

Molti giorni

MICHELE COLAGIOVANNI

potent. Salutare
a tutti.

LICINIO REFICE

Giorn. Mem.
Appunti e spunti biografici

«io sto bene,

bottega e

anche il mio mo'.

EPUPS

Roma 1990

“Vorrei star bene per darvi contentezza”

Salutina Nardoni *

* Mia madre ammalata, a noi addolorati. A lei è dedicato questo libro.

M.C.



LICINIO REFICE (1937)

MICHELE COLAGIOVANNI

LICINIO REFICE

Appunti e spunti biografici

EPUPS Roma 1990



Licinio Refice, fotoritratto

INDICE GENERALE

Indice dei nomi	9
PRESENTAZIONE del M° Giuseppe Agostini	23
PREMESSA dell'Autore	27
PREMESSA all'edizione on line	35
I LE RADICI	37
II "MOLTO GENIO PER LA MUSICA"	53
III LA RIFORMA DELLA MUSICA SACRA	73
IV IL TEATRO	93
V "IDDIO BENEDICA IL MIO LAVORO"	113
VI "LA SAMARITANA" E "CECILIA"	123
VII NELLA VITA PRIVATA	137
VIII MARGHERITA DA CORTONA	147
IX TESTO DI EMIDIO MUCCI	161
X AL CENTRO DELL'INTERESSE	175
XI I GRATTACAPI DI UN ARTISTA	187

XII L'ORACOLO	211
XIII LAVORARE NON STANCA, UCCIDE	221
XIV REFICE	231



RUBRICA TELEFONICA Due pagine della rubrica telefonica del m° Refice

INDICE DEI NOMI

In questa edizione *on line*, a causa della non perfetta corrispondenza delle pagine con l'edizione cartacea, vengono riportati i nomi presenti nel volume senza indicazione dei numeri, perché il formato pdf permette, digidando un nome, di conoscere le pagine nelle quali esso ricorre.

Non vengono indicati i nomi di persone e luoghi della trama delle opere e delle città sedi delle editrici.

Non vengono indicate le testate dei giornali e delle riviste, degli articoli citati nel testo.

Le opere del Refice citate nel volume sono elencate sotto la voce *Composizioni del Refice*: precedute da asterisco quelle solo progettate o rimaste incomplete. [In questo stesso sito è presente il catalogo completo a cura di Giuseppe Marchetti]

I teatri ove furono eseguite le opere ([ovviamente quelli citati nel volume - una minima rappresentanza) vengono elencati sotto la voce Teatri.

I titoli di don, monsignor e simili non vengono calcolati nella determinazione dell'ordine alfabetico.

Acuto	America
Adoratrici del S.di Cristo	Anagni
Adorno Theodor	Andreotti Giulio
Agostini Giuseppe	Angelicum di Milano
Agostino Aurelio (santo)	Antonelli Armando
Alatri	Aquisgrana
Alfieri Aiace	Arcidiacono Domenico
Alfieri Vittorio	Arezzo
Alighieri Dante	Argentina
Alto Adige	Assassinio nella cattedrale
Amati don Amato	Assisi
Amati Maria	Augusteo

Austria	Braghini Lella
Balbo Italo	Brasile
Baltimora	Brighenti Rene
Barbieri Nicolò	Budapest
Barcellona	Buenos Aires
Bari	Bufalini don Mario
Barilli Bruno	Cacume (monte)
Barletta don Achille	Cagliari
Bartocci Aldo	Calderon de la Barca
Bartolucci Domenico	Calzoni Maria
Basiola Mario	Camilloni (di Frosinone)
Bastianini Paolo	Canada
Battisti Valentino	Cantori Romani di Musica
Beatrice	Sacra
Beethoven Ludwig van	Cappella Giulia
Belli Felice	Cappella Lateranense
Bellini Vincenzo	Cappella Liberiana
Benjamin Walter	Cappella Sistina
Bentonelli Giuseppe	Cappella Sistina (musicale)
Bernini don Giovanni	Capuana Franco
Bertelli Nino	Carabella Ezio
Bertolazzi Rossella	Carbone don Carlo
Biagini	Carbone Ferdinando
Bianconi mons. Domenico	Carissimi Giacomo
Biasini don Evaldo	Carneschi Salvatore
Bistruzzo Assunta	Cartoni A.
Boccardo Carlo	Casa di Missione di Patrica
Boezi Ernesto	Casciola Brizio
Boito Arrigo	Casimiri Raffaele
Bologna	Casolari
Bonaiuti Ernesto	Cassino
Bossi Costante Aldo	Castelli Guglielmo
Bottazzo Luigi	Castold Marco

Ceccanese don Anacleto
 Ceccherini Tito
 Cesena
 Ciccone monsignore
 Cicerone Marco Tullio
 Ciociaria
 Circolo San Pietro
 Città del Messico
 Civitavecchia
 Colagiovanni don Michele
 Collegio Americano
 Collegio Orioniti Patrica
Composizioni di Refice:
Messe: Ad Dominum cum
 tribularer Clamavi; Assum-
 ptionis Beatae Mariae Virgi-
 nis; Beatae Maria Virginis sub
 titulo Gratiarum; Cantate
 Domino canticum novum;
 Choralis; Da pacem Domine;
 Dei fanciulli; Deus refugium
 nostrum et virtus; Domini-
 calis prima; Dominicalis
 quarta; Dominicalis quinta;
 Dominicalis secunda; Domi-
 nicalis tertia; Festiva; Gratia
 plena; In festis duplicibus; In
 honorem Beatae Mariae De
 Mattias; In honorem Sanctae
 Franciscæ Saveriae Cabrini;
 In nativitate Beatae Mariae
 Virginis; Italica; Jubilaei; Per
 i defuncti; Pro defunctis Pa-

triae profuso sanguine testi-
 bus; Regina Martyrum; Re-
 quiem; Sanctae Clarae; San-
 ctæ Luciae; Sanctae There-
 siae ab Infante Jesu; Sancti I-
 gnatii a Laconi; Sancti Eduar-
 di Regis; Sancti Joseph; So-
 lemnis; Virginis Perdolenti.
 Mottetti e affini: Acclamatio-
 nes; Ad te Domine; Antipho-
 nae finales Beatae Mariae Vir-
 ginis; Assumpta est Maria in
 coelum; Ave maris stella;
 Cantate Domino canticum n-
 vum; Cantate Domino canti-
 cum novum; Cantica Eu-
 charistica; Celestis urbs Jeru-
 salem; Dall'Acropoli levata
 verso il ciel; Dall'uno all'altro
 mare; Dieci liriche sacre;
 Domine salvum fac Ponti-
 ficem; Ecce Sacerdos; Exulta
 et lauda; Laudi natalizie;
 Magnificat; Mater Creatoris;
 Natale; O Maria Liberatrice;
 Ombra di nube; Opus Jubi-
 lare; Pane del ciel. Requiem;
 Santa Chiara nova stella; Tan-
 tum ergo; Te Joseph cele-
 brent; Tre elevazioni eucari-
 stiche; Tre laudi spirituali ;
 Tre liriche sacre; Tu es Pe-
 trus; Virgo dolorum. Opere

liriche: Cecilia. *Il Mago ;
Margherita da Cortona.

Poemi sinfonico-vocali e

Oratori: Dantis pöetae transitus; *Emmaus; La Cananaea; *La crociata degli innocenti; La Samaritana; La vedova di Naim; Lilium crucis; L'Oracolo; Maria Magdalena; Martyrium Agnetis virginis; Pomposia; *Profeti e Sibille; *San Sebastiano; Stabat Mater; *Trittico Francescano.*

Varie: Berceuse; Brindisi-Biasini; Sarabanda

Congregazione della Scaletta

Congregazione dell'Indice

Congresso di Musica Sacra

Conservatorio Licinio Refice di Frosinone

Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione

Conte di Savoia (piroscafo)

Contegiacomo don Luigi

Contenta Giuseppe

Convitto dei Missionari a Patrica

Corazza Giovanni

Cortona

Cracolici Salvatore

Cremona

Crispoldi Filippo

D'Annunzio Gabriele

D'Aquin Nicolas

De Civitate Dei

De Fabritiis Oliviero

De Fidio Orazio

De Gasperi Alcide

De Guglielmo don Pasquale

Del Brocco don Pietro

Del Bufalo san Gaspere

Della Corte Andrea

De Luca Giuseppe

De Mattias Maria

De Rensis Raffaello

De Sanctis Agnese

De Sanctis Carolina

De Sanctis (famiglia)

De Sanctis mons. Gabriele

De Sanctis Gioacchino

De Sanctis Marcello

De Sanctis Rosa

De Sanctis (sorelle)

De Sanctis Teresa

De Santi padre Angelo

Desolata

De Vincentiis Gioacchino

Dobici Cesare

Domenichino

Donizzetti Gaetano

Doplich Virgilio

Duarte de Olmeida Maria

Amelia

Dufay

Editori di Refice: A.I.S.C.;

Bohm & Sohn; Camattari;

Capra Marcello; Casimiri-	Gallarati Scotti Tommaso
Capra; Coppenrath; Ferri;	Gambinus
Fisher; Mattei-Gentili Guido;	Gandini
Mignani; Edizioni Musica	Gasco Alberto
Sacra; Porziuncola; Pustet;	Gesuiti
Reilly; Ricordi; Schwann;	Giani Ninì
Theo-Muccy; Van Rossum;	Gigli Beniamino
Zanibon.	Giletta Emanuela
Einaudi Luigi	Giovannetti (famiglia)
Elena di Montenegro (regina)	Giraldi Romolo
Elgar Edward	Giuseppe in carcere (dram-
Eliot Thomas Stearns	ma)
Facciotti mons. Pietro	Giustina di Antiochia
Falchi Stanislao	Goldoni Carlo
Favati Isel	Gorga
Ferentino	Gori Severino
Ferrante comm. (Frosinone)	Govoni Marcello
Ferrara	Graziosi madre Ester
Ferretti Paolo Maria	Greci Giuseppe
Fidelio	Grossi Enrico detto Richetto
Finateri padre Serafino	Grossi Osvaldo
Finateri (sorelle)	Guadalajara
Firenze	Guastamacchia Gioacchino
Fogazzaro Antonio	Guercino (Giovanni Battista
Folgore	Barbieri)
Fosse Ardeatine	Guerra e Mirri (tipografia)
Frascati	Guerrieri Attilio
Frate Leone	Guido d'Arezzo
Fratelli della Misericordia	Heidegger
Fratini C.	Houtin Albert
Frisoli Gerardo	Huber Maria
Frosinone	Hügel von Friedrich
Gabioli Federico	Il Santo

Incagliati Matteo	Marchioni Pietro
Ingegnere vedi Simoni Eraldo	Martirio di S. Sebastiano
International Columbus	Maugeri Carmelo
Association Italia	Maura don Francesco
Jacchia Jole	Maura don Mario
Jasquin	Mauriac François
Lamentabili	Meazza Giuseppe
Lancia (famiglia patricana)	Meluzzi A.
Lanfranchi 108	Menazzi
Lasso Orlando	Mendicini-Pasetti Anna
Lazzari Marino	Maria
Lazzaristi	Menotti Tatiana
Le Fraschette	Mentorella (santuario)
Leoniano di Anagni	Mercurio Celestino
Lisbona	Merlino don Giovanni
Liuzzo Salvatore	Milano
Loisy Alfred	Minocchi Salvatore
Longano Giovanni	Miozzi don Guido
Lourdes	Missa Pontificalis
Loyola sant'Ignazio	Missionari del Preziosissimo
Lualdi Adriano	Sangue
Maderno	Mocci Cesare
Madonna della Libera	Molinari Bernardino
Madonna della Pace	Monna Lisa
Maestre Pie del Preziosissimo	Montanaro Ettore
Sangue	Montecatini
Monacchini Giuseppe	Monteverdi Claudio
Manari Raffaele	Montevideo
Mancinetti Pacifico	Montini Antonio detto Juccio
Mancinetti padre Paolo	Montini Stefanina
Mantova	Morelia
Manzoni Alessandro	Moretti Riccardo
Marchetti Giuseppe	Morosini Andrea

Mucci Emidio	Patrica
Murri Romolo	Pedocchi (famiglia)
Museo Refice (Alatri) Il	Pelli Otello
Museo Refice (Patrica)	Perosi Lorenzo
Mussolini Benito	Perugia
Muzio Claudia	Pesaro
Napoli	Petrarca Francesco
Negri monsignore	Petrella Clara
Neri san Filippo	Petroni Giacinto
Nerone (opera)	Figlie di Maria
Nöel Edoardo	Piazza Pia
New Messico	Pierotti Carolina
Ockeghem	Pietrobono Luigi
Oltrabella Augusta	Pigni Renzo
Onofri mons. Teodoro	Pinza Ezio Fortunato
Orfeonica di Ferrara	Pio X o Sarto Giuseppe
Orione don Luigi	Pio XII o Pacelli Eugenio
Orioniti	Pisa
Pacelli Eugenio (v. Pio XII)	Pisterzo
Padova	Pontificio Istituto [o Scuola Superiore] di Musica Sacra
Paganelli (tenore)	Porziuncola
Palestrina G. Pierluigi da	Programma dei modernisti
Pallottini	Prestantia Scripturae
Palmitessa Ruggero	Preziosissimo Sangue
Parrocchia di San Giovanni Battista	Procacci (gesuita)
in Patrica (giornalino)	Provveduti mons. Gustavo
Parrocchia di San Pietro in Patrica	Puccini Giacomo
Pascendi dominici gregis	Puebla
Pascoli Giovanni	Radaelli Giuseppe
Pasero Tancredi	Raffaello Sanzio
Pasinati	Ramek J.
	Rasa Bruna Lisa

Ratisbona	Rizzieri Elena
Ravanello Oreste	Roma
Ravenna	Rommel Erwin
Refice Amabile	Rossi Giulio
Refice Domenico	Rossini Gioacchino
Refice Edoardo	Ruggeri don Antonio
Refice (famiglia)	Sacra Congregazione dei Riti
Refice Giovanni	Sacra Congregazione dei Religiosi
Refice Leonida Guido	Sacre Stimmate (convento)
Refice Leonida Pietro	Sagra Umbra
Refice Licinio (via di Frosinone)	Sallustio Giacinto
Refice Licinio (via, Patrica)	Salvadori Giulio
Refice Licinio (via ,Roma)	Salzano
Refice Luigi	San Domenico (chiesa)
Refice Plinio	San Francesco a Ripa
Refice Walter o Valter	San Francesco d'Assisi
Rey don Amilcare	San Francesco Saverio (chiesa)
Reina Sandro	San Francesco Saverio
Renania	Sani Giuseppina
Renan Ernest	San Marco (basilica)
Reni Guido	Sanremo
Renzi Remigio	San Pietro a Maiella
Renzullo Federico	San Rocco (chiesa)
Resurrezione di Cristo	San Rocco (festa)
Riadnoff	San Ruffino (cattedrale)
Ricci Rosanna	San Silvestro (chiesa)
Riccitelli Alfredo	Santa Casa di Loreto
Rinaldi Mario	Santa Cecilia (conservatorio, accademia)
Rinna don Giacinto	Santa Chiara
Rinnovamento	Santa Margherita
Rio de Janeiro	
Ristretto di San Luigi	

Santa Lucia
Santa Maria degli Angeli
Santa Maria del Monte in
Cesena
Santa Maria Maggiore
Santa Maria Novella
Sant' Apollinare Nuovo
Santiago del Cile
Santonato Nelly
Santo Stefano (monastero)
Sant'Uffizio
San Vitale (chiesa)
Sardi Luigi
Schaeper don Giuseppe
Scuderi Gaspare
Scuola Apostolica
Seipel Ignazio
Semeria Giovanni
Seminario di Ferentino
Seminario Vaticano
Serafina Sperduti
Serafin Tullio
Sernicoli Alfredo
Sgambati Giovanni
Serravalle
Sichem
Silva Roberto
Simoni Adriano
Simoni Adriano jr.
Simoni Aminta
Simoni Andreina
Simoni Cesare
Simoni Claudia

Simoni don Federico
Simoni don Icilio
Simoni Ennio
Simoni Eraldo
Simoni padre Florio
Simoni Gastone
Simoni Giovanni
Simoni Marina
Simoni Marisa
Simoni Pia
Simoni gen. Simone
Sincero Dino
Sisto (santo)
Società Internazionale di
Musica Sacra di Aquisgrana
Società Musicale di Ferrara
Somma Bonaventura
Sonnino
Sperduti Serafina
Spezza Anna
Spezza (famiglia)
Spezza Nicola
Spoletini padre Giuseppe
Starace Achille
Stati Uniti
Stefanacci padre Giuseppe
Sturzo don Luigi
Taddei Giuseppe
Tangarra don Vito
Tata Giovanni (istituto)
Teatri: Alla Scala di Milano;
Argentina di Roma; Colon di
Buenos Aires; Dell'Opera di

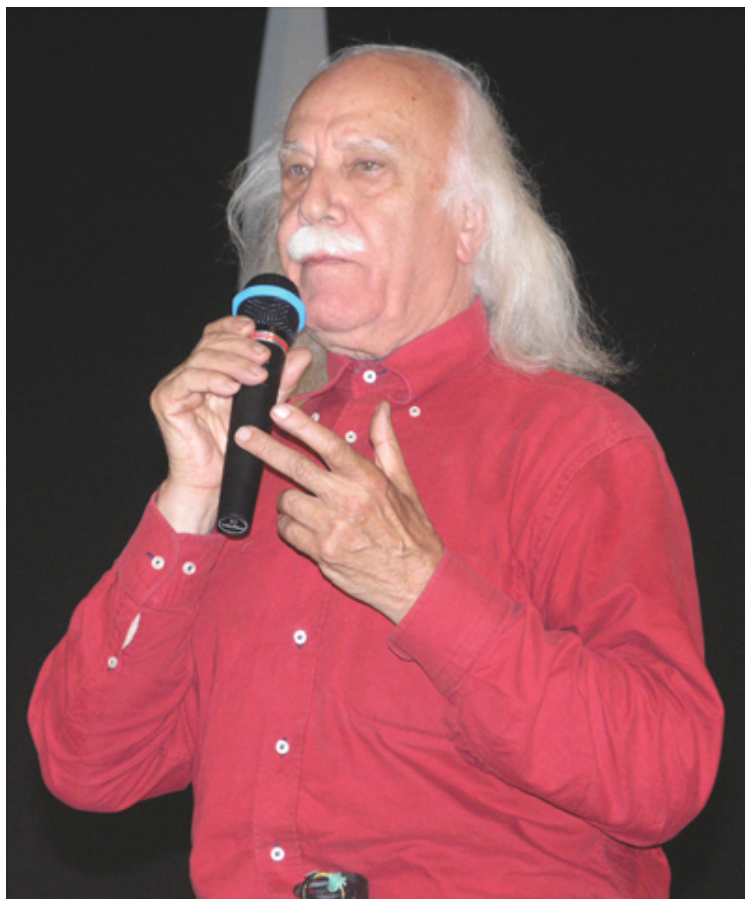
Roma; Comunale di Rio de	Valenti Maria
Janeiro; Comunale di San	Valentini don Biagio
Paolo del Brasile; Gaiety di	Valentini padre Filippo
Dublino; Massimo di	Valentino Francesco
Palermo; Reale dell'Opera di	Valenti Virginia
Malta; San Carlo di Napoli;	Vallecorsa
Sociale di Corno	Vallecorsa Pasqualina
Tebaldi Renata	Valle Lea
Tebaldini Giovanni	Valle di Smeraldo
Terz'Ordine Francescano	Vame Aida
Theodoli Teodolo	Vannutelli Alessandro
Tirolo	Vannutelli Filippo
Tyrrel George	Vaticano
Togliani Carlo	Vella Giuseppe
Tolassi Franca	Venezia
Tolassi Gianmarco	Veneziani Vittore
Tolassi Tarquinio	Verre Caio
Tomasi Maria	Verdi Giuseppe
Tomacella	Victoria Tomàs Luis de
Tombolo	Vidali Emilia
Tonelli Nello	Vienna
Tonetti Felice	Virgili don Lavinio
Torino	Virgilio Publio Marone
Tortona	Vitale Edoardo
Trombetta padre Serafino	Vitto
Tropici	Vittorio Emanuele III
Urganzia	Vivaldi Antonio
Uruguai	Voyer Giovanni
Vaghi Giacomo	Wagner Richard,
Valenti Anna	Washington
Valenti don Edoardo	Zamparelli Carlo
Valenti (famiglia)	Zanolini Mario
Valenti Giovanni Battista	



Modena. Rappresentazione del “Martyrium Agnetis Virginis” 8 maggio 1949



Patrica. Licinio Refice dodicenne.



Il maestro Giuseppe Agostini

PRESENTAZIONE

Per quanto arcinominato per una presunta *quérelle* con il valore storico di Lorenzo Perosi, a torto ancora considerato suo antagonista o complice sul piano della musica sacra, e per quanto addirittura eponimo di un conservatorio dello stato, Licinio Refice appare riservato e confinato ai margini della storia della musica, aparendo appena negli indici delle persone come figurante di contorno o come accolito complementare a un altro nome.

Se si potesse dare una spiegazione attraente e persuasiva di questa trascuraggine, nello stesso momento si potrebbe impostare l'analisi critica della vita e dell'opera con soddisfacente solidità.

Intanto si creda a quello che si vede: Lorenzo Perosi, malgrado la poderosa opera critica e biografica di Mario Rinaldi, è per adesso profondamente latitante in un abbandono che le pur numerose associazioni musicali intitolate al suo nome, col proposito di diffonderne il messaggio, non sono capaci di rischiarare oltre le mezze tenebre di una penombra sempre più consolidata.

E parlare di Perosi non è un azzardo. perché è risaputa l'ammirazione, la deferenza e la professione di perosismo del giovane Refice.

La rinuncia alla musica di un certo tono, decorata da una buona tecnica e dalla sicura professionalità di autori di

prestigio, ha indirettamente citato e indicato la gerarchia ecclesiastica, già garante della dignità liturgica e sociale della musica sacra, come la responsabile del decadimento irreversibile di un immenso corredo di valori e di spiritualità innegabili.

Perosi appare così onninamente sepolto dalla catastrofe liturgica, senza dubbio legittima sul piano dottrinale, ma sicuramente esiziale per la sopravvivenza dell'opera: infatti, essendo questa concepita e indirizzata praticamente al solo servizio liturgico, è chiaro che il mutato indirizzo e la "necessaria" sterzata della chiesa hanno determinato il crepuscolo di un corpus colossale di musica, da Refice tanto ammirata e mai imitata.

La questione di Refice è assai differenziabile, in quanto la sua opera musicale si diffonde su due fronti di azione solo apparentemente affini: la musica per l'azione liturgica e il melodramma, completamente assente nella esperienza perosiana.

Si dice spesso che Refice, destinando il suo melodramma alla esaltazione di alcuni temi sacri, abbia manifestato la sua intenzione di trasferire sul palcoscenico di un teatro d'opera la sua religiosità, come una professione di fede. Questo è vero e riguarda la purezza della sua coscienza sacerdotale. Ma non si può impostare una analisi della storicità del melodramma di Refice su questa base tanto intima, personale ma estranea al processo critico che, per un' opera musicale, parte ovviamente da parametri musicali.

Per l'opera liturgica di Refice, di per se stessa e per la meravigliosa chiaroveggenza della equazione morale che la distingue (dignità sacra – pari dignità della composizione) attuata a un livello a cui mai la chiesa, dopo Palestrina e neanche con Perosi, aveva meritato di elevarsi e sulla quale sarebbe davvero affascinante dilungarsi, mettiamoci oggi il cuore in pace e, almeno per adesso, consideriamola fuori testo. Ma per il melodramma, che per la complessità della composizione e

della esecuzione, occupa una posizione tanto più evoluta e elevata, il discorso è tuttora in piedi e sarebbe una imperdonabile colpa di approssimazione e di sommarietà farlo cadere.

