

MANIFESTAZIONI D'ARTE

GLI SCARLATTI CELEBRATI A SIENA.

La fama di Scarlatti è oggi, per la maggior parte del pubblico, legata al nome del grande Domenico, la cui opera per clavicembalo, decaduta a poco a poco durante l'evoluzione del pianoforte e della tecnica pianistica dell'800, è da qualche decennio ritornata vittoriosa, intatta nella sua freschezza e nella sua genuinità, fra il repertorio della musica più frequentemente eseguita. Nell'800, invece, era il padre, Alessandro, che ancora viveva sugli altari, venerato, per tradizione, come il fondatore e il massimo esponente della cosiddetta *scuola napoletana*. Infatti, il romanticismo pianistico ha travolto, se non del tutto fatto dimenticare, quanto è la maggior gloria di Domenico. Le varietà di colore del pianoforte, la sua duttilità a mille effetti, a mille sfumature, l'ampiezza di suono che per tale strumento hanno trovato Listz o Chopin devono aver fatto sembrare esile e limitata la musica pura ed innocente per clavicembalo. Bisognava arrivare al culmine dell'evoluzione pianistica e al superamento del virtuosismo ottocentesco perchè il tempo riportasse equilibrio e spassionata valutazione. Oggi il gusto del *pianista virtuoso* non è tramontato, ma non è tale da trascinare nelle sue volute la totalità delle aspirazioni musicali oppure sa trovare anche in *maniere* d'altri tempi di che soddisfarsi. A poco a poco, dunque, riaffiorano gemme del passato che, soltanto trenta o quarant'anni fa, non erano considerate degne di interessamento.

Se lo sviluppo del pianoforte ha gradatamente fatto trascurare la musica clavicembalistica, l'evoluzione del gusto strumentale ha sfociato in un *virtuosismo sinfonico*, che da Berlioz e Wagner ha assunto forme addirittura patologiche di passione, nei compositori, e di esigenze, nel pubblico. In tale clima la musica vocale, che ancora nell'800 splendeva di luce radiosa, è apparsa, a poco a poco, vuota e accademica di fronte all'irruenza delle grandi masse di strumenti e a tutte le più imprevedute sonorità, che quasi ognuno si ingegnava di inventare per attrarre l'attenzione e lo stupore. Perfino Bellini, Rossini o il grandissimo Verdi hanno corso serio pericolo di venire soffocati dal sinfonismo: eppure le loro opere erano vicine, i sentimenti

da essi cantati erano press'a poco gli stessi di chi ascoltava. È naturale, dunque, che la musica vocale di epoche passate dovesse soccombere alla moda del *virtuosismo della partitura*, moda che, se oggi non è decaduta, vive però in un pubblico saturo e che probabilmente invoca il ritorno di una nuova vocalità. Se così è, anche l'antica musica vocale potrà essere riamata e compresa, e fra questa ritroveremo in primo piano la produzione di Alessandro Scarlatti. E forse (a giudicare dall'unanime entusiasmo, con il quale è stato recentemente accolto il *Trionfo dell'onore* al senese Teatro dei Rozzi) anche qualche melodramma del grande palermitano potrà ritornare nel comune repertorio teatrale suscitando almeno lo stesso interesse di quelle opere settecentesche, che per tradizione sono rimaste vive sulle nostre scene.

Alessandro e Domenico sono i luminari, ma gli Scarlatti furono — come i Bach — una numerosa famiglia di musicisti.

Pare che la loro origine fosse toscana, e precisamente di Siena. Il monaco cassinese Eugenio Gamurrini nella sua *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane e umbre* dice che gli Scarlatti fioriti in Toscana si spinsero anche nella lontana Sicilia, dove qualche rappresentante viveva ancora negli anni in cui è stata compilata l'opera. S. A. Luciani, inoltre nota giustamente che nella musica di Alessandro, come in quella di Domenico, c'è «una finezza e una compostezza che sono caratteristiche più particolari dell'arte toscana». Comunque Alessandro Scarlatti nacque a Palermo il 6 maggio 1660 e, ancora adolescente, si trasferì con la famiglia a Roma, dove la sorella maggiore Anna Maria, cantante nota più per la sua bellezza e per gli scandali suscitati che per la valentia di esecutrice, sposò segretamente un chierico e attirò su di sé, e di conseguenza sul fratello, lo sdegno del Cardinale Vicario. A Napoli, più tardi, Anna Maria, guadagnatasi le premurose attenzioni di Don Giovanni di León, riuscì a far assegnare ad Alessandro il posto di maestro della Real Cappella, che sarebbe toccato al Provenzale: ne nacque anche qui uno scandaletto. Melchiorra, sorella minore, sposò il musico Nicola Pagano; il fratello Tomaso fu uno dei primi cantanti della commedia musicale, poi nell'opera buffa fece una brillante carriera, che lo portò all'onore di essere ammesso alla

