i meli sono un genere molto comune sulla superficie della terra. Invece ci sono comparativamente pochissimi alberi di cherimoya³¹⁴. (Forse non sapevate neanche che ce ne fossero). Se la gente si ostinasse a voler produrre una quantità di cherimoya, il risultato sarebbe una quantità di cherimoya non autentici. Invece gli alberi di melo sono genuini. Potete preferire le mele alle cherimoya, è una questione di gusto, ma non potete avere altrettante cherimoya quante mele. In musica, le sinfonie di Haydn sono mele e *Le Sacre du printemps* di Stravinsky è una cherimoya. Perciò se Stravinsky avesse voluto produrre una quantità di *Sacre du printemps*, avrebbe fatto dei

³¹⁴ Albero esotico i cui frutti sono come pigne dolci con semi neri.

Sacre du printemps non autentici. Non fece così, ma sfortunatamente molte rane lo hanno fatto al suo posto. È dunque strettamente necessario che un autore sappia calcolare quanti esemplari possano essere generati dalla sua opera-modello, quest'ultima essendo considerata come una specie vivente. E, invertendo il ragionamento, possiamo accertare, secondo la nozione che una certa epoca produce mele invece che cherimoya, se quel periodo è un periodo pacifico o no³¹⁵. In verità il nostro tempo non è tale. Suppongo che lo sappiate.

(Adesso aprirò una lunga parentesi. Voglio parlare di una certa categoria di lavori che non sono degli aborti ma hanno piuttosto troppo successo; lavori che non hanno altro difetto che quello di non averne. Vorrei portare tre esempi totalmente differenti: la *Marcia turca* di Mozart, il *Notturmo* in Mi b di Chopin e la *Danza macabra* di Saint-Saëns. Non si può dire, di questi lavori, che sia cattiva musica; l'analisi di questi pezzi non rivela nessun errore. Perché allora pezzi di questo tipo di colpiscono come se fossero consumati fino al filo? La risposta ovvia sembra essere che dipende dal fatto che li abbiamo uditi troppo. Ma abbiamo anche udito altrettanto la *Quinta Sinfonia* di Beethoven e l'ouverture del *Tannhäuser* e, sebbene questi due lavori non abbiano più alcun segreto per noi e molti di noi non abbiano voglia di sentirli ancora, non possiamo però metterli nella stessa categoria. Si potrebbe ritenere forse

³¹⁵ Rieti ritiene che nei periodi pacifici fioriscano modelli molto fecondi.

che un certo carattere esotico e pittoresco sia a loro pregiudizievole. Questo potrebbe applicarsi ai pezzi citati di Mozart e di Saint-Saëns ma certamente non al *Notturmo* in Mi b di Chopin, che è del puro Chopin. Non si può neanche accusarli di mancanza di ispirazione perché, al contrario, questi pezzi hanno il carattere di una ispirazione molto diretta e spontanea (altrimenti non sarebbero così conosciuti ma sarebbero rimasti sconosciuti). Si potrebbe dire che la ragione di questa sensazione è un'eccessiva perfezione formale; ma la perfezione formale non è rara in un gran numero di pezzi che non risultano irritanti, da Mozart a Debussy. Allora cosa possiamo dire? Per parte mia, confesso che questo fenomeno mi sembra che sfugga all'analisi. In questa faccenda posso soltanto essere sicuro e non altro che ci sono pezzi che non sono cattivi ma sono presto superati. Sono incline a credere che siano il risultato di improvvisazioni, che siano stati scritti in fretta e senza preparazione ma non ne sono sicuro e d'altronde questa non è una spiegazione. Perciò mi limiterò su questo punto ad una semplice esposizione dei fatti. La parentesi è chiusa).

Adesso lasciamo da parte la cosiddetta musica pura e guardiamo un po' alla musica che è sostenuta da un'altra arte, ossia la poesia. Vi dirò qualcosa a proposito della musica vocale. Vorrei aiutarvi a capire perché amate i Lieder di Schubert mentre invece, che vogliate o no, c'è tanta musica vocale recente che vi annoia. Anche a tale proposito potete dire: lo sappiamo

perfettamente, questo dipende dal fatto che Schubert aveva del genio mentre altri non ce l'hanno. Se vi contentate di questa verità, non c'è altro da dire. Ma il genio non consiste soltanto nel fatto di avere del genio, consiste anche nello scoprire delle regole generali come pure delle regole personali e non ingannare se stessi. Ora io credo che ad un certo momento, nell'evoluzione della musica vocale, un grave errore è stato fatto. Prendete un Lied di Schubert; il poema, per esempio, può essere diviso in stanze nelle quali naturalmente non si ripete la stessa cosa, perché non è nella natura della poesia ripetere due volte la stessa cosa con le stesse parole. Invece la melodia vocale abbraccia nella sua prima esposizione la prima strofe e poi, molto spesso, ricorre di nuovo nelle stanze seguenti, con variazioni o senza, perché è nella natura della musica (come nella natura dell'architettura) fare uso di ripetizioni. Molto spesso anche, in una stessa strofa, il primo e il terzo verso sono cantati con le stesse note, nonostante che le parole siano completamente diverse. Ora, ad un certo momento, si è ritenuto che questa indipendenza della musica nei confronti della poesia fosse illogica e recasse pregiudizio alla vera espressione, e la musica cominciò a seguire la poesia passo per passo. E così fiorirono quelle composizioni nelle quali ogni volta che viene nominato un uccello, il pianoforte fa dei trilli, e ogni volta che è pronunciata la parola morte il contralto trova che è suo dovere contrarre la propria gola in modo da produrre un suono grave. Nella mia opinione *questo*

sistema è il più infantile dei due. Non sarà mai possibile impedire alla musica di avere il suo proprio ritmo e le sue necessità, che differiscono da quelle della poesia. Se l'inverso fosse fatto, se i versi poetici fossero scritti su una data musica (e qualche volta questo è avvenuto) non potrebbe venire in mente al poeta di mettere le stesse parole sulle stesse ricorrenti frasi musicali, né di porre ostinatamente parole profonde su note gravi e parole aeree su note acute. Il risultato sarebbe un nonsenso poetico. Ma allora ognuno potrebbe notarlo; mentre invece quando si tratta di un nonsenso musicale, troverete sempre persone pronte a credere che deve essere molto bello perché è incomprendibile. Bene, non è molto bello e si vi annoiate fareste meglio a dirlo francamente perché generalmente avete ragione. La musica non è fatta per essere un ornamento della poesia – forse era così originariamente ma ormai ha raggiunto l'età matura. E l'intenzione non è neppure quella di aumentare l'espressione della poesia, perché con quel sistema non la aumenta per nulla, anzi piuttosto la indebolisce. E invece la sua vera intenzione è quella di creare un sentimento *corrispondente* a quello del poema, ma con i suoi propri mezzi e con il suo proprio ritmo. Una volta che questa corrispondenza è trovata, potete benissimo mettere le due parti insieme e entrambe saranno giuste, non meno perché i dettagli e i procedimenti sono differenti, giacché il fluire generale è salvo. In una parola, se l'espressione totale concorda non dovrebbe essere una prova di inferiorità per la

musica che essa possa essere cantata *senza* le parole, e avere lo stesso un senso musicale, come il poema può essere udito senza la musica ed avere ugualmente un senso letterario.

Mi sono occupato soltanto del Lied; ma procediamo, se volete, verso forme più vaste e vedremo che il problema diventa più ampio ma pure richiede una soluzione simile. Prendiamo per esempio un poema che è servito come testo ad un gran numero di cantate. Voglio dire lo *Stabat Mater*. Ecco un poema che tratta di cose tristi ed è triste dal principio alla fine. Può la musica di esso essere tale che voi piangiate tutto il tempo? No. Perché no? E perché il poema può, se preso di per sé, essere tale? Ma semplicemente perché il poema, quando è cantato, prenderà diciamo venti minuti. Ora voi siete disposti a piangere per tre minuti ma vi rifiutate, ostinatamente, di piangere per venti minuti. Del resto non piangete: siete semplicemente annoiati. Ecco perché quegli antichi maestri che scelsero questo meraviglioso poema, lo dividevano in parti alternando adagi e allegri, arie e duetti ecc... Naturalmente, in questo modo, benché il testo sia uniforme e la sua musica, grazie al cielo, non lo sia, succede che qualche verso che, per natura, *separatamente*, richiederebbe un tempo lento, è esposto in un tempo rapido. Ma *nell'insieme* c'è corrispondenza e questo è il punto principale. Quando sentiamo che il celebre Padre Martini, nel XVIII secolo, manifestava la sua indignazione perché Pergolesi aveva composto, per

il suo *Stabat Mater*, alcuni pezzi di carattere sereno ed anche mondano, siamo obbligati a dire, con tutto il rispetto per l'eminente maestro di Mozart, che egli era un vecchio pedante e che Pergolesi aveva ragione, perché sappiamo benissimo che quando ascoltiamo *l'intero Stabat Mater* di Pergolesi esso ci comunica nella *totalità* un'emozione che corrisponde interamente al soggetto, nonostante il fatto che il compositore non abbia preteso di farci piangere dal principio alla fine.

Andiamo avanti, se volete, e procediamo verso l'opera. Io dico che le condizioni sono le medesime e la risposta è la stessa. So che mi direte che Monteverdi mi dà assolutamente torto. Formalmente, lo ammetto, ma, per la precisione, soltanto formalmente. Innanzitutto, nello stile delle opere di Monteverdi, c'è una sufficientemente chiara distinzione tra recitativo da una parte e arie, duetti, ritornelli ecc., dall'altra. In questa seconda classe, se esaminate le cose abbastanza da vicino, troverete una materia musicale sufficientemente indipendente per convincervi che le teorie musicali di Monteverdi sono molto più su quello che *disse* a questo proposito (e ancora più, purtroppo, su quello che *altri* dissero) piuttosto che su quello che egli mise in pratica. E quanto ai suoi meravigliosi recitativi, Dio mio, sono meravigliosi e questo è tutto. Dateci qualche recitativo meraviglioso, ma non dateci tutto il tempo dei recitativi che non lo sono.

Finalmente dobbiamo arrivare a Wagner. Vi sento dire: in Wagner non c'è più distinzione tra recitativi e

pezzi chiusi, è un tutto, e questo tutto è il contrario di quello che dice, perché la sua idea è basata infatti sulla più intima unione tra musica e poesia andando fino alla invenzione del Leit-motiv per saldare il più fortemente possibile le due componenti.

Concludete dunque che la musica di Wagner è una cattiva musica? Dio ci liberi, ma vi prego di notare che i Leit-motive di Wagner non sono soltanto *leit* (in verità non lo sono) ma anche *Motive*. E allora ditemi perché si può benissimo eseguire in concerto la Morte di Isotta *senza la parte vocale*, esattamente come stavo dicendo che bisognerebbe sempre fare, e tutti ne gioiscono ad eccezione di coloro che l'hanno troppo udita? La verità è che, malgrado l'opinione dello stesso Wagner, ci sono nelle sue opere un gran numero di pezzi che possono benissimo essere staccati dal tutto (questa del resto è una pratica costante), e che questi pezzi, il più delle volte, smentiscono le sue teorie, e che, lo si ammetta o no, rappresentano il meglio della sua musica. In quel che rimane, confesso che ci sono lunghi pezzi che sono concepiti nel sistema che considero deplorabile. Ma cosa posso dire? Io credo che se tutto Wagner fosse *li*, sarebbe tanto peggio per lui come per noi. Per fortuna Wagner era meno wagneriano di quello che si crede. E inoltre, uno può anche permettersi di tradire la vera essenza della musica se riesce, con questo tradimento, ad esprimere qualcosa di veramente nuovo. Debussy lo fece in *Pelléas et Mélisande* e con molto maggior rischio che Wagner. Ma appunto perché con

maggior rischio, lo fece una sola volta – e questo dimostra che capiva che la sua opera era una cherimoya e non una mela. Ma molti compositori, dopo *Mélisande*, non capirono questo e, ostinatamente, continuarono a «melisandare» senza melodia né fine³¹⁶. La novità era passata e rimaneva solo il tradimento.

³¹⁶ In inglese gioco di parole difficilmente traducibile: «*melisending with neither melody nor ending*».

Tributo a Stravinsky

New York, September 26, 1947
310 East 66th Street

Cara Miss Lederman³¹⁷,

Ecco il mio articolo. Sarà così gentile da correggere ogni errore inglese che potrà trovare e da scegliere anche un titolo. Io non posso pensare niente di meglio che «Tributo a Stravinsky».

Ho scritto a Poulenc ieri. Ho menzionato Auric, Milhaud, Cocteau, e soprattutto quest'ultimo.

Sinceramente suo

Vittorio Rieti

Che si sia espresso nell'opera o nel balletto, il teatro musicale ha avuto sempre questo dilemma: prima il dramma o prima la musica? La risposta di Stravinsky, in un periodo in cui l'influenza post-wagneriana sembrava far pendere la bilancia in favore del dramma,

³¹⁷ Il musicista invia, insieme alla lettera, un articolo su Stravinsky a Minna Lederman che glielo aveva richiesto per raccogliere una serie di testimonianze di compositori ed artisti che avevano conosciuto da vicino il maestro russo. Gli originali della lettera e dell'articolo sono alla New York Public Library, Music Division, Lincoln Center. La traduzione dall'inglese è dello stesso Rieti.

L'articolo, il cui titolo inglese è *The Composer's Debt*, fu pubblicato nel volume miscelaneo *Stravinsky in the theatre*, Edited with an Introduction by Minna Lederman, New York, «Dance Index», Ballet Caravan Inc., 1949.

è decisamente in favore della musica. Questa è una delle molte ragioni per le quali gli sono grato. Il suo atteggiamento sembra incoraggiare quelli fra i compositori che, davanti ad un soggetto dato, credono nel potere della musica di ricreare l'azione ad un livello puramente musicale, e non assoggettano la musica alla tecnica letteraria. Non voglio dilungarmi su questo argomento molto dibattuto e preferisco lasciare in pace gli spiriti di Monteverdi e di Verdi, di Debussy e di Čajkovskij. Desidero soltanto mettere in rilievo la posizione di Stravinsky, e dirgli grazie.

Ma anche se qui trattiamo soprattutto di teatro, non voglio lasciar passare questa occasione per ringraziare Stravinsky per un gran numero di altri doni: grazie per aver messo l'accento sulle qualità artigiane dell'artista, grazie per aver provato che il sistema tonale non è morto, grazie per credere in Apollo³¹⁸, grazie per non credere in Wotan³¹⁹, grazie per onorare i classici, grazie per amare la musica italiana, grazie per abbandonare i suoi stessi modelli quando sente che sono esauriti e per non seguire sistematicamente se stesso fino alla decadenza, e grazie per non chiederci di ingoiare la minestra dei «crescendo», la salsa dei «pedale» e la marmellata dei «rubato».

³¹⁸ Allusione alla teoria di Nietzsche che contrappone l'arte apollinea a quella dionisiaca.

³¹⁹ Wotan è preso a simbolo della drammaturgia wagneriana.

Teresa nel bosco

Teresa nel bosco³²⁰

	Personaggi	
	Teodoro	baritono
	Teresa, sua moglie	soprano
soprano	Gianni } bambini	mezzo-
soprano	Anna	mezzo-
	Francesco, vecchio servitore	basso
	Luigi, guardiaboschi	tenore
	Gli animali del bosco, mimi.	

QUADRO I

Una sala da pranzo borghese in una casa di campagna.

Il prelude musicale evocherà la vita familiare quale l'aveva sognata Teresa. Uno sviluppo calmo e fecondo delle facoltà naturali, in compagnia di un marito intelligente e comprensivo, con dei figliuoli che somigliano ai genitori. Purtroppo, nulla di tutto ciò. Infatti, all'alzarsi del sipario

³²⁰ L'opera – un atto diviso in tre scene, musica e testo dello stesso Rieti – fu rappresentata per la prima ed unica volta a Venezia, al Teatro Goldoni, il 15 settembre 1934. Dirigeva Hermann Scherchen, la regia era di Boris Kochno, le scene ed i costumi di De Pisis.

Il testo del libretto è inedito.

SCENA I

Gianni ed Anna giocano «agl'Indiani». Ossia, con penne di tacchino in testa, fra un baccano indiavolato, saltano sui mobili, rovesciano sedie, lanciano saette immaginarie, con grave pericolo dei vasi ed altri soprammobili.

Gianni

Ustruiù! Ustruiù! Ho sgozzato il Principe Calatavani!

Anna

Ustruiù! Ustruiù! Il tesoro del Principe è per me!

Gianni

Pim! Pum! Sei morta. Ti prendo tutto.

Anna

No, non sono morta. Sono ferita ad una gamba. vado a lavarmi nel fiume Ornobolado. Non toccare nulla!

Gianni

Ancora dei nemici! Pim! Pum! Morti dieci! Uccido tutti! Sono coraggioso. Levati di torno!

Anna

Non urtarmi. Son io il generale. Mi devi ubbidire.

Gianni

Eri il generale ieri. Oggi tocca a me.

Anna

No.

Gianni

Sì.

Anna

Non voglio. Il giuoco l'ho inventato io! Guarda piuttosto una nuova schiera che giunge dal Nord!

(I bambini si avventano verso la schiera che giunge dal Nord... Patatrac! Il vaso che era stato regalato da zia Giulia è in frantumi. Costernazione)

Anna

Cosa dirà la mamma!

Gianni

Cosa dirà papà! *(Risolutamente)*. La colpa è tua. Non c'era nessuna schiera al Nord!

Anna

No, è tua, mi hai spinto!

Gianni

Ecco mamma.

Silenzio critico

SCENA II

Teresa e detti

(Teresa entra lentamente, assorta. Pare che non s'avveda di nulla. Accarezza distrattamente i bambini, poi va verso la finestra, dove rimarrà per tutta la scena, guardando lontano)

Gianni

(sottovoce)

Non ha visto nulla.

Anna

Nascondiamo i cocci.

(I bambini sospingono i cocci in un angolo della sala, fra la credenza e la parete. Poi ricominciano a saltare come se nulla fosse)

Gianni

Ustruiù! Dammi altre saette! La battaglia infuria!
Dobbiamo avanzare!

Anna

La mia ferita sanguina. L'acqua del fiume era avvelenata. Forse dovrò farmi amputare.

Gianni

Generale con una gamba! Sei bella!

Anna

Sono più bella di te! Chiama il chirurgo!

Gianni

Gl'Indiani non hanno chirurghi. Del resto, l'ospedale è in fiamme. Ustruiù! Pim! Pum!

SCENA III

Teodoro, Francesco e Detti

(Teodoro entra improvvisamente, seguito da Francesco.

