

FILIPPO GUGLIELMI E LA TRAGEDIA GRECA¹

di *Maurizio Pastori*

1. Il maestro Filippo Guglielmi

Filippo Guglielmi nacque a Ceprano, in provincia di Frosinone, il 1 giugno 1859.² Perse il padre, Filippo, prima della sua nascita e per questo gli fu messo il suo nome; poco dopo anche la madre, Adele De Rossi, morì e l'orfano venne allevato dal nonno materno che lo affidò a un collegio di religiosi francesi in Roma. Qualche anno dopo anche il nonno materno morì e Filippo fu adottato dallo zio paterno Gaetano Guglielmi e dalla moglie Matilde Pacifici che accolsero e amarono profondamente il giovane nipote sostenendolo prima negli studi presso il collegio al quale era stato affidato e poi, raggiunti i sedici anni, quando Filippo chiese di continuare gli studi musicali. Gaetano lo iscrisse al conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli dove ebbe come insegnante di armonia e composizione Nicola D'Arienzo, operista e musicologo, con il quale rimase sempre in buoni rapporti.³

I Guglielmi avevano un rapporto abbastanza stretto con la città di Tivoli: la famiglia possedeva una abitazione a Tivoli per la villeggiatura, mentre Gaetano fu per un ventennio consigliere comunale.⁴ proprio in questa cittadina, nel 1880, il ventunenne Filippo «ebbe la singolare ventura di conoscere Franz Liszt». Fu una svolta decisiva per la sua evoluzione artistica,

¹ Questo articolo è tratto dall'introduzione alla revisione dell'opera lirica *Oreste* di Filippo Guglielmi, ampliamento di una precedente sua opera del 1905; il testo nuovo e, naturalmente, la nuova musica – già abbozzati nel pieno dell'attività artistica – furono rielaborati e rivisti dall'autore negli anni dell'*esilio* tiburtino causato principalmente dall'incomprensione di alcuni critici che, nonostante il successo delle sue opere e le lodi di compositori del calibro di Liszt, Puccini e Perosi, si accanirono contro la sua musica.

² Tranne dove opportunamente indicato, questi cenni biografici sono tratti da G. TANI, *Filippo Guglielmi. L'uomo e l'artista*, «AMST» XXV (1952), 325-369. Tuttavia si noti che Tani, scrivendo molti anni dopo la morte del maestro, è incorso in alcune imprecisioni, ora corrette e segnalate, se necessario. Già qui la data di nascita riportata dai documenti dell'anagrafe del Comune di Tivoli (che si rifanno al Registro parrocchiale di Ceprano, p. 150) è invece indicata da Tani nel 30 giugno; inoltre Tani chiama la madre Giselda, mentre nei documenti comunali è chiamata Adele.

³ D'Arienzo nel 1911 partecipò alle celebrazioni naniniane nel III Centenario, per le quali Guglielmi trascrisse e diresse alcune composizioni di G. M. Nanino: cfr. M. PASTORI, *Le celebrazioni naniniane nel III centenario della morte*, «AMST» LXXXIV (2011), 244-246 e ID., *Giuseppe Radiciotti: insegnante e musicologo*, «Annali del Liceo Classico "A. di Savoia" di Tivoli» XXVI (2013) n. 26, 25-56.

⁴ Fu consigliere comunale dal 1887 al 1906, ricoprendo anche la carica di assessore per quattro mesi nel 1905: cfr. *Sindaci, consiglieri e assessori del Comune di Tivoli (1870-2008)*, a cura di M. Marino, Tivoli, 2008, 54.

soprattutto come compositore. Fu presentato all'illustre virtuoso dalla nobildonna tiburtina Chiara Trinchieri durante uno dei frequenti momenti culturali «dove convenivano non raramente artisti di fama mondiale ed eminentissimi politici». L'abate accolse con grande interesse il giovane invitandolo a portargli un «solfeggio» per canto e pianoforte di sua invenzione. Ascoltata la composizione Liszt prese Guglielmi tra gli allievi durante i suoi soggiorni a villa d'Este, presentandolo anche ai suoi amici di Roma. Secondo Alberto De Angelis Guglielmi è stato l'unico allievo italiano di composizione di Liszt: «infervorato nella idea di risuscitare in Roma il culto per le più nobili forme dell'arte musicale, si sentiva felice di poter infondere la sua fede in un giovane italiano che mostrava così bene di assecondarlo». ⁵ L'emozionante incontro del giovane Guglielmi con il grande virtuoso è narrato in un articolo redatto con appunti del maestro stesso riordinati da Gino Tani. ⁶ È qui che Guglielmi racconta l'episodio del *Quartetto* la cui esecuzione durante i saggi di fine corso era stata rifiutata: invece Liszt

non solo mostrò di apprezzare i primi due tempi di esso, ma spinse la sua benevolenza al punto di fornire egli stesso al suo allievo il tema dello *scherzo*.

Terminato il lavoro del Guglielmi, il grande Artista volle fare una improvvisata a lui e ai professori romani. Invitato infatti, nel novembre, ad assistere agli esami di licenza del Conservatorio [leggi: Liceo musicale], vi si recò volentieri, ma per raccomandare il suo protetto del quale anzi espresse il desiderio di udire subito il Quartetto... Come non accontentare un tale Ospite? Il lavoro fu eseguito, seduta stante, in una lettura alla buona con viva soddisfazione del Maestro e... la più intensa commozione dell'autore. ⁷

Questo episodio accadde quando, poco prima di terminare gli studi a Napoli, Filippo si era trasferito a Roma per frequentare il corso di perfezionamento in composizione del maestro Eugenio Terziani nel Liceo Musicale dell'Accademia di S. Cecilia. ⁸ Purtroppo i consigli di Liszt e l'interesse per Wagner – spesso gli uni e l'altro lontani dalla concezione scolastica di alcuni professori del liceo – gli procurarono qualche difficoltà tanto che «alla riapertura dei corsi il Guglielmi non faceva neppure più ritorno

⁵ A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi*, estratto da «Nuova Antologia» (1 agosto 1912), 4-5.

⁶ F. GUGLIELMI, *Ricordi su Liszt*, «AMST» XXV (1952), 373.

⁷ F. GUGLIELMI, *Ricordi su Liszt*, «AMST» XXV (1952), 373-374. Lo stesso articolo (p. 376) ricorda che Guglielmi sotto la guida di Liszt compose anche un *Tantum ergo* per sole voci.

⁸ Guglielmi il 30 gennaio 1879 presentò «All'Onorevole Presidente della Regia Accademia di Santa Cecilia» la domanda per essere ammesso «nella scuola di Composizione e Fuga diretta dal Cav.^{te} E. Terziani» dichiarando di aver «completato il Corso d'Armonia e studiato il Contrappunto semplice, quello Imitato ed il Canone»: cfr. Biblioteca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, corda 617, busta 155. Per notizie su Terziani cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), UTET, VIII, 8.

a Santa Cecilia, rompendo così ogni legame di disciplina con l'insegnamento accademico».⁹

In effetti non fu facile l'inserimento nel mondo musicale italiano. Il primo lavoro di Guglielmi composto dopo essersi stabilito a Roma fu l'oratorio *La Betulia liberata* (1880), ma – nonostante una nuova raccomandazione di Liszt a Filippo Marchetti, presidente della *Società Orchestrale* – esso non fu accolto. Tuttavia Ettore Pinelli, fondatore e direttore dell'*Orchestrale*, intuendo l'ingegno di Guglielmi, si prodigò per l'esecuzione del poema sinfonico *Giulio Cesare*, eseguito il 26 aprile 1881: questa volta il lavoro fu accolto favorevolmente dal pubblico, ma fu osteggiato da alcuni critici capeggiati da Francesco Flores D'Arcais che definì «avvenirista» la sua musica. «Tale giudizio – ricorda Guglielmi con nostalgia – fece molto sorridere Liszt».¹⁰

Guglielmi si dedicò quindi all'opera lirica con il dramma *Atala*, su libretto di Giulio Cappuccini tratto dal racconto di Chateaubriand. L'opera fu rappresentata al Teatro Carcano di Milano nel 1884 registrando un buon successo di pubblico e ricevendo lodi dal musicologo Giovanni Tebaldini e da Giacomo Puccini presenti all'esecuzione, ma di nuovo uno dei maggiori critici del tempo, Amintore Galli, pur riconoscendo un certo ingegno a Guglielmi, lo giudicò traviato e disordinato: «si metta a studiare con Ponchielli!», fu il suo ammonimento. L'*Atala* era in effetti un'opera rivoluzionaria, soprattutto perché in essa Guglielmi – primo in Italia¹¹ – aveva utilizzato la wagneriana “melodia infinita” (*melopea*) che lega la recitazione delle parti strofiche e declamate con un adeguato commento orchestrale quale tessuto connettivo dell'unità lirico-drammatica dell'opera. «In essa – spiega il critico Franco Fontana nella *Gazzetta Musicale* di Milano – è evidente la ricerca di un modo nuovo di espressione musicale da tentarsi nell'opera. Questo modo consiste nel non risolvere mai, nel fondere i pezzi l'uno coll'altro abolendo la cadenza».¹² E subito riconosce al maestro «delle aspirazioni artistiche non comuni, anzi elevate; e una personalità, una maniera speciale di vedere le cose, un temperamento, insomma».¹³ Fontana dunque fu tra i critici che seppero intuire la novità dell'opera e nel suo lungo articolo difese sia l'opera che l'autore, soprattutto in polemica con G. Pozza, un *reporter* dell'*Italia* improvvisatosi critico musicale.¹⁴ Tempo dopo il solo preludio di quest'opera fu eseguito sotto la direzione di Ettore Pinelli (insieme a una memorabile edizione della *IX*

⁹ A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi* cit., 5.

¹⁰ F. GUGLIELMI, *Ricordi su Liszt*, «AMST» XXV (1952), 374.

¹¹ Cfr. A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi* cit., 6.

¹² F. FONTANA, *L'Atala del m.º Filippo Guglielmi e le sue conseguenze*, «Gazzetta Musicale di Milano» XXXIX (1884), n. 47, 428.

¹³ F. FONTANA, *L'Atala* cit., 429.

¹⁴ F. FONTANA, *L'Atala* cit., 429.

Sinfonia di Beethoven) alla presenza della Regina Margherita, che volle assolutamente porgere i suoi rallegramenti a Guglielmi.