Real Cappella. Della Real Cappella fece parte anche Francesco come violinista: egli fu noto pure come compositore di musica sacra (fra questa un oratorio e il melodramma sacro *Agnus occisus* rappresentato nella Confraternita del Crocifisso). Anche l'ultimo dei fratelli, Giuseppe, fu compositore e di Lui si conservano alcune cantate, una messa e diverse musiche religiose.

Dei dieci figli di Alessandro tre furono musicisti: Pietro, organista di corte per circa quarant'anni e compositore piuttosto infecondo; il grande Domenico e Flaminia che «divinamente cantava».

Anche nella discendenza di Pietro (la sola che si conosca di tutti i figli di Alessandro) ci furono due musicisti. Il primo dei cinque figlioli, che portava il nome del grande nonno, fu mediocre; ma il quarto, Giuseppe, pare fosse degno rappresentante della famiglia, ammirato compositore di opere teatrali.

Non si sa molto della vita di Alessandro Scarlatti. Ebbe a Roma la sua educazione musicale, ma ignoti ci sono i nomi dei suoi maestri, poichè non pare attendibile la tarda testimonianza del Quantz, che lo vorrebbe alunno di Carissimi. Nel clima romano, ad ogni modo, si formò la sua coscienza musicale e ben presto, non ancora ventenne, si fece notare col Cesti, il Pasquini, il Sartorio ed altri, fra i più ammirati compositori di opere teatrali. Trasferitosi poi a Napoli, più che attendere alle cure di insegnante nel Conservatorio di Loreto, prodigò il suo ingegno alla composizione di melodrammi per il teatro di corte e quello di S. Bartolomeo. Neanche a Napoli ebbe una vita facile, chè nel 1702 tentò di migliorare le sue condizioni recandosi in Toscana presso il mecenate Ferdinando de' Medici. Ma non ebbe fortuna e ritornò a Roma, dove l'ostilità del nuovo papa Innocenzo XI verso i teatri di musica lo spinse ad una maggiore produzione di musica sacra e da concerto. Si recò poi a Venezia e a Urbino, poi di nuovo a Napoli; fra il 1717 e il 1721 esplicò la sua ultima attività romana per il Teatro Capranica e, dopo un breve soggiorno a Loreto, passò gli ultimi anni della sua vita a Napoli, dove morì il 22 ottobre 1725. Da quanto si può capire attraverso i documenti del tempo, egli trascorse una vita austera, senza deviazioni romantiche, senza complicazioni sentimentali, una vita dura e difficile, piena di amarezze e delusioni, materialmente disagiata, spiritualmente incompresa.

Fu compositore assai fecondo; si sa che compose più di ottanta opere (di cui solo tren-