Teresa si volta)

Teodoro

Bambini, smettetela. Quante volte bisogna dirvi che la sala da pranzo non è fatta per i vostri giuochi! *(Silenzio)*

Anna, guarda in che stato è il tuo vestito! Gianni, ti avevo detto di finire il compito prima di giuocare! (*a Teresa*) Parole al vento. Forse le tue sarebbero più efficaci, se tu ti degnassi di parlare in simili occasioni (*Teresa non risponde*).

Francesco

(*il quale frattanto ha scoperto i cocci*)

Mamma mia! Signora, hanno rotto il vaso! Il bel vaso della signora Giulia! In mille pezzi! Ogni giorno una nuova!

Teresa

(*interrompendolo*)

Non importa, Francesco.

Teodoro

(*fissando i bambini severamente*)

Chi è stato!

(*Silenzio*)

Teodoro

(*scontentissimo*)

Francesco, conducete i bambini altrove.

(*Escono Francesco, Gianni, Anna ed i cocci*)

SCENA IV

Teodoro e Teresa

Teodoro

Questo è tutto ciò che trovi da dire quando i bambini rompono qualcosa.

Teresa

Veramente, Teodoro, il vaso era così brutto...

Teodoro

Brutto? Non mi pareva. (*ironicamente*). Già, trattandosi di un regalo di mia sorella...

Teresa

Tua sorella è una donna esemplare.

Teodoro

(*con intenzione*)

Questa è infatti la mia opinione. (*Siede, apre un giornale*). Scontro ferroviario. Il raccolto del grano. Trentacinque gradi all'ombra a Milano. La Conferenza di Ginevra aggiorna i suoi lavori (*con enfasi*). Se io fossi il Giappone...

Teresa

(*interrompendolo*)

Ti prego, Teodoro. Tu non sarai mai il Giappone.

Teodoro

A proposito. L'ultimo conto della luce era esorbitante. Spendiamo troppo. Non si può continuare così.

Teresa

La miseria batte dunque alla nostra porta?

Teodoro

(*mostrando con autorevolezza il giornale*)

Il dollaro cala, il dollaro cala! E gli affari vanno male!

Teresa

Andranno meglio un altr'anno.

Teodoro

Teresa, questa tua perpetua ironia mi spiace. Forse

questa solitudine inasprisce il tuo umore. Penso che faremmo bene a tornare ad abitare in città.

Teresa

Tu sbagli, caro. Adoro la campagna. Vorrei inoltrarmi sempre più nella campagna, nel bosco, in quella bella foresta che il tuo timore vieta ai miei passi.

Teodoro

Lo sai che è pericoloso avventurarsi soli nella foresta.

Teresa

(incredula)

Davvero?

SCENA V

Francesco, seguito da Gianni ed Anna, e detti.

Francesco

La signora è servita.

(Si mettono a tavola. Teresa scodella la minestra)

Gianni

Papà, è vero che nella foresta ci sono molti lupi?

Teodoro

Verissimo: molti lupi che mangiano i bimbi cattivi.

Teresa

(seccata)

Non dir loro sciocchezze.

Anna

Papà, perché dici sciocchezze?

Teodoro

(fissando severamente Teresa)

Non sono sciocchezze. Il bosco è infestato dai lupi.
Ogni giorno si ode parlare delle loro gesta.

Anna

Papà, che cosa sono le gesta?

Teodoro

Le gesta sono... (*imbarazzato*). Cara, finisci la minestra.

Francesco

(*posando un piatto sul tavolo*)

Ecco l'arrosto.

(*Teresa serve marito e figli*)

Gianni

(*piange*)

Teodoro

Che hai?

Gianni

(*singhiozzando*)

Mamma è cattiva.

Teodoro

Perché?

Gianni

Perché mi vuol far morire di fame.

Teodoro

(*sentenziosamente*)

La mamma non vuoi farti morire di fame: vuole soltanto evitarti le indigestioni.

Teresa

Giannino, quando avrai finito il pezzo che ti ho dato, se ne vorrai ancora, te ne ridarò.

(*Mangiano, Gianni divora e finisce prima degli altri*)

Gianni

Mamma, ho finito. E ho ancora appetito. Me ne dai un altro po'?

Teresa

Ecco un'altra fetta.

Anna

Anche a me.

Teresa

Ecco anche a te.

Anna

(strepitando)

Gianni ne ha avuto di più! Non è giusto! Ne voglio altrettanto.

Gianni

No, tu hai avuto due volte la minestra!

Anna

Non è vero! Una volta sola!

Teodoro

(batte il pugno sul tavolo)

Insomma! La volete smettere! Non vi vergognate? Ogni giorno scene simili devono ripetersi durante il pranzo!

Teresa

(alzandosi di scatto)

Basta! Non ne posso più! *(Più tranquillamente)*.
Bambini, andate a letto. Francesco vi porterà le frutta nella vostra camera.

Gianni

Non voglio andare a letto.

Anna

Non voglio andare a letto.

Teodoro

Gianni, Anna, ubbidite. Mamma è stanca. Ha bisogno di riposo Siete insopportabili.

(Francesco esce con Gianni ed Anna)

SCENA VI

(Lungo silenzio, Teresa, con le mani appoggiate alla spalliera di una sedia, guarda nel vuoto, meditando una risoluzione. Teodoro passeggia in lungo e in largo, concitato. Poi si ferma. Guarda Teresa, che non si muove)

Teodoro

(freddamente)

Sono stanco anch'io. Vado a letto. Buona notte.

Teresa

Buona notte.

SCENA VII

Teresa sola, poi Francesco

(Teresa dopo un altro momento di immobilità, si scuote risolutamente e s'avvia verso l'uscita. Dall'opposto lato entra Francesco)

Francesco

La signora esce?

Teresa

Sì, Francesco, vado a fare due passi.

Francesco

Sola, Signora, a quest'ora? Non è prudente. Vuole che avverta il Signore? Vuole che l'accompagni io?

Teresa

Francesco, non sono una bambina. Buona notte.

Francesco

Buona notte, Signora.

(Teresa esce. Francesco sparecchia, scuotendo il capo)

Sipario

QUADRO II

Nel bosco

SCENA I

Teresa e gli animali del bosco

(Teresa entra. Cammina lentamente. Il suo volto e le sue movenze esprimono una dolcezza ed una pace infinite.

Gli animali del bosco la seguono. Essi non avevano mai visto una bella donna passeggiare sola nel bosco, e sono affascinati dalla sua presenza. La guardano sempre, l'amano, imitano ogni minimo gesto di lei).

Teresa

Cari, fratelli cari, compagni dolci. Mi seguite ovunque. Siete il mio solo bene, la mia sola gioia, siete voi la mia famiglia. Come avrei potuto sperare una più dolce

compagnia? Ma che cosa vi sospinge verso me? Io non sono Orfeo. Non so cantare. Non so trastullarvi in alcun modo. Che cosa sono io per voi?

(Gli animali si stringono intorno a Teresa)

Mi amate, fratelli miei? Anch'io vi amo. Vivremo sempre insieme. Nel nostro bosco.

SCENA II

Luigi e Teresa

(Entra Luigi. Al suo apparire, gli Animali fuggono spaventati)

Teresa

Chi siete?

Luigi

Sono Luigi, il guardiaboschi. Ma Lei, Signora, non è la Signora di Villa Teresa?

Teresa

Ero. *(con rimprovero)* Avete fatto fuggire i miei animali.

Luigi

Signora, la cercano dappertutto. La sua casa è sottosopra. Non si parla d'altro nel villaggio

Teresa

Nel villaggio? Sono ancora così vicina al villaggio? Ho camminato tanto. Credevo di essere più lontana. Temo ora di essere tornata senza avvedermene sui miei passi.

Luigi

Signora, mi permetta di accompagnarla a casa.

Teresa

Grazie, Luigi. Non torno a casa.

Luigi

Signora, non dica questo. Ella non può restare qui. Ma di che si è nutrita durante questo tempo? Dove ha dormito?

Teresa

Mi sono nutrita di ciò che la foresta mi ha dato. Ho dormito dove ho potuto. E non ho mai dormito così bene.

Luigi

Signora, Ella ha forse voluto cedere ad un impulso. Ora è finita. Signora, mi segua.

Teresa

Luigi, Vi ringrazio di cuore. Siete buono, lo vedo. Ma lasciatemi sola.

Luigi

(turbatissimo)

Signora, non posso lasciarla sola qui. Ma se proprio non vuole tornare nella sua casa... *(esitando)* venga con me... Le offro la mia... Spero che si troverà bene... Farò tutto per lei...

Teresa

(attonita, lo fissa un istante con benevolenza. Poi, tra ironica ed astratta, quasi fra sè:)

No... Non sono venuta qui per fare Lady Chatterley

Luigi

(che non ha letto Lawrence)

Come dice, Signora?

Teresa

Nulla. E poi, Luigi, avete ragione. Che cosa posso fare qui? Come vivrei? Finirebbero per ritrovarmi. Il bosco, l'ho avuto. L'avrò sempre. Nessuno potrà togliermelo. Ora, è finita. Tornerò a casa. Accompagnatemi, Luigi. Vi ringrazio.

(Escono)

SCENA III

Gli animali del bosco

(scena muta)

Gli animali del bosco rientrano. Cercano la loro sorella umana smarrita. S'interrogano mutamente. Ma non si fanno illusioni. Sanno che non la rivedranno più. Sono quasi tristi.

Sipario

QUADRO III

La stessa scena del Quadro I

SCENA I

Gianni e Anna

*(Gianni ed Anna giocando ora a giuochi più pacifici.
Anna veste la sua bambola per il ballo, Gianni
costruisce un aeroplano col Meccano).*

Anna
(*alla bambola*)

O bella Lidia, spero che sarai contenta davvero. T'ho fatto un bel vestito, bianco e rosso, tutto scollato. Sarai la più bella della festa. Forse troverai marito. Però faresti bene a lavarti le mani, bella mia.

Gianni

Un'elica sola non può bastare per un volo così lungo. Ce ne vogliono due. Lo chiamerò Pipistrello. Pipistrello farà tre volte il giro intero della terra. Pipistrello batterà tutti i records.

Anna

Prima di fare il giro del mondo, il tuo Pipistrello potrebbe degnarsi di condurre la mia Lidia al ballo.

Gianni

(*con importanza*)

Forse. Vedremo.

Anna

O bella Lidia, tutti vorranno danzare con te. Non ce n'è un'altra al mondo più elegante, più carina. Se fossi più giovane, verrei anch'io al ballo con te.

Gianni

Dove credi che sia andata la mamma? Un vero viaggio?

Anna

Non lo so.

Gianni

Tornerà presto?

Anna

Non lo so.

SCENA II

Teodoro e detti

(Entra Teodoro. Aspetto preoccupato e disoccupato. Guarda dalla finestra. Poi guarda i bambini. Torna alla finestra. Finalmente si siede. Gianni ed Anna continuano silenziosamente i loro giuochi).

Teodoro

Anna, tu sarai una brava mamma. La tua bambola dev'essere contenta.

Anna

(canticchiando)

Per andare al ballo, per andare al ballo. Un vestito bianco e rosso.

Gianni

Papà, quanti cilindri ci vogliono in un motore di areoplano?

Teodoro

Due, quattro, sei. Non lo so.

(Lungo silenzio. I bambini sono assorti nei loro giuochi, e Teodoro è assorto nel non far nulla).

SCENA III

Teresa, seguita da Luigi, e detti

(Entra Teresa, seguita da Luigi. Teodoro si alza di scatto, ma rimane in piedi immobile. Gianni ed Anna si precipitano verso Teresa).

Gianni

Mamma, sei tornata!

Anna

Mamma, dove sei stata?

Teresa

(Abbraccia i figliuoli con tenerezza. I suoi gesti, le sue parole sono semplici come se si fosse allontanata per cinque minuti, ma la sua voce tradisce l'angoscia).

Gianni, sei davvero un ingegnere di prim'ordine. Bisognerà darti un meccano più completo. Anna, non ti sembra che le calze della tua bambola lascino un po' a desiderare? Non sono degne di quel bel vestito. E neanche le tue...

(Si volta verso Luigi, come per congedarlo)

Vi ringrazio, Luigi.

Teodoro

Luigi, un momento, vi prego.

(Si avvicina a Luigi, col quale scambia alcune parole in disparte. Luigi spiega l'avventura. Frattanto Teresa, continuando ad interessarsi ai bambini, li conduce seco in un'altra stanza. Teodoro accompagna Luigi all'uscita opposta, poi torna in scena.

Contemporaneamente Teresa rientra sola).

SCENA IV

Teodoro e Teresa

Teresa

(come per prevenire ogni inutile discussione)

Teodoro, non interrogarmi. Sono ritornata, se mi vuoi. Ma non posso dirti nulla. Non posso spiegarti nulla. Vorrei che tu pensassi che la crisi è passata, e che non tornerà più. Così spero anch'io.

Teodoro

Teresa, hai sofferto?

Teresa

No, Teodoro.

Teodoro

Sei stata nella foresta. Lo sapevo. Ti ho cercato ovunque. Ti ho fatta ricercare in ogni angolo. Come ti eri bene nascosta!

Teresa

Non mi avresti mai trovata, perché mi hai cercata tra i lupi, che non ci sono. Ti sei ingannato, Teodoro, e mi hai ingannata. Nel bosco non ho incontrato che animali mansueti e cari. Ora so tutto. Lasciami il bosco, credimi. Non avrai a pentirtene.

Teodoro

Non comprendo. Rimarrai qui? Ritornerai nel bosco?

Teresa

Lasciami un istante sola, Teodoro. Poi andrò in cucina.

(Teodoro esce)

SCENA V

Scena muta

Teresa

sola

*(Teresa, rimasta sola, immobile in mezzo alla scena,
guarda il soffitto)*

Sipario

FINE

Cataloghi

Catalogo generale in ordine cronologico³²¹

1910. *Ouverture per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1910.

NOTA: Opera distrutta.

1910. *Sonata in la maggiore, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1910.

NOTA: Opera distrutta.

1911. *Petite Suite.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1911.

ORGANICO STRUMENTALE: Quartetto d'archi.

NOTA: opera distrutta.

1911. «*Funere mersit acerbo*», *per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1911.

NOTA: Opera distrutta.

³²¹ Le opere di Rieti sono state raggruppate in due tipi di catalogo: generale e secondo il genere musicale. Il primo comprende tutte le composizioni – anche quelle distrutte dall'autore – disposte in ordine cronologico, delle quali sono riportati il mese e l'anno in cui furono terminate, gli organici vocali e strumentali, l'editore e, tutte le volte che è possibile, il luogo, la data, l'interprete o gli interpreti della prima esecuzione. Nel caso in cui la composizione sia stata pubblicata si trova l'indicazione: EDIZIONE A STAMPA. Negli altri casi ci si limita a citare l'editore che ha la proprietà dell'opera.

Il catalogo per genere musicale invece – una semplificazione dell'altro al quale rinvia per ogni notizia – è un elenco di lavori raggruppati appunto per genere ed in ordine alfabetico.

1912. *Elegia, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1912.

NOTA: Opera distrutta.

1912. *Barcarola, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1912.

NOTA: Opera distrutta.

1912. *Minuetto, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1912.

NOTA: Opera distrutta.

1912. *Sonata in la minore, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1912.

NOTA: Opera distrutta.

1912. *Una partita a scacchi, per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Luglio-Settembre 1912.

NOTA: Opera distrutta.

1912. *Sonata in do minore, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1912.

NOTA: Opera distrutta.

1913. *Preludio in re minore, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1913.

NOTA: Opera distrutta.

1913. *Suite fantastica, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1913.

NOTA: Opera distrutta.

1913. *Marcia funebre, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1913.

NOTA: Opera distrutta.

1913. *Suite, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1913.

NOTA: Opera distrutta.

1913. *October, per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1913.

NOTA: Opera distrutta.

1914. *Danza orientale, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1914.

NOTA: Opera distrutta.

1914. *Suite, per pianoforte e violino.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1914.

NOTA: Opera distrutta.

1914. *«Quando cadran le foglie», per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1914.

NOTA: Opera distrutta.

1914. *Sei Preludi, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1914.
NOTA: Opera distrutta.

1915. *Preludio, per pianoforte.*
DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1915.
NOTA: Opera distrutta.

1915. *Sarabanda, per pianoforte.*
DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1914.
NOTA: Opera distrutta.

1915. *Capriccio, per pianoforte.*
DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1915.
NOTA: Opera distrutta.

1915. *Quartetto, per archi.*
DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1915.
NOTA: Opera distrutta.

1915. *Chanson d'après-midi, per canto e pianoforte.*
DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1915.
NOTA: Opera distrutta.

1916. «*Je n'ai pensé qu'à toi*», per canto e pianoforte.
DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1916.
NOTA: Opera distrutta.

1916. «*Je t'aime*», per canto e pianoforte.
DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1916.

NOTA: Opera distrutta.

1917. *Sogno d'un tramonto d'autunno, per canto e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: 1914-1917.

NOTA: Opera distrutta.

1919. *Suite giocosa, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1919.

NOTA: Opera distrutta.

1919. *Preludio, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1919.

NOTA: Opera distrutta.

1919. *Pueritia, suite per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1919.

NOTA: Opera distrutta.

1920. *Preludio. Minuetto, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1920.

NOTA: Opera distrutta.

1920. *Tarantella, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1920.

NOTA: Opera distrutta.

1920. *Preludio tragico, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1920.

NOTA: Opera distrutta.

1920. *Sonatina, per flauto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1920.

EDIZIONE A STAMPA: Bologna, (Pizzi) Bongiovanni.

1920. *Danza grottesca, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1920.

NOTA: Opera distrutta.

1920. *Arabesca, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Luglio 1920.

EDIZIONI A STAMPA: Bologna, (Pizzi) Bongiovanni.

1920. *Briciole, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1920.

EDIZIONE A STAMPA: Bologna, (Pizzi) Bongiovanni.

1920. *Pastorale, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1920.

EDIZIONE A STAMPA: Bologna, (Pizzi) Bongiovanni.

1920. *Tema con variazioni, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1920.

NOTA: Opera distrutta.

1920. *Tre marce per le bestie, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1920.

EDIZIONE A STAMPA: Bologna, (Pizzi) Bongiovanni.

1921. *Piccola Sinfonia, per strumenti a fiato e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1921.

NOTA: Opera distrutta.

1921. *Seconda Tarantella, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1921.

NOTA: Opera distrutta.

1921. *Preludio notturno, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1921.

EDIZIONE A STAMPA: Bologna, (Pizzi) Bongiovanni.

1921. *Tre Freddure, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1921.

NOTA: Opera distrutta.

1921. *Poema fiesolano, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1921.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1922. *Due Preludi tragici, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1922.

PRIMA ESECUZIONE: Vienna, Marzo 1922.

NOTA: Opera distrutta.

1922. *Convito, per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1922.