Nonostante questi successi e l'apprezzamento di colleghi come Liszt, Tebaldini, Puccini e Perosi, il maestro cominciava a lasciarsi condizionare dalle affermazioni negative di un manipolo di critici, meditando di ritirarsi in solitudine. In realtà nello spirito del maestro venticinquenne si andava presentando quella nota di francescana rinuncia alla moda e alla pubblicità che dominavano la corsa al successo, «quel senso di purissimo appagamento nella creazione, fine a se stessa, quel pudore artistico insomma, sì anacronistico in tempi del più sfacciato esibizionismo che, se nobilita, oggi, ai nostri occhi la sua figura, valse ad allontanarla sempre più dal contatto del pubblico ch'è, in fin dei conti, il solo giudice inappellabile dell'artista». Nello stesso tempo si sviluppavano nell'animo di Guglielmi i motivi religiosi e agresti che caratterizzeranno la sua produzione successiva.

Stabilitosi a Tivoli nella villetta "La Vigna" egli trovò nuova forza e nuova ispirazione: scoprì nel suo spirito una vena lirico-pastorale, favorita dal silenzio dei campi, dedicandosi nello stesso tempo allo studio della grande musica polifonica romana dei secoli XVI-XVII. Nacquero due opere di transizione: *Mathilda*, su libretto di Ferdinando Fontana, opera debole della quale il solo *preludio* fu eseguito con successo dall'*Orchestrale Romana* diretta da Ettore Pinelli e *Pergolesi*, su libretto di Emma Coccanari Marconi che sarà poi rappresentata all'insaputa dell'autore al Theater des Westens di Berlino nel 1905, ma – per quanto i critici abbiano riconosciuto i meriti del lavoro – con scarso successo a causa di un allestimento inadeguato e interpreti mediocri.¹⁵ Quindi compose l'*Aminta*, su testo di Pietro Tomei, dal capolavoro di Torquato Tasso, partitura fresca e ariosa che concede grande rilievo alla parola cantata, ma che purtroppo non venne mai rappresentata, destino al quale andranno soggette altre opere di Guglielmi.

In effetti allo stesso autore il mondo di *Aminta* dovè sembrare troppo irrealistico e fittizio, tanto che poco dopo chiese all'amico poeta Arnaldo Ranzi di mettere in versi un testo che esprimesse le passioni del suo tempo, quel tempo nel quale si agitavano i primi movimenti sociali. Ranzi, però, scrisse un libretto, *I figli della gleba* (1895), alquanto estremista e il maestro dovette chiedergli di rivederlo e mitigarlo. Nacque così il *Pater*, rappresentato nel 1899 al Teatro Quirino di Roma dopo aver subito ancora aggiustamenti e modifiche. L'opera riassumeva le idee mistiche e politiche di uguaglianza sociale professate dal maestro e suscitò grande interesse tra il pubblico e – per la prima volta – la critica. In essa «il grido delle masse proletarie si udiva per la prima volta sulle scene». Questa sua posizione verso gli ultimi –

¹⁵ Cfr. A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi* cit., 4. Una breve nota anche ne «Il Vecchio Aniene» del 5 marzo 1905, n. 6.

essenzialmente di stampo francescano, o, come ebbe a osservare il suo amico Giuseppe Petrocchi, un po' alla De Amicis – fu però fraintesa e gli creò problemi con le autorità politiche che nel 1898 lo arrestarono come “socialista pericoloso”, insieme al suo amico Giovanni Benedetti, poi emerito sindaco di Tivoli.¹⁶

Ma il nostro maestro rimaneva lontano dagli estremismi e nel dare voce agli ultimi rifiutava le frasi comiziesche, le coltellate e le passioni violente espresse dai suoi librettisti e dagli autori di altre opere “veriste”. Per quanto rielaborasse il testo del *Pater* in una nuova opera dal titolo *Ossessi*, il maestro rimaneva insoddisfatto: nel suo spirito mite egli poneva in secondo piano le azioni di protesta, la lotta di classe, per descrivere invece quella vita autentica degli umili e il loro contatto con la natura, che riuscirà a evocare più tardi in alcuni poemi sinfonici. Il dissidio etico-sociale di Guglielmi sarà segnalato dall'amico Giuseppe Petrocchi,¹⁷ giornalista e scrittore, introdotto all'estetica e alla critica musicale proprio dal nostro maestro, in un articolo pubblicato sull'*Avanti* del 29 novembre 1908. Purtroppo il suo socialismo «puro e nobile» mancò di una poesia e di un dramma capace d'ispirarlo.

Nel 1905 Guglielmi, deluso da libretti e librettisti, mise da parte i temi sociali e si cimentò con il dramma greco componendo *Le Eumenidi*, tragedia in un atto della quale parleremo diffusamente più avanti. L'anno successivo Guglielmi si stava preparando a riprendere i temi sociali grazie alla collaborazione con il librettista delle *Eumenidi*, Fausto Salvatori, che sotto la guida del maestro compose *La festa del grano*, ottimo libretto che finalmente esprimeva le idee sociali del nostro compositore. Ma avvenne un fatto spiacevole che ruppe l'amicizia e la collaborazione tra i due e avrà conseguenze pesanti per Guglielmi: Salvatori, all'insaputa del maestro, nel 1906 presentò questo libretto al Concorso nazionale indetto dall'Editore Sonzogno per un'opera che sarebbe stata musicata da Pietro Mascagni; il libretto vinse procurandogli grande notorietà, ma dalla vittoria nacque anche una causa spinosa della quale si discusse su tutti i giornali del tempo, tanto che lo stesso Mascagni nel 1909 finirà per rifiutare di mettere in musica il libretto controverso.¹⁸

¹⁶ Circa questa notizia, oltre la rapida testimonianza di Tani, cfr. G. PETROCCHI, *Il maestro Filippo Guglielmi*, «Avanti» 29 novembre 1908, che ricorda la partecipazione di Guglielmi alla fondazione di una Camera del Lavoro e un Circolo operaio di Cultura. Giovanni Benedetti (1867-1927) fu consigliere comunale tra il 1895 e il 1925, assessore nel 1895 e dal 1899 al 1904, infine sindaco dal 1905 al 1911: cfr. *Sindaci, consiglieri e assessori* cit., 11.

¹⁷ Giuseppe Petrocchi (Tivoli, 30 aprile 1866-Roma, 13 marzo 1959) giornalista, critico, latinista e scrittore, fu Direttore Generale dell'Istruzione Superiore e realizzatore delle ricostruzioni delle università italiane dopo la Seconda Guerra mondiale. Per ulteriori informazioni cfr. «AMST» XXX-XXXI (1957-58), 3-8.

¹⁸ La serietà di Mascagni non fu compresa dall'editore il quale ingaggiò un altro compositore, Giocondo Fino, che realizzò un'opera rappresentata prima al Regio di Torino (12 febbraio 1910) e poi, il 2 aprile 1910, al Costanzi di Roma. La causa fece grande rumore nel

Deluso dall'accaduto il nostro maestro ritornò al poema sinfonico trovando in esso maggior libertà di espressione, probabilmente anche per superare i limiti posti dai suoi librettisti. Nacque così un importantissimo trittico sinfonico su Tivoli e dintorni: *Il pellegrinaggio al Monte Autore, Tibur e Villa d'Este*. I tre poemi furono eseguiti all'Augusteo tra il 1910 e il 1915. Il primo – «di vera ispirazione beethoveniana»¹⁹ – vinse un concorso indetto dalla Società degli Autori (SIAE) e fu eseguito il 26 maggio 1910 sotto l'abile direzione di Vittorio Gui:

Il Guglielmi nel suo *Pellegrinaggio religioso* palesa, oltre ad un equilibrio del quale altri suoi lavori melodrammatici ci avevano dato la misura, la tranquilla serenità del pensatore poeta che dalla visione degli episodi assorbe ai sentimenti che animano le folle: il seguito di quadri che il Guglielmi ci espone è delineato con grande fermezza ed armonizza in un simpatico insieme.²⁰

Del secondo poema, *Tibur*, eseguito il 5 gennaio 1913 sotto la direzione di Bernardino Molinari,²¹ non si sa nulla, tranne che la partitura manoscritta venne affidata da Guglielmi all'amico pittore Gino Piccioni che a sua volta la diede al maestro Steinbach, il quale voleva eseguirla in Germania.²² Il terzo, *Villa d'Este*, è un'opera degna di stare accanto alle pagine estensi di Liszt e fu eseguito il 14 marzo 1915 sempre sotto la direzione di Molinari.²³ Il secondo poema fu eseguito insieme a composizioni di Mozart, Čajkovskij, Wagner e Beethoven; il terzo poema fu eseguito insieme a musiche di Mozart, Beethoven, Chopin e Liszt. In questo periodo Guglielmi compose anche una cantata, *Sogno di Calendimaggio* (chiamato anche *Sogno di Calendaprile*), su

mondo artistico del tempo, finché si arrivò a un compromesso: Salvatori avrebbe risarcito il maestro con un nuovo libretto e l'editore Sonzogno, oltre a fornire un libretto (la *Cernagora*), si impegnava a stampare e rappresentare l'opera, ma tutto questo poi non avvenne: cfr. G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 336-338; G. FINO, *La festa del grano*, [...], Milano, E. Sonzogno, 1909.

¹⁹ A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi* cit., 8: «è questa indubbiamente – continua il critico – una delle più belle pagine del Guglielmi: le fila del sentimento mistico e quelle degli elementi descrittivi si intrecciano e vi si fondono in un insieme orchestrale ricco, colorito, potente, su di un'andatura sempre nobile, ispirata, solenne».

²⁰ Cfr. I. VALETTA, *I concerti orchestrali a Roma*, «Rivista Musicale Italiana» XVII (1910), 670. Il concorso aveva premiato, oltre a Guglielmi, Alberto Gasco e Michele Muzii. Il concerto aveva in programma le tre composizioni di questi autori, l'*Overture* delle *Danaidi* di Salieri e quella dell'*Oceana* di Smareglia. Su Vittorio Gui (1885-1975) cfr. N. CARNEVALE, in *DBI*, 61, 60-63 e *DEUMM*, III, 360.

²¹ Su B. Molinari (1880-1952) cfr. P. PATRIZI, in *DBI*, 75, 374-376 e *DEUMM*, V, 134.

²² I giornali ricordano un «prof. Stainbach» (sic), direttore del conservatorio di Colonia, quale esecutore nella sala dei concerti di quel conservatorio dell'*ouverture* e di altre scene tratte dal *Pater* di Guglielmi: cfr. «Tivoli Nuova» del 25 novembre 1908, n. 17.

²³ *Gli anni dell'Augusteo. Cronologia dei concerti, 1908-1936*, a cura di E. Zanetti, A. Bini e L. Ciancio, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 1990, 23, 42 e 56.

versi di Guelfo Civinini: lavoro descritto con grandi lodi da G. Tani e da A. De Angelis,²⁴ ma anch'esso mai eseguito.