tacinque sono rimaste), venti oratori, dieci messe, parecchie centinaia di cantate a una o più voci, madrigali e serenate, sessanta motetti, dodici sinfonie da camera e diversa altra musica per istrumenti o complessi strumentali. Ma è soprattutto verso il teatro ch'egli ha orientato il massimo impegno e al teatro musicale ha donato il meglio dell'opera sua. Vissuto in piena epoca di decadenza melodrammatica, egli è forse il solo compositore invulnerabile (almeno nelle sue ultime opere) ai severi dardi di Benedetto Marcello. L'aspra satira del *Teatro alla moda* non riguarda Alessandro Scarlatti, la cui morale artistica rimane e rimarrà superiore ad ogni critica. Del resto, le malinconiche considerazioni del patrio veneziano vogliono essere una condanna del teatro così come era ridotto nel tardo Seicento, e così come si trascinava ancora nei primi decenni del secolo successivo. Alessandro Scarlatti, invece, si è portato al superamento della decadenza e, pur conservando certa purezza e certa forza del Seicento ha già moltissime caratteristiche di quel che la musica e il melodramma dovevano poi diventare. Notevole, fra l'altro, è il contributo ch'egli diede alla formazione dell'opera comica propriamente detta. Caratteri comici di grande rilievo troviamo già nel giovanile *Tutto il male non vien per nuocere* (1681), poi nella *Caduta dei Decemviri*, nel *Prigioniero fortunato* fino al *Tigrane* (1715), che è considerata una delle sue opere più famose e fra le più interessanti per la nuova orchestrazione. E se qualche volta il comico ha danneggiato l'organicità delle sue opere sovrapponendosi al dramma centrale senza una logica continuità, negli ultimi melodrammi la partecipazione del comico non funge più da «intermezzo», ma integra la vicenda dei personaggi seri con essi fondendosi e compensandosi. Con l'equilibrio, negli ultimi anni, egli ha saputo trovare anche una maggiore intensità drammatica, accenti più umani e spesso un ammirevole adattamento della musica al testo poetico, alla situazione scenica ed al carattere dei personaggi; la languida tenerezza di cullanti «siciliani» - di probabile derivazione dalla melodia di Giovanni Bononcini, come sostiene il Della Corte - diventa espressione più forte e vigorosa; la orchestrazione si fa, a poco a poco, più interessante e colorita: vi notiamo un trattamento dell'orchestra d'archi, che già prelude la rivoluzione di Haydn (in molti pezzi, difatti, il clavicembalo accompagnatore può essere soppresso senza che ne risultino squilibri nella

disposizione e nella compiutezza armonica); i brani d'assieme diventano sempre più importanti e più frequenti: in essi i diversi personaggi cantano, a volte, senza essere in armonia sentimentale, cosa che a quei tempi era considerata sconvenienza, ma che già imposta i canoni estetici del *concertato* del napoletano Nicolò Logroscino. L'aria col « da capo » vi domina maestra, ma è diventata più sobria ed essenziale, e il virtuosismo vocale è quasi sempre giustificato da una continuità espressiva che non altera la forma. Assai spesso è abbandonato il sistema, in uso nella scuola veneziana, di accompagnare le arie con il solo clavicembalo: tale compito, invece, è affidato all'orchestra che si contrappone alla voce come il *concertino* al *concerto grosso*; e l'orchestra, qualche volta, accompagna i recitativi oppure collabora negli *ariosi* press' a poco come molto più tardi è stato fatto. Non va dimenticata anche l'importanza che Alessandro ha attribuito alla sinfonia iniziale, di cui ha meglio determinato i temi sviluppandoli con senso più spiccatamente sinfonico, con procedimenti agili e precisi, in strutture quadrate.

Alessandro Scarlatti è dunque, sotto certi aspetti, un precursore. Senza che ci risulti abbia fatto professioni di fede rivoluzionaria, non indugiava di fronte a quanto (secondo una sua stessa espressione) « faceva buon sentire » anche a costo di deviare dalla castigatezza dei procedimenti. Ma la sua alta coscienza, la sua rettitudine artistica, la sua tecnica vigile e severa non hanno permesso alla divinazione di travolgere, come può accadere ai novatori, il controllo di quella morale e di quella disciplina, che sono doti essenziali del genio, doti che (almeno nel periodo di maturità) si ritrovano anche in quelle musiche scarlattiane, la cui forza di espressione non ha resistito alle prove secolari.

La sua gloria, come abbiamo detto, si è spenta o, meglio, è andata gradatamente rifugiandosi, quasi per intero, nel cerchio ristretto degli studi storici, lontana dal pratico convincimento dei più e, diciamo pure, anche degli stessi studiosi, chè poco è apparso di lui nelle moderne edizioni, quasi nulla fu anticamente stampato, pochissimo viene ancora eseguito.