NOTA: Opera distrutta.

1922. *Preludio infernale, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1922.

NOTA: Opera distrutta.

1922. *Preludio danzante, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1922.

NOTA: Opera distrutta.

1922. *Variazioni sopra un tema cinese, per violino e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1922.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1923. *L'Arca di Noè. Suite coreografica per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1922-Febbraio 1923.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, corno inglese, 4 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 6 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamburo, tamburello, triangolo, xilofono, campanelli, celesta, pianoforte ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Praga, Maggio 1925. Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea.

DIRETTORE: Alfredo CASELLA.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1923. *Profili, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1923.
NOTA: Opera distrutta.

1923. *Due studi, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1923.
EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1923. *Quartetto d'archi.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1923.
NOTA: Opera distrutta.

1923. *Messa da requiem, per voci sole.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1923.
NOTA: Opera distrutta.

1923. *Barabau, Canzone corale.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1923.

1923. *Concerto per quintetto di fiati e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1923.

ORGANICO STRUMENTALE: *Concertino*: flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto. *Orchestra*: 2 trombe, timpani, violini primi (non più di dieci), violini secondi (non più di dieci), viole (non più di otto), violoncelli (non più di sei), contrabbassi (non più di sei).

PRIMA ESECUZIONE: Praga, Giugno 1924, Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea.

DIRETTORE: Alfredo CASELLA.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1923. *Tre Invenzioni a due voci, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1923.

NOTA: Opera distrutta.

1924. *Four Limericks, per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1924.

NOTA: Opera distrutta.

1924. *Ballata, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1924.

NOTA: Opera distrutta.

1924. *Sonata per pianoforte, flauto, oboe e fagotto.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1924.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Novembre 1924.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1924. *Robinson et Vendredi*. Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1924.

PRIMA ESECUZIONE: della *Suite* per orchestra:
Roma, Augusteo, 2 Aprile 1933.

DIRETTORE: Bernardino MOLINARI.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

NOTA: la partitura della *Suite* per orchestra è andata smarrita.

1925. *Sonatina, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1925.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1925. «*E per un bel cantar d'un merlo*». Canzone Corale.

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1925.

NOTA: Opera distrutta.

1925. *Barabau*. Balletto corale.

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1925.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 clarinetti, fagotto, corno, tromba, trombone, tuba, timpani, percussione ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Londra, Coliseum Theatre, 11 Dicembre 1925, *Ballets Russes* di DIAGHILEV.

DIRETTORE: Roger DESORMIERE.

INTERPRETI PRINCIPALI: L. WOIZIKOWSKY (Barabau), S. LIFAR (un ufficiale), T. CHAIME (contadina).

COREOGRAFIA: George BALANCHINE.

SCENE E COSTUMI: Maurice UTRILLO.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1925. «*Gentil madonna senza alcun tintume*». Madrigale a 4 voci.

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1925.

NOTA: Opera distrutta.

1925. *Tre pezzi facili, per pianoforte a quattro mani*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1925.

NOTA: Opera distrutta.

1925. *Due Pastorali, per orchestra da camera.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1925.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

NOTA: Partitura smarrita.

1926. *Concerto N. 1 per pianoforte e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1926.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: Torino, Gennaio 1927.

DIRETTORE: Vittorio GUI.

SOLISTA: Vittorio RIETI.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1926. *Suite, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1926.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1926. *Quartetto N. 1 per archi.*

DATA DI COMPOSIZIONE: 1926.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Maggio 1926.

INTERPRETI: Quartetto «Pro Arte» di Bruxelles.

EDIZIONE A STAMPA: Paris, Salabert.

1927. *Madrigale, per 12 strumenti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1927.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba, pianoforte e quintetto d'archi.

PRIMA ESECUZIONE: Bruxelles, Dicembre 1927.
DIRETTORE: Vittorio RIETI.
EDIZIONE A STAMPA: Paris, Salabert.

1927. *Barabau*. Suite.

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1927.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 clarinetti, fagotto, corno, tromba, trombone, tuba, timpani, percussione ed archi.

EDITORE: Wien, Universal.

1928. *Orfeo tragedia*. Opera.

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1928.

EDITORE: Wien, Universal.

NOTA: Opera distrutta.

1928. *Concerto napoletano, per violino e orchestra*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1928.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Maggio 1930.

DIRETTORE: Pierre MONTEUX.

SOLISTA: Yvonne de CASA-FUERTE.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1929. *Le Bal*. Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1929.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni,

tuba, timpani, batteria ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Montecarlo, Théâtre de Montecarlo, 7 maggio 1929. *Ballets Russes* di Diaghilev.

DIRETTORE: M.C. SCOTTO.

INTERPRETI PRINCIPALI: A. Danilova, F. Dubrovskaja, A. Dolin, L. Woizikowsky, G. Balanchine, S. Lifar.

COREOGRAFIA: Georges BALANCHINE.

SIPARIETTO, SCENE E COSTUMI: Giorgio de CHIRICO.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1929. *Sinfonia N. 1.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Luglio 1929.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Salle Pleyel, Febbraio 1930.

DIRETTORE: Pierre MONTEUX.

EDIZIONE A STAMPA: Wien, Universal.

1930. *Concerto per clavicembalo e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1930.

NOTA: Opera distrutta.

1931. *Sinfonia N. 2.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1931.

PRIMA ESECUZIONE: Bruxelles, Aprile 1931.

DIRETTORE: François RUHLMANN.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1931. *Serenata per violino e undici strumenti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1931.

ORGANICO STRUMENTALE: violino solista, flauto, oboe, clarinetto, 2 fagotti, tromba e quintetto d'archi. Il quintetto d'archi è sostituibile con una piccola orchestra d'archi.

PRIMA ESECUZIONE: Bruxelles, Concerti de «La Sérénade», Novembre 1931.

DIRETTORE: Vittorio Rieti.

SOLISTA: Yvonne de CASA-FUERTE.

EDIZIONE A STAMPA: Paris, Salabert.

1931. *Tre Preludi per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: 1927, 1930, 1931.

EDIZIONI A STAMPA: Paris, Salabert.

1932. *Sinfonia N. 3 (Sinfonietta).*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1932.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, trombone tenore, trombone basso, timpani, tamburo, tamburello, triangolo, piatti ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Maggio 1931, Concerti de «La Sérénade».

DIRETTORE: Roger DESORMIERE.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1932. *Sei Pezzi brevi per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1932.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1932. *O la borsa o la vita.* Musica per l'omonimo film di Carlo Ludovico BRAGAGLIA.

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1932.

PRIMA ESECUZIONE della *Suite* per orchestra: Parigi, Concerti de «La Sérénade», stagione 1933.

NOTA: Partitura della *Suite* smarrita.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1933. *Tableaux de Cinéma, per tredici strumenti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1933.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi 1933.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1933. *Quatre Poèmes de Max Jacob, per voce e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1933.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, 1933.

INTERPRETE: Susanne PEIGNOT.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1933. *Teresa nel bosco.* Opera da camera.

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1933.

PRIMA ESECUZIONE: Venezia Teatro Goldoni, 15

Settembre, 1934.

DIRETTORE: Hermann SCHERCHEN.

REGISTA: Boris KOCHNO.

SCENE E COSTUMI: Filippo DE PISIS.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1934. *Concerto per violoncello e dodici strumenti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1934.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, trombone, timpani, batteria, contrabbasso.

PRIMA ESECUZIONE: Roma, Sala Accademica di S. Cecilia, Aprile 1935.

SOLISTA: Arturo BONUCCI.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1934. *Allegretto scherzando, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1934.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Salle Pleyel, Concerti dell'Orchestre Symphonique de Paris, 1935.

DIRETTORE: Pierre MONTEUX.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1935. *Concertino per cinque clarinetti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1935.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Concerti de «La Sérénade», Febbraio 1935.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1935. «*Amore*» e «*La Route Heureuse*». Musica per l'omonimo film di Carlo Ludovico BRAGAGLIA, in edizione italiana e francese.

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1935.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1935. *Preludio eroico per pianoforte*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1935.

NOTA: Opera distrutta.

1936. *L'Ecole des Femmes*. Musica di scena per l'omonima commedia di Molière.

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1936.

ORGANICO STRUMENTALE della *Suite*: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, arpa, violino, viola e violoncello.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, «Théâtre Athénée» di Louis Jouvet, Maggio 1936.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1937. *Concerto N. 2 per pianoforte ed orchestra*.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1937.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: Venezia, V Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Teatro Goldoni, 12 Settembre 1937.

DIRETTORE: Vittorio RIETI. SOLISTA: Marcelle MEYER.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1937. *L'Illusion*. Musica di scena per l'omonima commedia di Corneille.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1937.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, «Théâtre Athénée» di Louis Jouvet, Febbraio 1937.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1937. *Electre*. Musica di scena per l'omonimo dramma di Giraudoux.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1937.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, «Théâtre Athénée» di Louis Jouvet, Maggio 1937.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1937. *David Triomphant*. Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1937.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Théâtre de l'Opéra, Maggio 1937.

DIRETTORE: J.E. SZYFER.

INTERPRETI PRINCIPALI: Serge LIFAR, Ivette CHAUVIRE.

COREOGRAFIA: Serge LIFAR.

SCENE E COSTUMI: Fernand LEGER.

NOTA: Il Balletto era stato rappresentato, con una diversa orchestrazione, in occasione della inaugurazione del Théâtre de la Maison Internationale des Etudiants di Parigi, il 15 Dicembre 1936.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1937. *Hippolyte*. Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1935-1937.

ORGANICO STRUMENTALE della Suite: 4 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, tuba, 4 timpani, batteria ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: mai avvenuta.

EDIZIONE A STAMPA: Paris, Heschig.

1938. *Le Corsaire*. Musica di scena per l'omonima commedia di Achard.

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1938.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, «Théâtre Athénée» di Louis Jouvet, Marzo 1938.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1938. *Sonata in La bemolle, per pianoforte*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1938.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1938. *L'Orologio a cucù*. Musica per l'omonimo film di Camillo MASTROCINQUE.

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1938.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1938. *Concerto du Loup*.

DATA DI COMPOSIZIONE: estate 1938.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, oboe, clarinetto, fagotto, 2 corni, tromba ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Concerti de «La Sérénade», stagione 1939.

DIRETTORE: Roger DESORMIERE.

EDIZIONE A STAMPA: Paris, Heschig.

1939. *Ulysses Wandering. Cantata per coro misto, baritono solista e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1939.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, 3 timpani, piatti ed archi.

EDIZIONE A STAMPA: Paris Heschig.

1941. *Three Pieces for a Minotaur-Ballet.*

DATA DI COMPOSIZIONE: 1941.

EDIZIONE A STAMPA: London, Boosey & Hawkes.

Uno solo dei tre pezzi è stato pubblicato in un album in onore di Ignacy PADEREWSKI.

NOTA: Opera distrutta.

1941. *The Night Shadow. Bellini-Ballet.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1941.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, batteria ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, City Center, Ballet Russe de Montecarlo, 27 Febbraio 1946.

DIRETTORE: Emanuel BALABAN.
INTERPRETI PRINCIPALI: Alexandra DANILOVA,
Frederic FRANKLIN, Maria TALLCHIEFF, Michel
KATCHAROFF.
COREOGRAFIA: George BALANCHINE.
SCENE E COSTUMI: Dorothea TANNING.
EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music
Publishers.

1941. *Oedipus Sonata, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1941.

NOTA: Opera distrutta.

1941. *Quartetto N. 2 per archi.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1941.

PRIMA ESECUZIONE: Oakland, California, 1942.

Quartetto di Budapest.

NOTA: Opera distrutta.

1941. *Capriccio per pianoforte e violino.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1941.

PRIMA ESECUZIONE: New York 1942.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music
Publishing.

1942. *Fifteen Pieces for piano for children.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1942.

EDIZIONE A STAMPA: solo 5 pezzi furono pubblicati
inizialmente dall'Editore Fisher e in seguito passati al

General Music Publishing di New York.

1942. *La Belle au Bois*. Musica di scena per l'omonima commedia di Supervielle.

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1942.

PRIMA ESECUZIONE: Rio de Janeiro, 1942. Teatro di Louis Jouvet.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1942. *Judith*. Musica di scena per l'omonimo dramma di Giraudoux.

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1942.

PRIMA ESECUZIONE: Rio de Janeiro, 1942. Teatro di Louis Jouvet.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1942. *Second Avenue Waltzes, per due pianoforti*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1942.

PRIMA ESECUZIONE: Washington, The Coolidge Auditorium of the Library of Congress, 29 Ottobre 1944.

DUO PIANISTICO: Celius DOUGHERTY – Vincent RUZICKA.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music Publishers.

1944. *Sinfonia N. 4 Tripartita*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1944.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, oboe,

clarinetto, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, batteria ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Saint Louis, 16 Dicembre 1944. Saint Louis Symphony Orchestra.

DIRETTORE: Viadimir GOLSCHMANN.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music Publishers.

1944. *Waltz Academy*. Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1944.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Metropolitan Opera House, 15 Ottobre 1944.

COREOGRAFIA: George BALANCHINE.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1944. *The Mute Wife (Paganini – Ballet)*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1944.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, 2 clarinetti, fagotto, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, percussione, arpa ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, International Theatre, Ballet International di Georges de CUEVAS, 23 Novembre 1944.

COREOGRAFIA: Antonia COBOS.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1944. *Oedipus-Ballet*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1944.

NOTA: Opera distrutta.

1945. *Chess Serenade, per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1945.

PRIMA ESECUZIONE: Detroit Institute of Arts, 30 Novembre 1945. Duo pianistico: Celius DOUGHERTY-Vincenz RUZICKA.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music Publishers.

1945. *Rondò variato per violino e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1945.

PRIMA ESECUZIONE: New York, The Town Hall, 19 Ottobre 1945. Léon TEMERSON, violino; Arthur BALSAM, pianoforte.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music Publishers.

1945. *Scherzo per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1945.

NOTA: Opera distrutta.

1945. *Partita per flauto, oboe, quartetto d'archi e clavicembalo obbligato.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1945.

PRIMA ESECUZIONE: The New York Times Hall, 18 Marzo 1946.

DIRETTORE: Vittorio RIETI. Sylvia MARLOWE, clavicembalo; Mitchell MILLER, flauto; Julius BAKER, oboe; The Kroll String Quartet.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Broude Brothers.

1945. *Four Italian Songs, per canto e pianoforte*: «E per un bel cantar», «La non vuol esser più mia», «E lo mio cor s'inchina», «Canti ognun».

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto – Ottobre 1945.

PRIMA ESECUZIONE: ?

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1945. *Sinfonia N. 5*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1945.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, percussioni ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Venezia, Settembre, 1947.

DIRETTORE: Roger DESORMIERE.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music Publishers.

1946. *Notturmo per orchestra d'archi*. (Trascrizione dal *Quartetto per archi N. 1*).

DATA DI COMPOSIZIONE: 1946.

PRIMA ESECUZIONE: New York, 10 Settembre 1946.

EDIZIONE A STAMPA: Paris, Salabert.

1946. *Canzone a duetto, per soprano, contralto e pianoforte*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1946.

NOTA: Opera distrutta.

1946. *Sonata all'Antica, per clavicembalo o pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1946.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Broude Brothers.

1946. *Camille.* Balletto su musiche di Schubert.

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1946.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Ballet Theatre, Settembre 1946.

COREOGRAFIA: John TARAS.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1947. *Mattinata per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1947.

NOTA: Opera distrutta.

1947. *Notturmo per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1947.

NOTA: Opera distrutta.

1947. *Trionfo di Bacco e Arianna.* Balletto-Cantata per soprano, basso, coro e orchestra.

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1947.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, batteria ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York City Center, 23 Novembre 1948.

COREOGRAFIA: George BALANCHINE.
SCENE E COSTUMI: Corrado CAGLI.
EDITORE: New York, General Music Publishing.

1948. *Suite champêtre, per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1948.

PRIMA ESECUZIONE: New York, The Town Hall,
Novembre 1948.

DUO PIANISTICO: Arthur GOLD – Robert FIZDALE.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music
Publishers.

1949. *Don Perlimplin. Opera.*

DATA DI COMPOSIZIONE: 1948-1949.

ORGANICO VOCALE: Don Perlimplin, basso-
baritono; Belisa, soprano; Marcolfa, mezzosoprano;
madre di Belisa, contralto; Duenda, bambini; coro
interno, soprani e contralti.

ORGANICO STRUMENTALE: orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: (in forma di concerto)
Chicago, Aprile 1952.

DIRETTORE: Rafael KUBELIK.

PRIMA ESECUZIONE: (in forma scenica) Paris,
Théâtre des Champs-Élysées (Exposition Internationale
des Arts. L'Oeuvre du XX siècle), 7 Maggio 1952.

DIRETTORE: Pierre DERVAUX.

REGISTA: Yves ROBERT.

SCENE E COSTUMI: Antoni CLAVÉ.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music

Publishers.

1949. *Five English Songs*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1949.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Dicembre 1950.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1950. *Variations Académiques, per pianoforte*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1950.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1951. *Concerto per due pianoforti e orchestra*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1951.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: Cincinnati, 1952.

DIRETTORE: Thor JOHNSON.

DUO PIANISTICO: Arthr GOLD – Robert FIZDALE.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1951. *Quartetto N. 3 per archi*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1951.

PRIMA ESECUZIONE: Chicago, Macaister College, 2 Ottobre 1953. Flor String Quartet.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1952. *Divertimento per arpa e orchestra*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1952.

NOTA: Opera distrutta.

1953. *Concerto N. 2 per violoncello e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1953.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Carnegie Hall,
Orchestra Filarmonica di New York, 28 Ottobre 1954.

DIRETTORE: Dimitri MITROPOULOS.

SOLISTA: Raya GARBOUSOVA.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1953. *Introduzione e Gioco delle ore, per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1953.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: Louisville, Columbia
Auditorium, 16 Ottobre 1954.

DIRETTORE: Robert WHITNEY.

EDITORE: New York, Associated Music Publishers.

1954. *Viaggio di Europa. Radioopera.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Luglio 1954.

ORGANICO VOCALE: Europa, soprano; Giove,
tenore; Clori, contralto, Gran Sacerdote, basso; pastore,
mezzosoprano o tenore; fanciulli; giovani; sacerdoti,
voci; ore; cori misti.

ORGANICO STRUMENTALE: 3 flauti, 2 oboi, 2
clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba,
timpani, percussione, celesta, arpa ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Roma, Auditorium RAI, 23
Dicembre 1954. Orchestra Sinfonica e Coro di Roma

della RAI.

DIRETTORE: Theodor BLOOMFIELD.

MAESTRO DEL CORO: Nino ANTONELLINI.