Nel 1911 il nostro maestro aveva partecipato alla commemorazione di Giovanni Maria Nanino (1544ca.-1607), da poco riconosciuto tiburtino grazie a Franz Xaver Haberl e all'impegno di Giuseppe Radiciotti e Giuseppe Cascioli.²⁵ dopo il discorso di Giovanni Tebaldini, Guglielmi diresse alcune composizioni sacre e profane di Nanino eseguite da cantori della Cappella Sistina, inviatigli dall'allora direttore Lorenzo Perosi, con grande meraviglia del folto pubblico che includeva molti direttori di conservatori e licei musicali, sotto il patrocinio dei più grandi musicologi d'Europa grazie all'inclusione delle celebrazioni naniniane all'interno delle manifestazioni per il Congresso Internazionale di Musica in occasione dell'esposizione musicale celebrativa dei 50 anni dell'unità d'Italia.²⁶

Durante la Prima Guerra mondiale il maestro chiese a Gino Tani di redigere un testo patriottico, ma questi – ritenendosi indegno di tale compito – gli segnalò il *Canto augurale per la nazione eletta* di Gabriele D'Annunzio: Guglielmi ne trasse un'opera per baritono, cori e orchestra: ma anch'essa, come altre sue opere, non fu mai eseguita; anni dopo il maestro ne inviò la partitura in dono a D'Annunzio.²⁷

Dopo la guerra il maestro si dedicò alla composizione della *Cernagora*, l'opera che aveva avuto come risarcimento dall'editore Sonzogno dopo gli spiacevoli fatti che abbiamo raccontato sopra. Il libretto composto da Saverio Kambo è imperniato su una vicenda di amore e di guerra e Guglielmi la trattò con mano robusta e quasi selvaggia; è l'unica opera di Guglielmi che più s'avvicina al melodramma tradizionale. Purtroppo quando la partitura fu

²⁴ Cfr. A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi* cit., 11.

²⁵ G. Cascioli (Poli, 1854-Roma, 1934) fu studioso della storia e della cultura di Roma e del Lazio. Nella sua intensa attività fu Cancelliere e Archivistica di San Pietro, Cappellano segreto del Papa, Regio Ispettore onorario dei monumenti e membro di numerose Accademie in Italia e all'estero: cfr. *Necrologio*, «AMST» XVI (1936), 371-374; S. PASSIGLI, in *Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma)*, coordinamento e cura di S. Franchi e O. Sartori, II, Roma, IBIMUS, 2009, 457-458.

²⁶ In realtà il centenario cadeva nel 1907, ma a causa di alcune opposizioni da parte di alcuni tiburtini, si riuscì a realizzare la commemorazione solo nell'aprile del 1911: cfr. M. PASTORI, *Le celebrazioni naniniane* cit., 227-246. Sull'amicizia tra Perosi e Guglielmi cfr. M. PASTORI, *Giuseppe Radiciotti* cit., 39 e 46-47. Sull'Esposizione musicale cfr. B. M. ANTOLINI, «L'Esposizione musicale del 1911», in *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea*, a cura di A. Bini, Atti del Convegno di Studi, Roma 11-13 maggio 2009, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012, 195-245 e B. M. ANTOLINI, *La musica alle Esposizioni internazionali di Roma e Torino nel 1911*, in *Italia 1911: Musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di B. M. Antolini, Società Italiana di Musicologia, Milano, Edizioni A. Guerini e Associati, 2014, 13-26.

²⁷ Il manoscritto è conservato tra i cimeli dannunziani a Gardone Riviera (Brescia) nell'Archivio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Fondo Musicale LXXXV,3.

presentata all'editore, questi si rifiutò di pubblicarla eludendo l'impegno preso anni prima. Guglielmi fu incapace di far valere i suoi diritti e addirittura offrì all'editore la rielaborazione delle *Eumenidi*, la sua creatura prediletta, l'*Oreste*, alla quale stava lavorando, ma l'editore rifiutò ancora. Quest'ultimo rifiuto spinse il maestro ad abbandonare la scena artistica e a ritirarsi a Tivoli dove visse poveramente ospitato in una camera di Villa Ettore, in viale Mannelli, pagando l'affitto con lezioni di pianoforte impartite alla proprietaria.²⁸

Guglielmi fu anche ottimo pianista: il suo, lontano da orpelli decorativi e artifici espressivi, «era un pianismo sostanzioso ed intimo che parlava direttamente allo spirito». Tuttavia egli rivelava il suo alto magistero soprattutto durante le lezioni di armonia e di composizione.

Avanti con l'età, lasciò l'insegnamento presso il Convitto Nazionale di Tivoli, dedicandosi però agli incarichi ai quali lo chiamava il suo amico Giuseppe Petrocchi come esaminatore degli insegnanti di musica e canto nei concorsi indetti dal Ministero dell'Educazione Nazionale e come redattore dei programmi per le scuole, insieme ai maestri Mario Labroca e Achille Schinelli.

Nel 1925 fu nominato dal Re, con decreto del 25 settembre, Cavaliere della Corona d'Italia: «L'onorificenza concessa al Guglielmi è un riconoscimento dei meriti dell'illustre maestro e noto compositore, il quale onora Tivoli e la nostra Italia con i suoi pregevoli lavori musicali: e perciò con grande piacere tutti hanno appreso la reale onorificenza».²⁹

Dopo l'*Oreste*, al quale lavorò fino agli ultimi giorni, amareggiato dai rifiuti e nauseato dai compositori alla moda, non volle più scrivere nulla. Solo nel 1929 accettò di mettere in musica una fiaba per i bambini delle scuole elementari di Tivoli, la *Reginella esiliata*, su libretto di Elena Viner e Gino Tani. L'operina ebbe grande successo sia nella prima rappresentazione al Teatro Italia di Tivoli che nella replica al Teatro Eliseo di Roma. Quest'opera, non priva di sezioni abbastanza complesse, eseguita brillantemente dai piccoli interpreti, fu l'ultima felicissima creazione di Guglielmi e, con le sue due repliche, riconsegnò per un momento al maestro la gioia della composizione al contatto con il sogno e lo spirito pulito e spontaneo dei bambini.

Negli ultimi anni si dedicò esclusivamente all'insegnamento, soprattutto per mantenersi nella sua vita quasi francescana, circondato dall'affetto di alcuni suoi allievi come Gino Tani e Cleoto Silvani, da amici ed estimatori come

²⁸ Notizie relative al soggiorno a Villa Ettore, corredate da fotografie dell'edificio oggi non più esistente, mi sono state fornite gentilmente dal signor Carlo Placidi; il domicilio di Guglielmi risulta anche dalle schede anagrafiche del Comune di Tivoli relative ai censimenti del 1921, 1931 e 1936: «Abitazione: Viale Mannelli 24, p(iano) 2°». Interessanti riflessioni sul ritiro di Guglielmi dalla scena artistica nell'articolo di A. De Angelis citato, riportate più avanti.

²⁹ WHITE-ROSE, *Notiziario*, «Bollettino di Studi Storici e Archeologici di Tivoli» VIII (1 gen. 1926), n. 29, 1035. Riferimenti all'attività musicale di Guglielmi, soprattutto in Tivoli, si trovano nelle pagine del Bollettino e in M. PASTORI, *Giuseppe Radiciotti* cit., 28, 33, 38, 40-41.

Giuseppe Radiciotti e Lorenzo Perosi. Con quest'ultimo si erano conosciuti molti anni prima a Bayreuth e dopo l'abbandono della scena artistica Perosi fu tra i pochi che si ricordarono di lui e alla sua morte ne pianse la perdita.³⁰

Intorno al 1935 il maestro fece ritorno a Roma, ma quando senti l'avvicinarsi della morte volle tornare a Tivoli:

qui, in una bianca cameretta dell'Ospedale, volle, appena giunto, che gli ponessi innanzi – ricorda Gino Tani – il ritratto del suo nume, Riccardo Wagner, e del suo grande amico e benefattore Franz Liszt. E fu così, vegliato dai grandi Sodali, ch'egli passò nella notte del 14 dicembre 1941, serenamente e cristianamente, alla musica dell'Eterno.³¹

«La musica di Guglielmi – spiega Gino Tani – si pone tra la grande arte romantica beethoveniana e l'arte wagneriana assimilata grazie a Franz Liszt. Ma egli fu comunque un musicista italiano: infatti la caratteristica e la grandezza di Guglielmi fu proprio l'aver coniugato la melodia italiana con il contesto e l'estetica wagneriana». I suoi primi lavori non mostrano una relazione diretta con i due grandi compositori e solo a partire dall'*Atala*

l'orma di Wagner comincia a farsi sentire nella sua musica, quantunque più attraverso la elaborazione contrappuntistica dei temi e nello strumentale, che nella tessitura delle voci, più nell'uso – del resto limitatissimo – di alcuni noti procedimenti armonici wagneriani (leit-motiv, cromatismo, settime diminuite, accordi di nona ecc.) che nell'eloquio drammatico o, quanto meno, nell'invenzione melodica. Qui soprattutto egli è originalmente, puramente italiano: il *melos* nelle sue opere ha un respiro così largo e sereno spesso solenne, che basta a caratterizzare la sua forte personalità musicale.³²

Nel 1903 Guglielmi aveva salutato con entusiasmo il *Motu proprio* di Pio X per la riforma della musica sacra sostenendo il lavoro di recupero delle pure fonti polifoniche palestriniane svolto da L. Perosi, G. Tebaldini e soprattutto di F. X. Haberl. Egli fu uno dei pionieri del movimento critico e pedagogico iniziato da Haberl in Germania e da V. D'Indy in Francia per la riesumazione della grande musica italiana tra Cinquecento e Settecento. Mentre studiava il *Parsifal* e il *Tristano e Isotta*, si abbeverava all'opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina, di Giovanni Maria Nanino, di Giulio Caccini e di Claudio Monteverdi: ciò gli permise di raggiungere alte vette compositive nella citata unione della melodia italiana con l'estetica wagneriana. Ma il wagneriano Guglielmi guardava con ammirazione anche le ultime partiture di

³⁰ G. Petrocchi ricorda che Lorenzo Perosi definì le opere di Guglielmi «materiate di sangue e di nervi»: cfr. G. PETROCCHI, *Il maestro Filippo Guglielmi*, «Avanti» 29 novembre 1908.