Anche di Domenico Scarlatti siamo lontani dal conoscere per intero la vita. Si sa che nacque a Napoli il 26 ottobre di quel-

l'anno di grazia 1685, in cui, con Domenico Scarlatti, videro la luce G. S. Bach e Haendel. Il padre gli fu maestro e guida in tutta la prima parte della sua vita. Compiuti gli studi nel 1702 Alessandro lo accompagnò alla corte del Granduca di Toscana, il cui figlio, Ferdinando s'era fatto mecenate dei musicisti. Tornato a Napoli compose, nel 1703, la sua prima opera, *Ottavia restituita al trono*; nel 1705 fu di nuovo a Roma col padre, il quale però lo mandò presto a Venezia affidandolo alle cure del famoso teorico Francesco Gasparini. Alessandro era inquieto per la sorte del figlio, chè le sue amare esperienze non voleva si ripetessero nella vita del grande Domenico. In una lettera a Ferdinando di Toscana scrive: « Io l'ho staccato a forza da Napoli dove, benchè avesse luogo il suo talento non era talento per quel luogo. L'allontano anche da Roma, perchè Roma non ha tetto per accogliere la Musica che ci vive mendica. Questo figlio che è un'aquila cui son cresciute le ali non deve star' oziosa nel nido: ed io non devo impedirle il volo ». A Venezia fu riconosciuta la sua eccezionale valentia di esecutore, come testimonia l'amico Thomas Roseingrave (che poi sarà anche editore ed esecutore delle sue musiche) in un racconto al Burney, autore di una famosa *Storia della musica*; e colà conobbe Haendel, col quale poi si ritrovò a Roma nel 1708, anno in cui, secondo una celebre leggenda, i due grandi si sarebbero trovati in gara nella casa del Cardinale Ottoboni, riuscendo Haendel vincitore sull'organo, Domenico Scarlatti sul clavicembalo. Dal 1708 al 1714, Maestro di Cappella della Regina Maria Casimira di Polonia compose opere e cantate per il teatrino di palazzo Zuccari, su testi del poeta Carlo Sigismondo Capeci, in Arcadia Metisto Olbiano, che della Regina era il segretario. Dal 1714, partita da Roma Maria Casimira, compose alcune cantate di occasione e, per il Teatro Capranica, l'opera *Amleto*. Nel 1715 fu nominato Maestro della Cappella Giulia alla Basilica Vaticana; nel '18 fu rappresentata al Teatro Capranica l'opera *Berenice* composta in collaborazione col Porpora. Nel 1719 pare che sia andato a Londra, dove nel maggio del '20 fu rappresentata, con nome di *Narcissus*, l'opera *Amor di'un'ombra e gelosia d'un'aura* composta per la Regina di Polonia nel 1714; altri invece pensano che da Roma si sia direttamente trasferito a Lisbona per dirigere la Cappella Reale di quella Cattedrale. In Portogallo ottenne grandi favori dal Re Giovanni V (che gli conferì anche

ambite onorificenze) e curò personalmente la pubblicazione degli *Esercizi per clavicembalo*, raccolta di trenta sonate, fra le quali la celebre *Fuga del gatto*. Fu in questo paese e, più tardi in Spagna, che compose la maggior parte delle sue musiche per clavicembalo; le quali furono subito diffuse in tutta l'Europa e soprattutto in Inghilterra, dove il Roseingrave si prodigava generosamente in favore dell'amico.

Degli ultimi anni della sua vita si sa pochissimo: pare che la pinguedine lo infastidisse, tanto che non gli era più possibile suonare con le mani incrociate ed avere la sua prontezza tecnica. Forse è per questo che al tramonto dell'esistenza compose parecchie sonate in movimento lento e di facile esecuzione. Morì a Madrid il 23 luglio 1757.

In complesso si ritiene che abbia avuto una vita molto più facile e fortunata di quella del padre. E facile e fortunata è la sua posizione di fronte alla pratica conoscenza moderna della sua figura, chè la sua opera clavicembalistica (la più importante per mole e la più definita per consistenza vitale) può rivivere intatta sul pianoforte moderno, mentre la grandezza di Alessandro è, per lo più, legata al teatro musicale, il mezzo espressivo più mutevole e più caduco.