Diciamo subito che la esperienza e il magistero, non mai ancora toccato da altri, delle forme ma soprattutto della forma liturgica applicata al coro polifonico, traslata su un palcoscenico d'opera, mettono Refice sul più alto grado di evoluzione polifonica che il melodramma abbia mai sperimentato: senza apparire clamorosa o scandalistica, l'affermazione che la coralità di Refice è meglio collocata e utilizzata di quella, per esempio, di Claudio Monteverdi nei suoi melodrammi, è una affermazione non azzardata, non temeraria ma facilmente verificabile e confrontabile sulle rispettive partiture. Ecco quindi che Refice non porta sulla scena il mottetto, perfezionato, pensato e composto per la basilica liberiana ma, partendo dal portentoso possesso della forma polifonica attuata quotidianamente per il servizio liturgico, elabora una coralità melodrammatica di una solidità e di una energia inaudita, veramente polifonica e veramente melodrammatica e ne rivaluta la forza espressiva, sottovalutata dagli operisti e invece tanto meritevole di elargire fiato, virtù e tecnica alle spesso sconquassate masse corali dei teatri d'opera.

Personaggio e strumento di possente eloquenza è il coro reficiano. La sua strumentazione, non esente da idiotismi wagneriani, è la amplificazione e la elongazione di un linguaggio che, sperimentato a piene mani, con la liberalità di un forte principe del pensiero, conferiva alle sue messe quella statura di microcosmo operistico e drammatico per la quale esse andrebbero ancora oggi studiate nei corsi di composizione. Ma rivestite degli splendori dei timbri di orchestra quelle note, hanno portato sul palcoscenico d'opera, per la prima volta nella storia della musica (e non nella storia della liturgia) la pienezza spirituale dei temi gregoriani, la vera arma segreta di

Refice operista, che qui si piazza sullo stesso piano di Dufay, di Ockeghem, di Josquin.

Refice ha intuito la forza misteriosa delle dissonanze o durezza musicali, personificate dalle settime e dalla loro associazione e successione, erette e verticali nella loro combinazione di terze in piena libertà senza preparazione, estirpandone ogni radice dogmatica o morfologica, ma soltanto centrando la potenza di risoluzione stilistica, il dominio delle emozioni inafferrabili, la concitazione, la tensione per le altitudini, mezzi di una guerra spirituale e attiva che hanno arrestato la sua vocazione all'estasi: quella stessa che in Filippo Neri aveva inarcato il costato sul cuore amoroso, ha folgorato il poderoso artista lepino sulle tavole di un palcoscenico sudamericano, così come Nicolas d'Aquin era stato abbattuto sui manuali del suo strumento, in vista della divina selva di canne di un organo.

Sulla disparità palese della virtù della musica e del testo o libretto d'opera, ci sarebbe da chiedersi almeno il motivo della lealtà e fedeltà di Refice per il suo librettista, di cui avrà subito valutato la modicità del valore. Questo è uno dei misteri della "quaestio" che tiene a distanza, con qualche tedio, con qualche diffidenza l'interesse del musicologo di professione. Ecco superare il diaframma di sospetto che pare circondare, offuscandola in un'aura di *demi-lumière* la figura di Refice.

Il libro di don Michele, di prosa sicura, astersa, seducente, arriva al momento giusto.

Giuseppe Agostini

PREMESSA

Questo lavoro prese le mosse dall'intento di rendere noto un fascio di lettere di Licinio Refice, scoperto di recente. Non si proponeva di costituire un profilo biografico, ma ha finito "quasi" con l'esserlo; per le ragioni che diremo.

Esporre il contenuto di un certo numero di lettere (specialmente se appartenenti a un arco di tempo molto ampio, come quelle del fascio in questione) è già ricreare il quadro di una storia personale. Come se dissotterrassimo frammenti di una statua, o di un mosaico. E' implicito lo sforzo di collocare il frammento nella dinamica dell'interesse; fino al massimo di ricomposizione consentito dai reperti.

Va subito detto che i frammenti, nel nostro caso, di per se non erano molti. Si trattava di una sessantina tra lettere, cartoline e telegrammi (ma per lo più, lettere) che il musicista inviò a Eraldo Simoni¹. Non sarebbero stati neppure straordinariamente significativi: tali cioè da consentire una sistemazione del personaggio o una revisione della sua personalità. Quelle lettere non parlano, se non di riflesso, di ciò per cui il

¹ Eraldo Olindo Evandeo Demetrio Simoni (4.10.1896 - 9.4.1983), noto universalmente in Patrica e nei paesi limitrofi come l'*Ingegnere*, svolse per oltre mezzo secolo una vasta e capillare attività quale agrimensore, tecnico edile e mediatore d'affari.

personaggio è personaggio; vale a dire di musica. Esse sono dirette a un “caro” amico, nonché curatore dei suoi interessi a Patrica. Ma non per questo risultano insignificanti; anzi!

Amicizia e interesse sono elementi preziosi del carattere e della personalità da cui scaturirono le opere. Elementi di figura, dunque. La prova ne è che, leggendo queste lettere, abbiamo sentito il personaggio in tutta la sua autenticità, perché lo abbiamo colto, per così dire, a sua insaputa, nella sincerità del vissuto quotidiano. Per restare nell’immagine del frammento e della figura intera, diremmo che queste lettere contengono frammenti non essenziali della figura. Ma chi potrebbe definirli “non importanti”? In quale porzione del volto di Monna Lisa risiede quel sorriso insondabile?

Il problema che ci si presentò fu il seguente: che cosa fare delle circa sessanta lettere dirette dal Refice al Simoni? Presentarle scollegate, in ordine cronologico (una sorta di regesto); calarle dentro una sommaria cronistoria della vita del musicista; o cogliere il pretesto per un abbozzo adeguato della sua intera vicenda umana e artistica. Abbiamo scelto quest’ultima possibilità, perché Refice ci è noto e ci sembrava incongruo offrire frammenti quando ritenevamo di poter dare il tutto.

E’ con questi intenti che ci siamo accinti al lavoro. Vogliamo ora rispondere a una domanda: fino a che punto abbiamo spinto la nostra “ricostruzione totale”? Fino a un’ampiezza sufficiente a inquadrare il carteggio con Eraldo Simoni? Rispondiamo: fin lì, e oltre! E questo lo possiamo affermare con tutta certezza giacché, inutile nascondere, al momento in cui stiamo scrivendo questa premessa, il lavoro è già finito. (Non è un segreto che le “premesse” sono tali solo per la collocazione tipografica).

Non esiste ancora una biografia del Refice; esistono invece (oltre alla copiosa letteratura giornalistica che si è accumulata negli anni, specialmente in occasione delle varie esecu-

zioni delle opere) numerosi profili sintetici; editi e inediti. Citiamo quelli di: Emidio Mucci, che ebbe un sodalizio artistico con il Maestro quale librettista; Teodoro Onofri; Aldo Bartocci, segretario del Pontificio Istituto di Musica Sacra, dove il Refice insegnò per molti decenni. Un particolare rilievo assegniamo a due discorsi tenuti dal maestro Giuseppe Agostini a Patrica, nella chiesa di San Francesco Saverio, per il centenario della nascita e in San Giovanni Battista, per la presentazione del disco della Missa in honorem Beatae Mariae De Mattias. L'esimio oratore mise in evidenza (in ambedue i casi avvalendosi di esecuzioni dal vivo) il forte legame europeo e la costruzione tematica della musica reficiana. Con tutto ciò, rimane aperto il discorso di una trattazione esaustiva dello stile reficano.

Sta lavorando a una biografia, ormai da quasi dieci anni, il maestro Giuseppe Marchetti; il quale ha materia e competenza per dare una sistemazione autorevole al personaggio. Questo nostro lavoro non sbarrerà di certo la strada al suo; vorrebbe anzi aprirgliela. E' quanto gli abbiamo augurato in un recente incontro nella sua residenza di campagna a Alatri².

² Il 17 giugno 1990 sono andato con amici {Marisa e Claudia Simoni, Tarquinio e Franca Tolassi con il loro figlioletto Gianmarco} a incontrare il professor Giuseppe Marchetti, nella sua casa di Alatri, in contrada Le Fraschette, apparentemente fuori dal mondo. Ho recato con me una copia dattiloscritta del lavoro, avendo consegnato l'altra in tipografia. I materiali in possesso del Marchetti sono davvero cospicui. Essi provengono dal lascito-Valenti. Infatti dopo la morte della prima moglie, Aminta, Plinio Refice, con il quale il Maestro viveva, sposò in seconde nozze Anna Valenti, il 18 gennaio 1954, in Santa Maria Maggiore. Presso la famiglia della seconda moglie {anch'ella premorta a Plinio} rimase l'imponente raccolta di cimeli. Si tratta di: lettere del Maestro Refice o a lui dirette da con-

Mancherà in questo nostro lavoro un discorso adeguato proprio sulla sostanza musicale del Refice; lacuna motivata dalla nostra incompetenza, che non abbiamo mancato di ricordare nelle pagine che seguono, con una frequenza che dovrebbe garantirci il perdono per qualche ingenuità di giudizio, ove ce la siamo sentita di esprimerlo nonostante tutto.

Abbiamo detto che le lettere a Eraldo Simoni vertono soprattutto attorno a due temi: l'amicizia, rinforzata anche da legami di "parentela", e il disbrigo degli affari. Ma provenendo, esse, da un uomo totalmente immerso nella musica, è ovvio che questa trapeli da ogni foglio. Una cartolina riproduce un brano gregoriano e una lettera è scritta su carta pentagrammata! Inoltre le missive partono da località dove il Maestro si trova per eseguire le sue musiche!

temporanei: autografe o fotostatiche; musiche: edite e inedite; effetti personali e materiale storico: fotografie di scena o di interpreti; bibliografia: libri e giornali dell'epoca, italiani e stranieri, in grande quantità; la biblioteca personale del Maestro... La dovizia della documentazione si spiega con il fatto che il Marchetti, depositario del più sostanzioso blocco di materiali dell'eredità Refice, l'ha accresciuto con apporti frutto di personale ricerca. Con essi egli si propone di allestire un Museo nella città di Alatri. L'incontro è avvenuto per comune desiderio di uno scambio di idee, su alcuni punti. Devo dar atto che il professor Marchetti avrebbe volentieri messo a mia disposizione l'intera raccolta, ma non era nelle mie intenzioni farne uso. Per il taglio da me dato al libro, erano più che sufficienti le notizie già utilizzate; e la forma già data non consentiva interventi settoriali, che avrebbero finito con il dilatare oltre misura alcune parti, in modo non omogeneo con altre. Mi interessava, invece, verificare se vi fosse concordanza nella definizione del contesto di alcuni punti nodali della storia. Ho notato con piacere che vi era consonanza, sicché non si è reso necessario alcun ritocco alla stesura tipografica.

Quanto all'amicizia, ogni parola del Refice ne è intrisa. L'indirizzo porta sempre la dicitura: "Ing. Eraldo Simoni"; o "Sig. Ing. Eraldo Simoni". Il testo invece comincia con il confidenziale "Caro Eraldo". Il tono e il contenuto dei testi fanno fede della grande intesa vigente fra i due.

Non di rado il musicista già famoso, dalla sua casa patriciana, manda a chiamare il Simoni con un biglietto, a mezzo della domestica; tanto per stare un po' insieme. Eccone un esempio: "Mio caro Eraldo, ... è solo per darti i miei saluti e per farti i più vivi auguri per la tua passione di questi giorni³. Se vuoi farti vedere stasera sul tardi, mi fai un gran regalo. Tuo. Licinio"⁴. L'amicizia di Eraldo Simoni per il musicista (non essendoci pervenute sue lettere, tranne qualche minuta) risulta dalla cura meticolosa con la quale ha conservato le misive dell'amico; anche quelle con i soli saluti, come le cartoline.

Quanto al disbrigo degli affari, questi furono i principali poli di interesse del musicista a Patrica: la casa, l'automobile, il personale di servizio, la musica; in tempo di guerra, le cibarie. Egli fu sempre contentissimo e grato della amministrazione del Simoni. Non c'è lettera o cartolina che non manifesti tale gratitudine. Una volta gli scrisse: "Ti chiamerò il procuratore superdinamico!"⁵. Eraldo Simoni rispose al complimento con questa stupenda lettera: "Caro Maestro, il nostalgico ricordo di Patrica, che ha il vanto di aver dato vita alla tua nuova creatura, ci dà adito alla speranza di rivederti più spesso tra noi. Il dinamismo, nelle persone che ti avvicinano, nasce spontaneo perché provano una continua gioia nel sapere di fare qualcosa,

³ La "passione di questi giorni" era la nascita del figlioletto di Eraldo, Adriano.

⁴ Lettera del 6 luglio 1928. In seguito, ogni volta che si citeranno lettere del Refice, si intendono appartenenti a questa segnatura

⁵ Lettera datata 21 Ott. 936.

che per modesta che sia, possa non interrompere la tua tranquilla serenità, e non distoglierti quindi dal tuo grande lavoro che è vanto di noi tutti, Italiani”⁶.

La grafia del Refice è ampia, nervosa. Con poche parole riempie una pagina. Il testo è leggibile, in genere; ma le date sono ai limiti della indecifrabilità. Se la lettera fu inviata a mano, o è priva della busta (e quindi senza il timbro postale) si riesce a datarla con difficoltà. Abbondano le parole sottolineate, i punti esclamativi, i trattini. Lo stile è spesso telegrafico, molto allusivo agli argomenti, quasi mai analitico o quanto meno descrittivo. Si vede l'uomo che preferisce la conversazione allo scrivere, anche se non lo dice. Non accampa quasi mai scuse, come la ristrettezza di tempo, impegni. Che sia pressato da un interesse predominante lo si arguisce.

E' fuori dal nostro interesse riprodurre, tipograficamente, la scrittura del Refice spingendoci fino alle minuzie. Resteremo nell'ambito della assoluta fedeltà al testo, ma senza attardarci nel dar conto di particolarità grafiche di carattere secondario⁷.

La corrispondenza va dal 25 giugno 1922 (cartolina da Ferrara) fino al 15 settembre 1949 (cartolina da Roma). In seguito, come è risaputo, il telefono sostituì quasi dovunque il

⁶ E' una minuta di Eraldo Simoni, in data “24.10.1936”, allegata alla lettera del Refice citata nella nota precedente. La “nuova creatura” era Margherita da Cortona, come vedremo.

⁷ Non terremo conto dei vari trattini, dei punti fermi trasformati in lunghi tratti di penna, dei capoversi. Daremo invece in corsivo le parole sottolineate. Segneremo in nota le doppie o triple sottolineature. Ometteremo anche, a meno che non abbiano talvolta, a nostro giudizio, un interesse particolare, i convenevoli familiari. Il Maestro, infatti, non manca quasi mai di salutare la moglie di Eraldo, Pia; e, da quando vengono al mondo, i suoi “bambini”.

carteggio; specialmente quello Refice-Simoni, per l'immediatezza che il nuovo mezzo offriva, consona a due interlocutori "superdinamici".

Abbiamo detto in principio che questo lavoro prese le mosse dal desiderio di rendere noto il carteggio Refice-Simoni. E' questa la sola molla? Certamente no. Da tempo desideravamo scrivere qualcosa sul compositore ciociaro; e è stato proprio tale desiderio a portarci alla scoperta del carteggio in discorso. E' ovvio che, nell'atto di intraprendere il lavoro con i criteri di cui abbiamo parlato, abbiamo utilizzato le conoscenze accumulate per altre vie, archivistiche e non. Sempre però privilegiando quelle di nostra scoperta.

E' da tale complesso di ragioni che scaturisce il sottotitolo: appunti e spunti biografici. Quasi un nostro contributo, questo libro, alla auspicata biografia esaustiva del Refice.

Diamo conto delle nostre principali fonti.

Nello stesso Archivio di Eraldo Simoni (AES), oltre alle circa sessanta lettere del Maestro sono conservate alcune missive scritte da altri membri della sua famiglia: per lo più, dalla cognata Aminta e dal nipote Edoardo, nello stesso arco di tempo; e altre carte amministrative di molto interesse. Nell'Archivio della Casa di Missione si conservano tre lettere del Maestro dirette a Riccardo Moretti. Nell' Archivio Parrocchiale di San Pietro in Patrica ve ne sono due dirette all'arciprete don Mario Maura. Nell'Archivio Generale delle Adoratrici del Sanguine di Cristo abbiamo rinvenuto la corrispondenza relativa alla composizione della *Missa in honorem Beatae Mariae De Mattias*. A questa documentazione di prima mano è da aggiungere quella memorialistica. *La Cronaca della Casa di Missione*, la *Cronaca parrocchiale di San Pietro* stesa da don Icilio Simoni e le *Memorie* dello stesso don Icilio, di carattere familiare.

Infine ci siamo avvalsi di un cospicuo materiale raccolto da noi mediante interviste a persone che conobbero il Maestro

e del materiale bibliografico: specialmente delle recensioni giornalistiche, quasi tutte di prima mano, perché presenti nell'Archivio Eraldo Simoni⁸.

Con tutto ciò, non ce la sentiamo di considerare questa una biografia di Licinio Refice. Diciamo che ne è un abbozzo. Vuole essere soprattutto un sasso nello stagno e “tirare la volata” all’opera del M° Giuseppe Marchetti, che attendiamo con grande interesse⁹.

⁸ [Oggi tutto questo materiale è in USpR, nel Fondo Refice come si dirà nella premessa alla Edizione *on line*].

⁹ Ultimamente ho anche potuto intervistare il maestro Giovanni Corazza. E’ anch’egli un benemerito cultore e promotore della memoria del Refice. Mi ha confermato molte notizie già inserite nel volume. In più mi ha detto che la regina Elena, presente con il consorte alla rappresentazione romana di *Cecilia* (i sovrani giunsero in ritardo e si dovette ingannare l’attesa con l’esecuzione replicata degli inni nazionale e reale) donò al Maestro una statuetta della Martire. Il cimelio oggi è posseduto dallo stesso Corazza. In una delle udienze concesse da Benito Mussolini al Refice, il Duce volle suonare il violino davanti al musicista e questi accennò al pianoforte alcuni passaggi dell’opera in programmazione. Il Corazza mi ha anche detto che la soprano Renata Tebaldi, appositamente contattata, ha espresso il proprio rammarico per l’oblio che sembra caduto sulle opere del Refice, specialmente su *Cecilia*, di cui fu magistrale interprete in occasione della esecuzione di Rio, fatale all’autore. Le espressioni gentili della soprano ricambiano la grande ammirazione che il Maestro nutriva per lei. Nelle lettere dal Brasile il Refice confidava agli amici che la Tebaldi era entrata “stupendamente” nel ruolo.

PREMESSA ALL'EDIZIONE ON LINE

Esaurita l'edizione cartacea, non cessando le richieste – le quali tuttavia non sono tali da giustificare le spese di una ristampa –, abbiamo deciso di riproporre il volume *on line* nel formato *download*, scaricabile liberamente. A dire il vero è anche passato per un attimo nella mente l'idea di integrare il testo con le notizie venute alla luce nel frattempo; idea abbandonata perché il risultato sarebbe divenuto altra cosa e tanto sarebbe valso scrivere – allora – altra cosa, anziché raffazzonare un lavoro che ebbe e conserva la sua dignità.

Riproponiamo, dunque, la prima biografia di Licinio Refice, così come fu, tranne che nella impaginazione e qualche marginale intervento che non impedisce di affermare che quale fu, è. Gli interventi che ci siamo permessi sul testo sono: la correzione di qualche refuso tipografico, l'aggiunta di qualche fotografia in luogo di qualcuna omessa e la migliore esplicazione di due o tre periodi apparsi alla rilettura poco chiari.

Siamo anche intervenuti sulle note. La segnatura ormai non corrisponde più. Infatti i documenti, che nella edizione cartacea risultavano appartenenti all'AES (Archivio Eraldo Simoni), per donazione fanno ora parte di *Una Stanza per Refice* (USpR). È parso inutile e fuorviante conservare una segnalazione fuorviante. Su *Una Stanza per Refice* è stato pubblicato di recente (2006) un volume che porta esattamente quel titolo, che è anche il nome del sito *on line* che ospita questa riedizione.

Settembre 2007

m.c.

1

LE RADICI

Licinio Refice nacque a Patrica il 12 febbraio 1883, alle ore 5,30; secondo dei sei figli avuti da Luigi e Virginia Valenti. Fu battezzato il 18 dello stesso mese da don Edoardo Valenti, suo zio. Furono padrini, per procura, Nicola Spezza e Anna Spezza. Ebbe i nomi di Licinio Goffredo Clinio Elpidio¹⁰. Luigi Refice era ‘ impiegato comunale, molto legato alla famiglia Spezza: tanto è vero che tutti i suoi figli furono tenuti a battesimo dai signori Spezza; meno l’ultimo, che ebbe padrini i signori Lancia.

Fin da piccolo, attaccato alla veste talare dello zio sacerdote, rivelò inclinazione al sacerdozio. Celebrava per gioco le funzioni, ma era anche di una vivacità tumultuosa, oltre che di una intelligenza vivace. Don Edoardo gli procurò un posto nel seminario di Ferentino e gli fece cucire una bella veste da prete. Una foto dell’agosto 1895 ce lo mostra in cima a un gruppo numeroso di paesani, a Patrica, in abito talare, con il cappello da prete e la chitarra in mano. Ha accanto, alla sua destra, due uomini di mezza età, anche essi con chitarra in mano. Nel gruppo figura un sacerdote corpulento (don Edoardo Valenti?). E’ certo che la foto ritrae la famiglia Valenti, nella quale del resto il piccolo Licinio crebbe.

¹⁰ Archivio Parrocchiale di San Pietro Apostolo in Patrica, Battesimi 1880-1909, p. 37. Per i fratelli, *passim*.

Si sono fatte varie ipotesi sugli influssi che il bambino. può aver ricevuto, e sulle cause che valsero a propiziargli la passione musicale. Il professor Giuseppe Marchetti ipotizza che possa essere stata l'accademia musicale, che si svolse nella chiesa di San Pietro in Patrica, per l'inaugurazione della chiesetta della Madonna della Pace¹¹, l'8 settembre 1890.

Tutto può essere; ma noi siamo convinti di avere una tesi, solida e indubitabile, da opporre a una ipotesi legittima, ma a questo punto superflua. La esponemmo a suo tempo¹² e la riproponiamo qui alla lettera, integrandola con nuova documentazione. La vocazione del Refice si rivelò per merito dei Missionari del Preziosissimo Sangue, i seguaci di san Gaspare del Bufalo, che avevano una residenza a Patrica fondata fin dal 1864¹³.

Cominciamo con il dire che Licinio Refice, come tutti i ragazzi patricani, crebbe nella Casa di Missione del luogo. Egli

¹¹ *Accademia di Poesia e di Canto che i giovani della Congregazione della Scaletta in Roma danno il dì 8 settembre 1890 nella Chiesa di S. Pietro di Patrica in occasione della solenne Benedizione data dall'Ecc. Mons. Vescovo Diocesano Pietro Facciotti al nuovo tempio ivi eretto e dedicato alla Vergine SSMA della Pace*, Tipografia Guerra e Mirri, Roma 1890. L'accademia presentò effettivamente un bel programma di canti e "sinfonie"; ma ci sembra una ipotesi piuttosto debole. Un episodio isolato può certo folgorare l'animo predisposto di un piccolo. Ma quali prove abbiamo che ciò sia accaduto? Non sappiamo neppure se Refice, che aveva allora sette anni, sia stato presente! Il professor Marchetti ha avanzato la sua ipotesi nella conferenza per l'inaugurazione del "museo Refice", presso la Biblioteca Comunale di Patrica, il 1 aprile 1990.

¹² MICHELE COLAGIOVANNI, *Licinio Refice e i Missionari del Preziosissimo Sangue*, su *Nel Segno del Sangue*, (1985), 12, pp. 398-402.

¹³ AA.VV., *S. Gaspare del Bufalo in Campagna e Marittima. La fondazione delle Case di Missione*, Roma 1986.

stesso sosteneva di essere stato alla scuola di don Pasquale De Guglielmo¹⁴. Lo zio, don Edoardo, era un missionario ausiliare. Inoltre questo sacerdote secolare era pronipote di quattro suore, le famose Sorelle De Sanctis¹⁵, Adoratrici del Preziosissimo Sangue, legatissime ai Missionari e desiderose di avere un fratello della stessa congregazione. Desiderio irrealizzato. Dovettero accontentarsi di un pronipote “missionario ausiliare”: don Edoardo, appunto.