³¹ «L'anno 1941 (XIX E. F.) il 14 dicembre alle ore 12 il Cav. Benedetti Idolo [...] da atto che: il giorno 14 dicembre 1941 alle ore Due nel civico Ospedale è morto Guglielmi Filippo di anni 82 [...] residente in Tivoli, nato a Ceperano da fu Filippo e da De Rossi Adele e che era celibe...»: COMUNE DI TIVOLI, Atto di morte 143 IIB.

³² G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 364.

Verdi, scorgendo in esse non la preminenza dell'aspetto canoro (come in Bellini) o sinfonico (come in Strauss) o prosastico intellettualistico (come in Pizzetti e Malipiero), ma quello lirico-sinfonico, proprio del modello mostrato nei wagneriani *Maestri cantori di Norimberga*. Il nostro maestro in realtà non gradiva in Wagner le eccessive complicazioni tematiche dei *leit motiv* e, soprattutto, la melodia cromatica, «troppo lontana – diceva – dai nostri più intimi gusti», benché poi nel suo *Oreste* abbia fatto un ampio uso del cromatismo, soprattutto nella parte orchestrale.

2. Guglielmi “ritratto” da un contemporaneo

Prima di passare all'opera inedita lasciataci da Filippo Guglielmi voglio proporre un riassunto della sua “figura” di artista attingendo alla felice penna di Alberto De Angelis³³ nell'articolo più volte citato in questo testo, apparso nella Nuova Antologia nel 1912 e poi ripubblicato in estratto nello stesso anno, nel quale il critico, ritraendo il maestro, offre interessanti spunti di riflessione sul suo valore artistico e sulla sorte avversa che lo ha perseguitato.

Il caso di Filippo Guglielmi è forse nuovo negli annali della musica, e quand'anche la figura del musicista non riuscisse a trovare sufficiente ragione di interessamento, basterebbe la singolarità della sua situazione artistica per giustificare l'attenzione e la simpatia.

Quasi sconosciuto al pubblico, egli gode la stima dei pochi critici che hanno avuto occasione di ascoltare le sue partiture; e nondimeno ciò non è valso ancora ad assicurargli il dominio di un palcoscenico. [...]

Quando si sia aggiunto che il Guglielmi mosse i suoi primi passi nella cultura e nella carriera artistica sotto il valido patrocinio di Francesco Liszt, il quale seppe spianare ben aspre vie per il successo, a cominciare da quella ostacolatissima di Riccardo Wagner; e quando si sia per contro rilevato come il Guglielmi sia un compositore serio, colto ed ispirato, si troverà ancor più strano come egli abbia potuto toccar già i cinquant'anni senza aver raggiunto quel pubblico consenso di stima che il suo valore gli dava ragione di esigere.

Ma, anzitutto, si è egli preoccupato di raggiungere questo successo? Negarlo sarebbe arduo e contraddirebbe al concetto che abbiamo di ogni attività individuale; ma si può bene affermare che tale preoccupazione gli sia stata velata dalla febbre incessante di produrre, per soddisfare alle sue esigenze estetiche, senza aver prima ponderatamente valutata la vitalità dei soggetti che prendeva a musicare, la loro rispondenza ai gusti del pubblico, e soprattutto al proprio temperamento artistico. [...]

Ma il verbo di Riccardo Wagner, se fu benefico e necessario allo sviluppo delle severe attitudini d'arte di Filippo Guglielmi, pure non lo appagava

³³ A. De Angelis (Roma, 1885-1965) fu giornalista e musicologo; scrisse su *La Tribuna* e *Il Giornale d'Italia* e fu collaboratore di riviste straniere. Nel 1919 ideò una collana di biografie aneddotico-critiche di autori minori italiani e di compositori dimenticati che ebbe grande successo e favori la riscoperta di significative figure di autori di fine Ottocento e primi del Novecento. Tra i suoi numerosi scritti è particolarmente importante *L'Italia musicale di oggi - Dizionario dei musicisti*, pubblicato a Roma nel 1918 e ristampato nel 1922 e nel 1928: cfr. R. MELONCELLI, in *DBI*, 33, 260-262.

completamente; e soltanto dopo che gli si sono rivelate le bellezze della musica classica italiana, ed ha acquistata la convinzione che nella nostra produzione, del 1500 e del '600, culminante in Palestrina e nella gloriosa scuola romana dei nanini, degli Anerio e dei Soriano, vi sia la sola polifonia che un italiano dovrebbe seguire, egli sente di aver trovata la propria via. Ne studia con somma cura le partiture sacre e profane (mottetti, responsori, madrigali, pastorali), e mentre cerca di assorbirne il succo, di trasferirlo e di farlo assaporare in alcune sue composizioni di carattere assolutamente moderno, si adopera per imporle anche nella loro forma originale, riducendo e dirigendo composizioni di quegli autori in pubblici concerti che suscitarono la più schietta ammirazione.

«L'Italia nel campo musicale – afferma il Guglielmi – avrebbe dovuto incamminarsi lungo le orme tracciate dai nostri grandi polifonisti del passato; l'Italia, se non è la culla della polifonia, ha conferito però a questa uno slancio, un movimento, una gagliardia che avrebbero potuto produrre frutti immensi per lo sviluppo e per la elaborazione del dramma musicale, come è stato poi inteso da Wagner il quale chiamò Palestrina e scolari i più grandi musicisti del mondo».

Così che, per quanto Wagner sia il punto di partenza, l'impulso alla formazione della polifonia nella musica del Guglielmi, ed anche in seguito ne rispecchi sempre l'influenza, tuttavia questa non tarderà ad affermarsi con un carattere prettamente italiano e personale. [...]

L'*Atala* destò molto interesse nel mondo musicale; il pubblico l'accolse bene, ma la critica le si mostrò in maggioranza avversa, trovando che l'opera non seguiva i dettami della scuola lombarda, allora quasi assoluta padrona della scena italiana; ed Amintore Galli, critico del *Secolo*, consigliò senz'altro all'autore di recarsi a Milano per studiare con Amilcare Ponchielli che della scuola lombarda poteva considerarsi il più espressivo rappresentante. Giovanni Tebaldini e Giacomo Puccini, i quali pure avevano assistito a quella prima rappresentazione, la pensarono diversamente, e trovarono nell'*Atala* una felice integrazione dei principii wagneriani, intendimenti nobili, elevati e sicuri, ed un nazionalismo artistico di assoluta buona fede.

Tuttavia il Guglielmi non seppe completamente resistere agli ammonimenti della critica lombarda: e fu il suo torto. Ben altro coraggio aveva avuto, nel 1868, Arrigo Boito, quando fece rappresentare per la prima volta il *Mefistofele*. Il pubblico lo aveva subito aspramente condannato, e pure l'opera non aveva tardato a risollevarsi alla superficie di quel mare di oppositori, per imporsi a tutta la loro ammirazione. Col *Mefistofele*, il Boito, aveva certo combattuto la più grande battaglia wagneriana in Italia ed aveva finito per vincere; Filippo Guglielmi, il quale giungeva sedici anni dopo, quando le porte delle nostre accademie e dei nostri salotti s'erano cominciate ad aprire al soffio novatore d'oltr'alpe, non ebbe il coraggio di resistere al primo urto, si ritrasse nella solitudine e nel silenzio, ed anche nella solitudine e nel silenzio le sue nuove produzioni sentivano gravare su loro stesse la soggezione alla scomunica della critica lombarda.

Così la *Mathilda* fu composta con caratteri formali e convenzionali, consoni ai gusti musicali allora imperanti, e lo stesso potrebbe dirsi dell'*Aminta*, se in essa non si manifestasse in modo più evidente e completo che non nelle precedenti composizioni, un aspetto assai caratteristico – forse fondamentale – del temperamento artistico del Guglielmi, e che è insieme l'espressione più genuina della sua anima: un'anima affatto primitiva, elementare, nella quale il sentimento per le bellezze della natura e per le manifestazioni della vita umana che più ad essa si mantengono in contatto ha il predominio. [...]

Di carattere pastorale, l'*Aminta* abbonda di descrizioni d'ambiente agreste, ed è forse l'opera nella quale più si manifesta l'influenza del '500 – il secolo che raccoglie le maggiori predilezioni del Guglielmi. Per avvicinarsi a queste tradizioni, il Guglielmi doveva in quest'opera rinunciare alle complesse risorse dell'orchestrazione, per dare alle parole uno sviluppo melodico prevalente su di un tenue tessuto sinfonico. Ne risultava per il melodramma un rilievo ed un colorito significativo, di cui non saprei rendere una esatta idea se non avvicinandolo al tipo adottato dal Debussy.

Ma se nell'*Aminta* l'arte del Guglielmi si rivela risolutamente nella sua più intima espressione, per la quale egli mostra di saper intendere e tradurre con accenti spontanei e persuasivi tutto quanto si riconnette alla vita campestre, non è che con il Pater che il musicista scende dalla generale ad una particolare cornice di ambiente: quella che racchiude la vita delle genti del Lazio. [...].

Esagererei certo sostenendo che la musica che il Guglielmi dedica alle terre laziali, renda di esse una rigida descrizione. In nessun musicista, del resto, anche fra i più celebrati, una tale equazione potrebbe mai stabilirsi, ed è questo il miglior titolo per la musica la quale è arte a sé, e non ricopia, ma trae le ispirazioni e le svolge secondo un principio di autonomia assoluta ed incontrollabile.

Tuttavia l'ampio afflato che percorre le pagine descrittive del Guglielmi – eminentemente sinfoniche – offre un'impressione di sterminato e di arioso, come di una pianura sconfinata sotto l'arco infinito di un cielo di cobalto: la immensa distesa dell'Agro Romano. [...].

Ma dove l'ingegno di Filippo Guglielmi si rivela in modo più completo ed organico, è nelle *Eumenidi*, l'opera della sua maturità, lungamente preparata, profondamente sentita, severamente elaborata.

Nel dramma greco, il musicista trova il più completo appagamento delle sue tendenze artistiche, in quanto egli ha il gusto delle forme semplici e solenni che costituiscono l'espressione dominante dell'arte ellenica, ed il culto della natura, della forza, delle leggende, delle tradizioni, delle gesta eroiche, onde l'anima di quella di quella razza era plasmata.

Così la tragedia degli Atridi è stata resa dal Guglielmi in forma nobile e severa, entro linee sobrie e sostenute che conferiscono alla musica un respiro sano, regolare e solenne. Le violente passioni dei personaggi, pur trovando un'adeguata manifestazione di colorito, di forza e di calore, mantengono sempre dignità e compostezza di gesto e di accento; senza che mai il tragico episodio discenda dalle sovrane altezze della concezione lirica alla volgarità del fatto di sangue – come purtroppo avviene in molte opere di artisti contemporanei – e pur tuttavia conservando ad ogni personaggio un alto e profondo senso di umanità. Mancano nell'opera del Guglielmi quelle caratteristiche acri e sinistre che sono nell'*Elettra* di Riccardo Strauss [...].