Il carattere fresco, mediterraneo, soleggiato delle sonate scarlattiane è arcinoto. Niente, o quasi, si sa invece della sua musica vocale. Alcuni saggi di cantate e d'arie d'opera (quanto è deliziosa quella «Serenata» dal *Narciso!*) e una serenata a quattro dal titolo *Le stagioni* eseguite durante la *Settimana celebrativa degli Scarlatti* hanno portato un po' di luce. Ma la maggiore sorpresa ci ha serbato uno *Stabat mater* a dieci voci con accompagnamento d'organo, che — con il *Trionfo dell'onore* del padre Alessandro — è stato una delle vere rivelazioni della bella festa senese. C'è in questo *Stabat* una forza emotiva ed un senso così sicuro e maestro della polifonia da far pensare — seppure lontano ne sia lo spirito — a certe opere titaniche di G. S. Bach. È uno Scarlatti sconosciuto e, almeno per chi scrive, del tutto insospettato, uno Scarlatti che dà torto a quasi tutti i critici del passato che hanno limitato la grandezza di Domenico alla sola produzione per clavicembalo. Anche quest'anno dunque, come l'anno scorso per Vivaldi, la *Settimana musicale senese* ha dimostrato gli errori di quella critica storica, che vorrebbe circoscrivere il valore dei nostri grandi musicisti, dimenticando che la

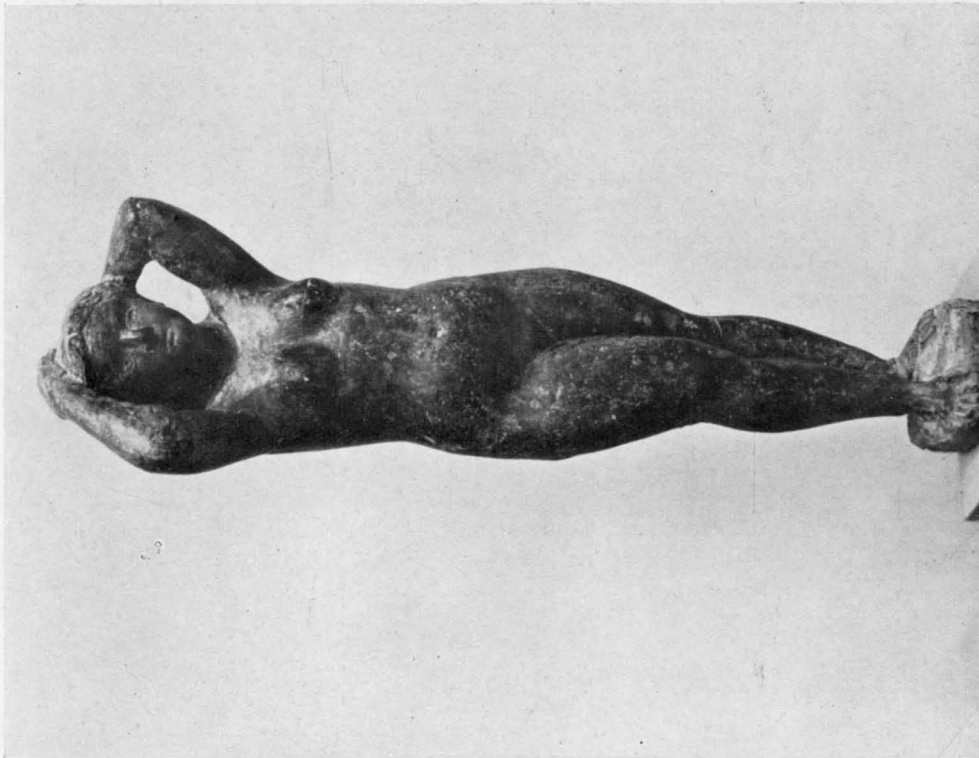
versatilità è una delle prerogative del genio italiano.

E così anche di Alessandro abbiamo potuto ascoltare, oltre alcune bellissime musiche per voci, un notevole *Concerto grosso* ed una fresca e viva *Sonata* per flauto, archi e clavicembalo. Nulla di speciale abbiamo, invece, da segnalare intorno alle poche composizioni di Pietro e di Giuseppe, che probabilmente ci sono state offerte più come cornice di famiglia che per una più efficace messa in rilievo del quadro.