Il Maestro ricordava di essere stato affidato alle suore De Sanctis all'età di quattro anni. Questo è un dato di fondamentale importanza per la nostra tesi; giacché conferma una ascendenza preferenziale con i Missionari, data la esemplare intesa tra questi e le sunnominate suore, che erano state in corrispondenza diretta con i principali collaboratori di Gaspare del Bufalo: don Biagio Valentini e don Giovanni Merlini.

Ma vi erano, nell'epoca adolescenziale del futuro musicista, ragioni contingenti che potenziavano e, diremmo quasi, esasperavano quella intesa. Le sorelle De Sanctis, proprio in quegli anni, stavano combattendo una battaglia ideale all'interno del loro istituto, per mantenerlo ancorato a una normativa contraria ai voti religiosi, che invece la Sacra Congregazione intendeva introdurre. In quel loro tentativo esse si richiamavano al dovere di fedeltà alle disposizioni impartite dalla Fondatrice e dal Merlini. I Missionari del Preziosissimo San-

¹⁴ Nacque a Santa Paolina in diocesi di Benevento il 14.10.1867. Sacerdote l'11.3.1892, fu consigliere generale e infine vice direttore generale dei Missionari del Preziosissimo Sangue. Morì a Albano il 23.8.1921. Fu figura di grande carisma. Profilo biografico in Bollettino maggio-giugno 1925, pp 78-88.

¹⁵ MICHELE COLAGIOVANNI, *Ragazzi dell'Ottocento*, Roma 1985. Le sorelle De Sanctis erano figlie di Maria Valenti, prozia di don Edoardo.

gue (il cui direttore generale, dopo don Giovanni Merlini, era sempre stato superiore ecclesiastico delle Adoratrici) le spalleggiavano con tale vivacità da indurre la Sacra Congregazione a troncare quel rapporto e a vietare qualunque interferenza tra i due rami. Ciò rese ancor più tenaci i vincoli, già tanto profondi, tra i Missionari e queste suore.

Quando il futuro musicista nacque, le famose quattro sorelle (autonominate “le quattro evangeliste”) erano ridotte a tre per l’abbandono della vita religiosa da parte di Agnese. Erano: Teresa, Carolina e Rosa: le prime due fornite di personalità davvero non comune. Teresa dovette avere un influsso più determinante, a motivo delle lunghe permanenze a Patrica, per ragioni di salute: sarebbe morta il 27 luglio 1896. Viveva inoltre il loro fratello, monsignor Gabriele De Sanctis.

I De Sanctis erano originari di Frascati. Gioacchino De Sanctis, padre delle suore, era approdato a Patrica quale medico condotto e vi aveva sposato Maria Valenti. Tenuto in concetto di santità e assunto a celebrità universale dopo che la sua vita era stata narrata da un prelato francese, aveva conferito un alone di nobiltà all’intero casato. Lo “stile” dei De Sanctis e la fierezza di essere loro “parente”, resterà sempre, nell’animo del Refice. Perfino nel testamento¹⁶ se ne ricorderà, raccoman-

¹⁶ Una copia dattiloscritta del testamento di Licinio Refice è in USpR. Su di esso torneremo a suo tempo. La dichiarazione del Refice di essere stato affidato “quattrenne” alle sorelle De Sanctis fu resa alle suore Adoratrici, in occasione della composizione della *Missa in honorem Beatae Mariae De Mattias* e venne quindi registrata nel volume commemorativo della beatificazione *La Beata Maria De Mattias fondatrice della Congregazione delle Suore Adoratrici del Preziosissimo Sangue*, Roma 1950, p. 79 Anche su tali dichiarazioni torneremo in seguito. Le vicende della famiglia De Sanctis e la lotta delle suore per conservare la normativa contraria ai voti sono state

dando ai propri fratelli di fare le cose “di comune accordo senza questioni odiose, senza interventi legali ecc.”. Aggiungendo: “Prendano esempio dai nostri parenti fratelli De Sanctis”. Il legame “naturale” di Licinio Refice con i Valenti era dunque in realtà un legame “ideale” con i De Sanctis. Del resto, lo stesso don Edoardo Valenti gli trasmetteva quello che a sua volta aveva ricevuto dai De Sanctis.

Don Edoardo, arciprete e vicario foraneo di Patrica dal 19 novembre 1885, godeva fama molto favorevole per la sua amabilità. L'essere missionario ausiliare stabiliva, in paese, un asse preferenziale tra la parrocchia di San Pietro e la Casa di Missione. Nel 1887 egli volle una missione popolare e chiamò, naturalmente, i suoi confratelli. La predicazione si svolse dal 25 febbraio al 6 marzo. La tennero “Don Giuseppe Schaeper per i catechismi mattutini, Don Giacinto Petroni per le istruzioni serotine e le conferenze ai nobili e don Giacinto Rinna per le prediche di massa. Si fece gran bene in ogni ordine di cittadini, in particolare nella nobiltà, che cominciava a risentire l'influsso dei tempi moderni per l'immigrazione dei romani”¹⁷.

da noi ampiamente rievocate nel citato volume *Ragazzi dell'Ottocento*. Ai legami del Refice con i Missionari del Preziosissimo Sangue allude anche Amilcare Rey quando, parlando del *Dantis pöetae transitus* come di una “Lauda al Sangue Prezioso di Gesù”, qualifica senz'altro il musicista “nostro amico”. Aggiungendo: “Del resto non è la prima volta che si può dare lode meritata al musicista, nativo di quella Patrica ove, tra i Missionari del Preziosissimo Sangue egli bevve - si può dire - l'ispirazione religiosa”. AMILCARE REY, *Un oratorio del Maestro Refice* su “Il Sangue Prezioso della Nostra Redenzione”, Anno IX, Luglio-Ottobre 1921, pp. 120-124.

¹⁷ ACM, Vol. d'A. *Cronache I*, p. 207. La dichiarazione confidenziale di Licinio Refice, di considerarsi “allievo di don Pasquale De Guglielmo” fu resa a don Luigi Contegiacomo, che ce l'ha riferita.

Don Giacinto Rinna era un musicista, versato nel canto gregoriano. Già nel 1864 aveva dimorato a Patrica, occupandosi del Ristretto di San Luigi Gonzaga, infatuando tutti i ragazzi per la musica. La popolazione lo aveva rimpianto, allorché era stato trasferito. In occasione della missione del 1887 il Rinna risuscitò gli antichi entusiasmi tra la gioventù e conquistò le simpatie di don Edoardo Valenti; il quale fece molto presso i superiori, “per averlo a Patrica” definitivamente. “Il suo voto fu esaudito l’anno successivo” ¹⁸.

Dunque un missionario che seminava amore per la musica giungeva a Patrica. Ciò accadde nel 1887, per merito principalmente del Valenti, della cui casa divenne intimo ¹⁹. E là vi erano i rampolli della famiglia Refice; in particolare il piccolo Licinio, nipote prediletto di don Edoardo. Era l’epoca in cui il Convitto dei Missionari villeggiava a Patrica e sia don Rinna che don Valenti gareggiavano nel tener su il morale dei giovani. Come non dedurne un influsso determinante sul futuro musicista ciociaro? E’ vero che, disgraziatamente, don Rinna morì quando il Refice aveva appena sette anni, il 17 set-

Su don Pasquale De Guglielmo cfr l’o.c. alla nota 4. Comunque, ne ripareremo.

¹⁸ *Cronaca I*, cit., p. 208. “Era questi (don Valenti) di una gentilezza così squisita, che incantava, e quando vedea i Convittori si mostrava così contento e pronto ad ogni favore da attirare l’ammirazione di tutti. Così era sempre, ma il 13 ottobre, suo giorno onomastico, pareva che ricolmasse addirittura la misura (...). Durante la Missione, avea stretto intima amicizia col Rinna e fece di tutto per averlo a Patrica: il suo voto fu esaudito l’anno successivo, come vedremo”.

¹⁹ *Cronaca I* è molto istruttivo riguardo allo spirito di collaborazione tra i Missionari e don Edoardo Valenti e, soprattutto, per la ricostruzione del contesto della vita paesana: uno dei cui cardini era senza dubbio la presenza estiva del Convitto.

tembre 1890; ma l'opera da lui avviata (una schola cantorum) rimase operante sempre. E comunque, a sostituire don Rinna giunse don Guido Miozzi, appassionato di teatro!

In un paese quieto come Patrica la presenza estiva del Convitto costituiva un avvenimento di grande impatto culturale. Le funzioni religiose, le attività ricreative: tutto subiva un colpo d'ala. Fin dal primo anno fu presa l'iniziativa di dare una rappresentazione teatrale; che nel 1887 fu riservata al solo clero, con grande disappunto della gente. Il "drammetto" in programma quella volta era intitolato *Giuseppe in carcere*.

Per completare il quadro del retroterra culturale del piccolo Licinio Refice dobbiamo aggiungere che nella Casa di Missione, oltre al Rinna, vi era un fratello laico dotato di una meravigliosa voce tenorile: Edoardo Noël. Leggiamo di lui nella Cronaca: "Proprio in quei giorni (settembre 1887) era venuto il fratello (laico) Edoardo Noël, il quale era trasportato piuttosto al canto che al servizio". Proprio come si dirà di don Licinio in Santa Maria Maggiore.

La rappresentazione della filodrammatica del Convitto negli anni seguenti fu aperta al pubblico maschile. L'iniziativa entrò in competizione con altra analoga, intrapresa dal così detto Collegio, sede estiva della "Scuola Apostolica", fondato alle falde del paese dal lazzarista padre Filippo Valentini nell'ottobre del 1886. Leggiamo nella Cronaca: "Nelle vacanze (del 1888) furono rappresentati due drammi, preparati dai Convittori sin da quando erano a Roma; e preparati, dico, con impegno particolare perché (...) i giovani della "Scuola Apostolica" (...) avevano messo su un teatrino, che aveva tutta l'aria di rivaleggiare col nostro"²⁰. Inutile dire per chi tifasse

²⁰ Ivi, p. 209. Le vacanze dei Lazzaristi a Patrica cominciarono nel 1887. Leggiamo in Cronaca 1, p. 209, sotto l'anno 1888: "Sin dall'an-

don Edoardo e, per conseguenza, il nipote Licinio. Musica e teatro: non vogliamo essere troppo deterministi, ma la miscela del futuro compositore, nelle attività della Casa di Missione, c'era tutta.

Licinio Refice, per i primi studi, fu quasi certamente alunno di don Anacleto Ceccanese²¹; la preparazione catechistica l'ebbe dalle Maestre Pie del Preziosissimo Sangue, una fondazione locale che aveva stretti rapporti con le sorelle De Sanctis²². Quindi, come abbiamo già detto, giovanissimo, passò nel seminario di Ferentino, a spese dello zio sacerdote, ma con posto gratuito.

Ci si potrà chiedere, a questo punto: perché non entrò tra i Missionari del Preziosissimo Sangue, se i rapporti erano tanto stretti e calorosi? Noi crediamo che la ragione sia stata la congiuntura politica, che rendeva assai precaria la vita della congregazione di Gaspare del Bufalo. L'immediata applicazione delle leggi eversive, all'indomani dell'Unità, aveva creato non pochi problemi e la stessa Casa di Patrica minacciava di essere confiscata. Per avere una vocazione patricana, in effetti, i Missionari dovranno attendere ancora decenni, benché la gioventù fosse tutta nelle loro mani.

no avanti erano venuti qui a villeggiare i giovani della "Scuola Apostolica", istituita dal Lazzarista D. Filippo Valentini".

²¹ Ivi, alla p. 217, sotto l'anno 1893, leggiamo che il ristretto di San Luigi contava ottantaquattro membri, "ad una ventina dei quali faceva la scuola elementare e ginnasiale D. Anacleto Ceccanese di Pisterzo, allora beneficiato di S. Giovanni Battista, e, diciamolo pure a sua lode, cappellano assiduo e gratuito della nostra Chiesa".

²² Sulle Maestre Pie del Preziosissimo Sangue cfr MARISA SIMONI, *Brigida Contenta e le Adoratrici di Patrica*, Roma 1983. Erano queste

La vita, nel seminario di Ferentino, era molto severa e il piccolo Licinio faceva qualche fatica a uniformarsi, per la sua vivacità e un certo spirito di indipendenza. Era però studioso, pio, educato. Vi era un termometro settimanale per tenere sotto controllo i ragazzi: un punteggio assegnato dal responsabile, che per qualche tempo fu don Federico Simoni. Tale punteggio sfaccettava la condotta in cinque aspetti: pietà, studio, regole, civiltà e pulizia. A volte venivano prese in considerazione soltanto le prime tre manifestazioni. Licinio Refice apparteneva a una camerata di diciotto membri. Nel 1896 si classificò complessivamente sesto ²³.

Dal 1898 al 1905 fu alunno presso il seminario maggiore di Anagni, il famoso Leoniano. Intanto però, il 18 ottobre 1899, moriva don Edoardo: in modo tragico, stroncato da un infarto mentre era a colloquio con il vescovo diocesano monsignor Domenico Bianconi ²⁴.

le sole suore del paese. Le Francescane di Gesù Bambino giunsero a Patrica “undici giorni dopo la morte” di don Edoardo Valenti. (*Ivi*, p. 225).

²³ USpR, Fondo “Arcipreti Simoni”, “Note Settimanali”. Don Federico fu prefetto del futuro musicista. Tra le sue carte abbiamo trovato le pagelle settimanali degli alunni, tra i quali Licinio Refice. Tali pagelle contemplano tre voti, relativi a Pietà, Studio, osservanza delle Regole, con l’aggiunta, a volte, di Civiltà e Pulizia. I voti si riferiscono al 1896 e 1897. Refice apparteneva alla camerata dei “mezzani”. Erano in diciotto. Refice, nell’arco dell’anno, non fece registrare forti oscillazioni. Anche il voto sulla osservanza delle regole, relativamente basso, viaggiò attorno al sette. Vedine una riproduzione p 52

²⁴ *Cronaca* 1, p. 224: “Il 18 ottobre, alle ore 12 e 1/2, mentre era col Vescovo diocesano Monsignor Domenico Bianconi, venuto a Patrica per la visita diocesana, fu colto da male fulminante e dopo

Quanto abbiamo detto, a nostro giudizio prova in modo indubitabile l'influsso di don Giacinto Rinna e, più in generale, della Casa di Missione, sulla vocazione musicale (e forse anche sacerdotale) di Licinio Refice. La conferma si avrà da ciò che dovremo aggiungere nelle pagine seguenti. Naturalmente non escludiamo altri influssi concomitanti; anzi li postuliamo in modo esplicito²⁵. Affermiamo però come certa e documentata solo la tesi di sopra esposta.

dieci minuti rese l'anima a Dio, fra le lagrime ed il rimpianto di tutto il paese". Il Valenti si era da poco rappacificato con i Missionari, dopo un "disturbo" durato tre anni. Un particolare importante: la rappacificazione avvenne per iniziativa di don Pasquale De Guglielmo, alla fine del settembre (1899) non appena l'arciprete fu "di ritorno da un pellegrinaggio fatto, col nipote chierico Licinio, alla Santa Casa di Loreto" (Ivi, p. 224).

²⁵ Al di là della "rivalità", che meglio sarebbe chiamare "emulazione" nelle attività teatrali del Convitto dei Missionari e della Scuola Apostolica dei Lazzaristi, le due entità vivevano di comune accordo e in stretta collaborazione. Quando il Convitto cessò di trascorrere le vacanze a Patrica vendette alla Scuola Apostolica i materiali di scena; "per lire dieci e un barile di vino" (*Cronaca 1*, p 215). Un missionario era direttore spirituale dei giovani della Scuola Apostolica; si chiamava don Amato Amati. Alla fine di settembre del 1893 giunse per lui l'avviso di trasferimento a Gorga. I giovani della Scuola Apostolica salirono alla Casa di Missione "col loro concerto, a capo il Signor D. Valentini, per dare l'addio a D. Amato; e ciò il dì 8 (ottobre) verso l'Ave Maria. D. Amato, come sempre, li accolse benignamente e li complimentò con buon vino, che teneva in serbo in una copelletta, da allora in poi rimasta celebre. Detta copella faceva spesso il viaggio da Patrica a Ferentino e da Ferentino a Patrica, essendo colà la sorella di D. Amato; buonissima cristiana, per nome Maria". Furono festeggiamenti a vuoto, giacché l'indomani don Amato non poté lasciare Patrica per l'improvvisa malattia di don Pasquale. Partì il 27 dicembre, ma non alla volta di Gorga, bensì di Sonnino.

Ciò premesso, aggiungiamo che, a nostro parere, alla vocazione musicale del piccolo Licinio abbia dovuto contribuire anche una tradizione familiare. La musica, quasi certamente, era coltivata nella famiglia Valenti, come sembrano provare appunto i due uomini con chitarra del gruppo fotografico. Del resto, perché tutta quella simpatia di Don Edoardo Valenti per don Rinna, se non per l'abilità di questi nella musica? Funzionava allora in paese un concertino e si stava cercando di impiantare una banda musicale. A confermare il tutto basterebbe ricordare che anche un fratello di Licinio, Walter, dimostrerà passione per la musica e diventerà apprezzato direttore della banda cittadina e che, con ogni probabilità, il padre e un fratello del futuro musicista erano cantori solisti nella chiesa della Casa di Missione²⁶. In seminario a Ferentino, e più ancora a

²⁶ Le notizie in proposito non sono molto dettagliate. Ecco i fatti. La funzione tipica della Desolata, nel venerdì santo del 1901, fu predicata dal missionario convittore don Carlo Carbone "ed il canto fu sostenuto da tre solisti del paese: Luigi Refice, Giuseppe Contenta e Attilio Guerrieri, con l'aiuto del giovanetto scolare Alfredo Riccitelli". Questo Luigi Refice era, con ogni probabilità, il padre di Licinio. L'anno seguente, la stessa funzione fu predicata dal missionario probando don Vito Tangarra. "Per l'assenza inqualificabile di due cantori", la parte musicale fu eseguita "da due scolari: Plinio Refice e Alfredo Riccitelli, i quali, com'era da prevedersi, lasciarono molto a desiderare". Plinio Refice era sicuramente uno dei fratelli di Licinio. Ricompare altre volte nella *Cronaca* (p.e. a p 238: dove si riferisce che il 3 dicembre 1902 tenne il discorso su san Francesco Saverio). La non buona prestazione nella Desolata del 1901 era da attribuire all'improvvisata supplenza. Il cronista, che era poi lo stesso don Pasquale De Guglielmo, annotò: "Lo scrivente è d'avviso che la musica in chiesa deve essere fatta bene, altrimenti è meglio non farla". La Casa di Missione si rifece a maggio, quando, per la conclusione del mese mariano, "giunse dal santuario della Mentorella" un

Anagni, quella dote ebbe modo di svilupparsi in dimensione mondiale, come vedremo.

La formula dubitativa nell'identificazione del padre e del fratello come i cantori solisti nella chiesa della Casa di Missione è giustificata dalle frequenti omonimie, che si incontrano nei registri anagrafici. Ecco comunque la composizione familiare di questa famiglia Refice, una delle tante esistenti a Patrica.

Luigi Refice e Virginia Valenti si sposarono il 20 maggio 1880. Il 22 marzo 1881 ebbero un bambino, che don Edoardo Valenti chiamò Leonida Guido Romero Ermanno Teseo. Morì a tre anni il 29 luglio 1884, quando Licinio aveva un anno e cinque mesi. Il 9 marzo 1885 nacque il terzo figlio, che fu chiamato Gildo Valter Lelio. Il quarto figlio nacque il 18 luglio 1887. Nuovo sfoggio di fantasia di don Edoardo: lo chiamò Plinio Alceste Pipino Eumene. Il 18 febbraio 1889 fu rinnovato il primogenito defunto, chiamando il neonato: Leonida Pietro Pio. L'ultimo figlio di Luigi e Virginia nacque il 26 luglio 1893. Raffica finale di nomi: Amabile Pitilio Pasquale Ignazio²⁷.

“valente organista e più valente cantore; il quale in pochi giorni preparò una Messa in musica stupenda, e fe' cantare tutte le sere nuove litanie e Tantum ergo in musica”. Sulla banda musicale a Patrica cfr Michele Colagiovanni, *Saggi patricani*, Roma 1988, pp. 109-31. Un Giovanni Battista Valenti, già clarinettista, nel 1892 fu nominato capobanda. I rapporti del Refice (o dei Refice) con la Casa di Missione trovano una conferma nelle parole di Maria Tomasi in Ferrari, vicina di casa del Maestro. Da me intervistata, prima ancora che io facessi domande specifiche, mi ha detto: “Voleva molto bene a voi Missionari”.

²⁷ Tutte queste notizie le abbiamo ricavate dalla paziente consultazione dei registri parrocchiali di San Pietro Apostolo in Patrica. I nomi li riportiamo secondo come risultano nel registro dei battesimi,

Luigi Refice morì in piazza, “inopinatamente”, nel 1910, all’età di sessantacinque anni. Otto anni dopo, esattamente il 1° ottobre 1918, la vedova faceva testamento, sforzandosi di accontentare tutti i suoi figli, con il massimo di equità; ma al “professor Don Licinio” riservò un motivato occhio di riguardo. Gli lasciò “l’intera casa, di dieci vani, in Patrica Via della Pace (...), compresi i mobili, utensili, rami, annessi e connessi che vi si troverà”. Quale la ragione della predilezione? La gratitudine; “avendo egli [don Licinio] soccorso e soccorrendo me e la famiglia”²⁸. Per il resto la pia testatrice si rimetteva “alla pietà dei suoi figli”.

Virginia: Valenti morì due anni più tardi: 1°11 ottobre 1920. Il testamento andò in vigore non senza qualche tensione.

Il Maestro sarà sempre legatissimo alla sua casa patriciana, come vedremo. Certo: essa era in posizione gradevole e favoriva la ispirazione musicale. Ma il musicista l’amava soprattutto perché gli era stata lasciata dalla madre, alla quale era legatissimo.

anche se poi nella vita il nome predominante non fu sempre il primo. Accanto all’atto di battesimo di Amabile è annotato: “Contrasse matrimonio con Bistruzzo Assunta in Cagliari il 14 ottobre 1950”.

²⁸ USpR: Testamento di Virginia Valenti e altre carte relative alla successione dei Refice.



LEONE XIII (Salone di Palazzo Spezza, Patrica).



Il Maestro Licinio Refice, sul podio.

RECEVU *Don* **Nota Settimanale**

	Grati	Blind	Opere	Scelte	Altri
Orsiddiacono Giamenico	8½	8½	8	7½	7
Barbianini Carlo	8½	8½	8	7	7½
De Fidis Orazio	8½	7	8	8	7
Frisoli Gerardo	7½	8	7	7½	7
Gabioli Eduino	7	8½	7	7½	8
Geri Giuseppe	8	7	7	7	7
Guarlamarchia Gioach.	7	8	7½	7½	7
Marchioni Celso	6½	7	7	6½	6
Nacci Cesare	8	8	7½	7½	7½
Calmitessa Augusto	8½	8	7½	7½	8
Nefici Luciano	8	8	7	6	7½
Rossi Giulio	8	7½	7	8	6½
Chiodoli Testolo	6½	7	7	8	7
Tonelli Nello	8½	7½	7½	8	8
Tammitelli Alessandro	6½	7	7	8	7
Tammitelli Filippo	7	7	7½	8	7
Vella Giuseppe	8	7	6	6½	7
Lamparelli Carlo	7	8	8	8	7½

Nota settimanale

II

“MOLTO GENIO PER LA MUSICA”

Licinio Refice, che già in paese aveva rivelato la sua grande passione per la musica, in seminario ebbe tutto l'agio di dedicarvisi. I corsi scolastici dei seminaristi erano accompagnati da una intensa pratica musicale, per le necessità interne della vita spirituale. Non a caso abbiamo parlato di “pratica” musicale. Si trattava infatti di cantare nelle funzioni. I più dotati entravano a far parte del coro. I predisposti potevano mettere le mani sulla tastiera dell'armonio, sotto la guida di un seminarista più grande, che sapeva suonare. Il tutto, senza una vera e propria scuola: né di suono, né di solfeggio. I risultati conseguiti da Licinio furono tali da stupire un po' tutti.