Io ho continuato a parlare di *Eumenidi*; ma in verità l'opera che io considero e che può oggi sostenere onorevolmente (e per noi italiani, io penso, vittoriosamente) il confronto dell'*Elettra*, non ha più tale nome, non è più la stessa cosa, e disgraziatamente su di essa il pubblico non ha potuto ancora indirizzare il suo giudizio. [...].

L'*Oreste* è certamente la migliore opera di Filippo Guglielmi e fra le più notevoli della Italia musicale contemporanea; ed io mi lusingo che essa non tarderà a trovar modo di affrontare il giudizio del grande pubblico e riscuotere quel consenso di stima e di ammirazione che non le potrà mancare, e che varrà alfine a porre in luce il nome di questo musicista, rimasto fino ad oggi, immeritadamente, nell'ombra.

Dopo le significative riflessioni di questo critico iniziamo a conoscere l'inedita opera.

3. *Genesi dell'opera*

L'*Oreste* è una rielaborazione di una precedente opera di Guglielmi, *Le Eumenidi*, su libretto di Fausto Salvatori, rappresentata nel 1905.³⁴

Il libretto delle *Eumenidi* sintetizza in un solo atto la trilogia di Eschilo e, nonostante il successo che ebbe, sia la critica che lo stesso autore evidenziarono subito il punto debole del libretto nel quale era troppo secca l'azione e immediata la tragedia. Eppure quest'opera bastò a rivelare «le mirabili virtù di forza tragica e di bellezza lirica ond'era capace l'ingegno di Filippo Guglielmi».³⁵ Il dramma venne rappresentato – grazie alle cure disinteressate dei duchi Carlo e Marcantonio Brancaccio, del principe don Francesco d'Ascoli e di altri mecenati e sostenitori – al Teatro Sociale di Treviso nel 1905, riscuotendo per diverse sere un grande successo di pubblico e critica. Tuttavia l'opera non riuscì a essere eseguita a Roma e anche le lodi del noto critico Alberto De Angelis, sostenute dal musicologo Giuseppe Radiciotti ebbero esito negativo. Tuttavia l'anno seguente alcune parti dell'opera furono eseguite a Roma con grande successo.³⁶ Ecco un articolo pubblicato ne «Il Vecchio Aniene» l'indomani della prima di Treviso che rivela anche notizie inedite.³⁷

Filippo Guglielmi, il noto autore della *Matilde*, dell'*Aminta* e del *Pater*, ha dato, la sera del 4 novembre [1905] al Sociale di Treviso, la prima della sua nuova opera: *Le Eumenidi*. Il successo è stato completo e noi ci congratuliamo vivamente col valoroso, degno allievo di Francesco Listz, augurando un nuovo caloroso successo alla prossima rappresentazione delle *Eumenidi* che si darà a Berlino, per la quale i versi furono già tradotti da Ludwig Hartmann, ed alla quale, sembra, presenzierà l'Imperatore. Il libretto è opera eccellente del prof. Fausto Salvatori il quale si è ispirato alle eterne tragedie di Eschilo. Il maestro Mascheroni assunse la direzione dell'orchestra, la quale riuscì quale doveva riuscire sotto tale guida eccellente. Gli artisti, bravi tutti, specialmente la Gagliardi³⁸ (Elettra), ed il Cigada³⁹ (Pylades). Il teatro aveva

³⁴ Cfr. G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 338.

³⁵ Cfr. G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 339. La brevità o parzialità del testo rispetto alla tragedia eschilea fu segnalata – pur tra chiarissime lodi – da F. Miceli-Picardi in un lungo articolo ne «Il Vecchio Aniene» del 18 novembre 1906, n. 75.

³⁶ Tani riferisce l'esecuzione all'Augusteo sotto la direzione di Molinari, ma forse qui si confonde, perché in un articolo ne «Il Vecchio Aniene» del 24 giugno 1906 si ricorda l'esecuzione di alcune parti delle *Eumenidi* al Teatro Adriano il 3 giugno precedente a cura del Concerto Municipale di Roma con grande successo, mentre non ho trovato – almeno finora – riferimenti a una esecuzione all'Augusteo. Grande successo anche di un concerto con parti dell'opera svoltosi al Convitto Nazionale di Tivoli il 20 novembre 1906 al quale parteciparono i critici D'Atri (*Giornale d'Italia*), Barini (*La Tribuna*), Pompei (*Il Messaggero*), Boni (*Popolo Romano*) e altri. Giorgio Barini fece una breve introduzione al concerto al quale presero parte i soprani Focacci (Chrisotemi) e Sacchi (Elettra), il tenore P. Schiavazzi (Oreste) e il baritono Sarmiento (Pilade): cfr. «Il Vecchio Aniene» del 25 novembre 1906, n. 76.

³⁷ *Le Eumenidi a Treviso*, «Il Vecchio Aniene» n. 45 del 12 novembre 1905.

³⁸ Sulla soprano Cecilia Gagliardi cfr. R. STACCIOLI, in *DBI*, 51, 267-268.

³⁹ Sul baritono Francesco Cigada cfr. C. GABANIZZA, in *DBI*, 25, 477-478.

l'aspetto delle grandi solennità, sì che l'opera è stata accolta dagli applausi delle più note personalità dell'aristocrazia veneta e romana, e dai critici d'arte dei più importanti giornali. Il Guglielmi ha avuto undici chiamate.

Lo stesso articolo presenta alcuni giudizi estratti da altri giornali:

Da *L'Italia* di Roma:

La prova generale che ebbe luogo ieri sera al Teatro Sociale di Treviso fu un vero trionfo, dal punto di vista puramente artistico. Noi siamo stati rapiti e commossi dal ruscello d'armonia che emanava sin dalle prime note dell'introduzione, crescendo ed ingigantendosi – nell'epilogo fatale del dramma – fino al furore d'un fiume che straripa.

La *Gazzetta di Treviso*, in un lungo articolo, osserva:

Noi che abbiamo potuto leggere la partitura di orchestra e seguire nell'ombra della sala deserta le vicende delle prove orchestrali, siamo stati vinti da un senso di meraviglia lieta per la chiarezza del pensiero melodico che domina le forme musicali così ritmiche ed architettoniche. La meraviglia conteneva in sé la gioia di un'anima italiana che vede e sente, dopo tanti tristi anni di imitazione nordica e dopo la nuovissima moda delle fiacche, dolciastre, ampollose e sentimentali imitazioni francesi, sorgere un'opera veramente nostra, veramente italiana nel concetto e nelle forme, nella robustezza dello schema poetico, classica nell'idea e nel verso, nel vigore delle melodie, e nell'ampiezza delle polifonie.

Il *Giornaleto di Venezia* pubblica il ritratto ed un cenno biografico del maestro Guglielmi e parlando del successo dell'opera, dice che per i suoi grandissimi pregi essa si è ormai imposta.

La *Gazzetta di Venezia*, dopo aver dato il resoconto particolareggiato della serata, scrive:

L'uditorio saluta nuovamente con cordiali battimani l'autore alla ribalta. L'opera finisce fra gli applausi del pubblico che vuol significare l'ammirazione all'intelletto sano ed aristocratico del maestro educato a studi profondi di quanto i maggiori maestri hanno dato al patrimonio dell'arte, volenteroso ed ispirato ad alti ideali, alieno da quelle volgarità troppo in voga colle quali si sa ricercare ed ottenere il facile plauso.

Il Messaggero di Roma:

Il maestro Guglielmi ha espresso il suo pensiero musicale in una forma polifonica, che alla varietà orchestrale unisce la melodia vocale. L'opera è uno dei primi esempi in Italia di vero dramma musicale.

La *Tribuna* di Roma enumera così i pregi della musica di Guglielmi:

Ricchezza, varietà, eleganza e forza nella orchestrazione; gusto ed arditezza nella armonizzazione; chiarezza e nobiltà nelle idee melodiche, semplici ed espressive. [...] Nel complesso la tragedia delle Eumenidi è opera d'arte nobile ed eletta ed è doveroso augurarle vita durevole, e valore efficace di esempio imitabile per fare argine al dilagare dell'opportunismo commerciale.

Il Giornale d'Italia:

L'epilogo commovente chiude l'opera fra le più vive acclamazioni, che durano lungamente. Il maestro è chiamato dieci volte alla ribalta assieme al suo valoroso cooperatore maestro Mascheroni. Al valore intrinseco dell'opera di Filippo

Guglielmi, che è apparso non comune, bisogna aggiungere quello delle nobilissime intenzioni sue e dei suoi procedimenti aristocratici e geniali.

Il Giornale d'Italia, il 9 novembre successivo, pubblicò il seguente telegramma da Treviso, inviato alla redazione tiburtina del Vecchio Aniene:

La seconda rappresentazione della tragedia lirica *Le Eumenidi* del vostro concittadino Filippo Guglielmi ha rinnovato ieri sera in maggiori proporzioni, il successo della prima rappresentazione. Furono poste maggiormente in rilievo le originalità di ispirazione, la severa bellezza della forma, la riuscitissima intonazione al soggetto, la ricchezza, l'eleganza dell'orchestrazione che fanno di quest'opera una cosa tanto diversa dal comune.

L'articolo continua ragionando

ancora dell'esecuzione e degli artisti elogiando principalmente la Gagliardi e conclude augurando che le seguenti repliche aumentino ancora il successo, ed attribuiscono a questo nobile e riuscito tentativo il posto che gli è dovuto nell'evoluzione del presente melodramma italiano.

Alle lodi dei giornali citati si unì *Il Mondo Artistico* con un breve articolo nel quale riassumeva il successo della nuova opera.⁴⁰

Copie del libretto delle *Eumenidi* risulta conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze [Teatro 4.R.726] e la Biblioteca della Fondazione "G. Cini" di Venezia [Rolandi Rol. 0097.03].

Consapevole dell'eccessiva brevità dell'opera presto Guglielmi pensò a un suo ampliamento: chiese a Salvatori una rielaborazione del testo, ma poi la rottura dei rapporti con il librettista obbligò lo stesso musicista a provvedere all'ampliamento – e iniziò a comporre la musica.