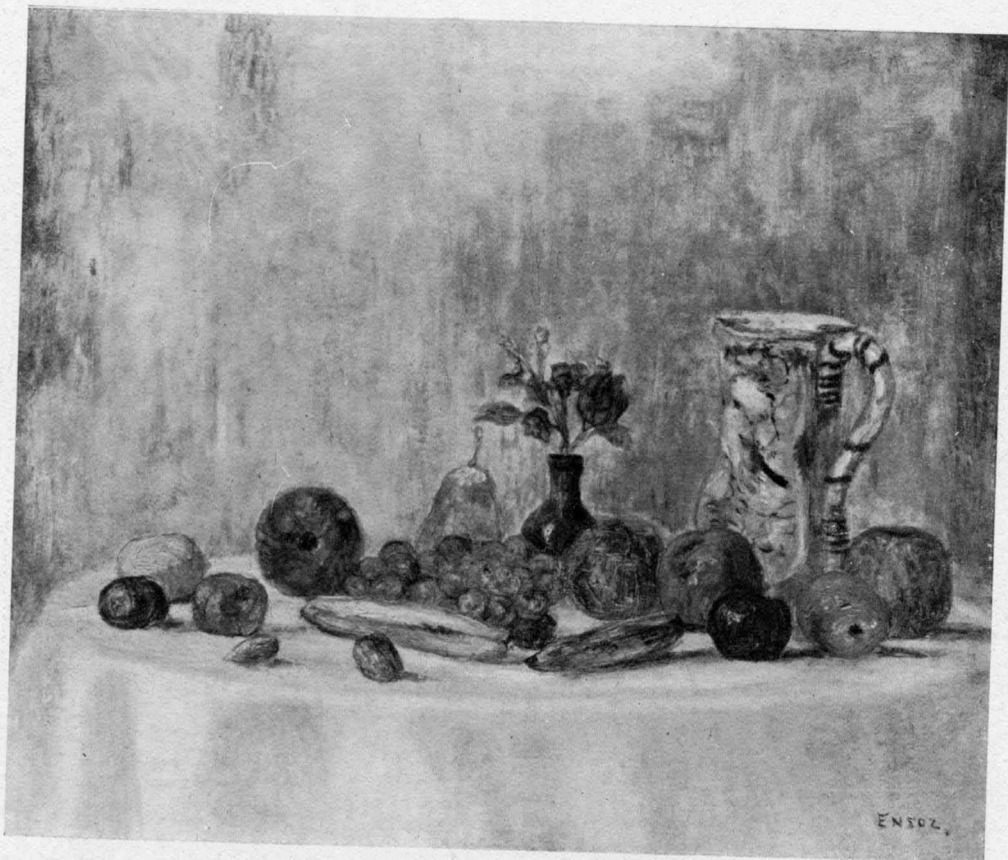
Come abbiamo detto, il secondo grande centro d'attrazione della *Settimana* è stato il *Trionfo dell'onore*, opera che veniva rappresentata al pubblico italiano dopo una scomparsa di più di due secoli, e che perciò veniva sottoposta ad una terribile prova, che ben pochi melodrammi del lontano passato saprebbero superare. Il *Trionfo dell'onore* ha felicemente superato tale prova; il pubblico, che stipava ogni ordine di posti in tutte e tre le repliche, si è cordialmente e sinceramente divertito; il *comico* di quei buffi personaggi lo ha rallegrato e i brani patetici degli agonisti aristocratici lo hanno intenerito o commosso. L'opera, nonostante l'ingenuità della favola drammatica, si è dimostrata vitale anche per il moderno spettatore. Naturalmente si è dovuto procedere ad uno spolveramento generale. «Accade sovente — come già abbiamo avuto occasione di scrivere — che soprattutto i melodrammi settecenteschi passino i limiti della odierna sopportazione. La loro struttura non ha ormai misteri per nessuno; il linguaggio poetico è, per lo più, appena tollerato; la favola si svolge sopra una trama quasi sempre ingenua e infantile; il *recitativo secco* non ha più amatori e anche i *pezzi cantati*, cioè l'essenza musicale, sono molte volte delle ricreazioni vuote di significato, la cui vitalità è rimasta circoscritta agli anni, o addirittura ai mesi, della loro apparizione. Ecco perchè le molte migliaia di opere del '700 sono dimenticate e soltanto alcune hanno l'onore di un ricordo storico, o press'a poco». Ma lo *spolveratore* si è limitato a qualche ritocco nella vicenda scenica (e nessuno certo griderà al sacrilegio per avere egli un poco manomesso le modeste estrosità poetiche dello sconosciuto librettista Francesco Antonio Tullio), a eliminare il superfluo e l'inespressivo e ad adattare la musica alle attuali possibilità e opportunità di esecuzione. La vittoria, dunque, è stata tutta di Alessandro Scarlatti e del maestro Antonio Guarnieri, che ha preparato



GUSTAVE DE SUET: Giovane donna alla toletta.