Andrebbe approfondito il ruolo di don Federico Simoni nel seminario di Ferentino. Questo zelante sacerdote amava molto la musica. Nelle lettere ai familiari raccomanda l'apprendimento del suono del pianoforte; specialmente alle sorelle. La consultazione dell'Archivio del Seminario potrebbe rivelarsi illuminante, come lo è stata la consultazione dell'Archivio Simoni. Torneremo a parlarne in nota, al termine di questo capitolo.

Quando Licinio passò al Leoniano, era già noto come “il musicista”. E nei registri scolastici del seminario maggiore è detto con chiarezza di lui: “Molto genio per la musica”. Il che significava, di riflesso, e per forza di cose, non troppo per la filosofia e teologia. Il che non vuol dire che andasse male negli studi; anzi! Si laureò in filosofia e teologia regolarmente!

Vogliamo solo dire che egli era assorbito dalla musica e se ne nutriva con avidità, anche se disordinatamente, suonando i classici disponibili: cioè quelli religiosi; o i brani religiosi degli autori profani.

Competizione o emulazione che dir si voglia, il garbato, ma non dissimulato, antagonismo esistente tra i Missionari e i Lazzaristi (che talvolta venivano chiamati nelle altre chiese) aveva stimolato una tendenza al perfezionismo; anche senza l'influsso del movimento di riforma della musica sacra, che pure vi fu e si faceva sentire, come diremo ampiamente in seguito. Il superiore della comunità missionaria locale, il celebre don Pasquale De Guglielmo, era esigentissimo; e abbiamo già riferito, in nota, una sua drastica affermazione su questo tema, che vogliamo trascrivere anche nel testo, data la perfetta consonanza con le convinzioni che saranno del Refice: "Sono d'avviso che la musica in chiesa deve essere fatta bene, altrimenti è meglio non farla". Lo lasciò anche scritto nel libro della *Cronaca*, dopo un "infortunio", come sappiamo.

Nel 1902, per la festa del Preziosissimo Sangue, non volendo correre rischi con il canto, don Pasquale De Guglielmo pensò di giovare dell'opera del suo "ex alunno". Ma la festa cadeva nel mese di luglio, quando i chierici del Leoniano erano impegnati con gli esami. Decise allora di spostare la festa al mese di agosto e ne scrisse al direttore generale. D'altra parte, i convittori che avrebbero dovuto tenere i discorsi si trovavano nelle stesse condizioni! Il generale "ponderata la giustezza delle ragioni, approvò tutto con lettera"²⁹.

²⁹ *Cronaca 1*, p 237: "Il mese del Prezioso Sangue si dovette differire ad Agosto per due principalissime ragioni: una perché pei Convittori e scolari di Ginnasio occorreva del tempo per le prove dei

La cosa riuscì a meraviglia e il cronista usò un termine, che poi diverrà abituale nei riguardi del giovane Licinio: genio. Scriveva dunque don Pasquale sulla Cronaca: “La musica della mattina e della sera superò le aspettative di tutti, e rivelò il genio del sullodato Refice nella divina arte di Orfeo”³⁰. L’assiduità e la simpatia con la quale il “cronista” De Guglielmo seguirà le “imprese” musicali del giovane genio, sono per noi una conferma indiretta (se ve ne fosse bisogno) dell’affermazione del Refice stesso: “lo sono stato alla scuola di don Pasquale De Guglielmo!”.

Da allora la presenza di Licinio Refice alle celebrazioni del Preziosissimo Sangue, nella chiesa dei Missionari, divenne un appuntamento fisso. Rimandando alle note per un dettagliato esame dei documenti in proposito³¹, ci limitiamo a riferi-

discorsi, prima di farli in chiesa; e l’altra perché alla metà di Agosto sarebbe tornato dal Collegio Leoniano di Anagni il chierico Licinio Refice, il quale poteva preparare la Messa in musica e le strofette per le Sette Effusioni”.

³⁰ *Ivi*, p. 237.

³¹ Spigoliamo dalla Cronaca: “Il mese del Prezioso Sangue fu differente anche quest’anno (1903) per le stesse ragioni”. Un po’ più esplicita la recensione dell’anno seguente: “[...] e splendida la Messa in musica, interpretata assai bene dal Direttore D. Licinio Refice e dagli esecutori alunni dell’Ospizio Tata Giovanni di Roma” *Ivi* p. 250. Nel 1905 il cronista parla dell’intervento del Collegio Pontificio (Leoniano) “alla Messa della mattina ed alla funzione della sera”, nella festa del Preziosissimo Sangue. Lo stesso Collegio tornò per la festa del Beato Gaspare: “Per due oratori, pel canto, musica in chiesa e sacre funzioni, si prestò con disinteresse il Collegio Pontificio Leoniano, diretto da Monsignor Gustavo Provveduti”. Il Provveduti dirigeva il Collegio nel senso che ne era il rettore, come è detto chiaramente altrove! Pur se non citata espressamente, la presenza del Refice è indubitabile anche in questo anno, se non proprio di perso-

re la recensione cronachistica del De Guglielmo, relativa alla festa del Preziosissimo Sangue del 1906: “La quarta Messa fu solenne, cantata dal Rettore del Collegio Leoniano, D. Gustavo Provveduti, mentre i giovani alunni (...) servivano e cantavano in musica, sedendo all’armonio e dirigendo il novello Sac. Don Licinio Refice, fatto venire appositamente da Roma,

na, almeno con la sua musica appositamente composta. La menzione è esplicita per la conclusione del mese mariano del 1906: “Dopo il discorso” - scrisse don Pasquale - “vi furono le Litanie, musicate su tre diversi motivi dal valente Dottore (in teologia) Sacerdote Licinio Refice, e cantate dai Luigini nuovi e vecchi. Si chiuse con un Tantum ergo in musica, benedizione ed inno alla Vergine” eccetera. Per la festa del Preziosissimo Sangue, celebrata due mesi più tardi, Refice tornò “appositamente”, come diremo nel testo. L’evento si ripeté nel 1907. Al mattino, tra le tante messe, una cantata da padre Serafino Trombetta, mentre sedeva all’armonio il Prof. D. Licinio Refice e il Collegio Leoniano, diretto dal Vice Rettore Mons. Ciccone, interpretava una messa gregoriana, secondo le sapienti norme del Motu proprio pontificio. Alle cinque di sera si diede principio alle Sette Effusioni (...) accompagnate da scelto canto del sullodato Refice e diretto da Mons. Ciccone; canto interpretato da otto ragazzi fra Convittori e Luigini e due giovani del Collegio Leoniano. Questa funzione fu di piena soddisfazione di tutti, come si potè sapere il giorno appresso”. lvi, p. 268. L’anomalia (tutta patricana) della festa del Preziosissimo Sangue fissata al mese di agosto durò fino al luglio 1943. In quell’anno si volle riportare la festa al suo giusto posto. Ecco l’annotazione: “Contraria mente all’uso introdottosi da parecchi anni in questa Casa, iniziamo nel primo venerdì di luglio il mese del Preziosissimo Sangue, invece di farlo in agosto. Le ragioni di questo spostamento sono le seguenti: (...) Il fatto che non sussiste più il motivo per cui detta devozione venne spostata da luglio in agosto; e cioè si attendeva (...) il ritorno da Roma (...) di Monsignor Refice, allora seminarista, per concertare le Sette Effusioni”. Cronaca 4°, alla data.

ove per ragioni di studio si trova. La sera vi furono le Sette Effusioni predicate assai bene dal Padre [Giuseppe] Stefanacci, accompagnate dal canto di unico motivo d'invenzione del Sac. Refice e interpretato benissimo dai giovani del Leoniano"³².

Erano gli anni del "fenomeno Perosi". Genio acclamatissimo, stava riportando la musica sacra, e in particolare la forma oratoriale, ai fasti di Giacomo Carissimi. Il "pretino di Tortona" era, al di là della fama universale, un prete che aveva affascinato il mondo culturale in genere e i critici musicali in particolare. Anche in campo ecclesiastico si parlava apertamente di una "missione della musica". Il risveglio musicale nei seminari era enorme. Insomma, nella agiografia corrente era entrato di prepotenza il Perosi; che, se non era un prete modello nel senso tradizionale, costituiva pur sempre un modello di prete per la Chiesa avvenire.

La riforma della musica sacra avveniva sotto le direttive del motu proprio di papa Pio X (22 novembre 1903), al quale lo stesso Perosi aveva dato qualche contributo. Abbiamo già sentito dalle citazioni di don Pasquale che il Refice si trovava a Roma "per motivi di studio". Vi si trovava per perfezionarsi nella musica. Fu quasi certamente il fervore imperante nel campo della musica sacra (intesa come musica al servizio delle funzioni di chiesa) che indusse i superiori ecclesiastici del Refice (con una apertura mentale che tuttavia non si può non ammirare) a decidere per lui, dopo l'ordinazione sacerdotale, la specializzazione. Noi siamo convinti che essi, alla fine, non

³² *Cronaca I*, p. 268. Le cronache delle funzioni di Patrica avevano spesso l'onore di comparire sulle pagine de *L'Osservatore romano*, grazie all'interessamento di don Achille Barletta. Cfr: A. XLIII, NN. 126 e 200, del 9 giugno e 3 settembre 1903.

fecero che cedere alle insistenze del giovane sacerdote; ma ciò nulla toglie al loro merito.

Ascoltiamo dalla viva voce del musicista come sarebbero andate le cose³³: “Quando i miei superiori scoprirono la mia inclinazione alla musica, cominciarono a discutere: Lo mandiamo a Ratisbona, a Roma, a Milano, a Pesaro?.. Ma io avevo ben fissa in testa la mia decisione; e, aiutato paternamente dal venerato Padre De Santi, fui io a vincere: a Roma!”. Vediamo come di fatto andarono le cose. Il 23 settembre 1905 don Licinio fu ordinato sacerdote, grazie a una dispensa speciale, “ob defectum aetatis”. L’ordinazione avvenne nella cappella del Leoniano, come era tradizione per tutti i candidati che espletavano il curriculum degli studi ecclesiastici.

Il 24 settembre, celebrandosi a Patrica la seconda festa di San Rocco, il novello sacerdote disse la prima messa nel paese natale e nella sua parrocchia. Ecco la scarna cronaca stesa da don Icilio. “24 (settembre). II Festa di S. Rocco e

³³ Da una lettera del Refice a don Lorenzo Perosi. Sarà citata più estesamente in seguito. Per comprendere dichiarazioni come questa, che il compositore si compiaceva di fare in privato e alla stampa nelle varie interviste, bisogna tener presenti alcune componenti psicologiche. La più importante era il bisogno di veder legittimato il proprio ruolo di sacerdote che bazzicava i teatri, molto discusso come vedremo. Ci teneva a apparire come un uomo investito di una missione ufficiale. Egli troverà proprio nei “superiori” molte opposizioni e contrarietà. Ribadire che era per volontà loro che aveva iniziato, costituiva un punto a suo favore. Perciò ci siamo permessi di usare il condizionale (“come sarebbero andate le cose”). Questo non vuol dire che la tesi del Refice non sia vera! Vogliamo solo precisare perché ci tenesse tanto a farlo sapere; e dunque a enfatizzarne la portata. Padre Angelo De Santi, gesuita, fu il primo preside della Scuola Superiore di Musica Sacra, poi Pontificio Istituto.

messa novella di D. Licinio Refice. Alle 7,30 suona 1 volta a gloria. Accennando alle 8,30 esce la messa letta. Al vangelo fa il discorso il P. Procacci S.J., Rettore del Leoniano di Anagni. I parenti sono dentro il presbiterio a cornu Evangelii, il Municipio a cornu epistulae, di fronte all'altare ivi presso, 4 comunicandi. Dopo la messa benedizione papale ottenuta con autografo di Pio X. Indi bacio della mano entro la cancellata in piano. Ore 10,30 m[essa] c[antata] e processione che termina alle 12,30. Alle 4 funzione a S. Rocco e quindi corsa ciclistica, rame, fuochi ecc. Il sacerdote fa il giro delle Chiese. Quando va alla Pace e a S. Rocco le campane di S. Pietro suonano a festa una volta"³⁴.

Al momento dell'ordinazione, don Licinio conosceva il suo destino. I superiori avevano già preso quella decisione che sappiamo. Sarebbe andato a Roma. Ma come, e a carico di chi, avrebbe potuto mantenersi negli studi?

Cominciamo con il dire che l'intenzione dei superiori non era quella di fare del neo sacerdote il grande musicista; né don Licinio aveva interesse, sul momento, a enfatizzare tale prospettiva.. Non dimentichiamo che i direttori spirituali, per antica e solida tradizione, consideravano la eccessiva passione per la musica, "segno certo di vocazione incerta"! I Gesuiti, forse per tale prevenzione, pur vantando una sorta di monopolio culturale, non stendevano la loro signoria nel campo dei suoni; almeno con quella autorevolezza che dimostravano

³⁴ Archivio Parrocchiale di San Pietro in Patrica, Vol. d'A. Memorie per l'anno liturgico e per le feste nelle chiese di Patrica raccolte per cura di Don Icilio Simoni Arciprete di Patrica dal 1908 al 1937. Le presenti memorie vanno dal 1900 al 1929, p. 89. In questo volume, salvo errore, una sola volta compare il nome del Refice: a p. 79. Per la festa di San Rocco del 1905 la messa, cantata dai giovani della Scuola Apostolica, fu diretta " da don Licinio", ancora diacono.

altrove. Ma sarà proprio un gesuita lo “scopritore” del Refice. L'intento della dirigenza della diocesi era probabilmente quello di farne un docente del seminario, sfruttando l'attitudine per la musica. Al momento di partire egli disse che “gli sarebbero bastati un paio di anni”. E infatti per due anni gli fu assegnato un beneficio coadiutorale della parrocchia di San Giovanni Battista in Patrica, appositamente rinunciato da don Icilio Simoni.

In teoria il novello sacerdote avrebbe dovuto fare il vice-parroco di quella parrocchia. Ma era tutta una “proforma”. Don Icilio, con l'atto stesso della rinuncia, si offriva di sostituire il musicista negli oneri che quella rendita comportava, essendo di natura residenziale. Disponibilità tanto più meritoria quando si consideri che tra i due non vi erano ancora quei vincoli di “parentato” che si instaureranno in seguito, con il matrimonio di Plinio, fratello di don Licinio, con Aminta, sorella di don Icilio³⁵.

³⁵ Tutto ciò, e quanto segue, si ricava da alcune memorie di don Icilio, il quale appunto si vanta di aver agevolato gli studi musicali del Refice nei modi indicati e anche pagando qualche somma. Dalle stesse memorie apprendiamo che i rapporti, tra lui e il musicista, si incrinarono per qualche tempo, ma poi tornarono eccellenti; cosa non infrequente nelle umane vicende. USpR, Volumetto di pugno di don Federico e di don Icilio, intitolato *Memorie ed appunti*, da me descritto e utilizzato, insieme a altro volumetto manoscritto, in *Saggi patricani*, Roma 1988, p 63 e p 72 e in altri lavori editi e inediti. Tutto ciò trova conferma in un *Tantum ergo*, a tre voci ineguali (che deve essere una delle prime pubblicazioni del Refice, edito con il numero 827 dell'Edizione Marcello Capra). Ne abbiamo rinvenuto un esemplare in AES (F. 3) con dedica autografa a don Icilio: “Al caro arciprete con affetto. Patrica 22 Luglio 1908”. Aminta Simoni, sorella di don Federico e di don Icilio, sposerà Plinio, fratello minore di don Licinio, soltanto il 25 novembre 1920!

A Roma lo studente patriciano rivelò subito doti straordinarie, che avvaloravano le già lusinghiere referenze. Interrompere dopo due anni la preparazione sembrò “un delitto”. Scaduto il godimento del beneficio coadiutorale di San Giovanni, a partire dal 1908 gliene fu assegnato uno della parrocchia di San Pietro. “Ed io” - scrive don Icilio, che nel frattempo era succeduto nell’arcipretura al fratello don Federico, da poco defunto - “sebbene sapessi non dovermi pretendere alcun aiuto dal medesimo, pure non feci alcuna difficoltà e così facilitai”.

Noi riteniamo che per la “vittoria” di Refice nel proseguire i suoi studi sia stata determinante la mano dei Gesuiti. La Compagnia di Gesù reggeva il Collegio Pontificio di Anagni e padre Angelo De Santi, che il Refice dice determinante per il suo approdo a Roma, era un seguace del Loyola. E’ dunque più che probabile che il De Santi, il quale stava in quegli anni allestendo la Scuola Pontificia di Musica, chiamasse a raccolta da ogni parte docenti e alunni particolarmente dotati. La “pista gesuita”, già in precedenza, doveva aver consentito alla fama del giovane chierico ciociaro di rimbalzare fino a Roma.

Perché scelse Roma? Perché a Roma c’era Perosi. Lo racconta lo stesso Refice. E appena giunse a Roma, forte dell’appoggio del padre De Santi, cercò di stabilire un contatto con il celebre musicista. L’incontro avvenne “in una calda mattina di luglio (1906) alla scuola di Piazza Pia dei Fratelli della Misericordia”. Refice arrivò che si sentiva il cuore in gola. Aveva tra le mani . “due piccole cose”: un inno a quattro voci, *Te Joseph celebrent* e “una specie di madrigale a sei voci”. Perosi lo accolse bene; esaminò le composizioni, fece qualche osservazione; poi invitò il postulante a tornare la sera alle lezioni dei piccoli cantori della Cappella Sistina. Refice non se lo fece ripetere due volte e frequentò assiduamente quegli

incontri. Afferma: “Da quella sera ebbe inizio il periodo meraviglioso del mio studio e della mia vera formazione alla Musica Sacra”³⁶.

³⁶ Il 23 gennaio 1949 nel Pontificio Istituto di Musica Sacra vi furono i festeggiamenti per il 50° della Resurrezione di Cristo del Perosi, a cura del Circolo San Pietro. Il Refice, invitato, non poté partecipare. Inviò però una lettera bellissima, che fu letta in pubblico alla presenza del Perosi. Da essa è tratta la citazione e anche quelle che seguono nel testo. E’ molto interessante questo documento, e benché ne abbiamo citato nel testo ampi stralci, vogliamo darlo qui per esteso: “Mio caro Maestro, mi sia consentito rivolgerLe un saluto particolarissimo; un saluto che mi sgorga dal cuore, colmo di riconoscenza e di ammirazione, commossa. Quando i miei superiori scoprirono la mia inclinazione alla musica, incominciarono a discutere: - Lo mandiamo a Ratisbona, a Roma, a Milano, a Pesaro?.. Ma io avevo ben fissa in testa la mia decisione; e, aiutato paternamente dal venerato Padre De Santi, fui io a vincere: a Roma! A Roma per tante ragioni; ma forse, al di sopra di tutte, perché a Roma avrei avuto la possibilità di star vicino a Lei, Maestro; era la mia speranza. Non potrò mai dimenticare il mio primo incontro con Lei. Avvenne in una calda mattina di luglio di un’epoca ormai lontana, alla scuola di Piazza Pia dei Fratelli della Misericordia. Arrivai che mi sentivo con il cuore in gola. Lei, che aveva tra le mani la partitura delle Variazioni di Elgar, mi accolse bene. Io portavo con me due piccole cose: un inno a quattro voci, “Te Joseph celebrent”, e una specie di madrigale a sei voci. Lei, Maestro, lesse con interesse quelle piccole cose, mi fece delle osservazioni, di cui allora, data la mia impreparazione, non seppi valutare la portata; e poi mi disse di tornare la sera per assistere alle lezioni dei piccoli cantori della Sistina. Ci tornai, difatti, e da quella sera ebbe inizio il periodo meraviglioso del mio studio e della mia vera formazione alla Musica Sacra. Allievo, in un primo tempo, del Venerato Maestro Ernesto Boezi, e poi del Conservatorio di S. Cecilia, tutte le sere continuai a recarmi alla Scuola di Piazza Pia, per assistere alle lezioni dei piccoli. In quelle

Visse a Roma nel culto del Perosi. La figura del musicista tortonese, “esile allora, appariva” al prete ciociaro “come trasfigurata nello sguardo, nell’atteggiamento, e quasi anche fisicamente ingigantita”. “Dopo quelle prove, dopo quelle esecuzioni” - confessa - “io tornavo a casa non soltanto ammirato,

esercitazioni, di cui non so dire la poesia, il culto per le opere grandiose della polifonia sacra - Palestrina, Vittoria, Lasso - cresceva, in me a dismisura. Il nutrimento vitale, dunque, che sostanzitava i miei studi, emanava dal Suo spirito, Maestro, e dalla Sua opera! E vi ero attaccatissimo. Ella ricorderà infatti di avermi sempre visto presente a quelle indimenticabili prove per le grandi solennità. E dovette certamente notare la commozione profonda che suscitavano in me lo studio e l’esecuzione degli immortali capolavori che dalla Sua voce, dal Suo gesto prendevano commozione e vita. E quando quella musica Ella dirigeva, la Sua figura, esile allora, appariva come trasfigurata nello sguardo, nell’atteggiamento, e quasi anche fisicamente ingigantita. Dopo quelle prove, dopo quelle esecuzioni, io tornavo a casa, non soltanto ammirato, ma direi quasi oppresso: niente di più grande per me! E me ne davo la ragione: era una materia incandescente (forse intendeva dire “inflammabile” n.d.a.) a contatto della scintilla più viva. A quella scuola ebbi la mia migliore formazione alla Musica Sacra. Né mancò più tardi il largo tratto di beneficenza. Doveva essere eseguito all’Augusteo un mio lavoro. Io non avevo allora un editore. Dunque tutte le spese per approntare il materiale orchestrale e corale avrei dovuto sostenerle io. Ma io non potevo. Presi il coraggio a due mani e ne parlai a Lei, Maestro. Neppure un attimo di esitazione! Immediatamente un assegno bancario era nelle mie mani. E il “Martyrium Agnetis Virginis” venne alla luce! Sopravvennero poi le vicende della vita, la complessa attività artistica; ma la Sua figura, Maestro, il Suo cuore buono, la Sua arte umanissima furono e sono per me motivi di venerazione e di gratitudine profonda. E il mio sentimento di quando L’avvicinavo, con trepidazione e commozione negli anni lontani di Piazza Pia, è rimasto immutato! Iddio la conservi anni ed anni, Maestro mio!”.

ma direi quasi oppresso: niente di più grande per me! E me ne davo la ragione: era una materia incandescente a contatto della scintilla più viva. A quella scuola ebbi la mia migliore formazione alla Musica Sacra” .

Tuttavia non fu quella soltanto la preparazione musicale del Refice. Egli fu allievo privatista di Ernesto Boezi. Successivamente passò al Liceo Musicale Santa Cecilia (il futuro Conservatorio dello stesso nome) sotto la guida di Remigio Renzi e Stanislao Falchi. E mentre ancora si sentiva piccolo piccolo al confronto con il grande Perosi, cominciava a farsi notare come una personalità non comune, di quelle che mirano in alto. Il 15 giugno 1908 alcuni giornali della Capitale “elogiarono senza riserve” un suo mottetto a quattro voci con accompagnamento d’organo, *Ad Te Domine* e previdero per l’autore un brillante futuro³⁷.

Quello stesso anno, il 2 agosto, ricorrendo l’indulgenza della Porziuncola, don Licinio Refice era a Patrica. Si presentò nella chiesa dei Missionari, affollatissima di fedeli tanto che vi erano quattro confessori, e “si offrì spontaneamente” di celebrare³⁸. Si può vedere in questo gesto un atto di gratitudine verso i Missionari e una espressione della sua devozione francescana. Sulle motivazioni della gratitudine sappiamo tutto; sull’origine della devozione a san Francesco, sappiamo poco. A scanso di equivoci diremo che la chiesa dei Missionari era dedicata a san Francesco, ma si trattava del Saverio.