INTERPRETI VOCALI: Lina PAGLIUGHI, Europa;
Antonio PIRINO, Giove; Rina CORSI, Clori; Franco
CALABRESE, Gran Sacerdote; Angelo
MERCURIALI, bovaretto.

PARTI RECITATE: Luisella VISCONTI, Europa;
Renato IZZO, Giove; Maria Grazia MARESCALCHI,
Clori; Nino BONANNI, Gran Sacerdote; Umberto
BRANCOLINI, bovaretto.

REGIA: Corrado PAVOLINI.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1955. *Turandot*. Musica di scena per l'omonima fiaba di
C. Gozzi.

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1955.

1955. *Concerto N. 3 per pianoforte e orchestra*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1955.

ORGANICO STRUMENTALE: 3 flauti, 2 oboi, 2
clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba,
timpani, piatti ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Bruxelles, Novembre 1955.

SOLISTA: Marcelle MEYER.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1955. *Concerto per clavicembalo e orchestra*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1955.

ORGANICO STRUMENTALE: *Prima versione* (1955): 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, percussione, clavicembalo ed archi.

Seconda versione (1957): flauto, 2 oboi, 2 corni, fagotto, piatto sospeso, timpani, clavicembalo ed archi.

Terza versione (1972): flauto, oboe, clarinetto, fagotto, pianoforte, clavicembalo ed archi.

PRIMA ESECUZIONE della prima versione: Bruxelles, 1955 o 1956.

PRIMA ESECUZIONE della terza versione: New York, Carnegie Recital Hall, 17 Gennaio 1973.

DIRETTORE: Vittorio RIETI. William DOWD, clavicembalo.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1956. *Pasticcio*. Ballet (from Chess Serenade).

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1956.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

PRIMA ESECUZIONE: Winnipeg, Playhouse Theatre, 27 Febbraio 1956. The Royal Winnipeg Ballet.

COREOGRAFIA: Ruthanna BORIS.

EDITORE: New York, Associated Music Publishers.

1956. *Dance Variations for String Orchestra*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1956.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra di soli archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, 1956.

DIRETTORE: Carlos SURINACH.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Broude Brothers.

1957. *New Waltzes for two pianos.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1957.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music Publishers.

1957. *Two Songs between Two Waltzes, per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1957.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Composer's Showcase, 21 Dicembre 1958. Alexandra HUNT, soprano; Vittorio RIETI, pianoforte.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1957. *Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1957.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Kaufmann Concert Hall, 9 Marzo 1958. New York Chamber Ensemble.

EDIZIONE A STAMPA: New York, Associated Music Publishers.

1957. *The Pet Shop.* Opera in un atto.

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1957.

ORGANICO VOCALE: signora Camuflager, contralto; signorina Trixy, soprano; signor Canicola, tenore.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, ottavino, oboe,

clarinetto, corno, tromba, trombone, pianoforte, percussioni ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, The Mannes College of Music, 14 Aprile 1958.

ESECUTORI: The Mannes College of Music Opera Workshop and Orchestra.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1960. *The Clock*. Opera.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1960.

ORGANICO VOCALE: Mathilda MALONE, contralto; Richard, baritono; Martha, mezzosoprano; Phil, basso; Bill, tenore; Dicky, ragazzo o mezzosoprano; Doda, soprano; Peggy, mezzosoprano; locandiera, mezzosoprano.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, percussioni, celesta, arpa ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Brooklyn Academy of Music, 14 Marzo 1981. The St. Luke's Chamber Ensemble.

DIRETTORE: Michael FELDMAN.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1960. *Quartetto N. 4 per archi*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1960.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Carnegie Recital Hall, 3 Maggio 1962. The Beaux-Arts String Quartet.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1960. *Four D.H. Lawrence Songs, per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1960.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Colden Center, 25 Marzo 1961. Alida WHITE LESSARD, soprano; John LESSARD, pianoforte.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1961. *Conundrum.* Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1961.

ORGANICO STRUMENTALE: 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, arpa, timpani, batteria ed archi.

EDITORE: New York, Associated Music Publishers.

1962. *Medieval Variations for piano.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1962.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Donnell Library Center, 13 Febbraio 1963. Otto HERZ, Pianoforte.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1963. *Three Choral Songs, a cappella.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1963.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1963. *Concertino per flauto, viola, violoncello, arpa e clavicembalo.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1963.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1963. *Capers Ballet (from Chess Serenade and New Waltzes).*

DATA DI COMPOSIZIONE: Luglio 1963.

PRIMA ESECUZIONE: Unione Sovietica, 1963.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1964. *Theme and Variations on «When from my love» (by John BARTLETT).*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1964.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, clarinetto, violino e violoncello.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Kaufmann Concert Hall, 27 Maggio 1964.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1965. *A Sylvan Dream. Ballet.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1965.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, percussione, arpa ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Indianapolis, Indianapolis Ballet Theatre, Ottobre 1982.

COREOGRAFIA: George VERDAK.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1966. *Sonata a Cinque per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1966.

PRIMA ESECUZIONE: Parigi, Salle Cortot, 27 maggio 1980. Olivier GRIEF, pianoforte; Quintette à vent Nielsen.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1966. *Pastorale e Fughetta, per flauto, viola e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1966.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1966. *Maryam the Harlot.* Opera.

DATA DI COMPOSIZIONE: 1966.

ORGANICO VOCALE: Abramo, basso; Maryam, soprano; monaco, tenore; locandiere, baritono.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, trombone, timpani, percussione, ceiesta, pianoforte ed archi.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1967. *Contrasti per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1967.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music

Publishing.

1967. *Siciliana e Tarantella, per pianoforte e violoncello (trascrizioni)*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1967.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1967. *Woodwind Suite (Silografie)*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Estate 1967.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto.

PRIMA ESECUZIONE: ?

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1967. *Brass Suite (Incisioni)*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Estate 1967.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 trombe, corno, trombone tenore, trombone basso.

PRIMA ESECUZIONE: Lucca, Palazzo Provinciale, 26 Marzo 1969. American Brass Quintet.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1967. *Sonata breve, per violino e pianoforte*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Estate 1967.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1967. *Five Elizabethan Songs, per canto e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1967.

PRIMA ESECUZIONE: ?

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1968. *La Fontaine, Suite per orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1968.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, oboe, 2 clarinetti, fagotto, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, percussionione, arpa ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, 1 novembre 1969.

DIRETTORE: Frederic WALDMAN.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1969. *Concerto per violino e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1969.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, percussionione ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Venezia, La Fenice, 10 Giugno 1970.

DIRETTORE: Ettore Gracis; SOLISTA: Joseph FUCHS.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1969. *Corale, Variazioni e Finale per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Maggio 1969.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Groton School, 20
Novembre 1970 (?).

DUO PIANISTICO: Arthur GOLD – Robert FIZDALE.
EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music
Publishing.

1969. *Three Vaudeville Marches, per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1969.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music
Publishing.

1970. *Sonata concertante, per violino e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1970.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1970. *Notturmo, per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1970.

NOTA: Opera distrutta.

1970. *Valse Fugitive, per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1970.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music
Publishing.

1971. *Piano-Octet, per pianoforte e sette strumenti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1971.

ORGANICO STRUMENTALE: pianoforte, flauto,
oboe, clarinetto, fagotto, violino, viola e violoncello.

PRIMA ESECUZIONE: 34° Festival di Musica

Contemporanea, Venezia, La Fenice, 12 settembre 1971.
DIRETTORE: Ettore GRACIS. Elio LAZZARINI,
pianoforte.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1971. *Concerto Triplo per violino, viola e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1971.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2
clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni,
timpani ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, The Metropolitan
Museum of Art, 27 Gennaio 1973.

DIRETTORE: Frederic WALDMAN. Joseph FUCHS,
violino; Lillian FUCHS, viola; Arthur BALSAM, piano-
forte.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1972. *Trio per violino, violoncello e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Luglio 1972.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Hunter College, 19
Gennaio 1973. The Beaux Arts Trio.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1972. *Chironomos, suite per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1972.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music
Publishing.

1972. *Valse pour Léonor, per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: 1972.

1973. *Missa Brevis, per coro e organo (o armonium).*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1973.

ORGANICO VOCALE: soprano, contralto, coro a quattro voci.

PRIMA ESECUZIONE: New York, 1973. The St. Luke's Chapel Choirs.

DIRETTORE: Clifford CLARK.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1973. *Quartetto per pianoforte, violino, viola e violoncello.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1973.

PRIMA ESECUZIONE: Anversa, 12 Gennaio 1977 (?).

Quartetto di ROMA: Ornella SANTOLIVUDDO, pianoforte; Arrigo PELLICCIA, violino; Raoul MANCUSO, viola; Massimo AMFITEATROF, violoncello.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1973. *Sinfonia N. 6.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1973.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, batteria ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, 1974.

DIRETTORE: Frederic WALDMAN.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1974. *Sette liriche Saffiche, per canto (mezzosoprano) e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1974.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 clarinetti, fagotto, 2 corni, tromba, arpa, pianoforte, celesta ed archi (senza contrabbassi).

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1975. *Sestetto pro Gemini.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1975.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, violino, viola, violoncello e pianoforte.

PRIMA ESECUZIONE: Amsterdam, 1976. Gemini Ensemble.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1975. *Scenes Seen.* Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: Giugno 1975.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, batteria ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Indianapolis, Indianapolis Ballet Theatre, 26 Marzo 1976.

COREOGRAFIA: George VERDAK.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1976. *Concerto per quartetto d'archi e orchestra.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1976.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, percussione ed archi. Quartetto d'archi solista.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Alice Thully Hall, 1 Febbraio 1978.

DIRETTORE: Frederic WALDMAN. Quartetto Guarneri.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1976. *Scherzo-March, per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1976.

PRIMA ESECUZIONE: Messina, Accademia Filarmonica, 18 Aprile 1980.

DUO PIANISTICO: Elda BERETTA – Maria MADINI MORETTI.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1977. *Sinfonia N. 7.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Febbraio 1977.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, percussione ed archi.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1978. *Variations on two Cantigas de Santa Maria.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1978.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, fagotto, violoncello, clavicembalo o pianoforte.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Merkin Concert Hall, 1 Marzo 1982. St. Luke's Chamber Ensemble.
EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1978. *Variations on «So ben mi»* (Orazio Vecchi).
DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1978.
ORGANICO STRUMENTALE: corno inglese e pianoforte.
EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1978. *Sequence, per sassofono contralto e pianoforte*.
DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1978.
EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1978. *Introduzione e Bagatella, per due pianoforti (o pianoforte a quattro mani)*.
DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1978.
EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1978. *Moonlight Dance, per pianoforte (o due pianoforti o pianoforte a quattro mani)*.
DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1978.
EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1979. *Improvviso, per pianoforte a 4 mani.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1979.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1979. *Gossip, per due pianoforti.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1979.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1979. *Dodici Preludi per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Agosto 1979.

EDIZIONE A STAMPA: New York, General Music Publishing.

1980. *Sonata a Sei.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1980.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, violino, viola, violoncello e pianoforte.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1980. *Dittico, per violino e orchestra (o violino e pianoforte).*

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1980.

ORGANICO STRUMENTALE: Orchestra normale.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1981. *Spiccata, per flauto, quartetto d'archi e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Marzo 1981.
PRIMA ESECUZIONE: New York, Merkin Concert Hall, 1 Marzo 1982. St. Luke's Chamber Ensemble.
EDITORE: New York, General Music Publishing.

1981. *Allegretto alla croma.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1981.
ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, pianoforte e quartetto d'archi.
PRIMA ESECUZIONE: New York, Merkin Concert Hall, 1 Marzo 1982. St. Luke's Chamber Ensemble.
EDITORE: New York, General Music Publishing.

1982. *Trittico, per due clavicembali (o due pianoforti).*

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1982.
EDITORE: New York, General Music Publishing.

1983. *Sonata a Dieci.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio 1983.
ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, quartetto d'archi e pianoforte.
PRIMA ESECUZIONE: Caramoore, Summer Festival, 21 Luglio 1983. St. Luke's Chamber Ensemble.
EDITORE: New York, General Music Publishing.

1983. *Elegia, per flauto, violoncello e pianoforte (in memoria di George Balanchine).*

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1983.
PRIMA ESECUZIONE: Indianapolis, Indianapolis

Ballet Theatre, 17 Febbraio 1984.
COREOGRAFIA: George VERDAK.
EDITORE: New York, General Music Publishing.

1983. *Verdiana*. Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: Novembre 1983.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto,
fagotto, tromba, quartetto d'archi e pianoforte.

PRIMA ESECUZIONE: Indianapolis, Indianapolis
Ballet Theatre, 17 Febbraio 1984.

DIRETTORE: Jackson WILEY.

COREOGRAFIA: George VERDAK.

EDITORE: New York, General Music Publishing.

1984. *Concertino pro San Luca*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Aprile 1984.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto,
fagotto, tromba, pianoforte e quartetto d'archi.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Merkin Concert
Hall, 8 Gennaio 1985. St. Luke's Chamber Ensemble.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1984. *Romanza lidica per clarinetto e pianoforte*.

DATA DI COMPOSIZIONE: Luglio 1984.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1984. *Indiana*. Balletto.

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1984.

ORGANICO STRUMENTALE: 2 flauti, 2 oboi, 2

clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni ed archi.

PRIMA ESECUZIONE: Indianapolis, Indianapolis Ballet Theatre, 1985.

COREOGRAFIA: George VERDAK.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1984. *Tre improvvisi.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1984.

ORGANICO STRUMENTALE: *Improvviso N. 1*: flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte. *Improvviso N. 2*: violino, corno inglese, clarinetto, fagotto e pianoforte. *Improvviso N. 3*: violino, flauto, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte.

PRIMA ESECUZIONE: New York, Merkin Concert Hall, 8 Gennaio 1985.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1986. *Concertino novello.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Gennaio-Marzo 1986.

ORGANICO STRUMENTALE: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, quartetto d'archi e pianoforte.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1986. *Sinfonia Breve N. 8.*

DATA DI COMPOSIZIONE: estate 1986.

ORGANICO STRUMENTALE: orchestra normale.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1986. *Capriccio Secondo, per violino e pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Settembre 1986.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1986. *Valzer a venti dita, per pianoforte a quattro mani.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1986.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1986. *Toccata per pianoforte.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Ottobre 1986.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

1986. *Variazioni enarmoniche, per pianoforte a quattro mani.*

DATA DI COMPOSIZIONE: Dicembre 1986.

EDIZIONE A STAMPA: inedito.

N.B. Le composizioni successive non vengono analizzate in questo volume

1986. *Kaleidoscope*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1987. *Congedo per orchestra da camera per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello, flauto, oboe, clarinetto, fagotto e tromba*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1988. *Sinfonia N. 9*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1988. *Quartetto N. 5 per archi*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1988. *Concertino a quattro mani*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1988. *Canone Tango e Burlesca per violino, viola e violoncello*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1989. *Nonetto per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello, flauto, oboe, clarinetto e fagotto*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1989. *Sestetto novello per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello e flauto*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1989. *Quintetto per pianoforte, 2 violini, viola e violoncello*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1989. *Cinquina da camera per nove strumenti*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1989. *Momenti variati per nove strumenti*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1990. *Sinfonia N. 10*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1990. *Marchant suite per nove strumenti*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1990. *Sinfonia N. 11*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1990. *Album for Helena per clavicembalo e orchestra*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1991. *Concerto Giannetto per violino e orchestra*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1991. *Quartetto N. 6 per archi*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1991. *Dodicetto*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1991. *Improvviso tripartito per 11 strumenti*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1992. *Four Piano Pieces*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1992. *Six Violin sketches per violino e pianoforte*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1992. *Tre Contrasti sinfonici*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1992. *Enigma sinfonico*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1992. *Quartetto N. 7 per archi*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1992. *Quartetto N. 8 per archi*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1992. *Quartetto N. 9 per archi*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1993. *Sestetto tripartito per pianoforte e archi*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1993. *Tre Preludi da camera per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, oboe, clarinetto e fagotto*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1993. *Monotrittico*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1993. *Quartetto N. 10 per archi*

EDIZIONE A STAMPA: inedito

1994. *Quartetto N. 11 per archi*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1994. *The Glorious Ensemble per pianoforte,
violino,viola, violoncello, contrabbasso, oboe e
clarinetto*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

1994. *Ballet Album*
EDIZIONE A STAMPA: inedito

Catalogo delle opere secondo il genere musicale³²²

Musica per orchestra:

- 1923. L'arca di Noè. Suite
- 1925. Due Pastorali per orchestra da camera
- 1927. Barabau. Suite
- 1929. Sinfonia N. 1
- 1931. Sinfonia N. 2
- 1932. Sinfonia N. 3 (Sinfonietta)
- 1934. Allegretto scherzando
- 1944. Sinfonia N. 4 (Tripartita)
- 1945. Sinfonia N. 5
- 1947. Notturmo per orchestra d'archi
- 1953. Introduzione e gioco delle ore
- 1956. Dance Variations for Strings Orchestra
- 1968. La Fontaine. Suite
- 1973. Sinfonia N. 6
- 1977. Sinfonia N. 7
- 1986. Sinfonia N. 8
- 1988. Sinfonia N. 9
- 1990. Sinfonia N. 10
- 1990. Sinfonia N. 11
- 1992. Tre Contrasti sinfonici
- 1992. Enigma sinfonico
- 1993. Monotrittico

³²² Sono state escluse le opere ripudiate e distrutte dall'autore. Di quelle incluse è qui indicato soltanto l'anno di composizione. Per le notizie riguardanti l'organico delle composizioni, il luogo, la data, gli interpreti della prima esecuzione, l'editore, si rinvia al Catalogo generale.