MARINO MARINI: Nudo femminile.



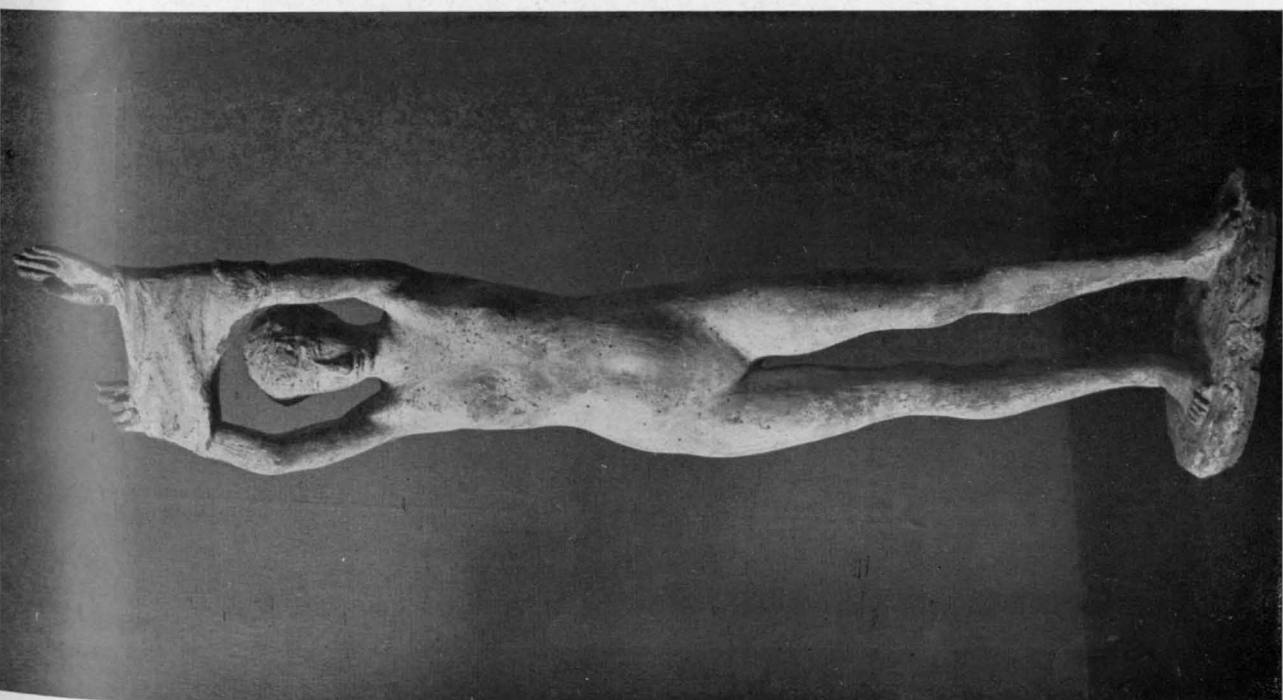
JAMES ENSOR: Frutti al sole.



COSTANT PERMEKE: Fattoria.



LUIGI MONTANARINI: Autoritratto.



FILIPPO TALLONE: Figura (1940).



TH. PALLADY: Alla finestra.



M. UZELAC: Omaggio alla pittura serba del Medioevo.

e diretto uno spettacolino da principi, veramente degno della signorilità, con la quale il Conte Guido Chigi Saracini si è fatto iniziatore delle *settimane senesi*¹⁾, che egli sostiene col suo entusiasmo, col suo amore sconfinato per la musica e con ammirevole munificenza.

VIRGILIO MORTARI.

SCULTURA E STRANIERI ALLA XXII BIENNALE.

Siamo ormai avvezzi a non attenderci dai padiglioni stranieri sensazionali rivelazioni. Non che tutto quel che viene dall'estero sia scadente, insano, impuro, come certo malinteso nazionalismo artistico ha recentemente predicato; ma questi inviti ufficiali a nazioni che inviano una loro rappresentanza ufficiale, di artisti il più delle volte laureati in provincia, assai spesso conduce a presentazioni discordi, antologiche in senso casuale. Chi si attendesse quindi di vedere nel padiglione spagnolo gli eredi di Velasquez, di Zurbaran, di Goya, o nel padiglione tedesco gli eredi di Grünwald e di Dürer ne rimarrebbe certamente deluso.