Nel giugno del 1910 si diplomò “con merito speciale” in organo e composizione. Il suo saggio di composizione fu l’ora-

³⁷ TEODORO ONOFRI - EMIDIO MUCCI, *Le composizioni di Licinio Refice*, Porziuncola, Assisi s.i., p. 5. I giornali citati sono: *Il Giornale d'Italia*, *La Tribuna*, *Il Corriere d'Italia*, del 15 giugno 1908.

³⁸ *Cronaca* I, p. 276.

torio *La Cananea*³⁹, definito anche poema sinfonico vocale. Il lavoro ottenne il primo premio dell'anno accademico. Fu eseguito solo il finale, il famosissimo *Exulta et lauda*: inno di gioia delle turbe dopo un miracolo compiuto da Gesù, riconosciuto come Messia. Si dice che qualcuno della giuria commentasse: “Questa tonaca farà parlare di sé!”, quasi intravedendo l'emulo del “pretino di Tortona”, il grande Perosi, la veste talare più celebre della musica mondiale. Chi riferisce questa frase assicura che fu pronunciata da Giovanni Sgambati, grande pianista e didatta di valore.

Il brillante esame gli aprì molte strade, quasi contemporaneamente. La Scuola Superiore di Musica Sacra lo chiamò a far parte dell'organico dei docenti, dapprima come ordinario di armonia strumentazione e critica musicale; poi, succedendo al Casimiri, come ordinario di alta composizione⁴⁰. Il Capitolo della basilica di Santa Maria Maggiore lo scelse a dirigere quella cappella musicale. Si tratta di impegni che caratterizzeranno tutta la vita, giacché il Maestro resterà alla guida della Cappella Liberiana per trentasei anni e docente per trentannove. Egli si dedicherà anche per tutta la vita all'insegnamento

³⁹ *La Cananea*, Oratorio per soli coro, orchestra e organo. Presentato come saggio al Liceo Santa Cecilia, ottenne il primo premio. Il lavoro rimase inedito. Mai fidarsi della memoria. Alcuni cultori reficiani ci dissero, e noi lo scrivemmo, che fu questa l'opera che il maestro pubblicò con il contributo determinante del Perosi. Si trattò invece del *Martyrium Agnetis Virginis*!

⁴⁰ Ecco la posizione personale del docente Licinio Refice come risulta dalla scheda del Pontificio Istituto di Musica Sacra: Dal 1° gennaio 1911, armonia al I e II anno. Dal 1° novembre 1939, armonia al III anno. Dal 1° gennaio 1927, strumentazione. Dal 15 giugno 1943, composizione sacra. Dal 1° febbraio 1944, critica. Dal 27 novembre 1944, polifonia.

privato: in alcuni collegi ecclesiastici e a singole persone. Ma gli impegni venivano spessissimo interrotti da viaggi, di lavoro e di svago. Di essi parleremo in seguito. Vogliamo ora inquadrare Refice nel panorama della musica sacra romana.

Quattro erano le cappelle musicali di Roma di assoluto prestigio: la Sistina, diretta dal Perosi; la Giulia, la più antica di tutte, diretta da Ernesto Boezi; la Lateranense, diretta da Raffaele Casimiri; la Liberiana, della basilica di Santa Maria Maggiore, assegnata ora al ventisettenne Refice. Nella Liberiana era stato alunno prima e direttore poi, Giovanni Pierluigi da Palestrina. La basilica mariana offriva una tribuna importante per far sentire la propria presenza e il musicista ciociaro non tardò a farsi notare.

Per impegno statutario egli doveva dirigere i canti delle normali funzioni liturgiche, feriali e festive, del calendario della basilica. In special modo le festività: della Madonna della Neve, della Dedicazione della Basilica, della presa di possesso da parte del cardinale titolare. Inoltre doveva curare i canti per occasioni straordinarie come l'Anno Santo, l'Anno Mariano, le visite papali... Era inveterata tradizione, divenuta un obbligo, che per alcune di tali ricorrenze il maestro approntasse musiche originali. E se anche non fosse stato un obbligo, la cosa sarebbe rientrata nei diritti, più che nei doveri del direttore. Qual è quel compositore che, avendo un organico di prestigio alle proprie dipendenze, non se ne avvale per eseguire le musiche che gli urgono nell'animo?

Il primo impatto fu dei più clamorosi. La sua messa *Cantate Domino Canticum Novum*, del 1912, suscitò uno scandalo per le "arditezze" che conteneva. Mai titolo fu più realistico. Quel "canto nuovo" che il giovane musicista intendeva innalzare al Signore era così "nuovo" da risultare "blasfemo"; o meglio "farisaico", dal momento che sembrava voler gabellare per musica sacra ciò che, invece, era spirito

profano bell'e buono. Sembrava che il giovane Maestro ciocciarò, imbevuto di Wagner come una spugna, volesse reintrodurre per la finestra ciò che era stato cacciato dalla porta con la riforma della musica sacra. La taccia di "modernismo" era inevitabile.

I fulmini si abbattono su di lui. Fu sospeso dagli incarichi e venne nominata una commissione, per esaminare il corpo del reato. Il verdetto non fu molto pesante. D'altra parte il Refice ritirò la partitura incriminata. Fu reintegrato nelle sue funzioni. Tutto era durato pochi giorni; ma era bastato a far scoprire al Refice come fosse minato il campo nel quale era chiamato a muoversi. Per consolarsi, scrisse la messa *Ad Dominum cum tribularer clamavi*, rientrando per quanto possibile nei ranghi; moderando cioè quella esuberanza, quella ricchezza sul piano armonico, a preferenza della linea melodica, che restava tuttavia la sua peculiarità e incominciò a essere percepito come il "marchio reficiano". Tale marchio aveva meno remore nel campo delle composizioni religiose non liturgiche. E Refice vi si dedicò con passione.

In un "grande concerto", dato per beneficenza il 21 maggio 1917, "alle ore 18 precise", nella Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, la locandina parlava di lui come di un "compositore valente e quanto mai fecondo". E citava "tra le sue composizioni di maggior mole, destinate ai concerti religiosi", "il grandioso poema sinfonico vocale" *Maria Magdalena* e uno *Stabat Mater*, "al tutto pari per potenza ed ispirazione". E' una prova della rapida notorietà del nostro musicista, il quale, prima ancora del *Maria Magdalena*, del 1914, e del più recente *Stabat Mater*, aveva composto il poemetto *La vedova di Naim*⁴¹, del 1912, alcune *Missae* e un numero impre-

⁴¹ *La Vedova di Naim*, Roma 1912, Poemetto per soli coro e orchestra, inedito. *Maria Magdalena*, Roma 1914, Poema sinfonico vocale

cisato, ma certamente notevole, di pezzi d'occasione per il servizio liturgico.

Il *Maria Magdalena* e lo *Stabat Mater* ebbero un grande successo, sebbene non uscissero incolumi dagli strali dei critici; che intonarono quello che sarà poi un ritornello di alcuni censori: strali che muovevano dall'accusa di wagnerismo, di eclettismo e, implicita, quella di "profanità". A tutte, e in particolare a quella de *Il Messaggero* di Roma, rispose don Luigi Sturzo, sul *Corriere d'Italia* facendo una opportuna distinzione tra musica liturgica e musica di ispirazione religiosa. La prima esige la funzione sacra e è al servizio di essa; la seconda può pretendere la sala di concerto e il palcoscenico. E concludeva: "Ciò ho scritto perché il maestro Refice si è rivelato una grande promessa per la musica religiosa non solo sotto le austere volte del tempio, dove egli sa far vivere l'arte sua nella rigida concezione ieratica e nella solenne tradizione dei maggiori esempi: ma anche fuori del tempio, nella forte espressione di un sinfonismo e di un drammaticismo che con tutte le esuberanze giovanili, è vera e robusta arte moderna e vissuta"⁴².

per soli coro orchestra e organo, in un prologo e tre parti, inedito. *Stabat Mater*, Roma 1917, per soli coro orchestra e organo, eseguito nel maggio dello stesso anno all'Augusteo, insieme con il *Prologo* e la II parte del *Maria Magdalena*, sotto la direzione dell'Autore. Prima edizione Ricordi, seconda edizione Pustet. Delle *Missae* e delle altre composizioni chiesastiche si parlerà in seguito. La critica, sostanzialmente, preferì lo *Stabat* al *Maria Magdalena*. "Ricevette (...) accoglienze calorosissime e fu giudicato (...) come intensa espressione di drammaticità e violento dolore, senza alcun vincolo liturgico. Tema principale: quello della Vergine dolorante (di cui si varrà poi il Maestro nella messa *Gratia plena*), innestato all'esplosivo altro tema del dolore umano, che appare alle parole *Juxta Crucem tecum stare*".

⁴² Ne *Il Corriere d'Italia*, 22 maggio 1917.

Ormai la posizione personale del Refice si era definita; ma nei primi tempi dopo il diploma vi erano state, probabilmente, delle tensioni con la diocesi, che si sarebbe aspettato un rientro in sede del “suo” musicista. Gli alti incarichi ricevuti e il prestigio dei protettori lo avevano messo al riparo da soluzioni coercitive. Noi crediamo che tra i protettori vi fosse anche il vescovo, monsignor Domenico Bianconi, al quale il Maestro nel 1913 dedicò la *Missa Dominicalis II*, “con viva ed affettuosa gratitudine”. Ma quando il musicista aveva voluto conservare il beneficio di San Pietro in Patrica, contando sull’amicizia di don Icilio, questi, considerando la invidiabile condizione economica del richiedente, lo aveva fatto invitare dal vescovo a rinunciare; “come di fatto rinunziò il 31 dicembre 1912”⁴³.

⁴³ Ecco un passo del diario di don Icilio: “Ora poi che a Roma oltre dire Messe buone, è maestro della Cappella di S. Maria Maggiore, insegna alla Scuola Superiore di Canto, al Seminario Vaticano, al ColI. Americano, dà lezioni private...”. Prima di imparentarsi, i sacerdoti Simoni erano stati “compagni” nel Seminario, sebbene non nella stessa classe. Don Federico, come si è detto, fu prefetto del Refice e ciò spiega la presenza fra le proprie carte, delle pagelle di cui abbiamo parlato. Don Federico doveva essere responsabile anche della musica in seminario. Come altri membri della sua famiglia (Anita, Ennio, Marina) sapeva suonare. Nell’archivio familiare (AES) abbiamo trovato copiosa musica, edita e manoscritta. Ci piace segnalare: *Trentacinque litanie* del Seminario di Ferentino, manoscritte con l’annotazione del giorno e dell’ora: iniziano il 20 settembre 1893 alle ore 14 e terminano il 20 ottobre alle ore 10. Alcune sono di An. Meluzzi. *Canzonette per il Mese di Maggio*. Alcuni *Te ergo quaesumus*. Musiche per la Pia Unione delle Figlie di Maria. Alcune musiche sono di un frate francescano: F.P.M. Tra le musiche, anche alcuni inni a san Francesco d’Assisi. Alcuni fogli manoscritti sono attribuibili a Refice.



DON FEDERICO SIMONI, prefetto del giovane Refice nel Seminario di Ferentino.



AMINTA SIMONI, cognata del Maestro



PLINIO REFICE, fratello convivente del Maestro.

III

LA RIFORMA DELLA MUSICA SACRA

Abbiamo già accennato alla riforma della musica sacra. Ora dobbiamo parlarne un po' più in dettaglio.

Giustamente è stato fatto osservare che il vero teatro nazionale italiano è il melodramma. Né Carlo Goldoni né Vittorio Alfieri furono capaci, non diciamo di interpretare l'animo popolare, ma quanto meno di far breccia in esso, al punto che la gente si riconoscesse d'istinto protagonista, rappresentata. Prima, in qualche modo, c'era riuscita la commedia dell'arte, ma le sue maschere risultavano ormai ripetitive e spente. Il melodramma, vestendo di note le passioni, infiammò gli animi e dilagò con grande facilità; divenne veramente popolare.

La musica sacra, o meglio la musica di chiesa, era stata da sempre la vera scuola popolare di musica. In epoca di operismo imperante aveva risentito molto; nel senso che, per un fenomeno di osmosi, o di opportunismo, i compositori vi avevano trasferito gli stilemi quasi di sana pianta. In una parola, alla ricerca del facile successo, avevano composto musica teatrale. "Tecnica sciatta, volgarità di idee, debolezza di costruzione, assenza di ogni senso mistico, dimenticanza delle finalità sante dell'arte sacra. Teatro, teatro e della più brutta specie". Sono parole del Refice. Il grande riformatore fu Giuseppe Sarto, cardinale e papa con il nome di Pio X.

Fin da quando era stato cappellano a Tombolo e parroco a Salzano, Giuseppe Sarto aveva tentato le prime battaglie

per richiamare nelle chiese il canto e la musica alla suprema finalità di “preghiera liturgica”. A Mantova, vescovo, si era prefisso di liberare le chiese della sua diocesi da quelle esecuzioni da piazza e da teatro che deturpavano il culto riducendolo alla condizione di fiera paesana.

Nel 1893 il vescovo di Padova aveva indetto un Congresso di Musica Sacra. Non potendo partecipare, monsignor Sarto aveva scritto al collega: “L’argomento da raccomandare è il Canto Gregoriano e specialmente il modo di cantarlo e renderlo popolare. Oh! se si potesse ottenere che tutti i fedeli, come cantano le *Litaniae* e il *Tantum ergo*, così cantassero le parti fisse della messa: il *Kyrie*, il *Gloria*, il *Credo*, il *Sanctus*, l’*Agnus Dei*. Questa sarebbe per me la più bella delle conquiste della Musica Sacra, perché i fedeli, prendendo parte veramente alla sacra Liturgia, conserverebbero la pietà la devozione. (...). Io me le immagino, qualche volta, mille voci che cantano in una chiesa di campagna la Messa degli Angeli o i Salmi dei Vespri corali e resto rapito, come mi eccitano sempre alla pietà e alla devozione i canti del popolo nel *Tantum ergo*, nel *Te Deum*, e nelle *Litaniae* e li preferiscono alle musiche polifoniche che non siano ben condotte”.

Passato da Mantova a Venezia Giuseppe Sarto si era applicato ancora di più in quel campo, stante la tradizione musicale della città lagunare. Aveva subito istituito una scuola di canto gregoriano. E a Venezia, dopo la promulgazione delle norme direttive per la musica sacra da parte della Sacra Congregazione dei Riti⁴⁴, il patriarca aveva scritto la famosa lettera pastorale sull’argomento, preludio all’altra che avrebbe firmato da papa.

⁴⁴ Decreto del 6 luglio 1894. In *Acta Sanctae Sedis*, XXVII (1894-1895), pp. 42-53.

Nella lettera pastorale, monsignor Giuseppe Sarto, dopo una brevissima introduzione sulle feste trascorse del centenario marciano, entrava in medias res con l'affermare che il fine generale della liturgia è l'onore di Dio e l'edificazione dei fedeli. All'interno di esso, il fine speciale della musica è di "eccitare per mezzo della melodia i fedeli alla devozione, e disporli ad accoglierne con maggiore alacrità in sé medesimi i frutti della grazia che sono propri dei santi misteri solennemente celebrati".

Passava quindi a discutere le qualità che devono distinguere la musica sacra da qualunque altra. Scriveva: "La Musica Sacra per la stretta unione che ha con la Liturgia e con il testo liturgico, deve partecipare in grado sommo delle qualità che sono proprie di esso: santità, bontà dell'arte, universalità. La Chiesa ha costantemente condannato tutto ciò che nella musica è leggero, volgare, triviale, ridicolo; tutto ciò che è profano e teatrale sia nella forma della composizione, sia nel modo con cui essa viene proposta dagli esecutori: sancta sancte. Essa ha fatto sempre valere nelle sue musiche le ragioni dell'arte vera, per cui ha meritato sommamente della civiltà, stanteché si deva al benefico influsso della Chiesa se l'arte musicale si svolse a poco a poco attraverso i secoli e si perfezionò nei suoi vari sistemi".

Affermava quindi: "Per ultimo, la Chiesa ha avuto costante riguardo alla universalità della musica da essa prescritta in forza di quel principio tradizionale che come una è la legge del credere, così sia una la forma della preghiera, e, per quanto è possibile la norma del canto".

Posti questi principi, il patriarca di Venezia introduceva il discorso sul canto gregoriano, non senza prima aver bollato gli abusi a cui era scesa la musica imperante nelle chiese; che aveva ridotto il tempio "speluncam latronum". Invitava a vincere i pregiudizi contro il gregoriano e a adottarlo quanto più

fosse possibile. Non impediva la polifonia, ma voleva che fosse “alla Palestrina”.

Vale la pena di riferire ancora qualche passo della lettera. Rispondendo a chi sosteneva che il popolo non gustava più la melodia gregoriana e che era inutile qualsiasi tentativo di rimetterla in circolo, giacché a insistere c’era il rischio che il popolo disertasse le funzioni liturgiche, non udendo più i canti che gli piacevano, scriveva che “il solo piacere non é mai stato il retto criterio per giudicare delle cose sacre e che il popolo non deve essere secondato nelle cose non buone, ma educato e istruito”.

“Io dirò” - aggiungeva - “che troppo si abusa di questa parola popolo, il quale si dimostra, nel fatto, ben più serio e devoto di quel che d’ordinario si crede, gusta le musiche sacre, né lascia di frequentare le chiese, dove quelle si eseguono. E una prova luminosa si è avuta durante le feste centenarie della Basilica Patriarcale di San Marco, dove per quattro giorni continui, essendosi eseguita con tutto il rigore di termini musica sacra o canto gregoriano, o del canto polifonico alla Palestrina, il popolo vi assistette entusiasmato e devoto e non solo gli insigni Prelati, che le decorarono, ma anche Maestri distinti di musica profana non dubitarono di lodare e fare pubblica la loro ammirazione per le armonie sublimi del canto ecclesiastico, santo, artistico e tale da innalzarci dalle miserie di questa terra e farci pregustare le bellezze dei cieli”.

Direttore della Cappella di San Marco era don Lorenzo Perosi, che monsignor Sarto aveva avuto l’accortezza di chiamare presso di sé. Divenuto papa, il patriarca di Venezia non aveva fatto che propugnare, dalla cattedra più alta, quelle idee, avendo ancora una volta al suo fianco il Perosi. E quello fu il clima culturale nel quale vedemmo inserirsi Licinio Refice studente e ora il Refice docente. Ma per comprendere bene il retroterra culturale, e anche molte remore, del compositore, e

molti pregiudizi sul suo conto, occorre inquadrare ulteriormente il periodo storico. In effetti, la riforma della musica sacra era solo un aspetto della lotta al modernismo che Pio X conduceva.

Era stato proprio Papa Sarto a coniare il termine “modernismo”, per sintetizzare e colpire alla radice una serie di tendenze erronee, che minacciavano di svuotare il cristianesimo (e a maggior ragione il cattolicesimo) di ogni sicuro riferimento al dato rivelato. Ernest Renan, Alfred Loisy, George Tyrrel, Albert Houtin, Antonio Fogazzaro, Friedrich von Hügel, Giovanni Semeria, Brizio Casciola, Salvatore Minocchi, Aiace Alfieri, Romolo Murri, Ernesto Bonaiuti, Tommaso Gallarati Scotti: personaggi lontani nel tempo e nello spazio, ma tutti accomunati da un substrato ideologico, che in Italia prese identità letteraria ne *Il Santo* di Fogazzaro.

Una violenta gazzarra si levò da parte della cultura laicista e massonica, allorché questo romanzo venne dal Sant’Uffizio messo all’Indice. Più grande ancora divenne quando l’autore, con una lettera famosa a Filippo Crispolti, annunciò la sua sottomissione. Articoli di fuoco sulla stampa, chiassate studentesche, interpellanze alla Camera. Il Fogazzaro veniva definito indegno di continuare a far parte del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione. In una confidenza, divenuta poi di pubblico dominio, lo scrittore sostenne che, pur non trovando nel proprio romanzo imputazioni che giustificassero la condanna, riteneva indispensabile restare “dentro la cerchia della Chiesa Cattolica”. E concludeva di aver “sempre creduto” nel “divino elemento” presente nella Chiesa stessa.

Non è il caso di attardarsi a penetrare nel complesso e sfuggente pensiero modernista. Diremo solo che il nome dell’eresia alludeva bene alla sua essenza, che era quella di sposare, per principio, le istanze della cultura moderna, svuotando i dogmi, la tradizionale interpretazione biblica e perfino la stori-

cità del Nuovo Testamento, di ogni certezza. Era l'anticamera della religione "fai da te".

Nel 1907 i modernisti diedero vita a una rivista bimestrale, intitolata *Rinnovamento*. La dirigevano tre laici, ma attorno a essa fecero coagulo molte intelligenze cattoliche avanzate. Il 29 aprile giunse un primo ammonimento, cui i direttori risposero rivendicando l'indipendenza laica della loro rivista. "Non crediamo" - scrivevano - "di dover desistere dalla iniziata pubblicazione, perché questo nuovo atto implicherebbe il riconoscimento di un diritto da parte della Congregazione dell'Indice a imporre ai laici l'interruzione di studi scientifico-religiosi e politico-sociali, i quali debbono essere e apparire indipendenti, per non giustificare l'accusa che solo fuori della Chiesa possa svolgersi, con libertà di metodi e con tranquilla continuità di ricerca, una serena e severa attività di pensiero".

Il 3 luglio Pio X, con il decreto *Lamentabili*, scagliava tutta la forza di cui disponeva contro la roccaforte modernista, responsabile di ben sessantacinque errori, puntigliosamente elencati. La lotta si faceva dura e serrata. I rappresentanti della corrente modernista si trovarono al bivio tra una virtuosa obbedienza e una lacerante ribellione. Specialmente dopo la pubblicazione dell'enciclica *Pascendi dominici gregis*. Prevalse la ribellione, che si concretizzò nella pubblicazione del *Programma dei modernisti*. Il papa a sua volta, con la *Praestantia Scripturae* confermava la condanna e replicava alle deformazioni tentate nei riguardi dei suoi precedenti documenti. Communava la scomunica ai contumaci nell'errore.

Tutto ciò potrà apparire lontano dalle problematiche del musicista ciociaro, del quale noi ci dobbiamo occupare; ma non è così. Noi dovremo tornare spesso a questo clima socio-religioso. La chiesa italiana si era popolata di preti difficili, verso i quali era allertata la vigilanza del Sant'Uffizio. Non pochi sarebbero stati sospesi *a divinis*. E don Licinio Refice, con

la sua grande voglia di esprimere se stesso, si apprestava a diventare un nuovo “caso”, ma per fortuna non per motivazioni teologiche, bensì artistiche e esistenziali, nella accezione pragmatica, a cui non era difficile legare il sospetto ideologico. Di Perosi si diceva che, presentato a Giuseppe Verdi, fosse stato da questi invitato a dedicarsi all’opera lirica; e che il prete di Tortona avesse risposto, “posandosi le mani sulla veste sacerdotale, con un tacito e sublime: *non possum*”. Vedremo a suo tempo come Refice, a una simile problematica, risponderà: *Possum*⁴⁵!

Egli entrò da protagonista, sebbene con un certo ritardo per ragioni anagrafiche, nel mondo musicale romano. Quando il patriarca di Venezia aveva diffuso la sua lettera (1 maggio 1895), Licinio Refice era ancora studente a Ferentino; e quando aveva emanato il motu proprio (22 novembre 1903) non era ancora sacerdote! Il ruolo di protagonista glielo davano i compiti di prestigio cui già abbiamo fatto cenno: direttore della Liberiana, docente della Scuola Pontificia. Il ritardo era segnato dal suo diploma, che gli aveva aperto la via all’insegnamento e, quindi, alla notorietà, il 1910, a ventisette anni! Una carriera fulminea, ma non abbastanza, come l’interessato avrebbe voluto. A quell’età Perosi, il grande modello, era già celebre in tutto il mondo e aveva scritto la maggior parte dei suoi capolavori!