La tragedia si estese così da uno a tre atti, e le figure, gli episodi, le scene, vi acquistarono una forma ed un rilievo così pieni e marcati da conferire all'opera un aspetto affatto nuovo, sebbene la linea generale degli avvenimenti ed il significato dell'azione non facessero che ripetere le vecchie *Eumenidi*. Una differenza sostanziale tuttavia si deve riconoscere nella nuova versione; ed è l'importanza preponderante che vi acquista la figura di Oreste, ciò che ha indotto il musicista a chiamare la tragedia appunto col nome del figlio di Agamennone.⁴¹

La nuova versione delle *Eumenidi* era praticamente pronta nel maggio del 1909. Parte di questa nuova versione, ossia i previsti atti II e III, ci sono pervenuti nella versione per pianoforte in un quaderno manoscritto autografo.⁴²

Qualche anno dopo l'editore Sonzogno rifiutò di pubblicare la *Cernagora*, il libretto che l'editore aveva fornito a Guglielmi come risarcimento.⁴³ Il maestro, amareggiato dal rifiuto, nella sua ingenuità offrì

⁴⁰ *Il Mondo Artistico. Giornale di Musica dei Teatri e delle Belle Arti*, XXXIX (21 novembre 1905) n. 45-46, 3. Questo periodico milanese era diretto da Franco Fano.

⁴¹ A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi* cit., 10.

⁴² Circa il *Quaderno manoscritto* cfr. avanti, p. 95, nota 53.

⁴³ Cfr. sopra, p. 77 nota 18.

all'editore il suo *Oreste*, ma questi – evidentemente più attento alla musica “alla moda” che garantisce guadagni certi – rifiutò ancora, non riuscendo a vedere la grandezza di quest'opera.⁴⁴

Fu così che Guglielmi, un po' a causa di questi eventi e un po' per l'ostilità di qualche critico, si ritirò dalla scena artistica, stabilendosi a Tivoli. Ma il maestro aveva ancora molto da dire e da scrivere e nel suo “esilio” tiburtino – prima e dopo la composizione de *La reginella esiliata* – dedicò le sue energie a rivedere la sua ultima opera alla quale lavorò per tutta la vita.

Lavorò ad essa per oltre un ventennio: «i venti anni della sua completa maturità artistica e spirituale».⁴⁵ Nella stesura finale i previsti tre atti divennero un prologo e due atti e il titolo fu modificato ne *La corona d'elleboro, ovvero: Oreste*. Alcune parti presenti nel quaderno manoscritto furono omesse, ma – in questo momento – non è possibile individuare le parti musicali nuove dell'*Oreste* rispetto all'opera primitiva in quanto non abbiamo la partitura della prima versione delle *Eumenidi*. Il confronto del libretto delle *Eumenidi* con il nuovo libretto dell'*Oreste* mostra tuttavia l'ampliamento dell'opera.

4. *L'Oreste raccontato da Gino Tani*

Gino Tani, discepolo fedele, accudì il maestro Guglielmi come un figlio fino al giorno della morte.⁴⁶ Egli fu pure custode delle sue opere e della sua memoria, rievocandone la grandezza nell'articolo più volte citato in queste note. L'articolo, oltre la trama dell'opera, presenta anche una bellissima – seppur con qualche interpretazione personale – descrizione analitica dell'*Oreste* nella quale traspare tutto il suo entusiasmo per l'opera del maestro. Ecco dunque la trama e una appassionata descrizione dell'opera.

La trama

Il prologo è ampio e solenne: Oreste, fatto adulto alcuni anni dopo l'uccisione d'Agamennone, viene a consultare con l'amico Pilade la sacerdotessa di Apollo nel tempio di Delfo: costei, invasa dal nume, gli impone di vendicare il padre, uccidendo la madre adultera ed assassina col drudo Egisto.

⁴⁴ Cfr. anche G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 344.

⁴⁵ G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 346.

⁴⁶ G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 345. Gino Tani (1901-1987) fu allievo di Filippo Guglielmi (pianoforte e armonia) e di Radiciotti (Storia della Musica); dal 1930 fu docente nel Conservatorio di S. Cecilia e nella Scuola di Perfezionamento del Teatro dell'Opera dove insegnò Storia del Teatro Lirico. Fu autore di articoli e saggi nelle riviste e nei giornali locali e nazionali, come «Il Giornale d'Italia» e, soprattutto, «Il Messaggero»; responsabile della sezione musica e danza dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* di Silvio d'Amico, nel 1960 fu nominato presidente dell'*Association Internationale des Critique de la Danse* e fu membro del *Conseil International de la Danse* de l'UNESCO. Tra le sue pubblicazioni spicca la monumentale *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni* in 3 volumi (Firenze, L. Olschki, 1983) recentemente ristampata. Per ulteriori notizie cfr. DEUMM, Appendice, 693 e S. PASSIGLI, in *Dizionario storico biografico* cit., III, 1856-1857. Cfr. anche M. PASTORI, *Giuseppe Radiciotti* cit., 25-47.

Oreste, angosciato ma deciso ad obbedire al Dio, saluta in lagrime la sua triste giovinezza avviandosi risolutamente verso Argo. Il primo atto s'apre sulla città d'Agamennone: innanzi alla tomba dell'eroe, le Coefore svolgono riti propiziatori per incarico di Clitennestra turbata da un sogno di morte. Poi la regina appare e saluta con dolci parole la figlia soave Crisothemi: sogguarda pensosa l'altra figlia, Elettra, nemica alla madre, ed esce.

Ora entrano Pilade e Oreste ed ha luogo il triste riconoscimento, la decisione della vendetta, l'ingresso entro la reggia usurpata del giovine che si finge inviato dal padre di Pilade, il re Strofio, ad annunciare a Clitennestra ed Egisto la morte di Oreste, il temuto vendicatore, in un agone di corse a cavallo. Subito accolti a banchetto, Pilade descrive agli adulteri, che mal nascondono il loro sollievo, come audacemente sia caduto l'amico suo, in una rapsodia conviviale che ne celebra le virtù. L'atto si chiude con il funebre compianto dei vecchi d'Argo sul fiore degli Atridi:

*Mentre sognavi un sogno di bellezza, | o giovinetto, ti colpì la Parca...
Scendi nell'Ade: il padre tuo t'aspetta | Altero e grande su le scure porte...*

Nel secondo atto ha luogo la vendetta: irrompono fin dal levar del sipario le Erinni. Esse guidano e seguono subito dopo il delitto, ossessive come il rimorso più terribile, quello del matricidio, il pallido giustiziere che fugge, inseguito dalla turba crudele, verso Delfo, nella cui luce apollinea troverà calma e redenzione.

E la tragedia si conclude anche qui, come nell'atto precedente, col coro dei vecchi d'Argo che rievocano i tristissimi fati della casa d'Atreo ed augurano la pace al Re giovinetto.

Descrizione e analisi

Pur senza ricorrere – come la maggior parte dei moderni compositori di soggetti ellenici, dal Pizzetti al Mulé – alla fedele riproduzione di toni e modi antichi, o attenersi rigidamente nei ritmi al valore prosodico delle singole sillabe (impresa disperata, del resto, e di nessuna significazione estetica) il Guglielmi ha reso con singolare efficacia gli spiriti e le forme del dramma greco nella sua intima sostanza e cioè soffrendone – direbbe Nietzsche – quella “conoscenza tragica” del mito, quel “mostruoso errore” ch'è alla base dell'arte di Dioniso.

La dignità, la compostezza del gesto, la nobiltà semplice e severa dell'espressione, l'equilibrio dei sensi e delle passioni, la superiore armonia dello spirito che non abdica mai, pur nello sfrenarsi degli istinti, alla sua più profonda umanità, eran virtù tutte queste già innate nel temperamento artistico del Maestro, assai simili a quelle che trionfano – in immagini eterne di bellezza e poesia – nei personaggi del dramma antico. Era facile quindi per lui, penetrando più addentro nello spirito ellenico, mantenere quel senso, quasi di olimpica serenità che, sopra ed oltre il gioco delle più violente passioni, guida e risolve la tragedia nella sovrana calma catartica: senso della misura, dunque, armonia di forme e di movimenti quali il Maestro ebbe la fortuna di trovare, fissati e idealizzati negli stessi tipi che si studiò di rendere musicalmente, nel bellissimo gruppo di “Oreste ed Elettra” ch'è nel Museo Nazionale di Napoli. Di essi – che, a differenza delle precedenti *Eumenidi*, sono i protagonisti del nuovo dramma – egli aveva profondamente compresi i caratteri: “Anche secondo i celebratori della tragedia atridica, segnatamente secondo Eschilo e Sofocle – affermava il Maestro – Elettra ed Oreste si decidono all'uccisione di Clitennestra ed Egisto non per soddisfare un sentimento egoistico di vendetta, ma per la necessità di un fato superiore ed esteriore alla loro personalità, di cui essi non si sentono che docili indispensabili emissari. Così i propositi di giustizia dei due fratelli Atridi non sono mai tormentosi; essi cercano anzi talvolta di sottrarsi

quasi alla volontà del Fato; canta sempre nel loro cuore il loro reciproco affetto, e l'accurata poesia della giovinezza devastata dal ricordo del padre ucciso e dal sanguinoso compito da soddisfare. E non è Elettra che stringe le fila della tragedia ed incalza il braccio incerto e quasi riluttante di Oreste; sono piuttosto le Eumenidi, incarnazione del Fato, che intorbidano le loro coscienze, s'impadroniscono delle loro volontà e determinano il duplice atto cruento. E dopo che questo è compiuto, allora Oreste non ha più pace perché riacquista la visione del delitto compiuto, il quale incombe sulla sua persona come una macchia incancellabile, sebbene rappresenti ancora per la Legge eterna un fatto necessario”.

Così egli ha interpretato, assai giustamente, la tragedia atridica e nella sua musica palpita veramente “l'accurata poesia della giovinezza devastata” che, al di sopra di tutti gli orrori della morte e della vendetta, trionfa del male e libera se stessa e gli spiriti degli spettatori. Concezione greca e latina insieme, questa del Guglielmi, che seguì di qualche anno, quasi a riportare il dramma eschileo alla sua giusta significazione, la Elettra di Riccardo Strauss, apparsa nel 1909.

Quest'opera, che certo ha pagine di suprema bellezza, reca però tra i fumi d'odio e di sangue un indiscutibile carattere nordico-tedesco che nulla ha a che vedere con la classica umanità dell'originale. Nella luce rossigna del dramma straussiano il terrore e il delirio dominano dalla prima all'ultima scena, in un crescendo spasmodico che naturalmente ci fa pensare più a Freud che ad Eschilo [...] Tutto ciò finisce naturalmente per falsare anche la musica, eccessivamente gonfia e ritmata sul passo danzante d'Elettra.