La mente del visitatore guarderà quindi, come d'altronde si deve in ogni caso, fuori da ogni preconconcetto nazionalistico e regionalistico, le pareti e attenderà di scoprire quel quadro che gli parli il linguaggio della pittura senza ricorsi intellettuali, senza preconconcette categorie.

Al critico o al cronista dovrebbe toccare per ragioni esegetiche e pratiche, il compito di individuare quel filo comune di caratteri che unisce gli artisti dello stesso paese, di rintracciarlo pur attraverso ogni personale esperienza europea dei singoli artisti, la loro cultura, il loro temperamento.

Lavoro questo del critico assai difficile nella presente Esposizione dove abbiamo vagato da padiglione a padiglione cercandovi il sollievo della pittura e ci è accaduto difficilmente; più difficile ancora è stato rintracciare caratteri che

giustificassero l'unione di più pittori sotto lo stesso padiglione e la stessa bandiera nazionale.

(Solo nel piccolo padiglione del Belgio la testimonianza di Ensor affiancato dalla «personale» del vecchio de Smet e dalla saletta di Permeke, affermavano il valore di un contributo reale ad una storia della pittura moderna).

E non si pensi che questa ostinazione di trovare ragioni similari alle espressioni degli artisti dello stesso paese intenda spostare i tentativi di un esame critico nel regno delle empiriche categorie, ma soltanto guardarvi come a una osservazione finale, «a posteriori» quasi a provare l'autenticità dei temperamenti.

Quindi sempre un discorso di arte-non arte, poesia-non poesia, di vedere quanto appartenga all'arcadia, alla infatuazione letteraria, all'assimilazione di modi altrimenti fortunati, e quanto alla fantasia e alla necessità creativa dell'uomo.

Ora un linguaggio che non fosse stato d'accatto, quindi sfocato dal trasporto, solo in Ensor, e in forma minore negli altri due fiamminghi citati, ci è stato dato trovare. E inoltre in qualche isolato episodio nel padiglione greco, in quello boemo-moravo, in quello jugoslavo, che tuttavia in gran parte sciorinano tardive passioni impressioniste, qua e là saettate da allusioni all'espressionismo, ma senza che in realtà se ne possano dedurre caratteri precisi nè reale autonomia.

Ma prima occorrerà dare uno sguardo ai concorsi nella sezione italiana e alla scultura italiana.

* * *

In uno degli affreschi all'ingresso del padiglione italiano, Gentilini è più riguardoso e corretto del consueto, e a momenti persino decorativamente appassionato a muovere il pennello verso regioni più ventilate; e se certo stilismo romano, ormai esausto, qua e là si compiace di cappellini e altri incidenti di costume, tuttavia la chiusura decorativa è raggiunta in un'accurata unità di mestiere. Unità,

¹⁾ Quanto interesse suscitino queste settimane celebrative di antichi musicisti, iniziate lo scorso anno a Siena, lo dimostra il pubblico eccezionale per quantità e qualità che vi accorre da ogni parte dell'Italia. E nel pubblico, quest'anno, era presente il Ministro Bottai. Notevole poi è il contributo che la iniziativa senese dà, e potrà dare sempre in maggior copia, agli studi di storia della musica e ad un'opportuna revisione dei giudizi critici in base alla musica resa viva dalla sua esecuzione, che può modificare, come ha già modificato, qualche criterio e qualche opinione ricavata da testimonianze storiche o, in alcuni casi, da letture affrettate e approssimative di antichi mano-

scritti. Queste settimane, che mobilitano - sotto la vigile direzione di Alfredo Casella e Sebastiano A. Luciani - piccoli eserciti di ricercatori e di studiosi, eccitano la emulazione del felice ritrovamento; formano sempre più le coscienze dei trascrittori; portano nuova luce sugli autori celebrati, con la pubblicazione di *numeri unici*, che raccolgono scritti di stimati musicologi e di musicisti, oltre a preziose notizie bibliografiche diligentemente aggiornate; e infine accendono un interesse vivo, fatto di musica ascoltata, in favore di questo *umanesimo musicale*, se così si può definire, che da alcuni anni è diventato passione di musicisti e di pubblico.