Musica per strumento solista (o strumenti solisti) e orchestra:

- 1923. Concerto per quintetto di fiati e orchestra
- 1926. Concerto N. 1 per pianoforte e orchestra
- 1928. Concerto napoletano per violino e orchestra
- 1934. Concerto N. 1 per violoncello e dodici strumenti
- 1937. Concerto N. 2 per pianoforte e orchestra
- 1951. Concerto per due pianoforti e orchestra
- 1953. Concerto N. 2 per violoncello e orchestra
- 1953. Introduzione e gioco delle ore per orchestra
- 1955. Concerto N. 3 per pianoforte e orchestra
- 1955. Concerto per clavicembalo e orchestra
- 1969. Concerto per violino e orchestra
- 1971. Concerto Triplo per violino, viola, pianoforte e orchestra
- 1976. Concerto per quartetto d'archi e orchestra
- 1980. Dittico per violino e orchestra
- 1990. Album for Helena per clavicembalo e orchestra
- 1991. Concerto Giannetto per violino e orchestra

Musica per insiemi strumentali:

- 1924. Sonata per pianoforte, flauto, oboe e fagotto
- 1926. Quartetto N. 1 per archi
- 1927. Madrigale per dodici strumenti
- 1931. Serenata per violino e undici strumenti
- 1933. Tableaux de Cinéma per tredici strumenti

1935. Concertino per cinque clarinetti
1938. Concerto du Loup
1945. Partita per flauto, oboe, quartetto d'archi e clavicembalo obbligato
1951. Quartetto N. 3 per archi
1957. Quintetto per pianoforte, oboe, clarinetto, corno e fagotto
1960. Quartetto N. 4 per archi
1963. Concertino per flauto, viola, violoncello, arpa e clavicembalo
1964. Theme and Variations on «When from my love» per flauto, clarinetto, violino e violoncello
1966. Sonata a Cinque per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte
1966. Pastorale e Fughetta per flauto, viola e pianoforte
1967. Woodwind Suite (Silografie) per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto
1967. Brass Suite (Incisioni) per due trombe, corno, trombone tenore e trombone basso
1971. Piano-Octet per pianoforte e sette strumenti
1972. Trio per violino, violoncello e pianoforte
1973. Quartetto per pianoforte, violino, viola e violoncello
1975. Sestetto pro Gemini per flauto, oboe, violino, viola, violoncello e pianoforte
1978. Variations on two Cantigas de Santa Maria per flauto, oboe, fagotto, violoncello e clavicembalo o pianoforte
1980. Sonata a Sei

1981. Spiccata per flauto, quartetto d'archi e pianoforte
1981. Allegretto alla croma per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte
1983. Sonata a Dieci
1983. Elegia per flauto, violoncello e pianoforte
1984. Concertino pro San Luca per flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, pianoforte e quartetto d'archi
1984. Tre improvvisi:
- N. 1 per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte
- N. 2 per violino, corno inglese, clarinetto, fagotto e pianoforte
- N. 3 per violino, flauto, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte
1986. Concertino novello per flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, quartetto d'archi e pianoforte
1987. Congedo per orchestra da camera per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello, flauto, oboe, clarinetto, fagotto e tromba
1988. Quartetto N. 5 per archi
1988. Canone Tango e Burlesca per violino, viola e violoncello
1989. Nonetto per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello, flauto, oboe, clarinetto e fagotto
1989. Sestetto novello per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello e flauto
1989. Quintetto per pianoforte, 2 violini, viola e violoncello
1989. Cinquina da camera per nove strumenti

1989. Momenti variati per nove strumenti
1990. Marchant suite per nove strumenti
1991. Quartetto N. 6 per archi
1991. Dodicetto
1991. Improvviso tripartito per 11 strumenti
1992. Quartetto N. 7 per archi
1992. Quartetto N. 8 per archi
1992. Quartetto N. 9 per archi
1993. Sestetto tripartito per pianoforte e archi
1993. Tre Preludi da camera per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, oboe, clarinetto e fagotto
1993. Quartetto N. 10 per archi
1994. Quartetto N. 11 per archi
1994. The Glorious Ensemble per pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso, oboe e clarinetto

Musica per balletto:

1924. Robinson et Vendredi
1925. Barabau. Balletto corale
1929. Le Bal
1937. David Triomphant
1937. Hippolyte
1941. The Night Shadow (Bellini-Ballet)
1944. Waltz Academy
1944. The Mute Wife (Paganini-Ballet)
1946. Camille (su musiche di Schubert)
1947. Trionfo di Bacco e Arianna. Balletto-Cantata

- 1956. Pasticcio Ballet
- 1961. Conundrum
- 1963. Capers Ballet
- 1965. A Sylvan Dream
- 1975. Scenes Seen
- 1983. Verdiana (su musiche di Verdi)
- 1984. Indiana
- 1986. Kaleidoscope
- 1994. Ballet Album

Musica per due strumenti:

- 1920. Sonatina per flauto e pianoforte
- 1922. Variazioni sopra un tema cinese per violino e pianoforte
- 1941. Capriccio per pianoforte e violino
- 1945. Rondò per violino e pianoforte
- 1967. Siciliana e Tarantella per pianoforte e violoncello
- 1967. Sonata breve per violino e pianoforte
- 1970. Sonata concertante per violino e pianoforte
- 1978. Variations on «So ben mi» (Orazio Vecchi) per corno inglese e pianoforte
- 1978. Sequence per sassofono contralto e pianoforte
- 1980. Dittico per violino e pianoforte
- 1984. Romanza lidica per clarinetto e pianoforte
- 1986. Capriccio Secondo per violino e pianoforte
- 1992. Six Violin sketches per violino e pianoforte

Musica per due pianoforti e pianoforte a quattro mani:

1942. Second Avenue Waltzes per due pianoforti e pianoforte a quattro mani
1945. Chess Serenade per due pianoforti
1948. Suite Champêtre per due pianoforti
1957. New Waltzes for two piano
1969. Corale, Variazioni e finale per due pianoforti
1969. Three Vaudeville Marches per due pianoforti
1970. Notturmo per due pianoforti
1970. Valse Fugitive per due pianoforti
1976. Scherzo-March per due pianoforti
1978. Introduzione e Bagatella per due pianoforti e pianoforte a quattro mani
1978. Moonlight Dance per due pianoforti e pianoforte a quattro mani
1979. Improvviso per pianoforte a quattro mani
1979. Gossip per due pianoforti
1982. Trittico per due clavicembali o due pianoforti
1986. Valzer a venti dita per pianoforte a quattro mani
1986. Variazioni enarmoniche per pianoforte a quattro mani
1988. Concertino a quattro mani

Musica per pianoforte solo:

1920. Arabesca
1920. Briciole
1920. Pastorale
1920. Tre marce per le bestie

- 1921. Preludio notturno
- 1921. Poema fiesolano
- 1923. Due studi
- 1925. Sonatina
- 1926. Suite
- 1931. Tre Preludi
- 1932. Sei Pezzi brevi
- 1938. Sonata in la bemolle
- 1942. Fifteen Pieces for piano for children
- 1946. Sonata all'antica per clavicembalo o pianoforte
- 1950. Variations Académiques
- 1962. Medieval Variations for piano
- 1967. Contrasti per pianoforte
- 1972. Chironomos. Suite per pianoforte
- 1972. Valse pour Léonor
- 1978. Moonlight Dance
- 1979. Dodici Preludi
- 1986. Toccata
- 1992. Four Piano Pieces

Opere teatrali:

- 1933. Teresa nel bosco
- 1949. Don Perlimplin
- 1957. The Pet Shop
- 1960. The Clock
- 1966. Maryam the Harlot

Musica per coro:

1923. Barabau. Canzone corale

1963. Three Choral Songs a cappella

1973. Missa Brevis per coro e organo (o armonium)

Opere per la radio:

1954. Viaggio di Europa

Musica per voce e pianoforte:

1933. Quatre Poèmes de Max Jacob

1945. Four Italian Songs

1946. Canzone a duetto per soprano, contralto e pianoforte

1949. Five English Songs

1957. Two Songs between Two Waltzes

1960. Four D. H. Lawrence Songs

1967. Five Elizabethan Songs

Musica per voce e orchestra:

1939. Ulysses Wandering. Cantata per coro misto, baritono e orchestra

1974. Sette Liriche Saffiche per mezzosoprano e orchestra

Musica di scena:

1936. L'Ecole des Femmes (Molière)
1937. L'Illusion (Corneille)
1937. Electre (Giraudoux)
1938. Le Corsaire (Achard)
1942. La Belle au Bois (Supervielle)
1942. Judith (Giraudoux)
1955. Turandot (C. Gozzi)

Musica per films:

1932. O la borsa o la vita (Carlo Ludovico Bragaglia)
1935. Amore (Carlo Ludovico Bragaglia)
1938. L'Orologio a cucù (Camillo Mastrocinque)

N.B.: Le composizioni di Rieti appartenenti a General Music Publishing sono state cedute a SCREAM GEMS-COLGEMS-EMI Music Inc.: 6920 Sunset Blvd. Hollywood, CA 90028.

La loro distribuzione è però curata da BOSTON Music Co. Airport Drive, Hopedale, Mass. 01747. Tel 617.478.4813.

Alcune di esse comunque si possono trovare anche presso le Edizioni CURCI, Galleria del Corso, 4, Milano. Le elenco qui di seguito:

Concerto per due pianoforti e orchestra (partitura e materiale)

Concerto N. 3 per pianoforte e orchestra (part. e mat.)

Concerto per violino e orchestra (part. e mat.)

Concerto N. 1 per violoncello e dodici strumenti (part. e mat.)

Sinfonia N. 3 (Sinfonietta) (part. e mat.)

Sonata a cinque per flauto, oboe, fagotto e pianoforte (part. e mat.)

Recital for Young Chamber Players (part. e mat.)

Concerto N. 2 per violoncello e orchestra (solo partitura)

Concerto N. 2 per pianoforte e orchestra (solo partitura)

Concerto Triplo per violino, viola, pianoforte e orchestra (solo part.)

The Pet Shop. Opera (solo canto)

Concerto per clavicembalo e orchestra (solo partitura)

La Fontaine. Suite (solo partitura)

Copia di tutte le composizioni di Rieti è alla Public Library, Music Division, Lincoln Center, New York.

INDIRIZZI DEGLI EDITORI

UNIVERSAL EDITION – Postfach 3 – A-1015 Wien,
Austria

American Agents: European-American Music

2480 Industrial Blvd. – Paoli, Penn.

19031

EDITIONS SALABERT – 22 Rue Chauchat – 75009
Paris

EDITIONS MAX ESCHIG – 48 Rue de Rome – 75008
Paris

BROUDE BROTHERS – 170 Varick Street – New
York, N.Y. 10013

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS – 866 Third Av-
enue – New York, N.Y. 10022

Agente Italiano: RICORDI, Milano

SCREEN GEMS – COLGEMS – EMI MUSIC Inc.

Distributore: THE BOSTON MUSIC COMPANY

Airport Drive – Hopedale, Mass. 01747

Tel.617.478.4813

Agente Italiano: Edizioni CURCI – Galleria del Corso,
4 20122 Milano

Bibliografia

Scritti di Rieti

Einiges über Verdi, in «Musikblätter des Anbruck», Wien, Universal Edition, VII, August-September 1925, pp. 374-380.

Teresa nel bosco, Opera da camera in tre quadri, 1933. Libretto pubblicato per la prima volta in questo volume.

The Features of bad music (Le caratteristiche della cattiva musica), New York, 1941. Conferenza il cui testo è pubblicato per la prima volta in questo volume.

The Composer's Debt, in «Stravinsky in the theatre», Edited with an Introduction by Minna Lederman, New York, «Dance Index, Ballet Caravan Inc.», 1949.

Scritti su Rieti

La bibliografia su Rieti è sostanzialmente inesistente se si escludono una tesi di laurea svolta negli Stati Uniti ed alcuni brevi o brevissimi saggi in riviste, i più significativi dei quali elenchiamo qui di seguito in ordine alfabetico.

ADLER, Reba, *Two versions of «Barabau»*. Dissertation, New York University, 1981.

- CASELLA, Alfredo, *Neue Komponisten in Italien*, in «Musikblätter des Anbruch», Wien, Universal Edition, VII, August-September 1925, p. 399.
- CASELLA, Alfredo, *Jeunes et indépendants: Vittorio Rieti*, in «La Revue Musicale», Paris, VIII, 3, 1927, p. 64.
- OSTLERE, Hilary, *Rieti and Balanchine*, in «Ballet Review», New York, Spring 1982, pp. 7-14.
- OSTLERE, Hilary, *The Rieti Connection*, in «Ballet News», New York, September 1985, Vol. 7, n. 3, pp. 32-34.
- PRUNIERES, Henri, *Chroniques et Notes: La Musique en France et à l'étranger*, in «La Revue Musicale», Paris, Juin 1, 1926, p. 282.
- PRUNIERES, Henri, *Chroniques et Notes: Festival de la «Société Internationale de la Musique Contemporaine (S.I.M.C.)*, in «La Revue Musicale», Paris, VI, 8, 1925, pp. 280-281.
- RICCI, Franco Carlo, *Lettere inedite di Stravinsky a Vittorio Rieti*, in «Note d'archivio per la storia musicale», Venezia, Fondazione Levi, 1983, N.S., I, pp. 228-244.
- ROSS ACOCELLA, Joan, *Vittorio Rieti, An Interview*, in «Dancemagazine», New York, January 1982, pp. 76-79.
- ROSSI-DORIA, Gastone, *Labroca, Massarani e Rieti*, in «Il Pianoforte», Torino, 1924, V, N. 12, pp. 303-309.
- SCHAEFFNER, André, *Concerto pour quintette à vent*

et orchestre de Vittorio Rieti, in «La Revue Musicale», Paris, VI, 10, 1925, p. 143.

Articolo redazionale, senza titolo, in «The New Yorker», The Talk of the Town. Notes and comment, March 15, 1982, pp. 33-35.

Cenni di Bibliografia generale

Oltre a qualche opera di carattere generale che si riferisce ad aree culturali e periodi nei quali Rieti operò, sono ricordati lavori riguardanti musicisti o personaggi del mondo dell'arte con i quali egli ebbe contatti più o meno profondi. In quelli contrassegnati con * viene citato il suo nome o si dedica appena qualche rigo alla sua opera.

ANSERMET, Ernest, *Écrits sur la musique*, Neuchâtel, 1971.

* AA.VV., *Musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'80»*. Atti del Convegno, Firenze 9-11 maggio 1980, a cura di Fiamma NICOLODI, Firenze, Olschki, 1981.

* BONTEMPELLI, Massimo, *Passione incompiuta*, Milano, Mondadori, 1958.

* COEUROY, André, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Kra, 1928.

COLLAER, Paul, *La musique moderne 1909-1955*, Paris, Bruxelles, Elsevier, 1955.

COLLAER, Paul, *I «Sei». Studio dell'evoluzione della musica francese dal 1917 al 1924*, in «L'Approdo Musicale», NN. 19-20, Roma Eri, 1965.

COPLAND, Aaron, *The New Music, 1900-1960*, New York, Norton, 1968.

DUMESNIL, René, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genève, Paris, Montréal, Milieu du Monde, 1946.

DUSE, Ugo, *Per una Storia della musica del Novecento*, Torino, E.D.T., 1981.

GATTI, Guido M., *Nuovi aspetti della situazione musicale in Italia*, in «La Rassegna Musicale», VII, N. 1, gennaio-febbraio, 1934, pp. 29-38.

GAVAZZENI, Gianandrea, *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*, Milano, Suvini Zerboni, 1954.

HITCHCOCK, Hugh Wiley, *Music in the United States: a Historical Introduction*, New York, 1969.

* LABROCA, Mario, *L'usignolo di Boboli. (Cinquant'anni di vita musicale italiana)*, Venezia, Neri Pozza, 1959.

* MACHLIS, Joseph, *Introduction to contemporary music*, New York, Norton and Company, 1961, 1979^{II}.

* MARKEVITCH, Igor, *Point d'orgue. Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1959.

* MILHAUD, Darius, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949.

MILHAUD, Darius, *Notes sur la musique*, Paris, Flammarion, 1982.

MYERS, Rollo H., *Modern French Music*, Oxford,

1971.

MYERS, Rollo H. (a cura di), *Twentieth Century Music*, London, 1960.

NABOKOV, Nikolas, *Old Friends and New Music*, Boston, 1951.

NICOLODI, Fiamma, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, 1982.

* PAOLI (de'), Domenico, *La crisi musicale italiana*, Milano, Hoepli, 1939.

PAOLI (de'), Domenico, *La musica contemporanea*, Roma, Studium, 1952.

POULENC, Francis, *Moi et mes amis*, Paris, La Palatine, 1963.

* *Rassegna (La) Musicale*, Antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966.

* REIS, Claire R., *Composers in America*, New York, 1947.

* RESPIGHI, Elsa, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma, Trevi, 1977^{II}.

ROGNONI, Luigi, *La Scuola musicale di Vienna. Espressionismo e Dodecaфонia*, Torino, Einaudi, 1966.

* SALAZAR, Adolfo, *La música moderna: las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*, Buenos Aires, 1944.

SAVINIO, Alberto, *Scatola sonora*, Milano, Ricordi, 1955.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Doubleday, 1959 (Trad. it. di Luigi BONINO SAVARINO, Torino, Einaudi,

1977. Questa edizione contiene anche: *Memories and Commentaries e Expositions and Developments*).

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935 (Trad. it., *Cronache della mia vita*, a cura di Alberto MANTELLI, Milano, Minuziano, 1947).

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Dialogues and Diary*, New York, Doubleday, 1963.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Expositions and Developments*, New York. Doubleday, 1962.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Memories and Commentaries*, New York, Doubleday, 1960.

* STRAVINSKY, Igor, *Selected Correspondance*, edited and with commentaries by Robert Craft, New York, Alfred A. Knopf, vol. I, 1982; vol. II, 1984; vol. III, 1985.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Neue Musik zwischen den beiden Kriegen*, Berlin, Suhrkamp, 1951 (Trad. it., *La musica moderna*, a cura di Mariangela Donà, aggiornata da A. LANZA, Torino, Einaudi, 1960).

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Twentieth Century Music*, London, 1968 (Trad. ted., *Musik des 20. Jahrhunderts*, München, Kindler, 1969. Trad. it., *La musica del XX secolo*, Milano, 1969).

VERDONE, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969.

* VLAD, Roman, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955.

* WATERHOUSE, J.C.G., *The Emergence of Modern*

Italian Music (up to 1940), Diss. University of Oxford, 1968.

I compositori

Casella

AA.VV., *Alfredo Casella-Symposium*, con saggi e appendice bio-bibliografica, a cura di Fedele D'AMICO e Guido M. GATTI, Milano, Ricordi, 1958.

AA.VV., *Alfredo Casella a venticinque anni dalla morte*, in «Chigiana», Voll. XXIX-XXX, N.S., N.N. 9.10, pp. 7-74, Firenze, Olschki, 1975.

* CASELLA, Alfredo, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941.

Dallapiccola

AA.VV., *Luigi Dallapiccola*. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia a cura di Fiamma NICOLODI, Milano, Suvini Zerboni, 1975.

KÄMPER, Dietrich, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten L. Dallapiccola*, Köln, Gitarre-Laute Verlagsgesellschaft 1984 (Trad. it., *Luigi Dallapiccola*, a cura di Laura Dallapiccola e S. Sablich, Firenze, Sansoni, 1985).

VLAD, Roman, *Luigi Dallapiccola*, Milano, Suvini Zerboni, 1957 (English translation by Cynthia Jolly).

De Falla

BURNETT, James D., *Manuel de Falla and the Spanish Renaissance*, London, 1979.

CHASE, Gilbert e BUDWIG, A., *Manuel de Falla*, New York, 1985.

MILA, Massimo (a cura di), *Manuel de Falla*, Milano, Ricordi, 1962.