Ben diversa è la partitura del Maestro italiano! Già nel preludio, ch'è un vero e proprio atto d'introduzione – come s'è detto - Oreste e Pilade hanno voci ed accenti accorati, ma composti, dinanzi alla furia profetica della Pizia che li spinge alla vendetta e, come sfondo nostalgico a simile violenza, si svolge, fuori del tempo, dinanzi agli occhi del giovane Atride, la corsa alla fiaccola degli Efebi, quasi inno di vita trionfante sul “basso continuo” di morte. È questa una pagina stupenda: un coro a due voci che si rimanda, con la fiaccola, l'inno d'esultanza:

Tuffa la face, o giovinetto atleta | ne l'infinita chiarezza del mare...

in singolare contrasto con il cupo congedo della vita bella d'Oreste, che si incammina verso il delitto: [es. musicale: *Selve di lauri ombrose...*] ch'è una delle melodie più soavi del Maestro: così pura e accorata sulle armonie digradanti degli archi e dei legni, così aderente alle parole del testo e al carattere del personaggio.

Ma indimenticabile è anche la scena atroce e violenta del responso delfico: “Uccidi! Uccidi!”. Le parole terribili della Pizia emergono dal clangore orchestrale come colpi di maglio sulla attonita volontà dell'Atride:

*Uccidi il drudo e la madre nefanda!*⁴⁷

Poggiando selvaggiamente sull'arioso di morte che li commenta: [es. mus.: *Tristo chi il padre...*]. Scena grandiosa e densa di fati, veramente degna di Eschilo, questa! E il Preludio si spegne col pianto d'Oreste sulla via d'Argo, mentre cadono il giorno e le voci esultanti degli efebi e l'eco del monito delfico ancora rimbomba: “Uccidi! Uccidi!” incalzandolo come una maledizione.

Il primo atto, dopo il breve preludio dalle armonie rare e suggestive, s'apre su una scena lirica e religiosa: in essa, fra le sacre danze, fra i riti e le preci delle Coefore sulla tomba d'Agamennone, Clitennestra, angosciata da un sogno funesto e desiderosa d'affetto e d'oblio si volge a Crisothemi esaltando la sua diletta con

⁴⁷ Nella versione definitiva: «*consacra il biondo Egisto e la madre lasciva*».

parole che suonano più dolci che mai sulla bocca della truce regina: [es. mus.: *O tu che siedì...*]. È una melodia tenerissima che si snoda sovra un tessuto orchestrale di una fantastica levità, mentre il primo violino, a gara coi flauti, commenta, svolgendone il tema nei registri più alti, la voce del soprano: tutta la poesia dell'adolescenza muliebre, l'incanto del fiore che sboccia, è qui sospirata, quasi a contrasto del nembo che si addensa sulla reggia di Atreo.

Segue la scena del riconoscimento: presso l'ara ove è rimasta sola, lagrimando, Elettra, s'avanza Oreste, seguito da Pilade: dopo qualche incertezza i due fratelli si riconoscono e giurano il patto della vendetta. La musica è qui densa e robusta: il motivo d'Oreste, presentato da prima in minore e in sordina, esplose ora arditamente dagli ottoni, mentre il canto di Elettra sembra avvolgerlo nelle sue spire, con sempre maggiore esultanza. Poi i due falsi inviati di Re Strofio entrano nella reggia e danno notizia della morte d'Oreste. È Pilade colui che intona l'eroico epicedio: il motivo della giovinezza d'Oreste prorompe dagli ottoni in tutta la sua irruenza, mentre il baritono, dopo aver descritto i preparativi della presunta gara, esalta l'impeto agonistico dell'amico che, proprio sul traguardo, ottiene vittoria e morte. È una potente cavalcata, questa, che il pieno orchestrale fa emergere con singolare efficacia, tra tempeste di timpani e di tamburi, tra squilli di trombe e di corni.

Fuori s'è intanto adunata la folla degli uomini d'Argo: essi apprendono la triste notizia e innalzano il funebre lamento, dolce e cullante come una nenia, ma a poco a poco epico ed eroico:

Mentre sognavi un sogno di vendetta, | o giovinetto, t'incontrò la morte...

È un coro a quattro voci in cui la sapienza polifonica del Maestro prova a qual punto possa giungere la tecnica vocale ove sia sorretta da una ispirazione, come questa, di grande ala e di classica impronta, e da una orchestra che sostiene e commenta a gran voce i canti della scena, rievocando nello stesso tempo, sinfonicamente i motivi d'Oreste, della giovinezza, e degli Atridi, fra clangori di trombe che si spengono lentamente sulle voci dei baritoni e dei bassi [es. mus.: *Di te i rapsodi canteranno...*].

Il secondo atto s'annunzia con l'ululo delle Erinni che irrompono sulla reggia d'Agamennone; è la pagina più potente della partitura: un coro, anche questo, su cui predomina il commento orchestrale svolto in forma di fuga, a tre voci. L'effetto è immenso e dispone mirabilmente l'animo all'imminente catastrofe: soprattutto avvertiamo – ellenicamente – il peso e l'orrore del Fato che, attraverso le sue incarnazioni, si scatena sulla mente e sul braccio d'Oreste, guidandone il duplice delitto.

Pagina potente, come ho detto, e di pura ispirazione tragica: eseguita all'Augusteo da Bernardino Molinari, come semplice episodio sinfonico, senza il coro delle Erinni dietro le scene, ebbe, pur così ridotta, magnifiche accoglienze. Ma ad essa seguono, nel dramma, pagine ugualmente forti e commosse: anzitutto il funebre banchetto, durante il quale Pilade intona la sua Rapsodia conviviale.

È una delle gemme vocali dell'opera: un canto affidato al baritono che celebra – quasi a disfida e a monito dell'adultera e del suo drudo – la potenza guerriera del Re dei Re, Agamennone, fuori alle mura di Troia.

S'inizia con una specie di recitato – alla maniera rapsodica – che circoscrive omericamente il tempo dell'azione al riposo d'un boscaiolo:

*Ospiti! Nella selva ombrosa d'abeti sul monte
l'uomo che l'ascia lucida strinse con dure mani...
l'uomo, cadendo il sole, d'abeti e di quercie croscianti
sente fastidio in cuore...*

Qui il Maestro sembra cullare la sua musa agreste in un sogno di pace e di pura bellezza. [es. mus.: *Quando la rossa aurora...*]

Ma, finita fra il sospiro delle arpe, l'immagine di quell'oblioso lavoro, ecco irrompere l'eroe sul campo di battaglia:

*In quell'ora l'Atride vestito di bronzo Agamennone
saltò sugli alti de' Teuceri carri...*

È un episodio che il Salvatore ha tolto di peso dall'undecimo canto dell'*Iliade*, traducendolo in bellissimi esametri, che il Guglielmi ha musicati con piglio davvero eroico: la voce gareggia con l'orchestra nel rendere l'impeto battagliero dell'Atride il quale dal suo cocchio di guerra fa strage di Troiani, e conclude la perorazione delle gesta su un superbo *sol bemolle* tenuto che sbigottisce, come un appello minaccioso, gli astanti.

Poi l'azione precipita celermente verso la catastrofe: Oreste alza la sua vindice spada sulla pavida coppia e giustizia è fatta. Ma ecco piombar su di lui, ancor tremante di furia omicida, lo stuolo delle Erinni, che lo affocano, lo incalzano, lo spingono fuori della reggia coi mille pungoli del rimorso e dell'orrore dei quali esse sono implacabili figure. E il povero giovine fugge, le mani insanguinate sul volto, laggiù verso il tempio luminoso del Dio, ove l'aspetta la sua redenzione. Questa catarsi, che si giustamente ponevano i Greci sul limite della tragedia, è qui, nel dramma del Salvatore, presentata, o meglio anticipata, dal Coro dei vecchi d'Argo che al loro giovine Signore augurano la buona pace e predicano il prossimo ritorno.

Come quello che chiude l'atto precedente, questo Coro, a quattro voci, è uno splendido saggio della maestria polifonica del Guglielmi e conclude la tragedia con sì grande dolcezza e, insieme con tanta serenità che Eschilo stesso – noi pensiamo – non avrebbe potuto desiderare di meglio [es. mus.: *Di pianto onoriamo...*].

E questa è, in rapida sintesi, l'opera che si ingiustamente aspetta tuttora di essere rappresentata... In tempi, come i nostri, nei quali si va a teatro per ascoltare l'ennesima edizione di *Tosca* o *d'Aida* o per assistere, incolpabili necrofori, all'uggioso e rapido seppellimento di opere, tonali o atonali che siano, in cui geme l'impotenza del "cupio dissolvi" attraverso un deserto di note lancinanti e stecchite e una recitazione fine a se stessa che con la musica non ha proprio nulla da spartire, questa tragedia, sia pure con i suoi trentacinque anni d'età, e i procedimenti "all'antica" (forme strofiche chiuse, o melodie...) farebbe onore alla scena lirica italiana, che rantola ahimé l'agonia.

È il giudizio, questo, non solo mio, ma di critici e d'artisti che udirono l'opera al pianoforte: è il giudizio dello stesso autore, povero Vecchio!, che amava suonarne e cantarne le parti più belle con mani tremanti e con voce roca di passione, e tante volte ebbe a dirmi di credere, con ferma fede, all'eccellenza artistica del suo Oreste che, un "giorno o l'altro – affermava – dovrà pur rompere la congiura del silenzio, perché è musica onesta, musica sentita, musica sofferta!". E il suo occhio si volgeva dal mio, sul ritratto del suo Liszt, quasi a chiedere a Lui, solo a Lui, la giusta inappellabile approvazione...».

Una profezia che si sta per realizzare?

5. Guglielmi e la tragedia greca

La vicenda narrata nel libretto di Guglielmi segue abbastanza fedelmente il ciclo delle tragedie eschilee,⁴⁸ tuttavia dalla lettura dei due testi – probabilmente anche in seguito a una lettura da una nuova posizione culturale

⁴⁸ Salvatore aveva utilizzato la traduzione dell'*Oresteia* di Felice Bellotti (1786-1858).

– mi sembra di notare alcune differenze soprattutto relative al personaggio di **Oreste** nascoste tra i versi della tragedia musicale. Tali differenze sono anche sostenute dal finale della tragedia guglielmiana rispetto alla conclusione della tragedia eschilea: Eschilo, conformemente alla funzione stabilizzatrice del teatro per affermare i valori dello Stato, ribadisce la condanna di Clitemnestra per aver osato trasgredire la legge che la poneva in posizione subordinata al marito Agamennone⁴⁹ e, pur dopo una serrata sticomitia tra le Erinni, Apollo e Diana sul matricidio, conclude gli eventi con l'assoluzione di Oreste; Guglielmi – probabilmente per evitare una conclusione non più significativa per lui e per il suo tempo – rende invece il finale della tragedia più sfumato e – in effetti – diverso, in quanto Oreste vendica sì il padre, ma non viene del tutto assolto: sarà condannato al rimorso per la sua azione, un rimorso che lo porterà alla pazzia.