Refice soffriva un po’ per quel “ritardo”. Egli era stato precoce, come sappiamo; ma non aveva avuto modo di dimo-

⁴⁵ Il Perosi fu presentato al Verdi da un mecenate. “Altri tempi, altri uomini...”, commenterà l’episodio un giornalista, favorevole al rifiuto del Perosi e ostile alla scelta del Refice. Altri tempi, passi! Ma che cosa intendeva dire, l’articolista, con “altri uomini”? E’ un piccolo indizio di quella campagna del sospetto, del discredito, che serpeggerà sempre attorno alla figura di Refice, ma ingiustamente.

strarlo, salvo che nella cerchia molto provinciale delle diocesi bassolaziali. Praticamente il diritto a coltivare il proprio carisma lo aveva avuto attorno ai venti anni! Spinto da quella “menomazione”, e quasi per riappropriarsi di un diritto conculcato, perpetrò un falso: si ringiovanì, facendosi nato il 12 febbraio 1885. Due anni. Una inezia; ma forse il massimo credibile; e, all’occasione, un falso da far passare come una svista del proto, per una cattiva lettura del 3 in 5. Fatto sta che l’errore perdura ancor oggi in molte enciclopedie.

Il mondo musicale chiesastico contava, dietro e attorno al Perosi (1872-1956), una schiera di validi compositori. Per limitarci ai primi che vengono alla mente, citeremo: Ernesto Boezi (1856-1946), Remigio Renzi (1857-1938), Costante Adolfo Bossi (1876-1953), Raffaele Casimiri (1880-1943), Oreste Ravanello (1871-1938), Cesare Dobici (1873-1944), Luigi Bottazzo (1845-1924), Giovanni Tebaldini (1864-1952), Dino Sincero (1872-1923). Come si vede si tratta di una schiera unita da fattori generazionali; potenziati da vincoli di colleganza: molti furono insegnanti nell’Istituto Pontificio, o al Liceo Musicale Santa *Trittico Francescano*, o a capo delle più prestigiose cappelle italiane.

Refice, dopo l’infortunio del quale abbiamo parlato, non tardò a mettersi in luce con una prepotente e accettata individualità. Essa rispecchiava la sua personalità. Emidio Mucci che, quale librettista, ebbe con il Maestro un lungo sodalizio artistico, ce lo descrive con precisione: “Temperamento vulcanico, impetuoso, racchiudeva sotto atteggiamenti a volte austeri, a volte estrosi e, anche scabri, una calda cordialità. Inesausto nel conversare, con un timbro di voce vibrante di gaiezza, gesticolava incessantemente in accordo a girandole di paradossi, di accostamenti impensati, di citazioni teologiche e filosofiche”. E tale apparve la sua musica: nobilmente impostata, con una certa dose di imprevedibilità, sempre maschia, vi-

talistica, talvolta ai limiti del consentito dai dettati della riforma di Pio X; giacché una vibrazione teatrale, sempre dignitosa, vi si poteva avvertire: specialmente nelle Messe. Ma non è forse la celebrazione eucaristica (il “santo sacrificio della messa”) il dramma più alto che sia dato all’uomo di “rappresentare”? Se la polemica, suscitata dalle caratteristiche delle prime composizioni, aveva giovato a imporlo all’attenzione, ora l’interesse era reclamato dalla quantità e qualità delle opere.

Limitandoci alla produzione di chiesa, si può dire che la fecondità del nostro autore sia stata di tutto rispetto. Tale settore ha il sopravvento sull’altro, concertistico, o teatrale, ma non in misura decisiva. Le *Missae* sono circa quaranta. Eccone i titoli: *Ad Dominum cum tribularer clamavi*⁴⁶, a tre voci dispari e organo; *Assumptionis Beatae Mariae Virginis*⁴⁷, a quattro voci e organo; *Beatae Mariae De Mattias*⁴⁸, a quattro voci dispari e organo; *Beatae Mariae Virginis sub titulo Gratiarum*, in due versioni: a due voci pari e organo e a quattro voci dispari con organo⁴⁹; *Sanctae Theresiae ab Infante Jesu*, in due versioni: a due voci pari con organo e a quattro voci dispari con organo⁵⁰;

⁴⁶ Edita da Coppenrath (1913). E’ dedicata “agli amici più cari”. Probabilmente quelli che lo avevano difeso in occasione dello scandalo della missa Cantate Domino canticum novum, Stanislao Falchi e Giovanni Sgambati. Le date tra parentesi indicano l’anno della prima edizione.

⁴⁷ Edita da Casimiri-Capra (1952).

⁴⁸ Edita da Casimiri-Capra (1950). Edita in disco a Patrica nel 1985, nel quadro del centenario della nascita del musicista. Reca la dicitura “Redemisti nos Domine in Sanguine tuo”.

⁴⁹ Edite entrambi da Casimiri-Capra (1951).

⁵⁰ Edite entrambi da Casimiri-Capra. Id. edite a) da Bohm & Sohn, b) da Pustet (1938).

*Cantate Domino canticum novum*⁵¹, a tre e quattro voci dispari e organo; *Choralis*, in tre versioni: a tre voci pari e organo, con versetti alternati al canto del popolo; a tre voci pari e organo da cantarsi per intero dalla schola; a quattro voci dispari e organo, con versetti alternati al canto del popolo⁵²; *In honorem Sanctae F. S. Cabrini*⁵³, a quattro voci miste e organo; *Da pacem Domine*, in due versioni: a due voci pari e organo e a quattro voci dispari e organo⁵⁴; *Deus refugium nostrum et virtus*⁵⁵, a tre voci pari e organo; *Dominicalis prima*⁵⁶, a tre voci virili e organo ad libitum; *Dominicalis secunda*⁵⁷, a tre voci dispari con organo; *Dominicalis tertia*⁵⁸, a quattro voci virili ed accompagnamento ad libitum coi versetti del Credo alternati coi versetti del Credo III gregoriano; *Dominicalis quarta*; *Dominicalis quinta*⁵⁹, a quattro voci virili a cappella; *Dei fanciulli*⁶⁰, laudi a una voce con organo; *Festiva*⁶¹, a tre voci dispari e organo;

⁵¹ Edita da Pustet (1928) molti anni dopo la composizione, era stata la “prima messa” di Refice, pietra di scandalo.

⁵² Edite tutte e tre da Fisher, New York (1916).

⁵³ Edita da Reilly, Boston.

⁵⁴ Edite entrambi da Fisher, New York (1941).

⁵⁵ Edita da Casimiri-Capra (1956).

⁵⁶ Edita da Schwann.

⁵⁷ Come sopra (1913). Dedicata al vescovo diocesano monsignor Domenico Bianconi vescovo di Ferentino “con viva ed affettuosa gratitudine”.

⁵⁸ Edita da Schwann.

⁵⁹ Edita da A.I.S.C. (1951).

⁶⁰ Edita da Mattei-Gentili Guido: Laudi per la messa dei fanciulli, dedicata “Ai Superiori ed Alunni del Collegio dei Padri Pallottini al Lido di Roma”.

⁶¹ Edita dalle Edizioni Musica Sacra (1926).

*Gratia plena*⁶², a tre e quattro voci dispari con organo; In *Nativitate Beatae Mariae Virginis*⁶³, a due voci pari e organo; *Jubilaet*⁶⁴, a sei voci dispari a cappella e in appendice il mottetto *Domine salvum fac Pontificem*, a sette voci dispari a cappella; *Regina Martyrum*⁶⁵, a tre e quattro voci dispari con organo; *Sanctae Clarae*, in due versioni: due voci pari con organo e quattro voci dispari con organo⁶⁶; *Sancti Eduardi Regis*, in due versioni: a tre voci virili con organo e a quattro voci dispari con organo⁶⁷; *Sancti Ignatii a Lacon*⁶⁸, a tre e quattro voci dispari con organo; *S. Joseph*⁶⁹, a tre voci dispari con organo; *Sanctae Luciae*⁷⁰, a tre voci dispari con organo; *Virginis perdo-lentis*⁷¹, a quattro voci dispari con organo; *Requiem*⁷², a quattro voci miste sole; *Per i defunti*⁷³, a due voci pari e organo: *Pro defunctis Patriae profuso sanguine testibus*⁷⁴, a tre e quattro voci

⁶² Edita da Pustet (1914).

⁶³ Edita da Casimiri-Capra (1948).

⁶⁴ Edita da Pustet (1925).

⁶⁵ Come sopra. Dedicata : “A mia madre Virginia Valenti Refice”. Da testimonianze raccolte pare che Virginia Valenti abbia molto sofferto per il carattere di suo marito.

⁶⁶ Edite entrambi da Bohm. Utrecht (1928) (1931).

⁶⁷ Edite entrambi da Van Rossum, Utrecht (1933). Dedicata al cardinale Eugenio Pacelli segretario di Stato.

⁶⁸ Edita da Casimiri-Capra , (1955).

⁶⁹ Edita da Zanibon, Padova (1956).

⁷⁰ Edita da Van Rossum, Utrecht (1947).

⁷¹ Edita da Ricordi (1940).

⁷² Edita da Pustet (1931). Dedicata: “Alla Venerata Memoria di mia Madre” .

⁷³ A.I.S.C. (1952). Dedicata: “Alla cara memoria di Aminta Refice mia cognata”.

⁷⁴ Edita da Casimiri-Capra (1948).

virili e organo; *Italica*⁷⁵ a quattro voci e orchestra; *In festis duplicibus*⁷⁶, a tre voci virili e organo; *Solemnis*⁷⁷, a quattro voci dispari e organo, a versetti alternati con il popolo.

A questa produzione di messe, già imponente, si deve aggiungere un imprecisato ma vastissimo allestimento di parti di messa o di intere messe rimaste allo stato di abbozzo e utilizzate in esclusiva per il repertorio della cappella Liberiana. Lo stesso discorso vale, e a maggior ragione, per la produzione di mottetti, salmi, inni, litanie, antifone, eccetera, nel cui campo segnaliamo a puro titolo di esempio: *Pane del ciel*, su testo Giulio Salvadori, inno per il Congresso Eucaristico Internazionale del 1922⁷⁸; *Dall'uno all'altro mare*, inno per le congregazioni mariane⁷⁹; *Cantate Domino canticum novum I*, raccolta di composizioni sacre⁸⁰; *Magnificat*, a quattro voci miste con organo⁸¹; *Antiphonae finales Beatae Mariae Virginis*⁸², in due versioni: a una voce e organo e a quattro voci e organo; *Virgo dolorum*⁸³, lirica per soprano o tenore; *Cantate Domino canticum novum II*⁸⁴, dodici liriche sacre: nuziali, mariane e

⁷⁵ Inedita.

⁷⁶ Edita da Van Rossum, Utrecht.

⁷⁷ Edito da A.I.S.C. (1954). Dedicata a San Pio X.

⁷⁸ Edito dalla tipo-lito Ferri, Roma; e successivamente in varie antologie.

⁷⁹ Edito da L. Camattari, Roma 1924.

⁸⁰ Edito da Pustet.

⁸¹ Edito da Anton Bohm & Sohn 1930. Dedicata a padre Celestino Mercurio, priore di Santa Maria del Monte a Cesena, "con viva amicizia".

⁸² Edito come ,sopra.

⁸³ Edito da Theo-Muccy (1933). Incisa su disco da Claudia Muzio.

⁸⁴ Editi da A.I.S.C. (1947).

eucaristiche; *Cantica eucharistica*⁸⁵, dieci mottetti a due tre e quattro voci con e senza organo; *Due laudi natalizie*⁸⁶, in varie edizioni e forme; a due, quattro e sei voci; *Tre laudi spirituali*⁸⁷, per voce di fanciulli con accompagnamento d'organo; *Natale*⁸⁸, lirica per tenore e organo dedicata a Beniamino Gigli, che la cantò alla Radio; *Tre elevazioni eucaristiche*⁸⁹, per una voce media e organo; *Ombra di nube*⁹⁰, lirica su testo di Emidio Mucci, per canto e pianoforte; *Opus Jubilare*⁹¹, quattro composizioni a quattro, sei e otto voci dispari, con e senza organo; *Assumpta est Maria in coelum*⁹², a tre e quattro voci virili e organo; *Caelestis urbs Jerusalem*⁹³, a quattro voci dispari e organo facoltativo; *Tre liriche sacre*⁹⁴, a una due e tre voci uguali e organo; *Mater Creatoris*⁹⁵, a quattro voci miste sole; *Dieci liriche sacre*⁹⁶, a due voci pari e organo; *Ave maris stella*⁹⁷ a quattro voci eguali; *Berceuse*⁹⁸.

⁸⁵ Ed. van Rossum.

⁸⁶ Ed. Casimiri 1948.

⁸⁷ Come sopra.

⁸⁸ Come sopra. Dedicata a Beniamino Gigli.

⁸⁹ Come sopra (1949).

⁹⁰ Edita da Ricordi (1949). Incisa su disco da Claudia Muzio.

⁹¹ Edita da Casimiri (1950). Dedicata a Pio XII in occasione dell'anno santo.

⁹² Come sopra (1951). In occasione della proclamazione del dogma.

⁹³ Ed. A.I.S.C. (1952).

⁹⁴ Come sopra (1954).

⁹⁵ Come sopra.

⁹⁶ Edito da Casimiri-Capra (1954).

⁹⁷ Ed. A.I.S.C. (1959).

⁹⁸ Edita da "Nova et Vetera" di Mattei-Gentili (1934). Scritta per pianoforte; trascritta per Organo da Raffaele Manari.

Vi sono alcune composizioni, che il Maestro realizzò per devozione personale o per amicizia verso qualche custode di santuario. Tali canzoni sono oggi cantate dal popolo e pochi sanno che furono composte dal Refice. Possiamo citare: *Dall'Acropoli levata verso il ciel*, inno popolare a san Sisto, protettore di Alatri⁹⁹; *O Maria Liberatrice*¹⁰⁰; *Santa Chiara, nova stella*¹⁰¹, unisono e coro a quattro voci.

Questo elenco è tutt'altro che completo e si riferisce, comunque, alle composizioni di chiesa o a quelle profane "spicciole"; nell'un caso e nell'altro, edite o note al pubblico per altra via. Certamente molti titoli ci saranno sfuggiti. L'insieme è più che sufficiente a dare una idea della produzione del nostro compositore. A esse dovremo aggiungere le grandi composizioni concertistiche e teatrali, di cui daremo notizia, come già abbiamo cominciato a fare, collocandole nell'arco della vita dell'Autore.

Ma a questo elenco dovremmo soprattutto aggiungere i moltissimi titoli delle composizioni inedite. Potremmo anche in questo caso esemplificare; occorrerebbe però prima accertare se non si tratti di musiche riutilizzate. Certo è che gli inediti reficiani sono molto numerosi¹⁰², legati quasi esclusivamente

⁹⁹ Su parole di Marino Lazzari, inno composto nel 1932.

¹⁰⁰ Su parole del dantista padre Luigi Pietrobono, inno alla Madonna della Libera.

¹⁰¹ Editto dalle Edizioni Porziuncola. Su una lauda del XII secolo.

¹⁰² Il maestro Giuseppe Marchetti ne ha collezionato un gran numero e la sua biografia conterrà certamente il catalogo completo. In ogni caso, l'inedito non va cercato soltanto nell'archivio della Liberiana. Il Maestro soleva fare omaggi per occasioni particolari. Un piccolo contributo: un brindisi composto nel 1953, in occasione della prima messa del missionario don Evaldo Biasini. L'originale è presso il destinatario. Il professor Giuseppe Marchetti, più volte cita-

(ma non solo) alla attività nella Liberiana, che tanto successo diede al compositore.

Con il successo nacquero i contrasti, le gelosie. I seminaristi e, in generale, gli appassionati delle *scholae cantorum*, correvano a Santa Maria Maggiore, a ascoltare la musica di Refice, nella quale trovavano una forza e modernità inconfondibili: nel trattamento dell'organo, delle voci, nel cambio delle tonalità; in quell'afflato tutto personale che costituiva il sigillo dell'autore. Egli era solito ripetere agli alunni: "L'artista è fatto di spazio e di luce!". E le sue composizioni - tutte, anche il mottetto costruito con due pennellate - sono ricche di spirito e di trasparenza"¹⁰³.

Di solito questa musica viene considerata un patrimonio irrimediabilmente in disuso; lingua morta: come il latino e il greco. Ciò è vero *juxta modum*. Tali composizioni possono essere ancora eseguite (e di fatto lo sono) perfino nelle liturgie per le quali furono composte, là dove si abbiano organici in grado di eseguirle. Inoltre la loro innegabile ispirazione e la non infrequente perfezione formale consiglierebbero l'esecuzione concertistica. Chi, se non un preconcetto ostracismo,

to, ci ha confidato che a tutt'oggi (1.4.1990) ha inventariato circa trecentottanta titoli. Il dato va inteso come catalogo d'opera, che considera allo stesso modo il mottetto isolato e la raccolta di più brani sotto un unico titolo. Recentemente è stato rinvenuto un fondo di musiche reficiane in un armadio di Santa Maria Maggiore. L'esame di esso, che il Marchetti sta conducendo, potrebbe rivelare delle sorprese.

¹⁰³ Aldo Bartocci, Licinio Refice, (inedito), p. 20. Il Bartocci, della segreteria del Pontificio Istituto di Musica Sacra, è un ammirevole estimatore del Refice e zelante promotore della sua memoria. Vedere in bibliografia i vari suoi interventi sull'argomento. Fu sua anche l'iniziativa di far dedicare al musicista una strada di Roma.

impedisce l'inserimento di un Credo, di un *Sanctus*, di un *Agnus Dei*, di un *Kyrie*, di un *Gloria*, tra un'Aria e un Madrigale; a testimonianza di un momento importante della storia della musica di chiesa?

Refice credeva fermamente nella ispirazione. Soleva dire: "L'ispirazione non è come il prosciutto, che si compra in norcineria! O viene, o non c'è niente da fare!". Chiara professione di fede nella trascendenza dell'arte. Eppure quasi tutta la sua produzione è scaturita "su commissione". Una contraddizione?

Sarebbe un errore classificare "d'occasione" una parte considerevole delle composizioni del Refice. A meno che non si depuri l'espressione della connotazione negativa. In effetti, son sempre gli stimoli occasionali (a volte inconsci) a provocare l'ispirazione, anche quando si crea apparentemente per libera determinazione. C'è sempre un seme, all'origine di un germoglio: anche di quelli che attecchiscono sulle pareti più impervie. L'importante è che, nella attività artistica, quale che sia il percorso, si raggiunga tale pienezza interiore, da consentire di superare la semplice "produzione", per sconfinare nella "creazione". Quando ciò si verifica, l'autore avverte con chiarezza di "ricevere in dono" ciò che in realtà faticosamente ricerca. E' artista chi sa raggiungere con forza propria l'ineffabile e di riferirne una parte.

Si pensi alla profonda spiritualità francescana del Refice. Giungerà a professare nel terz'ordine, con il nome di Frate Leone. Ebbene: sarà anche quello il risultato di un fatto casuale: la commissione di un grandioso lavoro su san Francesco. Dunque, attraverso un fatto occasionale il musicista giungerà al grado massimo del coinvolgimento personale!

Del resto, ripetiamo, tutto è casuale. Anche le dantesche *Vita nova* e *Comedia* si devono al casuale incontro del poeta con Beatrice! Ma facciamo un esempio prettamente reficiano.

La Missa in honorem Beatae Mariae De Mattias fu scritta su commissione delle suore Adoratrici del Sangue di Cristo. La messa per i defunti a due voci pari con organo, per la morte della cognata Aminta¹⁰⁴, la scrisse invece di getto. Possiamo affermare una differenza sostanziale tra le due composizioni? La seconda potrebbe apparirci più “spontanea” giacché non commissionata da alcuno. Ma non era stata “la cara memoria di Aminta (Simoni) Refice” a commissionargliela? Ogni opera va giudicata in se stessa, quale che ne sia stata l’origine sul piano cronachistico; fermo restando che la cronistoria della

¹⁰⁴ Aminta Refice morì il 12 giugno 1952.



CASA REFICE A SANTA MARIA MAGGIORE: da sinistra: Claudia Muzio, il maestro Refice, Aminta Simoni, Edoardo Refice.



90 Licinio Refice fu terziario francescano. Il Trittico francescano fu il suo primo successo europeo.



Sopra: BOZZETTO di scena per Cecilia al Teatro Reale dell'Opera di Roma. Sotto, una foto di scena con Claudia Muzio, allo stesso teatro romano.



IV IL TEATRO

Come insegnante, Refice aveva modo di sostenere molte idee, prima ancora di attuarle. Per esempio, che gli oratòri dovessero avere un testo italiano; che la musica sacra dovesse conquistare il palcoscenico. Insomma: che la musica sacra (di cui si considerava un apostolo) dovesse avere platee sempre più vaste. Tali opinioni gli suscitarono attorno qualche polemica che, a dire la verità, egli cercò sempre di spegnere; esattamente come aveva fatto con la sua “prima messa”. Egli sosteneva di voler “uscire di chiesa per occupare il sagrato”, alla maniera delle sacre rappresentazioni medievali. Ma intanto le opere più impegnative fin allora prodotte, tutte inedite, potevano in qualche modo considerarsi “oratori alla maniera del Perosi”; sebbene improntati a un certo senso teatrale.

Tali opere, pur rimanendo in ambito romano, avevano accreditato il loro autore come un sicuro talento, esuberante e insofferente di vincoli. Ciò gli valse numerose commissioni e interesse attorno alle nuove grandi composizioni: il *Martyrium Agnetis Virginis* (1919), su testo latino dell'abate benedettino Paolo Maria Ferretti, e il *Dantis pöetae transitus* (1921), su testo di Giulio Salvadori, per il VI centenario della morte del Poeta¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Il *Martyrium Agnetis Virginis*, Poema sinfonico vocale per soli coro orchestra e organo, Testo latino del gregorianista benedettino

Il *Martyrium Agnetis* si apre con un prologo, nel quale il Solista (baritono) invita il Coro, che accetta, a celebrare il martirio della vergine Agnese. Nella prima parte, il Figlio del Prefetto (tenore) spasima di amore per Agnese, ma costei (soprano) respinge le sue proposte, proclamandosi già donata ai casti amplessi di altro amante. Il Coro (femminile) esalta la fanciulla per la sua bellezza ma più ancora per la sua fedeltà. Nella seconda parte entra in ballo lo stesso Prefetto di Roma. Egli si adopera per distogliere Agnese dal suo proposito e la invita a abiurare la fede cristiana. Invano. Il Coro (maschile) inveisce contro di lei. La sentenza di morte cade inesorabile. Il Coro (di terrestri e di angeli) inneggia alla nuova sposa di Cristo.

“La musica è buona” - scriveva Felice Tonetti “in qualche punto buonissima, ed anche talvolta raggiunge effetti di commozione profonda”¹⁰⁶. Gli faceva eco Romolo Giraldi: “La musica, pur non assurgendo ad originalità assoluta, è scorrevole ed ispirata; ha momenti di grande bellezza ed è condotta con mano sicura. L’orchestrazione, efficace ed abile, ha qualche momento di eccessiva ricerca di effetti azzardati per il

don Paolo Maria Ferretti, in un prologo e due parti, Editio da Ricordi. Prima esecuzione all’Augusteo, il 23 febbraio 1919. Direttore, Bernardino Molinari. Solisti: Anna Maria Mendicini-Pasetti, soprano; Pasinato, baritono; Riadnoff, tenore; Casolari, direttore del coro. *Il Dantis pœtae transitus*, poema sinfonico vocale per soli coro orchestra e organo, Testo di Giulio Salvadori, in quattro parti. Prima esecuzione a Ravenna il 13 e 14 settembre 1921, nella basilica di Sant’Apollinare Nuovo, sotto la direzione dell’Autore. Interpreti: Maria Menazzi, soprano; Ezio Fortunato Pinza, basso; Paganelli, tenore; Gandini, baritono. Orchestra e coro dell’Orfeonica di Ferrara.

¹⁰⁶ *Il Giornale d’Italia*.

genere del lavoro, ma dinota, come la condotta tecnica dei cori, mano maestra”¹⁰⁷.

Anche il critico musicale di *Epoca* elogiava il lavoro. “La chiusa dell’oratorio ne è la parte migliore; ampiamente svolta, elaborata con mano abile, con l’intervento sempre sicuro dei temi gregoriani, questa pagina, in cui si afferma il musicista valente e colto, solleva l’opera sua a più alto livello e lascia nell’uditorio la migliore impressione”¹⁰⁸.