PAHISSA, Jaime, *Manuel de Falla: vida y obra*, Buenos Aires, Ricordi 1947 (trad. it. di Ottavio TIBY, Milano, Ricordi, 1961).

Hindemith

HINDEMITH, Paul, *A Composer's World: Horizons and Limitations*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1952.

Menotti

GRUEN, John, *Menotti. A biography*, New York, MacMillan, 1978 (Trad. it. Gian Carlo Menotti, a cura di Franco SALVATORELLI, Torino, Eri, 1981).

Milhaud

COLLAER Paul, *Darius Milhaud*, Genève-Paris, Slatkine, 1982.

* MILHAUD, Darius, *Notes sans musique*, Paris, Juliard, 1949.

MILHAUD, Darius, *Notes sur la musique*, Paris, Flammarion, 1982.

ROY, Jean, *Darius Milhaud. L'homme et son oeuvre*, Paris, 1968.

Poulenc

POULENC, Francis, *Moi et mes amis*, Paris, La Palatine, 1963.

ROY, Jean, *Francis Poulenc. L'homme et son oeuvre*, Paris, 1964.

Ravel

* MARNAT, Marcel, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986.

Respighi

* AA.VV., *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo ROSTIROLLA, Torino, Eri, 1985.

* RESPIGHI, Elsa, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma, Trevi, 1977^{II}.

* RESPIGHI, Elsa, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati*, Milano, Ricordi, 1954.

Sauguet

AA.VV., *Henri Sauguet. L'homme et son oeuvre*, Triple

Numéro 361-362-363, de «La Revue Musicale», Paris, Richard-Masse, 1983.

Schönberg

PAYNE, Antony, *Schönberg*, London, 1968.

PERLE, George, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schönberg, Berg and Webern*, Berkeley, California, 1962.

RUFER, Joseph, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel, 1959.

SCÖNBERG, Arnold, *Harmonielehre*, Vienna, 1911 (Trad. it. *Manuale di armonia*, a cura di Giacomo MANZONI, Milano, Il Saggiatore, 1963).

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Schönberg*, Zurich und Freiburg, Atlantis, 1951.

Stravinsky

* AA.VV., *Stravinsky in the theatre*, Edited with and Introduction by Minna Lederman, New York, «Dance Index», Ballet Caravan Inc., 1949.

DRUSKIN, Mikhail, *Igor Stravinsky: il suo carattere, l'opera, le opinioni*, Leningrado, 1974.

MILA, Massimo, *Compagno Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1983.

SCLOEZER (de), Boris, *Igor Stravinsky*, Paris, Claude Aveline, 1929.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Conversations*

with Igor Stravinsky, New York, Doubleday, 1959 (Trad. It. di Luigi BONINO SAVARINO, Torino, Einaudi, 1977. Questa edizione contiene anche: *Memories and Commentaries e Expositions and Developments*).

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935 (Trad. it., *Cronache della mia vita*, a cura di Alberto MANTELLI, Milano, Minuziano, 1947).

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Dialogues and Diary*, New York, Doubleday, 1963.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Expositions and Developments*, New York, Doubleday, 1962.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Memories and Commentaries*, New York, Doubleday, 1960.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert, *Poétique musicale*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1942 (Trad. it., *Poetica della musica*, a cura di Lino CURCI, Milano, Curci, 1954).

* STRAVINSKY, Vera e CRAFT, Robert, *Stravinsky in pictures and documents*, New York, Simon and Schuster, 1978.

* STRAVINSKY, Igor, *Selected correspondance*, edited and with Commentaries by Robert Craft, New York, Alfred A. Knopf, vol. I, 1982; vol. II, 1984; vol. III, 1985.

* VLAD, Roman, *Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1958, 1973^{II}.

* WHITE, Eric Walter, *Stravinsky. The Composer and his works*, London, Faber and Faber, 1966 (Trad. it. di Maurizio PAPINI, Milano, Mondadori, 1983).

Varèse

VARESE, Edgar, *Écrits*. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983 (Trad. it. di Umberto FIORI e Luisa MENNUTI-MORELLO, Milano, Ricordi, 1985).

* VARESE, Louise, *Varèse. A Looking-Glass Diary*, New York, Norton, 1972.

Varia

De Chirico

* FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio e BALDACCI, Paolo, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924 – 1929. Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milano, Philippe Daverio, 1982.

Diaghilev

* AA.VV., *Les Ballets Russes*, in «La Revue Musicale», Numéro Spécial, XI^e Année, N. 110, Décembre 1930.

* BALANCHINE, George, *Balanchine's complete stories of the great ballets*, New York, Doubleday, 1954.

BALANCHINE, George, *Diaghilev and his period*, in «Dance News», V, 15, N. 2, agosto 1949.

* BEAUMONT, Cyril W., *Ballets of today*, London, Putnam, 1954.

* BEAUMONT, Cyril W., *Complete Book of Ballets*,

London, Putnam, 1937.

* BEAUMONT, Cyril W., *The Diaghilev Ballet in London: A personal record*, London, Putnam, 1940.

* BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1979.

* BUCKLE, Richard, *In search of Diaghilev*, London, Sidgwick and Jackson, 1955.

* D'AMICO, Fedele, voce *Diaghilev*, in «Enciclopedia dello Spettacolo», Firenze-Roma, Sansoni, 1957, vol. IV, pp. 615-628.

* DETAILLE, Georges e MULYS, Gérard, *Les Ballets de Montecarlo. 1911-1944*, Paris, Arc-en-ciel, 1954.

* GONTCHAROVA, Nathalie, LARIONOV, Michel e VORMS, Pierre, *Les Ballets Russes. Serge de Diaghilev et la Décoration Théâtrale*, Belvès D'Ordogne, Vorms édit., 1955.

* GRIGORIEV, Sergej, *The Diaghilev Ballet. 1909-1929*. London, Constable, 1953.

* KOCHNO, Boris, *Le Ballet*, Paris, Hachette, 1954.

* KOCHNO, Boris, *Diaghilev and The Ballets Russes*, New York, Harper and Row, 1970.

* LIFAR, Serge, *Serge Diaghilev. His life, his work, his legend. An intimate biography*, London, Putnam, 1940.

* LIFAR, Serge, *Histoire du Ballet Russe. Depuis les origines jusqu'à nos jours*. Paris, Nagel, 1950.

* SOKOLOVA, Lydia, *Dancing for Diaghilev*, New York, MacMillan, 1961.

* VAUGHAN, David, *Frederick Ashton and his ballets*, New York, Knopf, 1977.

Misia Sert

* GOLD, Arthur e FIZDALE, Robert, *Misia*, New York, 1980 (Trad it. a cura di Francesco FRANCONERI, Milano, Mondadori, 1981).

Discografia

Discografia secondo il genere musicale³²³

Musica per orchestra:

Capers

London Symphony Orchestra

Jorge MESTER

33 Desto Records DC 6434 LP

Dance Variations for String Orchestra

M-G-M String Orchestra

Carlos SURINACH

33 M-G-M Records E 3565 LP

La Fontaine. Suite per orchestra

Orchestra Sinfonica di Roma

Nicolas FLAGELLO

³²³ La discografia di Rieti non è molto ampia. Non tutti i dischi incisi inoltre sono reperibili in commercio. Sono indicati con * quelli fuori catalogo.

All'interno delle varie sezioni le opere incise sono disposte in ordine alfabetico.

Per ogni disco sono indicati nell'ordine:

Solisti strumentali o vocali

Orchestra o complesso da camera

Direttore d'orchestra

Data di esecuzione (quando è riportata sul disco)

Velocità del disco

Marca

Sigla e numero del catalogo

Sistema d'incisione (p.e. Long Playing)

33 Serenus SRS 12023 LP

Sinfonia N. 3 (Sinfonietta)

The Prague Sinfonietta

Jindrich ROHAN

33 Serenus SRS 12043 LP

Musica per strumento solista e orchestra

Concerto per clavicembalo e orchestra

Sylvia MARLOWE, clavicembalo

Chamber Orchestra

Samuel BARON

1973 33 Composer Recordings CRI SD 312 LP

Concerto per violoncello e dodici strumenti

Massimo AMFITHEATROF, violoncello

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica di Roma

Nicolas FLAGELLO

1966 33 Serenus SRS 12013 LP

Concerto N. 3 per pianoforte e orchestra

Ornella SANTOLIVIDO, pianoforte

Orchestra Sinfonica di Roma

Nicolas FLAGELLO

33 Serenus SRS 12033 LP

Musica per insiemi strumentali

Brass Suite (Incisioni)
The American Brass Quintet
33 Serenus SRS 12033 LP

Concertino per cinque strumenti
The Chamber Player of Heilbronn
1966 33 Serenus SRS 12013 LP

Madrigale per dodici strumenti
M-G-M Chamber Orchestra
Arthur WINOGRAD
33 M-G-M Records E 3414 LP

*Partita per clavicembalo, flauto, oboe e quartetto
d'archi*
Sylvia MARLOWE, clavicembalo
Samuel BARON, flauto
Ronald ROSEMAN, oboe
Charles LIBOVE, Anahid AJEMIAN, violini
Harry ZARATZIAN, viola
Charles Mc CRACKEN, violoncello
1973 33 Composers Recordings CRI SD 312 LP

* *Partita per clavicembalo, flauto, oboe e quartetto
d'archi*
Sylvia MARLOWE, clavicembalo
33 Capitol P 8309 LP

Pastorale e Fughetta per flauto, viola e pianoforte

Trio della Casa Serena
33 Serenus SRS 12063 LP

**Quartetto N. 1 per archi*
Quartetto Pro Arte
78 Victor 1821-1822

Quartetto N. 3 per archi
The Phoenix String Quartet
33 Serenus SRS 12063 LP

Quartetto N. 4 per archi
The St. Louis Quartet
33 Serenus SRS 12023 LP

Sestetto Pro Gemini
The Gemini Ensemble
33 Serenus SRS 12073 LP

Sestetto Pro Gemini
The Gemini Ensemble
33 Sonclair 7F 13156 LP

Sonata a cinque
Thomas NYFENGER, flauto
Ronald ROSEMAN, oboe
David GLAZER, clarinetto
Arthur WEISSBERG, fagotto
Gilbert CALISH, pianoforte

33 Serenus SRS 12043 LP

** Sonata per flauto, oboe, fagotto e pianoforte*

Berkshire Woodwind Ensemble

33 Unicorn LP 1029 LP

Trio per violino, violoncello e pianoforte

The Beaux Arts Trio

33 Serenus SRS 12043 LP

Woodwind Suite (Silografie)

The Ariel Wind Quintet

33 Serenus SRS 12063 LP

Musica per balletto

Conundrum

The Harkness Ballet Orchestra

Jorge MESTER

33 Serenus SRS 12073 LP

The Night Shadow

Orchestra of the London Festival Ballet

Terence Kern

33 Emi SLS 842 LP

Album di due dischi

Musica per due strumenti

Capriccio per violino e pianoforte

Oscar RAVINA, violino

Gleb GZASHVILI, pianoforte

33 Serenus SRS 12063 LP

Musica per due pianoforti o pianoforte a quattro mani

Corale, Variazioni e Finale per due pianoforti

Duo pianistico Arthur GOLD – Robert FIZDALE

33 Serenus SRS 12033 LP

Second Avenue Waltzes

Duo pianistico Elda BERETTA – Maria MADINI
MORETTI

33 Serenus SRS 12073 LP

* *Second Avenue Waltzes*

Duo pianistico Arthur GOLD – Robert FIZDALE

33 Columbia ML 2147 LP

* *Suite Champêtre per due pianoforti*

Duo pianistico Arthur GOLD – Robert FIZDALE

33 Columbia ML 4853 LP

Valse fugitive per due pianoforti

Duo pianistico Arthur GOLD – Robert FIZDALE

33 Serenus SRS 12033 LP

Three Vaudeville Marches per due pianoforti

Duo pianistico Arthur GOLD – Robert FIZDALE
33 Serenus SRS 12033 LP

Musica per pianoforte solo o clavicembalo solo

Medieval Variations

Robert GURALNIK, pianoforte
1966 33 Serenus SRS 12013 LP

Sei Pezzi Brevi

Robert GURALNIK, pianoforte
1966 33 Serenus SRS 12013 LP

* *Sonata all'antica per clavicembalo*

Sylvia MARLOWE, clavicembalo
33 Decca DL 10021 LP

Sonata all'antica per clavicembalo

Sylvia MARLOWE, clavicembalo
33 New Editions NE 3 LP

Sonata in La bemolle per pianoforte

Elizabeth MARSHALL, pianoforte
33 Serenus SRS 12034 LP

Musica per voce e pianoforte

* *Quattro Liriche Italiane*

John REARDON, baritono
33 Serenus SRS 1019 LP

Sette Liriche Saffiche

Benedetta PECCHIOLI, mezzosoprano

Chamber Orchestra

Mario ROSSI

33 Serenus SRS 12063 LP

* *Quatre Poèmes de Max Jacob*

Paul SPERRY

33 Serenus SRS 12078 LP

Apparato iconografico


R. CONSOLATO D'ITALIA
IN
ALESSANDRIA D'EGITTO
UFFICIO DI STATO CIVILE

Estratto dal Registro degli Atti di Nascita dell'anno millecento *novantotto*
N. *24*

ATTO DI NASCITA

L'anno millecento *novantotto* addi *ventuno*
del mese di *Gennaio* a ore *ant.* meridiane *cinque*
e minuti *quaranta* nell'Ufficio Consolare.

Avanti di me *Car. Guido Sabatke*,
Vice Console di Sua Maestà il Re d'Italia, Ufficiale dello
Stato Civile per delegazione del R. Console *Car. Cesare*
Romano mi date *2* Febbraio *1897*
è comparso *Giulio Donk*
di anni *ventisei* nato a *Vicenza*
provincia di *Vicenza* domiciliato nel Regno
nel Comune di *Vicenza*, provincia di *Vicenza*
ed attualmente residente a *quarta città*
il quale mi ha dichiarato che alle ore *ant.* meridiane *cinque*
e minuti *quaranta* del di *ventuno* del corrente
mese in *quarta città*, nella casa posta
in *Via Nubi Daniel* al numero —

1. Atto di nascita di Vittorio Rieti



UNIVERSITA' COMMERCIALE LUIGI BOCCONI

Dai registri di questa Università risulta che il Signor Vittorio Rieti di Dante, nato in Alessandria d'Egitto il 28 Gennaio 1898, venne regolarmente iscritto come studente il 5 Ottobre 1911, ed avendo superato il 12 Aprile 1917 gli Esami di Laurea venne proclamato DOTTORE IN SCIENZE ECONOMICHE E COMMERCIALI.

M i l a n o , 9 Settembre 1917.



Il Segretario

Visto: Il Rettore

2. Certificato di laurea di Vittorio Rieti

"
VENDREDI
"

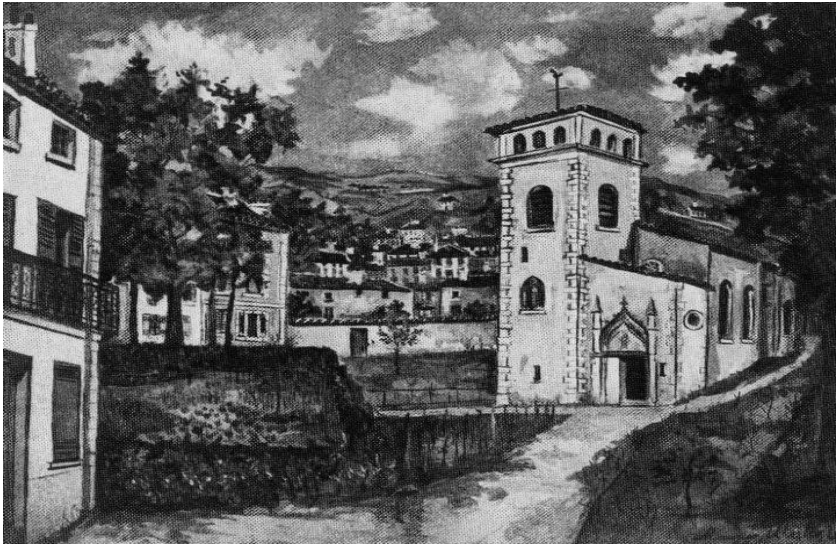
Ballet.

Un matin de la saison sèche - dans une île tropicale de
l'Amérique, à proximité de l'embouchure du fleuve Orénoque.
Une clairière ^{au bord de la mer} ~~au bord de la mer~~. Tout autour, la forêt vierge: palmiers,
cocotiers, bananiers, lianes, fougères. Au fond de la scène, à droite,
le sable du rivage. Une étroite éclaircie permet de distinguer
le large.



^{scène I}
Au lever du rideau, la scène est vide. Robinson entre par la
droite; aspect lépreux: costume en peau de daïre, ^{un objet} parasol; le
berroquet sur son épaule; le ~~par~~ chien, à ~~sa~~ côté. Il traverse
lentement la scène par derrière les arbres, et descend vers
la mer. A quelques mètres du rivage il s'arrête épouvanté. Il vient

3. Schizzo autografo di Léon Kochnizky per la scena I del
Balletto Robinson et Vendredi



4. Maurice Utrillo, scena originale per la prima rappresentazione di Barabau di Vittorio Rieti

HOTEL PLAZA
ROMA

Cher^② Mr. Diaghilev,
Je vous
laisse "La Vie pour le Tsar",
que j'ai emprunté à un
marchand de musique, parce
que la Bibliothèque était
fermée. Je vous prie d'en
avoir grand soin et de
ne pas crayonner la partition,
car il faut la rendre
intacte.
A demain et bien à vous
Vittorio Rieti.

5. Lettera autografa di Vittorio Rieti a Diaghilev

Grand Hôtel

Paris le 19 Janvier 1929

Monsieur Vittorio Rieti

7, Rue du Laos
Paris

Cher Monsieur Rieti,

Je vous confirme par la présente notre accord verbal
en ce qui suit:

1. Vous vous engagez à composer la musique d'un ballet sur un livret de M. Boris Kochno, intitulé 'Le Bal'.
2. La partition de piano du dit ballet devra m'être livrée le 1^{er} Mars et la partition et le matériel d'orchestre complet - le 15 Avril 1929.
3. J'aurai le droit de représenter cette oeuvre au théâtre en exclusivité dans tous pays pendant un an à partir du jour de la première représentation. Pendant les deux années suivantes je conserverai ce droit d'exclusivité pour Paris, Monte-Carlo, Londres, Berlin et Munich.
4. Vous aurez le droit de faire exécuter l'oeuvre au concert, mais pas avant la première représentation de celle-ci au théâtre.

maître du
15 Juin 1929
R. H. H. H. H.