L'Oreste di Eschilo, pur consapevole della gravità del matricidio, è comunque deciso a vendicare il padre per punire l'atto di insubordinazione della madre. L'Oreste di Guglielmi è più scosso dal suo destino, inorridisce ascoltando l'oracolo e rifiuta il responso («...*non varcherò le mura, | non seguirò l'atroce tuo consiglio*»), decidendo di agire solo dopo aver ascoltato la lunga lista di maledizioni che si abatteranno su di lui se lascerà invendicato il padre.

Nei due autori Elettra mostra apertamente il desiderio di vendetta e sostiene fino all'ultimo il fratello nell'azione non mostrando alcun pentimento per il grave gesto. Tuttavia – come evidenzia Tani nella sua descrizione dell'opera – Guglielmi vede nell'atteggiamento di Elettra e di Oreste non un truce desiderio di vendetta, ma la sottomissione all'oscuro fato gravante sulla casa degli Atridi, elemento che, in effetti, emerge anche nel corso delle serrate sticomitie della trilogia eschilea.

Per motivi di conduzione della vicenda, il personaggio di Pilade assume in Guglielmi un ruolo più importante rispetto a Eschilo: il Pilade guglielmiano lascia il ruolo di comparsa muta e diviene il devoto sostegno di Oreste, vivace interlocutore e fedele complice nel realizzare la vendetta.

Il personaggio di Clitemnestra è simile tra i due autori che in realtà mostrano di compatire il suo triste destino causato essenzialmente da una situazione culturale che – seppur inconsapevolmente – ella rifiuta: l'uccisione

⁴⁹ Infatti quando Clitemnestra tenta di giustificare il suo gesto segnalando le colpe di Agamennone (l'uccisione di Ifigenia e i tradimenti con schiave di guerra) Oreste «si richiama a un dato strutturale della società arcaica, e cioè la valorizzazione del lavoro dell'uomo di fronte a un'asserita oziosità della donna [...]. Eschilo in realtà vuole organizzare le cose in modo che il personaggio di Clitemnestra venga a sbattere contro quella che era considerata una nervatura essenziale della società, una nervatura che non si doveva e non si poteva mettere in discussione»: ESCHILO, *Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, testo greco a fronte, Milano, BUR, 1997, 43-44; *Coefore*, v. 919 e p. 451, nota 154.

della figlia primogenita Ifigenia voluta da Agamennone e i tradimenti del patto nuziale (rappresentati da Cassandra che ne sarà vittima espiatrice) sono motivi molto forti che rendono in ogni caso Clitemnestra una vittima della vicenda. Anzi proprio Eschilo segnala, al termine della prima tragedia, una evoluzione del personaggio di Clitemnestra che le fa perdere il piglio violento e volitivo iniziale e fa intuire un suo desiderio di redenzione («*Per nessuna ragione, o carissimo, non compiamo altri mali. Già anche questi sono molti da mietere, una messe infelice. Di sofferenza ce n'è già abbastanza: non macchiamoci di sangue*»: *Agamennone*, vv. 1654-1656) che nel libretto guglielmiano non figurano, mentre è richiamato il gesto di scoprire il seno di fronte al figlio nel tentativo di recuperare la funzione di madre (cfr. *Coefore*, v. 896).

Infine, mentre Eschilo deve condannare Clitemnestra a subire la medesima sorte riservata al marito e deve poi riabilitare Oreste difeso da Apollo e Atena che si appellano con successo persino a Zeus, Guglielmi preferisce concludere la vicenda in modo, se vogliamo, alquanto indistinto e – concludendo con un intervento delle Eumenidi (cioè le Erinni, ora benevole), ma che in realtà richiama più il coro delle Erinni eschilee – sembra piuttosto predire a Oreste una vita di sofferenza: lo conferma anche il titolo originale dell'opera *La corona d'elleano*, ossia la corona di una pianta velenosa. L'Oreste guglielmiano, dunque, non viene del tutto riabilitato e dopo l'atroce gesto – in realtà non del tutto voluto dal giovane, ma dall'implacabile comando del dio – prendendo coscienza dell'accaduto, porterà per sempre il peso delle sue azioni. Questa diversa conclusione, non pienamente rilevata da Gino Tani nella sua appassionata descrizione, fu già segnalata – ipotizzata come una conclusione parziale in vista di un seguito – da Francesco Miceli-Picardi in un interessante articolo dedicato al successo de *Le Eumenidi* pubblicato nel settimanale *Vecchio Aniene* del 18 novembre 1906, nel quale l'autore nota come nella «trilogia eschilea – è vero – le Erinni e le Eumenidi sono le istesse persone, ma cambiano nome perché mutano – dico così – di sentimento: sono prima Erinni, perché crudeli ed implacabili esecutrici di giustizia; poi diventano Eumenidi, perché benevolenti. Questa trasformazione non avviene nella tragedia del Salvatore che si chiude col grido disperato di Oreste».⁵⁰ Dietro questa conclusione – mantenuta da Guglielmi nel suo ampliamento del libretto – oltre all'accettazione della vendetta come sollecitata dal demone avverso agli Atridi (parzialmente proposta anche da Eschilo) si potrebbe nascondere anche una velata condanna, più o meno consapevole, della visione culturale maschilista della cultura antica (e non solo) difesa da Eschilo: un tema già alquanto caldo al tempo di Guglielmi e per certi aspetti ancora ai nostri giorni.

⁵⁰ Cfr. «Il Vecchio Aniene» 18 novembre 1906, n. 75.

6. Una conclusione

Prima di passare al manoscritto e al libretto dell'opera, voglio chiudere ancora con le parole di Alberto De Angelis nell'articolo più volte citato: la migliore sintesi per definire Filippo Guglielmi e il suo *Oreste*:

L'Oreste è il lavoro del Guglielmi nel quale – specie per la ricca strumentazione – sia più manifesta la sua ammirazione per Wagner, ma più che Wagner egli si ispira sempre al sentimento, riuscendo così a dare al tessuto orchestrale una morbidezza, un colorito ed una flessuosità prettamente italiana, e soprattutto personale. E come l'elemento strumentale quasi si avvicina, per il suo libero slancio, al canto; la melodia, per sostenutezza e severità di linea, fa della voce un vero elemento sinfonico integrantesi nell'orchestra come in Wagner, ma conservando per altro un rilievo speciale ed isolato, più che in Wagner, e come nel tipo classico del melodramma italiano. Ne risulta una pienezza musicale costantemente armonica e festosa, efficacissima nelle pagine di carattere elegiaco, capace di raggiungere grandi effetti di sentimento e di potenza eroica, ma nondimeno sempre troppo lirica per riprodurre accenti di aspro dolore ed impressioni di cupa tragicità. È il temperamento ottimistico del musicista che sovrasta alle più crude manifestazioni del dramma, e quasi ne astraе, incapace di adattarsi completamente; cosicché può dirsi che la grande serenità che aleggia nell'*Oreste* non soltanto derivi da uno speciale criterio interpretativo della classicità ellenica; ma sia una inevitabile diretta espressione della sua particolare natura di uomo e di artista.⁵¹

Appendice 1: Il manoscritto. L'unico esemplare dell'opera attualmente conosciuto è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia in Roma sotto la segnatura G. Mss. 962 (A-C). È formato da tre volumi manoscritti di cm 29,5×43,5: A) *Prologo* (di f. 1 e pp. 100; p. 100 in bianco); B) *Atto I* (di f. 1 e pp. 200; p. 200 in bianco); C) *Atto II* (di f. 1 e pp. 220; pp. 170, 194 e 214 in bianco).

All'interno dei volumi la grafia più rapida benché sempre abbastanza chiara, seppure non sempre completa (in particolare mancano molte alterazioni, sottintese dall'autore), è certamente autografa di Guglielmi; ma anche le altre parti scritte in bella calligrafia è probabile risalgano a Guglielmi: in un primo momento avevo ipotizzato un giustificato coinvolgimento dell'allievo Gino Tani, ultimo possessore del manoscritto prima che egli stesso lo donasse alla biblioteca romana.⁵² Tuttavia la scoperta di un quaderno di appunti di Guglielmi contenente alcune sezioni dell'*Oreste* (quelli che dovevano essere il II e III atto), quale prima rielaborazione de *Le Eumenidi*, contribuisce a sostenere – nonostante alcune lievissime differenze nella grafia in alcune pagine – la paternità del nostro compositore dell'intero manoscritto. Il quaderno di appunti è stato anche particolarmente utile per completare alcune omissioni e parti in bianco della partitura, benché offrisse la sola versione pianistica.⁵³

Appendice 2: Organico orchestrale. Legni: Ottavino; Flauti 1-3 (il *Flauto 3* con *Ottavino* obbligato); Oboi 1-3 (l'*Oboe 3* con *Corno inglese* obbligato); Corno inglese; Clarinetti in *La* e *Sib* 1-3 (il *Clarinetto 3* con *Clarone* obbligato); Clarinetto Basso (*Clarone* in *Sib*); Fagotti 1-4 (il *Fagotto 4* con *Controfagotto* obbligato); Controfagotto. Ottoni: Corni in *Fa* 1-2 e 3-4 (nella partitura si utilizzano principalmente Corni in *Fa* e in minor misura in *Re* e *Mib*); Trombe in *Sib* e in *Fa* 1-3 (benché nella partitura si utilizzino Trombe in *Sib*, *Fa*, *Re* e *Mib*); Tromboni 1-3; Tuba. Percussioni e altro: Tam-tam; Timpani; Arpa; Celesta. Arch: Violini I-II; Viole; Violoncelli; Contrabbassi.

Il libretto dell'opera nel numero del prossimo anno.

⁵¹ A. DE ANGELIS, *Filippo Guglielmi* cit., 10-11.

⁵² Cfr. G. TANI, *Filippo Guglielmi* cit., 348. Sulla coperta del *Prologo* figura la nota a matita: «*Dono del Prof. Tani | 11 marzo 1948*».

⁵³ Il *Quaderno manoscritto*, datato 1909, è stato ritrovato dalla dott.ssa Eleonora Giosuè nel 2012 sempre nella biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia in Roma, tra il materiale donato dal maestro Vittorio Gui, non ancora catalogato.