Il poema sinfonico vocale *Dantis pöetae transitus* nacque per diretta richiesta del Comitato Dantesco Cattolico. La commissione al musicista ciociaro documentava la stima di cui godeva ormai il Refice.

Il testo delinea una “Visione mistica sulla morte di Dante”. Nella prima parte rievoca “l’addio dei figli al padre morente”. E’ ambientata nella camera di Dante, a Ravenna, il 13 settembre 1321, poco prima del tramonto. Giunge da lontano l’inno di compieta: *Te lucis ante terminum*. Pietro e Jacopo assistono il loro genitore agonizzante. Beatrice, l’altra figlia del poeta, religiosa nel monastero di Santo Stefano, recita l’*Ave Maria*. Le religiose del monastero intonano in coro il *Salve Regina*. Beatrice, presagendo prossima la morte del padre, implora per lui la pietà divina. Nella seconda parte si parla più propriamente dell’agonia come “ultima lotta”. Remigio Fiorentino, lettore in Santa Maria Novella e morto da pochi anni, compare a Dante per confortarlo. Tre tentazioni si appressano al letto del morente: la concupiscenza, la superbia e la ribellione. Sono le tre fiere che sbarrarono già il passo al Poeta nel cammino di redenzione. Questa volta due arcangeli scesi dal cielo gli assicurano il trionfo. Nella terza parte vengo-

¹⁰⁷ Sul priodico *Musica*.

¹⁰⁸ Articolo a firma G.B.

no espressi “gli estremi conforti della fede e la morte”. Accanto a Dante si presenta dapprima Lucia, poi Francesco, che reca il viatico. Un coro di angeli invoca per tre volte l'*Agnello di Dio* e quindi canta la *Laude della Croce* di frate Francesco. Dante muore. L'arcangelo Raffaele e poi tutti gli angeli inneggiano all'Agnello “ucciso e trionfatore”.

Sotto l'aspetto musicale, il poema si apre con un vasto preludio, fondato sui temi dell'esilio, del dolore e della morte: temi che ricompariranno, secondo lo stile tipico reficiano, nel corso della prima parte, insieme a quello “di Dante”; mentre di tanto in tanto si aprono sonorità evocanti la preghiera cristiana. Nella seconda parte spiccano le tormentate note delle “tre tentazioni”, vinte e dissolte dal tema del “conforto divino”. Nella terza parte si riconoscono i temi de “la donna del perdono”, del “convito eucaristico” e de “la Vergine Maria”¹⁰⁹.

Purtroppo i materiali musicali editi da Ricordi andarono distrutti nel bombardamento aereo di Milano durante la Seconda Guerra Mondiale. Si salvò l'originale per pianoforte e canto, conservato dall'Autore. Da esso il maestro Armando Renzi elaborò una trascrizione per organo che venne eseguita

¹⁰⁹ La critica fu generalmente molto favorevole e le recensioni positive si ripeterono in occasione della replica a Ferrara, qualche mese più tardi. Soprattutto a Roma, per l'esecuzione all'Augusteo, il 31 dicembre 1921, sotto la direzione di Bernardino Molinari, con i solisti: Lella Braghini, soprano; Felice Belli, basso; Salvatore Liuzzo e Casimiro Carneschi, tenori; Guglielmo Castello, baritono. Sul *Dantis* abbiamo già citato una recensione di don Amilcare Rey, missionario del Preziosissimo Sangue, il quale si sofferma specialmente sul testo poetico e sulla presenza, in esso, della tematica del Sangue di Cristo. [L'impronta decadente del libretto è stroncata con severità forse eccessiva da Steno Vazzana su *Enciclopedia Dantesca*. Refice operò una sintesi.].

nel 1966 dal Pontificio Istituto di Musica Sacra, a conclusione del VII centenario della nascita del Poeta.

Quest'ultima composizione fu dal Refice personalmente diretta a Ravenna, nella chiesa di San Vitale, con enorme successo. Se ne ebbe un'eco nel consiglio comunale di Patrica, che spedì al Maestro il seguente verbale: “Mi è infinitamente gradito di comunicare alla S.V. Rev.ma che questo Consiglio Comunale nella tornata del 24 Settembre pp. prese la seguente deliberazione: *Il Presidente comunica i nuovi trionfi artistici meritati dall'insigne Maestro D. Licinio Refice, nostro benemerito concittadino, nella composizione e strumentazione della sua nuova opera musicale su Dante, da lui personalmente diretta in Ravenna, in occasione delle feste al Divino Poeta. Il presidente soggiunge che in quell'occasione gl'inviò un telegramma augurale di compiacimento. Il Consiglio, avuto con piacere comunicazione di quanto sopra, delibera unanime di plaudire al Genio del Maestro D. Licinio Refice per i suoi nuovi trionfi artistici, che onorano il nostro Paese, pieno d'ammirazione e di deferente stima per questo suo Grande Figlio, la cui gloria già riluce nel mondo intero. Colgo quest'occasione per esprimerle i sensi della mia particolare stima e considerazione*”¹¹⁰.

Non si trattava di parole di circostanza. Effettivamente la fama del Refice era ormai universale. Perosi era entrato nella sua ben nota malattia e invece il musicista patricano sprizzava salute e vitalità da tutti i pori. Una tonaca sostituiva l'altra e cominciavano i primi confronti.

Era opinione corrente che la musica del Perosi fluisse più spontanea; che quella del Refice fosse più cerebrale; più studiata. Sulla “facilità” di scrittura del Perosi conveniva lo stesso Refice, con un commento popolaresco. Diceva: “Loren-

¹¹⁰ L'atto consiliare, in data 8 novembre 1921, reca il numero di protocollo 1590.

zo la musica la piscia!". E era un complimento, si badi bene. Voleva esprimere in modo icastico la fecondità del compositore e la sua immediatezza d'espressione, sempre gradevole. "Perosi prega, Refice predica!" - soleva dire qualcuno. Una bella frase, veritiera; a patto che al termine "predicare" non si attacchi nessun significato spregiativo. Insomma: non tutte le preghiere sono poesia, non tutte le prediche sono semplice erudizione! Refice aveva un grande bisogno di comunicare con gli uomini: di qui anche la sua preferenza per i testi in lingue volgari. Perosi comunicava l'animo suo a Dio: la lingua latina non gli era di nessun ostacolo: anzi!

Nel 1923 Refice si ritirò per qualche tempo presso la basilica santuario di Santa Maria del Monte a Cesena e diede l'ultima mano a *Cecilia*, definita dal librettista Emidio Mucci una "azione sacra". Dalla collina su cui sorge la chiesa e il monastero, l'occhio spazia sulla campagna romagnola e sul mare. Il Maestro vi si rifugerà spesso, sotto l'urgenza di fissare sul pentagramma, più che le melodie, quegli impasti sonori con i quali colorava le sue storie.

Cecilia, però, rimase nel cassetto, ultimata in ogni sua parte. Tre anni dopo il musicista usciva con un nuovo lavoro importante, il *Trittico Francescano* (1926), espressamente commissionato dal comitato per le celebrazioni del VII centenario del Poverello di Assisi¹¹¹.

Queste composizioni, esclusa *Cecilia*, furono eseguite molte volte e in diverse città d'Italia, da prestigiosi interpreti, contribuendo non poco alla crescita della fama del loro autore.

¹¹¹ Il *Trittico Francescano*, per soli coro orchestra e organo, poema sinfonico vocale, eseguito la prima volta il 3 ottobre 1926 a Assisi, nella cattedrale di San Rufino. Interpreti: Giuseppe Radaelli, tenore; Bruna Lisa Rasa, soprano non ancora ventenne. Fu in seguito replicato molte volte in numerose città italiane e straniere.

Il nome di Refice divenne sempre più chiacchierato. Dopo il *Dantis* i giornali parlarono con una certa ampiezza dell'opera. Ecco un florilegio delle recensioni romane, all'indomani della esecuzione di fine anno all'Augusteo.

Alberto Gasco affermò: "Don Licinio Refice, che possiede senza dubbio intuito drammatico preciso e conosce assai bene il proprio mestiere di professionista-strumentatore, ha fatto il possibile per introdurre varietà d'accenti. Però, nonostante qualche larga pennellata di vermiglio, il trittico sinfonico-vocale è rimasto fondamentalmente grigio"¹¹². Il critico del *Corriere d'Italia*, lamentata una certa frammentarietà, elogiava l'autore: "In questo nuovo poema Licinio Refice (...) ha pienamente sentito tutta la concezione poetica di Giulio Salvadori e l'ha interpretata in tutta la sua nobiltà. La figura di Dante rivive maestosa nella sua grandezza; le altre parti sono trattate con maestria e perizia. La signorilità - prerogativa del suo stile - e la grandiosità del soggetto non sono state da lui mai smentite"¹¹³.

L'autorevole Raffaello De Rensis scriveva: "Il poema sinfonico del Refice si impone per la vasta mole, per la solida struttura e, qua e là, anche per la felice ispirazione, ma in massima non si discosta dai caratteri a cui si informano le precedenti opere, tra cui l'ultima da noi ascoltata, *Maria Magdalena*". Dopo questa premessa ci si attenderebbe una elencazione di note negative e invece il musicologo, aperti i due punti, scrive: "cioè larghezza di concezione, efficacia di temi, sapiente sviluppo, slancio lirico, strumentazione ortodossa e sonora, lampi di modernismo"¹¹⁴.

¹¹² *La Tribuna*, 1.1.1922.

¹¹³ *Il Corriere d'Italia*, 1.1.1922.

¹¹⁴ *Il Messaggero*, 1.1. 1922.

Matteo Incagliati metteva in evidenza la funzione e il valore del coro. Scriveva: “Merita una lode incondizionata la parte corale, sviluppata magistralmente ora con tipico spirito madrigalesco, talaltra con decisivo senso drammatico”¹¹⁵. Tutti poi rilevarono la sicura preparazione dell’autore, il suo gusto, la capacità emotiva, la genialità, la propensione allo sviluppo tematico sulla linea dei grandi compositori tedeschi.

Lasciamo per ora da parte *Cecilia*, giacché il lavoro resterà nel cassetto per un decennio, e soffermiamoci sul *Trittico Francescano*, una composizione di grande impegno; un primo punto d’arrivo dell’arte reficiana. Il compositore avvertì con chiarezza di aver prodotto un’opera che gli avrebbe permesso di affacciarsi in Europa. In effetti il *Trittico* si presenta come una imponente composizione (quasi due ore) per soli, coro e grande orchestra, di natura ibrida: oratorio, poema sinfonico vocale, ma anche sacra rappresentazione, giacché lasciava ipotizzare un abbozzo di azione scenica. E anzi il librettista, concependo il lavoro come un poemetto non limitato al dialogo dei protagonisti, ma con descrizione di ambienti e di movimenti, intendeva appunto ricreare il clima della sacra rappresentazione, come meglio si evince da questa rapida esposizione del soggetto.

La prima parte è intitolata: “Le nozze”. Francesco, “re del convito”, si è distaccato dalla brigata di amici e sta solo nella notte stellata. Gli amici gli si avvicinano e gli chiedono che abbia. E’ forse innamorato? Francesco dice di sì. Si è invaghito di una donna bella quant’altre mai. Gli amici se ne vanno ridendo. Pensano che sia in attesa dell’amata e intendono lasciarlo solo con lei. La notizia dell’innamoramento di Francesco si propaga e ecco presentarsi uno stuolo di ragazze.

¹¹⁵ *Il Giornale d'Italia*, 1.1.1922.

Impersonano le tentazioni: la lussuria, le armi, la poesia. Vogliono sapere se è una di loro la sposa. Francesco dice, tra lo stupore di tutte, che la sua sposa è molto più bella. Alle domande provocatorie delle fanciulle, egli infine rivela il nome di lei: è Madonna Povertà. (“Una misera tonaca, una corda e nulla più, per possedere con maggior pienezza tutto in Gesù”!). Mentre canta liricamente le vicende della propria donna, misconosciuta in questo mondo, appare lei, Madonna Povertà, seguita dalle ancelle Carità e Speranza. La sposa narra la sua avventura. Disprezzata dai mortali, si rifugiò su un alto monte dove solo le aquile potevano giungere. Ma la raggiunse Cristo, che la volle compagna di vita fin sulla croce. Francesco canta il suo amore, offre la gemma nuziale e, in un duetto, gli sposi enumerano i beni di cui si compone la dote: le bellezze del creato. “Frattanto dai confini della Terra, dalle lontananze della vita, sono accorsi i ricchi di spirito decisi a gittare il peso dei beni fallaci ed a raccogliersi sotto la mansuetudine e misericordia di Madonna Povertà. Francesco commosso e ratto nella mirabile visione ordina e partisce la moltitudine in triplice milizia”. Gli angeli “sgorgano dalle stelle”. Suoni melodiosi e fiori avvolgono i due amanti.

La seconda parte è intitolata: “Le stimate”. Il monte della Verna è immerso nella notte. I fraticelli seguaci di Francesco pregano in un cantuccio. E’ la vigilia della Esaltazione della Croce. Anche Francesco, in disparte, davanti alla sua celluzza, prega, con la faccia rivolta a oriente. Chiede a Gesù di fargli sentire il dolore della crocifissione. Ecco: un fremito scuote il monte e un serafino a sei ali scende dal cielo. Ha l’immagine di un uomo crocifisso. Francesco la riceve nel proprio corpo e canta pieno di gioia e al tempo stesso di dolore. Gli fanno coro tutte le gerarchie celesti, gli uomini e le donne, che inneggiano a Francesco, immagine di Cristo. Frattanto la Verna è diventata un rogo luminoso.

La terza parte si intitola: “Morte e glorificazione”. Francesco è morente, dentro una capanna accanto alla Porziuncola. I frati gli sono accanto con lo sconforto nel cuore. Francesco canta il suo cantico delle creature, nella parte che si riferisce alla morte e ai novissimi. Fa raccomandazioni ai frati, intona una preghiera e muore. Le allodole scendono sulla capanna a salutare il loro amico. Frotte di cittadini scendono da Assisi e dalle altre città vicine. Anche il clero scende a onorare il poverello, al suono festoso delle campane e delle trombe. La meraviglia delle stimmate si propaga. Tutti gridano: “E’ conforme a Gesù!”. Il corpo viene portato in San Damiano. I frati sollevano il corpo perché Suor Chiara e le donne che sono oltre la grata possano vederlo. Chiara prorompe in un lamento straziante. Le fanno eco le donne. Ma ecco una voce divina. E’ il crocifisso di San Damiano che parla? Dice: “Alleluja! Francesco povero ed umile entra nel cielo!”. Alla voce divina consentono, in universale risonanza, angeli e uomini. Francesco è glorificato. La sua memoria vive per sempre¹¹⁶.

Torniamo al problema del genere musicale. Dantis pœtae transitus, *Trittico Franceseano*, *Cecilia*: in questi tre lavori c’è tutta l’evoluzione del musicista, alla ricerca di una forma appropriata alle esigenze dell’arte sua. In ordine di composizione *Cecilia* venne prima del Trittico, ma non a caso, come si è detto, quella rimase molti anni a giacere in disparte, preceduta da questo davanti al pubblico. Il Trittico infatti, più di *Cecilia*, si prestava alla esecuzione cameristica, pur adombrando uno svolgimento scenico. *Cecilia* era una “quasi opera”; e quando la critica la inserì nel filone operistico, a Refice non

¹¹⁶ Abbiamo sott’occhi il *Trittico Franceseano* nella riduzione per pianoforte realizzata da Bonaventura Somma, Mignani Stampatore, Firenze 1934. E anche il libretto *Trittico Franceseano* di Emidio Mucci per la musica del Maestro don Licinio Refice, Ricordi 1926.

dispiacque certo. Si sentì anzi incoraggiato a fare un ulteriore passo, d'accordo con il suo librettista, verso l'adeguamento definitivo: e sarà *Margherita*.

Perché *Cecilia* rimase nel cassetto? Alla luce di quanto abbiamo detto, la risposta è scontata. Vediamola nel panorama di altre ipotesi. Si può pensare: che non fosse veramente finita in ogni sua parte; che mancassero i finanziamenti per la messa in scena di un'opera dichiaratamente religiosa, prima del Concordato; che vi fossero delle remore di natura morale, non sembrando a tutti "naturale" che la vita dei santi finisse in palcoscenico, tra una Violetta e una Butterfly. Tutto opinabile. Un fatto è certo: l'approdo di Refice al palcoscenico fu molto lento, graduale, ma intensamente voluto e irrefrenabile. Fu uno degli aspetti che meglio rivelarono la personalità del Refice. Non solo le opere in sé, ma la tenacia con la quale egli condusse la battaglia in favore di quelle sue opere.

Entriamo così nel vivo della problematica del nostro autore. Giacomo Carissimi aveva portato l'oratorio a una perfezione assoluta. Perosi aveva risuscitato quella forma d'arte con una inimitabile fecondità e personalissima suggestione. Che fare? Continuare su una strada, quella perosiana, appena riaperta ma, per così dire, sbarrata dalla genialità del tortonese? Doveva ripetersi, per fare un esempio d'altro ambito, quel che era accaduto con i petrarchisti dopo il Petrarca; o con i manzoniani dopo il Manzoni? Dovevano proliferare i perosisti? [Lasciamo al termine "perosiano" il significato di "estimatore del Perosi".] Refice lo era; ma con tutta la venerazione che aveva per il Maestro, restava convinto che la musica sacra dovesse tentare altre strade.

Per chi ha dentro l'urgenza di comunicare con un'opera letteraria, la via maestra è il teatro. Per chi dispone, come strumento di comunicazione, della musica, la via maestra è l'opera: il teatro in musica. Licinio Refice lo sapeva. Egli, lo abbiamo

già detto, non faceva mistero delle sue idee, non solo nelle conversazioni con gli amici o con i discepoli, ma anche, ormai, con la stampa. Nelle interviste ai giornali egli rivelò chiarezza di idee e di linguaggio. Esaminiamo l'importante risposta che diede a un giornalista de *Il Popolo di Roma*, il quale gli chiedeva perché, dopo aver promesso di darsi all'oratorio, avesse voluto cimentarsi con il teatro.

“Vi sono delle azioni” - rispose Refice - “che non debbono figurare sulla ribalta, sia che l'argomento si adagi in una statica contemplazione mistica, sia che i personaggi non possano essere portati sulla scena senza incorrere in una vera e propria diminuzione. Esistono però altri soggetti che per l'umanità dei personaggi, la potenza degli eventi, lo sfondo leggendario o storico, aspirano all'evidenza, anelano imperiosamente alla espressione teatrale. Siffatta necessità estetica sarebbe rimasta soffocata se non fossi stato spinto da due motivi, l'uno di carattere religioso, l'altro di carattere etico”¹¹⁷.

Notiamo intanto la cardinale affermazione della “spinta”. Refice obbedisce a un automatismo, che giustamente chiamiamo carisma, cioè “dono”; o se si vuole, “vocazione”. I superiori a suo tempo accreditarono e via via accrediteranno tale impulso interiore con le loro più o meno spontanee autorizzazioni. Ma per il Maestro è sempre chiaro che la chiamata viene da molto più alto, da molto più lontano. Egli obbedisce a una spinta interiore, che considera divina!

L'impulso non restava un fatto istintivo, irrazionale. La musica, come ogni arte, è il punto di equilibrio, spesso imponderabile, tra ispirazione e studio; tra materia e forma: dove però la materia è il mondo inafferrabile dei suoni e la forma è

¹¹⁷ *Il Popolo di Roma*, 30 marzo 1939-XVII, p. 5. Articolo intervista a firma G.G.

la concreta struttura che quei suoni assumono. L'impulso verso il teatro aveva in Refice una duplice motivazione, come abbiamo sentito: una religiosa e l'altra estetica.

Riguardo all'impulso di carattere religioso, egli si rifaceva alla filosofia scolastica, che conosceva assai bene per essere laureato in teologia, scienza molto basata sulla filosofia aristotelica. Diceva: "Se la mente per elevarsi ad intendere le cose divine ha bisogno di appoggi sensibili, deve conchiudersi, per necessità logica, essere nella natura delle arti - specialmente dell'arte teatrale - la virtù di predicare le meraviglie di Dio". Una affermazione ammirevole, in ambito ecclesiale. La metafisica scolastica insegna che ogni ente è "uno, bello e vero" e porta a Dio. Un po' forte, per il mondo laico (per non dire laicista) che vede la realtà svincolata da ogni trascendenza e il teatro specchio di tale realtà, senza intenti edificatori di nessun genere. Ma proprio una tale coraggiosa affermazione, per l'anticonformistica portata, accredita l'immagine di un Refice a suo modo "missionario". Come il filosofo cristiano fa della filosofia l'*ancilla theologiae*, così il musicista cristiano faceva della sua musica l'*ancilla evangelizationis*.

Riguardo al motivo etico, il problema era più complesso. Refice si rifaceva a Wagner, citandolo: "Nel teatro risiede il germe e il midollo di ogni sviluppo nazionale, tanto che nessun altro ramo dell'arte può conseguire una vera fioritura, un'azione feconda sull'educazione del popolo, prima che la partecipazione potentissima del teatro sia stata riconosciuta ed assicurata". Così il grande compositore tedesco. Refice aggiungeva di suo l'ottica sacerdotale, dichiarando: "Parole che non esito a far mie, convinto come sono che il compositore di musica sacra può e deve svolgere un compito oltreché artistico, altamente spirituale, integratore di quello della scuola, del libro, dell'arte oratoria. Anzi con maggiore efficacia, mercè la suggestività delle note e l'evidenza degli elementi pittorici e

classici”¹¹⁸. [In seguito si aggancerà anche alla retorica politica del tempo, della “edificazione popolare”, sempre però con interesse propriamente spirituale e non senza intenti strumentali, al fine di ottenere spazio sui palcoscenici].

Attenzione, però. Il nostro musicista non deve essere considerato uno che si serve della musica per fare catechismo; esattamente come un filosofo cristiano non può essere uno che si serve della filosofia per puntellare la teologia e per indottrinare! L'artista cristiano è apostolo della propria arte al tempo stesso che lo è della propria fede. Nella formula tardomedievale che definì la filosofia *ancilla theologiae* vi è, implicita, una ambivalenza: la filosofia è “ancilla” della teologia esattamente come la teologia lo è della filosofia; giacché non si tratta di piegare l'una agli interessi dell'altra, contraddicendo la ragione, ma di espandere l'umano nella luce congiunta dell'una e dell'altra disciplina.

Quando Marco Tullio Cicerone inveiva contro Verre aveva sicuramente di mira il trionfo della giustizia e era mosso dalla compassione per i siciliani angariati... Ma pensava anche all'edizione delle sue arringhe; pensava alla letteratura! E l'un intento non nocque all'altro; giacché lo zelo, la compassione, lo sdegno, giovarono alla composizione letteraria e la finalità letteraria rese più efficace l'esternazione di quei sentimenti. Sarebbe in realtà assai difficile far rientrare Licinio Refice nello stereotipo del predicatore zelante. Egli era anzi una figura di sacerdote per molti versi anticonformista, “americaneggiante”. Per esempio: le sigarette sempre a portata di mano, l'eleganza del vestire, l'uso del profumo, il radimento dei fiori

¹¹⁸ *Ivi*. Il Maestro aveva una grande sensibilità verso gli aspetti pittorici e per la pittura in sé. Le sonorità descrittive hanno una grande parte nella sua musica.

freschi sulla propria scrivania! E se era discreto nel farsi vedere fumare (ostentazione allora proibita a un sacerdote) era fin troppo prodigo nell'offrire sigarette. Il suo stesso dinamismo, la capacità manovriera, facevano scalpore. Figurarsi la frequentazione dei teatri, ogni volta che si fosse reso necessario! Ma al tempo stesso, quanta determinazione e quanto coraggio nel proseguire sulla strada intrapresa! Egli sosteneva che bisogna obbedire a Dio e non agli uomini. E Dio gli comandava dentro. Al tempo stesso, da uomo di Chiesa, volle evitare iati troppo stridenti tra volontà di Dio e della istituzione, cercando sempre la legittimazione alle proprie esigenze.