11
18

5. Je vous verserai pour ce travail, à titre de prime, une somme de sept mille cinq cents francs français (Fr. 7.500) payables de la façon suivante: Frs. 3000-à la livraison de la partition de piano, Frs. 3000-à la livraison du matériel d'orchestre, et Frs. 1500-à l'entame de la première représentation, mais au plus tard le 15 juin 1929.

Vu vous
ou à votre
d'éditeur

Vu vous
ou à votre
d'éditeur

6. Pour la location du matériel je vous paierai *Viercauto* quinze francs français par spectacle dans les pays où les droits d'auteur sont perçus par la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. Dans les autres pays je vous paierai l'une livre dix shillings \pm (10%) et à Londres deux livres \pm (20%) par spectacle, ces sommes comprenant le prix de location du matériel et ces droits d'auteur.

Veuillez bien me confirmer cet accord et croyez cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs

P.S. Au cas on l'éditeur demanderait une avance sur le prix de location, je suis prêt à lui verser une somme me dépassant pas Frs 1000 à la livraison du matériel d'orchestre.

6. Contratto autografo di Diaghilev per Le Bal di Vittorio Rieti



7. Michail Larionov: *Diaghilev pota un rosaio a Ouchy*, 1915

Paris 24 mai 1928
7 Sq. de Champ de Mars

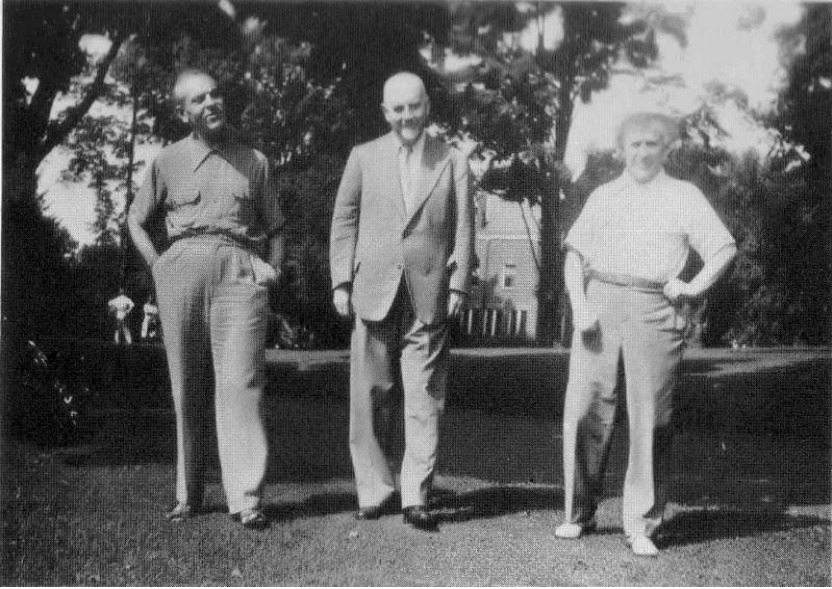
Mon cher Sauguet,

Vous savez bien
que je suis toujours à votre disposition
pour tous les conseils dont vous avez
besoin, et que je le fais avec le plus
grand plaisir. Ne parlez pas de
leçons, je vous en prie: je ne suis pas
encore, bien merci, un véritable maître, et
n'accepterai que de vous aider en confidence
et en toute amitié.

Venez donc, si vous voulez, samedi
à 5 heures. Si vous ne pouvez pas, téléphamez
moi le matin Ségur 74-04.

Mien à vous
Vittorio Rieti

8. Lettera autografa di Vittorio Rieti a Henri Sauguet



9. Vittorio Rieti (a sinistra), Lionello Venturi (al centro) e Marc Chagall, ad un convegno di intellettuali negli Stati Uniti negli anni quaranta



10. Da sinistra: Elsie Rieti, Francis Poulenc, Vittorio Rieti ed Henri Sauguet ad una fiera di Parigi, intorno agli anni 1928-'30

LE BAL

(CREATION)

Ballet en deux tableaux de BORIS KOCHNO

Musique de VITTORIO RIETI

Décors et costumes de GIORGIO DE CHIRICO

Chorégraphie de GEORGES BALANCHINE

Costumes exécutés sous la direction de M^{me} A. YOUNKINE

—

<i>La Dame</i>	M ^{lle} Alexandra Danilova
<i>Le Jeune Homme</i>	MM. Anton Dolin
<i>L'Astrologue</i>	André Bobrow
<i>Entrée Espagnole</i>	M ^{me} Felia Doubrovska
	MM. Léon Woizikovsky
<i>Entrée Italienne</i>	Georges Balanchine
	M ^{lle} Eugénie Lipkovska
<i>Les Sylphides</i>	M. Serge Lifar
	M ^{mes} Markova, Vadimova,
	Branitska, Soumarokova
<i>Les Invités</i>	M ^{mes} Marra, Maikerska,
	Slavinska, Chamié,
	Karlevska, Klemetska,
	Gouluk, Miklachevska,
	Obidennaia, Pavlova,
	Barash, Tarakanova
<i>Les Cariatides</i>	MM. Tcherkas, Efimow,
	Kremnew, Borovsky,
	Jazvinsky, Kochanovsky
	Fedorow, Lissanevitch,
	Hoyer, Petrakevitch,
	Ladré, Matouchevsky,
	Yovanovitch.
	MM. Hoyer II, Ignatow.

I. — PROLOGUE.

Dans la foule des invités au bal, un Jeune Homme, frappé par la beauté d'une Dame accompagnée par un vieil Astrologue, suit le couple.

II. — LE BAL.

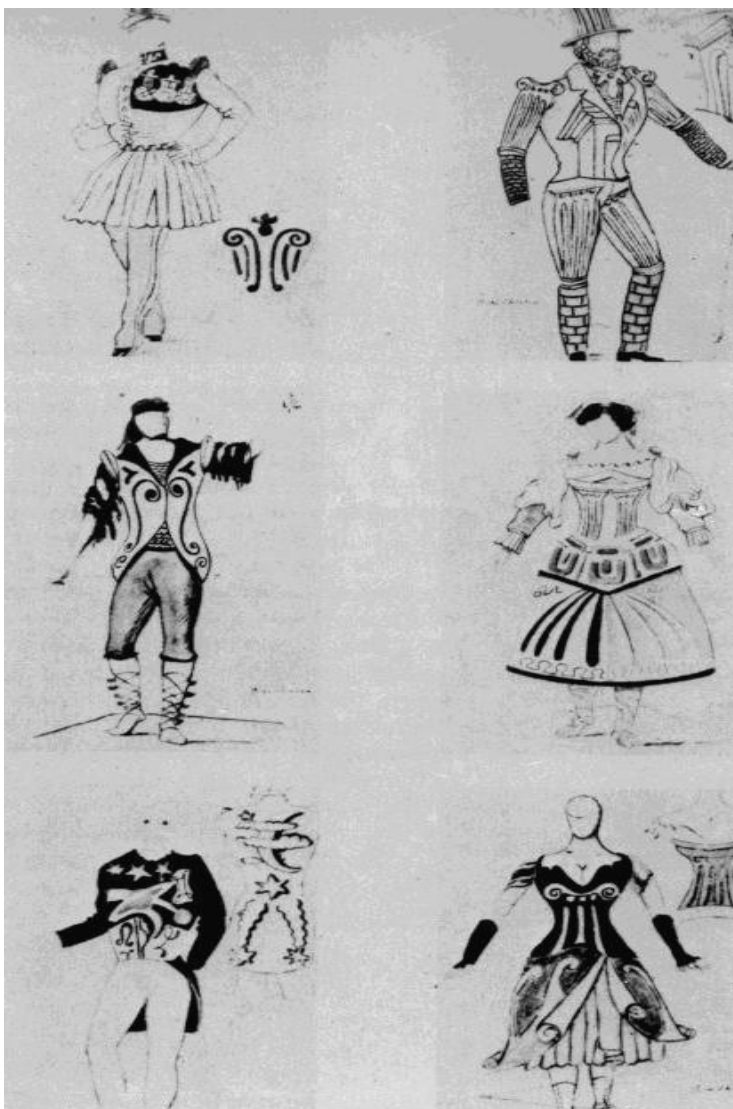
- Danse Générale.
- Entrée Espagnole.
- Variation de la Dame.
- Entrée Italienne.
- Reprise du bal.

Au milieu de la reprise du bal le Jeune Homme entre en scène à la recherche de la Dame qu'il a perdue dans la foule. Apparition de la Dame portant un masque que le Jeune Homme la supplie

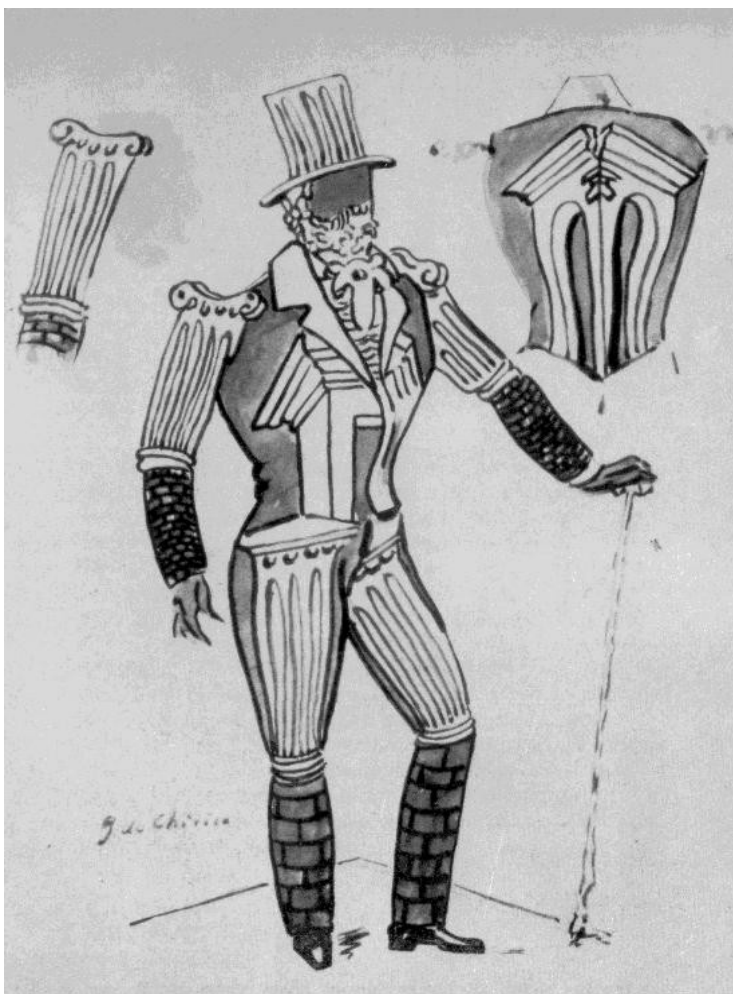
d'enlever. La Dame consent et découvre au Jeune Homme terrifié un visage de vieillarde. A son tour la Dame poursuit le Jeune Homme jusqu'au moment où ce dernier se cache.

Départ général des invités. Le Jeune Homme reste seul dans la salle vide. Au moment où il cherche la sortie, rentre la Dame ayant remis son masque et accompagnée de l'Astrologue. A la grande surprise du Jeune Homme, la Dame enlève son masque, elle apparaît vieillie ; mais d'un geste définitif elle ôte de son visage ce qui n'était qu'un second masque. L'Astrologue à son tour enlève son déguisement et sa barbe et apparaît comme un beau jeune homme. Il prend la Dame par le bras et le couple sort pendant que le Jeune Homme tombe évanoui.

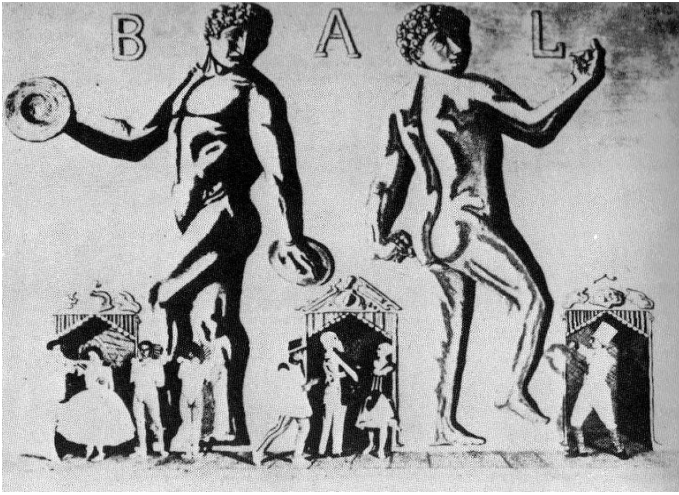
II. Vittorio Rieti, Le Bal: Programma di sala della prima rappresentazione. Théâtre de Montecarlo, 1929



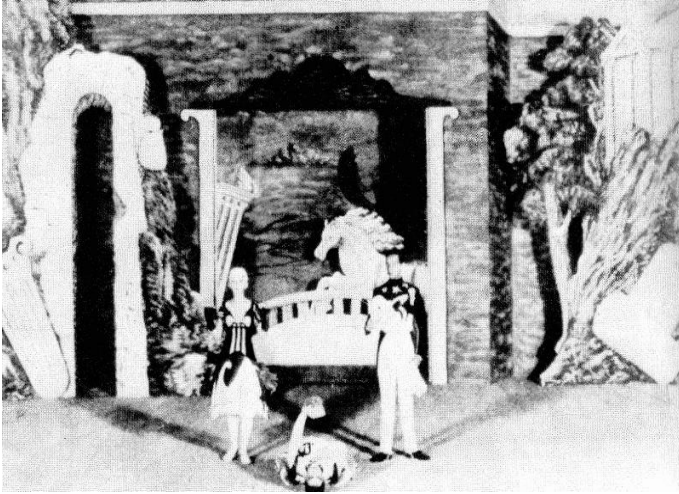
11. Vittorio Rieti, *Le Bal*: Programma di sala della prima rappresentazione. Théâtre de Montecarlo, 1929



13. Giorgio de Chirico, bozzetto per costume della prima rappresentazione de *Le Bal di Vittorio Rieti*. Théâtre de Montecarlo, 1929. The New York Public Library



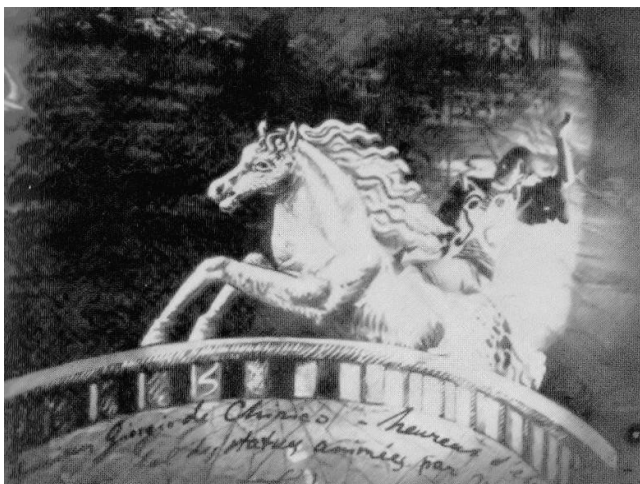
14. Foto di scena della prima rappresentazione de Le Bal di Vittorio Rieti. Prologo. Théâtre de Montecarlo, 1929. Scene e costumi di Giorgio de Chirico



15. Foto di scena della prima rappresentazione de Le Bal di Vittorio Rieti. Seconda parte. Théâtre de Montecarlo, 1929. Scene e costumi di Giorgio de Chirico



16. Giorgio de Chirico, bozzetto di scena per la prima rappresentazione de Le Bal di Vittorio Rieti. Théâtre de Montecarlo, 1929. (Già collezione Serge Lifar), Wadsworth Atheneum di Hartford, Connecticut, USA



17. Foto di Lifar a cavallo con dedica a de Chirico: «à Monsieur Giorgio de Chirico – heureux d'être invité au bal des statues animées par vous». Prima rappresentazione de *Le Bal* di Vittorio Rieti, Théâtre de Montecarlo, 1929. Dall'album di Raïssa Gurievich



18. Da sinistra: Vittorio Rieti, Vera Stravinsky, Robert Craft, Igor Stravinsky (in fondo al centro) in epoca imprecisata



19. Vittorio Rieti (a sinistra), Alfredo Casella (al centro) e Mario Labroca negli anni trenta



20. Vittorio Rieti e Wanda Landowska a Parigi nel 1930



21. Vittorio Rieti in età imprecisata

Hollywood
Le 18 avril

44

Carissimo Vittorio,

Je viens de recevoir votre
beau cadeau avec ce mot-
-dedicace qui me touche
et m'encourage. Merci.

Bien que je pourrais me
concentrer et lire la parti-
-titure fréquemment je
vous envoie un mot

Je vous embrasse, mon
cher, en toute affection

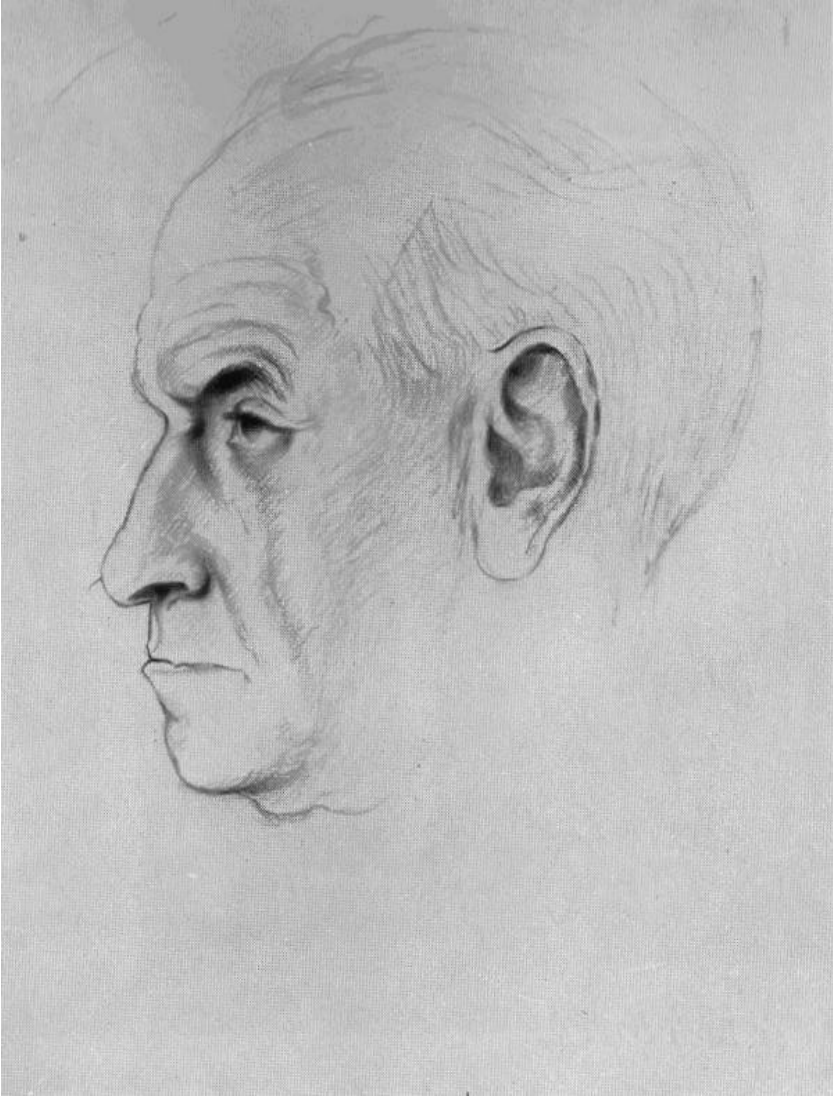
Votre Igor Stravinsky

L'écriture (pour vous le sien direct,
quoique elle réussit est d'une bonne
qualité) est de mon goût.

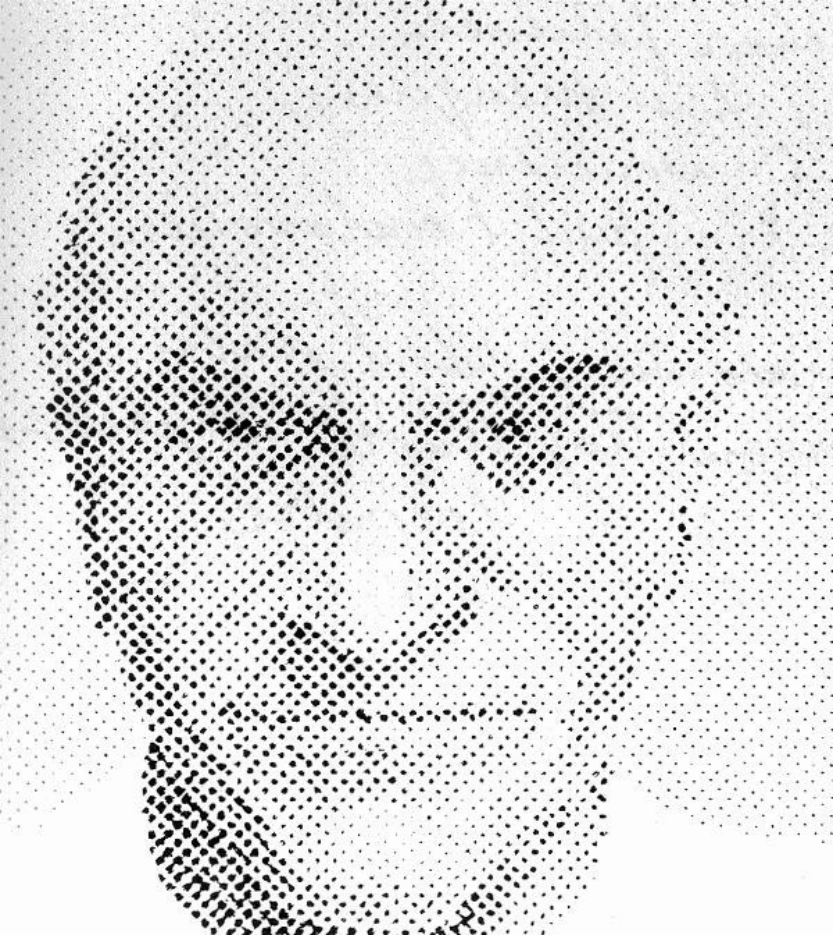
22. Lettera autografa di Igor Stravinsky a Vittorio Rieti



23. Vittorio Rieti e Henri Sauguet in epoca imprecisata



24. *Leonid Berman, ritratto di Vittorio Rieti*



25. Fabio Rieti, ritratto di Vittorio Rieti

Le noyer fatal.

Patience, dis-tu, patience
quand le soleil prolongeait
l'ombre bleue de la malice
sur les branches du noyer

patience, dis-tu, patience,
enfant-tiseur et moque
devant tes inadvertances
rien te bat pour t'éduquer

Patience encor patience
ombre noire de l'Anagke
Voici morte l'innocence
Ellenore a trépassé

Patience encor patience
tes examens sont manqués
il te reste l'entouffance
-46 la ver il faut t'embarquer

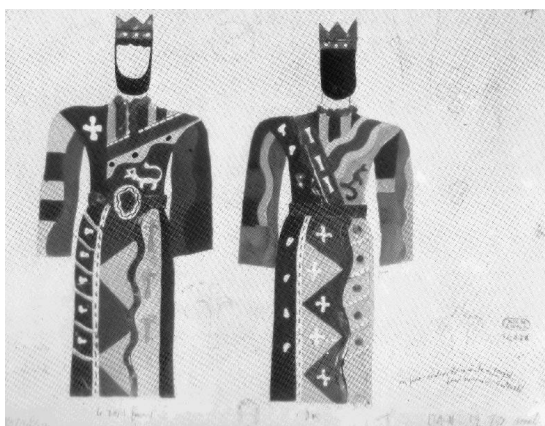
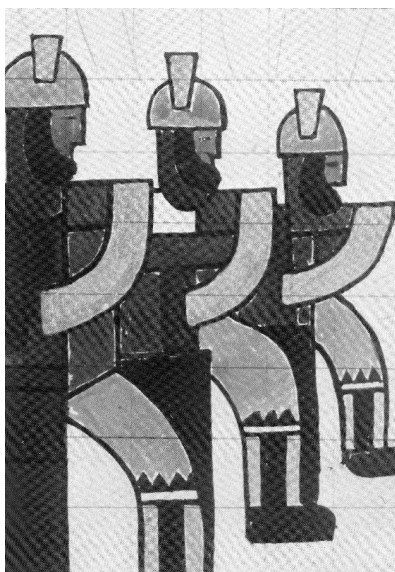
Te reconnais-tu, dit l'ombre
vieux homme trop tendre et pervers
ta jeune fille est en décombre
Voici les portes de l'enfer.



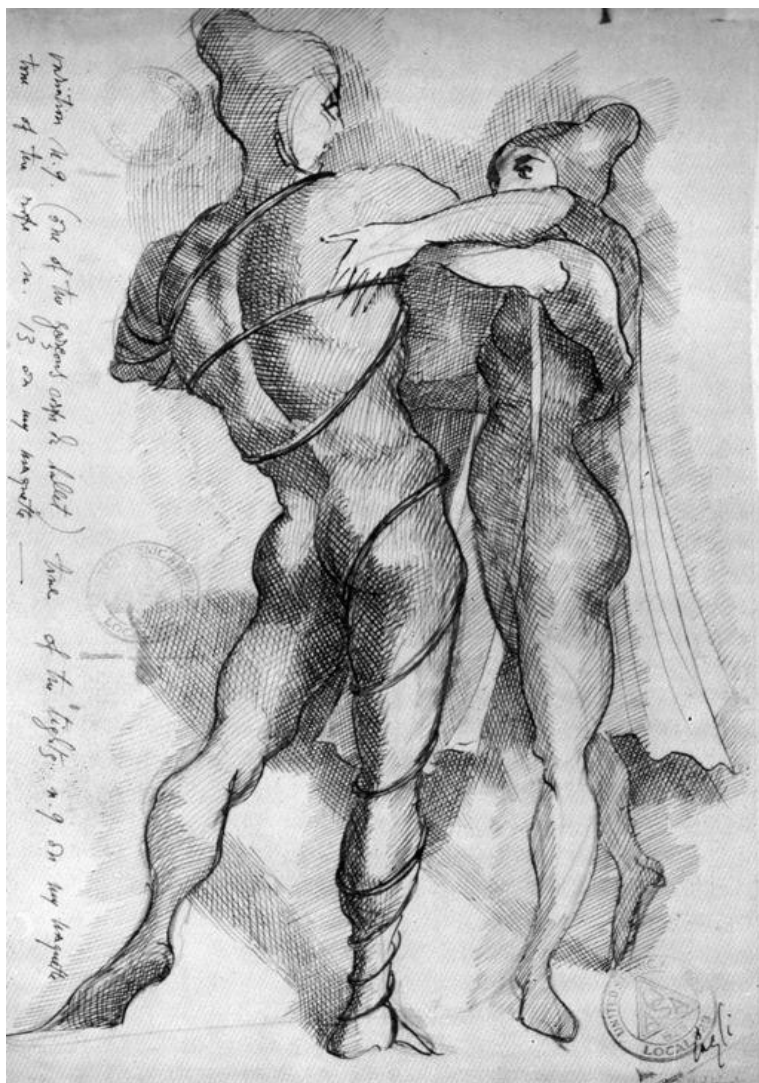
27. Filippo De Pisis, scena per la prima rappresentazione di Teresa nel bosco di Vittorio Rieti, Venezia, Teatro Goldoni, 1934. Milano, Museo del Palazzo Reale



28. Serge Lifar e Yvette Chauviré in *David Triomphant* di Vittorio Rieti. Parigi, Théâtre de l'Opéra, 1937. Parigi, Bibliothèque de l'Opéra



29. Fernand Léger, costumi per la prima rappresentazione di *David Triomphant* di Vittorio Rieti. Parigi, Théâtre de l'Opéra, 1937. Parigi, Bibliothèque de l'Opéra



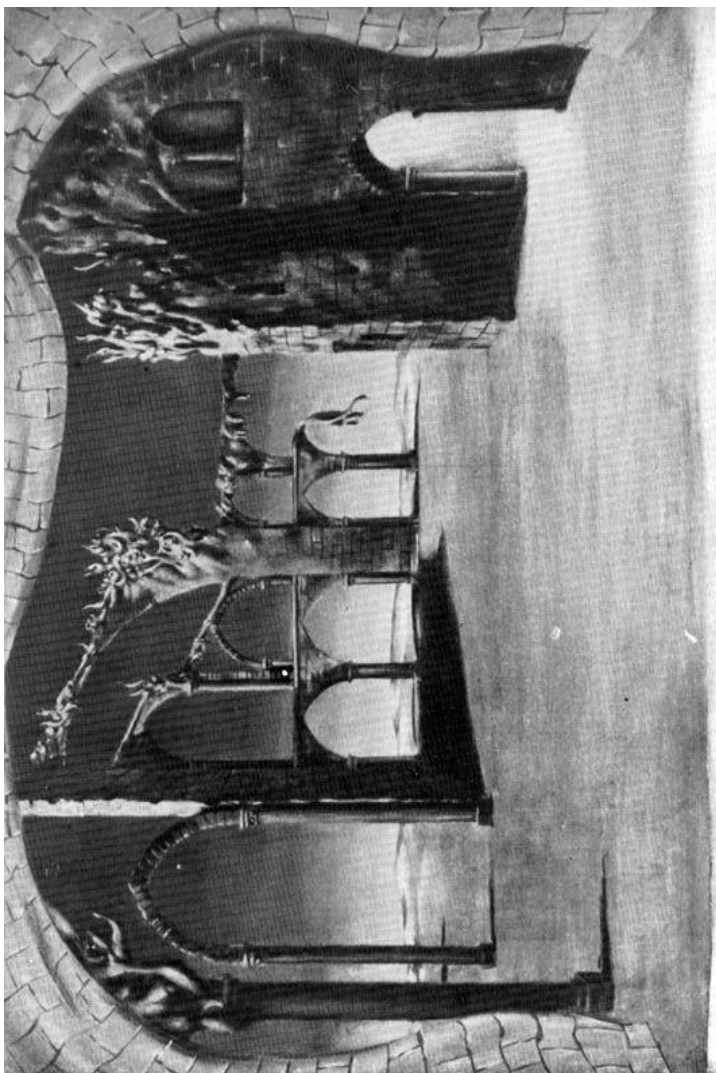
30. Corrado Cagli, bozzetti per i costumi della prima rappresentazione del *Trionfo di Bacco e Arianna* di Vittorio Rieti. New York, City Center, 1948. The New York Public Library



31. *Da sinistra: Corrado Cagli, Vittorio Rieti, Tanaquil Leclerc (in piedi) e George Balanchine in occasione della prima esecuzione del Trionfo di Bacco e Arianna di Vittorio Rieti. Fotografia di Irving Penn*



32. Vittorio Rieti, al pianoforte, esegue a Stravinsky il Trionfo di Bacco e Arianna, 1948. Fotografia di Henri Cartier-Bresson



33. *Dorothea Tanning, scena originale per la prima rappresentazione de The Night Shadow di Vittorio Rieti. New York, City Center, 1946*

Tel: Riverdale 9-46-7 1/2

WAVE HILL

RIVERDALE-ON-HUDSON

Mio Caro Alberto Ricca

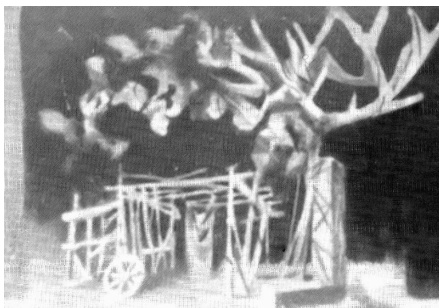
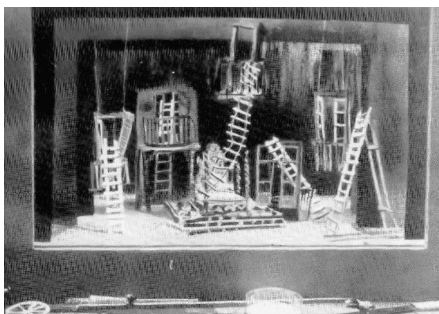
Ho già ringraziato la mia
cara amica Nelly per aver
mi consigliato il mio grande
desiderio di conmetterla per
fortunatamente - ora poi se
Lei volesse un giorno, per
esempio, domandare venire
qui a Riverdale a colazione
con me - naturalmente
colta una signora - mi
si dire il grazie che mi
farebbe! Dopo tanto

anni 50. Carissima Johanna
ke autamente la nostra
parte, il calo nostro che
dobbiamo conoscere per loro
mente in una maniera,
ti, ma anche de gli interessi
che sono de gli figli del pe-
vera Natura. tu farai per
però, proprio, per te stesso,
faro io gli in libero to-
mentale prossimo...

Io sono lo amparo...
fatevi con la libertà
Tuo Arturo Toscanini



35. Steinberg, disegno per la copertina dei *Second Avenue Waltzes* di Vittorio Rieti. 1949



36. 37. 38. Antoni Clavé, scene originali della camera da letto, della sala da pranzo e del giardino, per la prima rappresentazione di *Don Perlimplin* di Vittorio Rieti. Parigi, Théâtre des Champs-Élysées, 1952



39. Vittorio Rieti (a destra) in giuria con Jacques Ibert (terzo da destra) al Conservatorio di Alessandria d'Egitto, 1954



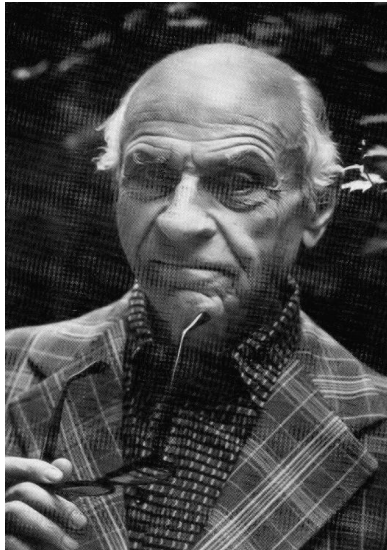
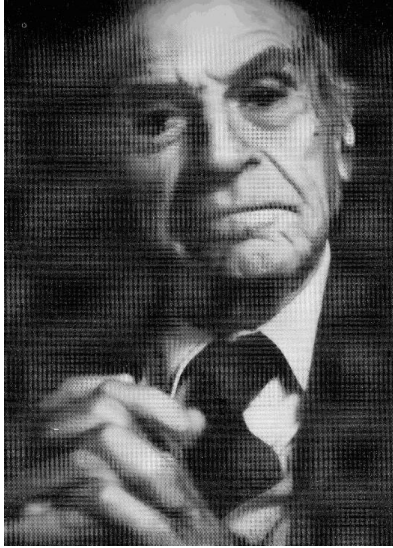
40. Carlo Levi, ritratto di Vittorio Rieti

A handwritten musical score for string quartet and orchestra, consisting of 12 staves. The score is divided into two systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many notes and rests. The second system continues the piece with similar complexity. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's draft.

41. Vittorio Rieti, *Concerto per quartetto d'archi e orchestra*, abbozzo autografo



42. Vittorio Rieti, *Sinfonia N. 7*, abbozzo autografo



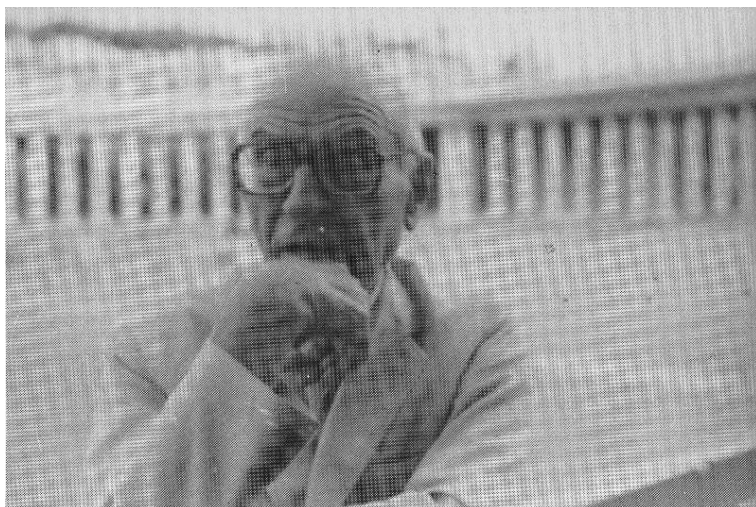
43. Vittorio Rieti a ottantadue anni



44. Da sinistra: Vittorio Rieti, Danielle Bogner Delepierre, Goffredo Petrassi, Gabriella Bédarida, Henri Sauguet, Franco Carlo Ricci. Roma, 1985. Fotografia di Sergio Ceccotti



45. Vittorio Rieti (a destra), Gabriella Bédarida e Henri Sauguet a Roma nel 1985. Fotografia di Sergio Ceccotti



*46. Vittorio Rieti a Roma (in Piazza S. Pietro) nel 1985.
Fotografia di Sebastiano Papa*



47. Vittorio Rieti, al pianoforte, esegue a Franco Carlo Ricci una

*propria composizione. Roma, 1985. Fotografia di Sebastiano
Papa*