Queste considerazioni, più che altre di carattere estetico, o economico, resero il Refice titubante prima di entrare nei teatri, che erano stati i templi della mondanità, e di calcare i palcoscenici, luoghi dove fin allora si erano cantate le passioni umane, anche le più turpi, per cantarvi, senza alcun complesso di inferiorità, "magnalia Dei"; le meraviglie di Dio. E, per questo suo modo di essere apostolo, non gli mancarono le "persecuzioni". Ma il successo lo ripagò ampiamente. Egli ottenne sicuramente l'intento. Il suo teatro raggiunse le masse.

Vedremo nelle pagine seguenti la critica ufficiale occuparsi del Refice con il rispetto e il rigore dovuti a un musicista; un musicista e basta, senza ulteriori specificazioni. Questo per il prete ciociaro poteva già essere (e era) una grande vittoria. Ma vedremo anche teatri sempre pieni, stracolmi, plaudenti: non più equivoche o laide storie amorose, ma vite di sante. Questo poteva essere (e era) una grande vittoria per un sacerdote; [una rivincita contro l'anticlericalismo].

Un esempio per tutti: il parere di un sacerdote su *Cecilia*. "L'azione sacra ha termine. L'entusiasmo ci spingerebbe a gridare: o Rossini, sei vinto! La letteratura musicale ci aveva insegnato una frase, che assommasse come tutte le virtuosità, tutte le risorse dell' arte per un finale magnifico: un crescendo

rossiniano. Hai ceduto l'estro e la bacchetta a don Licinio Refice. L'Italia riprende l'imperio del pensiero e dell'arte e continua a dominare il mondo. (...). Alla Santa ispiratrice dei musicisti veri dell'Italia e del mondo, nessuno aveva sacrato ancora un poema musicale che potesse essere all'altezza della Liturgia e delle arti figurative. Lo ha offerto il Maestro don Licinio Refice, traendo dalle profondità riposte di un cuore sublime di artista il capolavoro e da lui attendiamo altre ascensioni sublimi, altri ardui voli celesti"¹¹⁹.

Quando si deve giudicare dell'opera del Refice si deve tener conto anche dell'enorme entusiasmo che egli seppe suscitare in migliaia e migliaia di persone come nel nostro testimone; che se non fu un critico non fu neppure uno sprovveduto.



Bobina del Filmato dell'arrivo di Refice con Claudia Muzio a Montevideo.

¹¹⁹ FEDERICO RENZULLO, *Cecilia del Maestro D. Licinio Refice*, su *Il Sangue Prezioso della nostra Redenzione*, 7 (1937) pp. 201-204; 10 (1937) pp. 311-314. La citazione è tratta dalla pagina conclusiva.



ERALDO SIMONI



PIA SIMONI



LICINIO REFICE con dedica a padre Paolo Mancinetti



CLAUDIA MUZIO nelle vesti di Cecilia

V
“IDDIO BENEDICA IL MIO LAVORO”

Il 1° ottobre 1926 Licinio Refice fece recapitare al dottor Riccardo Moretti, podestà di Patrica residente a Roma, la seguente lettera: “Illustre e caro Dott. Moretti, Come saprà, il 3 ottobre pv sarà data ad Assisi la I esecuz. del mio *Trittico Francescano*! A Lei, mio buon amico e Podestà del mio paese natale, rivolgo l’invito di essere presente a questo battesimo di arte. Molti cord. saluti, con viva memoria. L. Refice”¹²⁰.

Si potrebbe pensare che il Refice considerasse il *Trittico* un lavoro così importante e superiore a quanto scritto fin allora, da costituire “il proprio” battesimo d’arte. Ma noi siamo persuasi che l’allusione al battesimo si riferisse al *Trittico* stesso, che veniva eseguito per la prima volta e, dunque, battezzato. Rende convincente tale interpretazione l’autocoscienza del proprio valore, di cui il compositore non faceva mistero, e l’obiettiva consistenza della produzione precedente. Con tutto ciò, rimane vero che il *Trittico* faceva segnare un punto d’arrivo dell’arte reficiana.

Il podestà non poté essere presente. Inviò questo telegrafico ma caloroso messaggio: “Maestro Licinio Refice. Assisi. Nel nome materno di Patrica, che di Lei è orgogliosa, con

¹²⁰ Archivio della Casa di Missione di Patrica, B. 13, F. 5: contiene tre lettere del Refice e una risposta del Moretti in minuta. Lettera datata 1.ott.926.

la grande ed appassionata voce della nostra gente, della quale mi sento fedele e sicuro interprete, in nome dell'affettuosa sincera amicizia accolga il voto più fervido del mio cuore che oggi come sempre Le è vicinissimo per il suo trionfo e per la gloria d'Italia. Riccardo Moretti"¹²¹.

L'esito della prima fu trionfale. Ne diede notizia lo stesso Refice al Moretti: "Caro Dottore. Il suo augurio è stato coronato dal più lieto successo! La ringrazio per le sue belle parole! E che Iddio benedica le mie fatiche! Molti ringraz. e cari saluti. Refice"¹²².

I critici musicali si espressero con toni più lusinghieri del solito. Raffaello De Rensis scriveva: "Il *Trittico Francescano* va considerato un'opera di robustezza e maturità, che aggiunge nuovi allori alla brillante carriera del maestro Licinio Refice. I temi, che formano l'essenza psicologica della vigorosa concezione, sono nati da un pensiero preciso ed ispirato. L'organismo armonico e strumentale, derivante in gran parte dalla comune tecnica dell'opera romantica, procede serrato e rapido. Egli ama soprattutto cantare, italianamente cantare, senza ingombranti fardelli"¹²³. E A. Cartoni a sua volta scriveva: "Il lavoro offre pagine che toccano subito il cuore. Perché Licinio Refice, proseguendo nella via fino ad oggi battuta, e nella quale ci auguriamo voglia proseguire, non fa della musica falsa e vuota di senso. In un lavoro in cui il Santo di Assisi, povero in umiltà ma ricchissimo d'anima è il protagonista, l'artista che

¹²¹ *Ivi*. La minuta di questo messaggio ci mostra un testo molto tormentato, pieno di limature. Segno della soggezione che la fama del musicista incuteva. Tra l'altro, nella formulazione definitiva; la dicitura "sicuro e fedele interprete", con i numeretti fu cambiata in "fedele e sicuro interprete".

¹²² *Ivi*.

¹²³ *Il Giornale d'Italia*, 5.10.1926.

sia veramente tale non può sminuirsi dietro le vuote filosofie musicali. Dove c'è la espressività di sentimenti deve rispondere espressività di suoni; dove c'è debolezza di parole, deve parimenti rispondere dolcezza di melodia"¹²⁴.

Alberto Gasco, dopo aver discettato su pregi e difetti, scriveva: "Concludendo: un lavoro di mole rispettabile, nel quale si ravvisano i segni di un talento artistico vigoroso. Il Refice possiede in alto grado il senso drammatico, scrive con una facilità sorprendente e non rifugge dalle più ardite imprese. Il suo *Trittico* pecca per l'esuberanza e la prolissità, ma racchiude pagine di ottima fattura e gradevolmente melodiose, degne di essere segnalate e ricordate"¹²⁵.

Con il suo *Trittico* il Maestro cominciò a girare per le capitali d'Europa, preparando la strada a *Cecilia*. Viaggiare lo esaltava! Ma non il viaggiare per viaggiare: farlo per portare la musica e ricercarla. Quasi una mutazione del comando evangelico: "Andate in tutto il mondo, a predicare il vangelo!". E anche bisogno di alimentare lo spirito con rinnovate risonanze. "E partire, andare, viaggiare! Percorrere lunghe strade in auto, in ferrovia; compiere lunghe traversate sul mare: questa la sua gioia infantile. Restare incantato dinanzi alle meraviglie della natura; inebriarsi di luci e colori; scorgere di là dai panorami, ulteriori zone di infinita bellezza: questa la sua luminosa letizia"¹²⁶.

A questo contesto risale una delle prime lettere del nostro fondo. E' scritta da Cesena, in data 3 agosto 1827. Refice comunica: "Dato un forte rinvio dei miei concerti a Budapest". Il musicista dimorava nel convento di S. Maria del Monte. Aggiungeva: "Avevo pensato di passare qualche giorno

¹²⁴ *Il Corriere d'Italia*, 4.10.1926.

¹²⁵ *La Tribuna*, 5.10.1926.

¹²⁶ EMIDIO MUCCI (a cura di), *Licinio Refice*, Perugia 1955, p. 6.

di ottobre a Patrica, ma chissà? Io non posso disporre del mio tempo come vorrei”¹²⁷.

Il 16 marzo dell'anno seguente inviò una cartolina da Vienna. Si trovava nella capitale austriaca, città legata ai sommi della musica, per presentare ancora una volta il Trittico e aveva una gran trepidazione; prima di tutto per le già accennate tradizioni musicali di quella splendida città; e poi per il difficile momento politico a motivo delle tensioni tra Italia e Austria; di antica data, ma riesplose in quei giorni per alcuni incidenti nel Tirolo. Il successo fu enorme e se ne ebbe una profonda ripercussione anche a Patrica.

Eraldo Simoni (la cosa non è documentabile, ma pare certa) entusiasta dell'avvenimento, raggiunse Vienna e, tornato a Patrica, fece pervenire i suoi rallegramenti al Maestro, a sua volta rientrato a Roma. Refice gli rispose con una lettera, in data 3 aprile: “Caro Eraldo. Le tue buone parole mi hanno dato gran gioia! E sono lietissimo che tu abbia potuto partecipare al mio grande successo e goderne fraternamente! La tappa viennese è forse la più gloriosa della mia vita d'arte, e non bisogna dimenticare che io arrivavo a Vienna dopo l'incidenti politici dell'Alto Adige e che il Trittico era cantato in italiano, presente Seipel. Vittoria magnifica! Molte grazie delle tue premure e molti saluti cari e auguri”¹²⁸.

¹²⁷ Nella prima parte della lettera Refice comunica l'esito di una raccomandazione che ha fatto a favore di “una tale Pasqualina Vallecorsa vedova Montini” che “voleva far entrare un suo bambino al Collegio S. Pio di P.za Pia mediante una forte riduzione sulla retta di 300 lire”.

¹²⁸ Lettera datata: Roma 3 aprile 1928. Il personaggio citato è il famoso monsignor Ignazio Seipel, cancelliere austriaco che assicurò al proprio paese un biennio di pace (1822-24), prima che il suo successore J. Ramek spingesse per l'*Anschluss*. Anche nelle relazioni con

Nella seconda metà di agosto del 1928 fu a Patrica, secondo i suoi desideri. Il 18 giugno Eraldo aveva avuto un bambino, Adriano e il Maestro osservava con una certa curiosità come l'amico si fosse totalmente ripiegato sul "pargolo". In risposta a un invito, scrisse il solito messaggio: "Caro Eraldo. Ti ringrazio molto. Molti affettuosi e cari auguri al piccolo! Verrò stasera a fargli festa personalmente. Saluti e arrivederci"¹²⁹. Andò infatti, come faceva spesso, in casa Simoni e si trattenne fino a tardi.

Coronato di trionfi, il Trittico entrava finalmente in un teatro romano, l'Augusteo. Il 18 gennaio 1929 Refice scriveva a Riccardo Moretti, su carta intestata della Regia Accademia di Santa Cecilia: "Illustre e caro amico, Mi è molto caro partecipare a Lei, quale mio vecchio amico, e Podestà del mio paese natale che domenica prossima 20 gennaio alle ore 17,30 avrà luogo all' Augusteo la I esecuzione del mio *Trittico Francese*. Mi auguro che la notizia Le torni gradita. Con i migliori ossequi e saluti. Dv. D. Licinio Refice"¹³⁰.

La stampa romana, che già aveva commentato ampiamente l'opera in occasione della prima di Assisi, non passò sotto silenzio l'avvenimento. Il maestro Ezio Carabella, collega del Refice, scriveva: "Come spiegare il ripetersi dei successi del Trittico sia in Italia che all'estero? In questo modo: il nuovo lavoro del Refice possiede quegli elementi indispensabili ed eterni per arrivare direttamente ed indirettamente al pubblico.

l'Italia il governo di Seipel fu di indirizzo moderato; così pure nel successivo gabinetto del 1930.

¹²⁹ Lettera datata 26 Ag. 928. Adriano Luciano Alberto nacque a Roma e fu battezzato a Patrica il 4 luglio.

¹³⁰ Archivio della Casa di Missione di Patrica, l.c., Lettera datata 18 Gen 929. Il Maestro era stato accolto tra gli accademici della prestigiosa istituzione romana.

Il *Trittico Francescano*, che s'adorna d'una leggiadra veste poetica [...] è riboccante di vaghe melodie, d'un instrumentale solido e a volte leggiadrissimo, di ben costrutti finali"¹³¹.

Il 26 giugno dello stesso anno troviamo il Maestro a Sanremo, dove si trattenne per molti giorni. Con una lettera all'amico patricano annuncia la sua partenza alla volta di Roma per il giorno 2 luglio. Desidererebbe essere prelevato a Roma e condotto a Patrica. "Mi auguro di passare un bel mese: di lavoro e di... svago"¹³².

Con questo accenno entriamo in un settore della sua personalità molto marcato: l'amore per Patrica in generale e, viscerale, per la sua casa. Fu un girovago, ma sognò sempre il rifugio della sua casa patricana, con le finestre affacciate sulla suggestiva valle interna, che egli chiamava "Valle di Smeraldo". Non mancheremo di evidenziarlo a suo tempo.

Le sue serate! Riservato e perfino altezzoso con estranei e semplici conoscenti, il musicista si sbottonava volentieri con gli amici. Diventava chiassoso. Aveva una autentica predisposizione per le combriccole vivaci, nelle quali teneva banco, ridanciano.

¹³¹ *L'Impero*, 26.1.1929. L'esecuzione romana all'Augusteo (20.1.1929), avvenne sotto la direzione di Refice. Interpreti: Anna Maria Mendicini Pasetti, soprano; Nino Bertelli, tenore; Alfredo Sernicoli, tenore; Roberto Silva, basso; Bonaventura Somma, direttore del coro.

¹³² "Caro Eraldo, ti confermo la data della nostra partenza per lunedì 2 luglio! Se la tua cortesia è tanto grande potresti venirci a prendere, arrivando a Roma domenica. Aminta vorrebbe venire a Roma per delle spese; così potrebbe venirci con te! Ti attendiamo dunque, e mi auguro di passare un bel mese: di lavoro e di... svago. Con i più cari saluti. Licinio".

I suoi discorsi erano paradossali, impetuosi. Gli argomenti andavano dal più futile arzigogolo, alla problematica musicale. Un cavallo di battaglia erano le date. Scrive il Mucci: “Soffrendo la mania delle date e la fisima delle ricorrenze, non dava inizio a un nuovo lavoro senza prima aver consultato il calendario; su date e ricorrenze costruiva poi un castello di allegorie, di simboli e di significati talmente complicato, da meravigliare un provetto cabalista”¹³³.

Non a caso la sua musica procedeva allo stesso modo. Basata sullo sviluppo tematico (equivalente musicale dei giuochi di parole) faceva segnare improvvise analogie, ridondanze, voli allusivi, citazioni.. .

“Iddio benedica il mio lavoro!”. Era quello il pensiero dominante del Refice: il suo lavoro! Da quella concezione assolutista nascevano in gran parte le grane con il Capitolo di Santa Maria Maggiore, con l’Istituto di Musica Sacra, con le autorità ecclesiastiche; essendo sua incrollabile convinzione che tutto e tutti dovessero piegarsi alle esigenze, vere o presunte, della sua professione. I contrasti alimentavano le malignità sul suo conto e davano campo al Maestro di esercitarsi nelle battute e nelle stroncature; nelle quali non era secondo a nessuno. Spesso tali drastiche invettive erano più uno sfogo momentaneo, che asserzioni del suo autentico pensiero. Alcuni sarcasmi, per la loro ripetitività, facevano sospettare una autentica disistima.

Dei canonici del capitolo, diceva: - L’unico alfabeto è Giuseppe De Luca!

A volte liquidava Donizetti come Dozzinetti, altre volte ne riconosceva il peculiare valore. Dei suoi sentimenti per il Perosi abbiamo già detto. Tuttavia la venerazione non gli impediva di liquidarlo, di tanto in tanto, con una battuta:

¹³³ EMIDIO MUCCI (a cura), *Licinio Refice*, cit., p. 7.

“Componi per monachelle!”. Molte celebri pagine di grandi autori dell’opera italiana lo infastidivano per la “inconsistenza” dell’accompagnamento orchestrale. Le chiamava: “Le pagine zumpappà!”. I suoi cantori venivano spesso gratificati di epiteti pittoreschi, ma non protocollari e tanto meno liturgici. E se qualcuno gli faceva osservare che né Perosi, né Casimiri si comportavano in quel modo sgarbato, rincarava la dose con allusioni a presunte menomazioni endocrine.

Come era prodigo verso tutti di comunicazioni intorno alla propria attività e di inviti alle esecuzioni, così era esigente nel pretendere un cenno di gradimento: non necessariamente laudativo. Per aver dimenticato di farlo una volta, padre Paolo Mancinetti si prese una battutaccia: - Ma tu, figlio di contadini!

Non era propriamente una offesa. Si trattava di una battuta della *Margherita da Cortona* [nel battibecco tra Margherita e la rivale Chiarella]! E del resto padre Paolo era figlio di un contadino illustre, protagonista delle lotte agrarie¹³⁴. In ogni caso, non molto tempo dopo il Maestro di sua iniziativa si offrì di condurre in macchina l’offeso. Il rancore era del tutto cessato, anzi, non era neppure incominciato!

Il compositore preferiva una critica al silenzio. Ciò valeva anche per i giornalisti. Si divertiva a controbattere le critiche, ma trattava in modo sprezzante chi mostrava di ignorarlo. Spesso era più affabile con i critici che con i laudatori.

Nel 1934 il suo nome raggiungerà tale grado di notorietà che al paese natale penseranno seriamente di dedicargli una strada. Una targa stradale a persona vivente e in piena attività! Un fatto insolito, se non proprio unico. E tuttavia un progetto tanto concreto da arrivare alla fase operativa; almeno nei discorsi di un gruppo di amici. Giovanni Simoni, fratello di

¹³⁴ Pacifico Mancinetti.

Eraldo, scrisse a Plinio, perché interpellasse il Maestro al fine di sapere che cosa scrivere sulla lapide.

Plinio rispose: “Caro Giovanni. Ho ricevuto la tua e rispondo subito su quanto mi domandavi. Dunque ho domandato a Licinio, con la dovuta cautela, ciò che vorrebbe scriversi sul marmo per una denominazione di una strada a lui dedicata. Niente altro che nome e cognome cioè ‘Via Licinio Refice’. Però non ancora ha ricevuto nessuno invito ufficiale da parte del Podestà. Egli sarebbe libero per il 19 Aprile, poi non so, sarebbe difficile disporre di un altro giorno. Basta, fateci sapere qualche cosa. Stanno lavorando per questo ricevimento? Molti inviti? Saluti a tutti”¹³⁵.

Perché Plinio asseriva di averne parlato al fratello “con la dovuta cautela”? Certamente perché non sapeva come avrebbe reagito. Dunque anche in famiglia il Maestro restava imprevedibile. E questa è una prova della sua autenticità. Non recitava, in pubblico. Era semplicemente se stesso; nel bene e nel male. Non sapremmo invece interpretare in senso sicuro la risposta. Egli optò per il solo nome e cognome. Indice di semplicità? Di rigore? O di “superbia”? Tutte le ipotesi sono possibili, anche congiunte. Si avverte forse il bisogno di aggiungere qualcosa alla targa: “Via Giuseppe Verdi”?¹³⁶.

Refice fu a Patrica il 3 giugno. Venne accolto da tutta la popolazione, con a capo le autorità civiche. Qualche tempo

¹³⁵ USpR, Lettera datata Roma 13-3-34. La busta è intestata “Banco di Santo Spirito (Regionale del Lazio)”. La lettera fu scritta da Giovanni Simoni, impresario edile, forse perché sarebbe toccato a lui realizzare le targhe. Giovanni, sotto la direzione del fratello don Icilio, tracciò la strada così detta “degli Illori”, fino alla selva di Resignano.

¹³⁶ Ignoriamo a quali altre aggiunte pensassero i patriciani: “musicista”, “Don”, “Maestro”?

dopo, alla domanda di un intervistatore, che voleva conoscere le sue reazioni a quell'accoglienza, il Maestro rispondeva: "Certe impressioni sono indimenticabili, perché imponenti". Aggiunse che non si sarebbe mai aspettato tanto affettuoso entusiasmo dal popolo del suo paese, che l'aveva visto nascere e lo aveva seguito con ansia e consapevolezza¹³⁷. Ma la dedica di una strada sarebbe giunta molti anni dopo!

¹³⁷ Dattiloscritto di Salvatore Cracolici. Oggi Patrica ha una via dedicata al suo musicista. Vie dedicate al Refice sono anche a Roma, Perugia, Civitavecchia, Francavilla Fontana, Frosinone. In quest'ultima città gli è stato dedicato anche un Conservatorio Statale.

VI

“LA SAMARITANA” E “CECILIA”

Nel corso del 1933 Refice compose *La Samaritana*, un nuovo poema sinfonico vocale su testo di Emidio Mucci, che lo costruì sulla falsariga del notissimo episodio che occupa il IV capitolo del Vangelo di Giovanni¹³⁸. Anche qui siamo ai limiti della sacra rappresentazione o della laude popolare. Il lavoro fu preparato per l'inaugurazione del II Festival della Società Internazionale di Musica Sacra in Aquisgrana. Il mae-

¹³⁸ *La Samaritana*, poema sinfonico vocale su testo di Emidio Mucci, in quattro tempi: a) una ouverture sinfonica descrittiva sulla “campagna di Samaria”, seguita dal dialogo tra Gesù e la donna al pozzo, culminante nel tema della “fontana” che fa zampillare vita eterna; b) Cristo si rivela alla donna come Messia; c) la Samaritana, illuminata dalla fede, corre verso Sichem a dare il lieto annuncio mentre gli apostoli sopraggiunti si meravigliano che Gesù si sia intrattenuto a parlare con una donna; d) la moltitudine sichemita mobilitata dalla donna acclama Gesù. Dopo la prima di Aquisgrana l'opera fu replicata a Roma, all'Augusteo, alla fine dello stesso anno, sotto la direzione di Bernardino Molinari e con l'interpretazione impareggiabile di Claudia Muzio. Brani furono in seguito inseriti dall'autore in numerosi concerti, tra i quali memorabile quello al Teatro dell'Opera di Roma dell'aprile 1945. Una ripresa integrale, per iniziativa dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, si avrà nell'aprile del 1956, al Teatro Argentina, a commemorazione della morte dell'Autore.

stro sentì molto l'impegno. Egli soleva far osservare come la sua musica sacra fosse meglio apprezzata nei seminari esteri, specialmente del mondo teutonico. Non a caso essa si basava sullo sviluppo tematico, proprio del sinfonismo tedesco; sebbene non in modo così rigido. E i fatti gli diedero ragione. Eseguita nel gennaio del 1934 nella capitale della Renania, *La Samaritana* ottenne un grandissimo successo di pubblico e di critica.

L'Autore fu applauditissimo e le recensioni della critica tedesca furono, in genere, favorevoli o addirittura entusiaste. "Questo oratorio è un'opera di una eco e di una abilità tecnica somma. Cristo non è reso qui inaccessibile, ma piuttosto si avvicina a noi con tutta la sua forza e vive, per così dire, fra noi"¹³⁹. "Licinio Refice con la sua grande composizione *La Samaritana* colma di bellezza tutta meridionale, rappresenta il tipo più puro e caratteristico del compositore italiano"¹⁴⁰ "La composizione corale sinfonica, di una solenne maestà ed imponenza, si sviluppa in crescendo drammatico e con tale vivacità dinamica da affascinare tutti gli ascoltatori per la bellezza magica delle frasi musicali"¹⁴¹.

Dopo una esecuzione romana nel dicembre dello stesso 1934, interpreti Claudia Muzio e Mario Basiola, si ripeté il solito coro di elogi e rilievi da parte dei musicologi della Capitale. Prima di offrirne una raffica dobbiamo avvertire che, tra la prima di Aquisgrana e la replica dell'Augusteo, vi era stata la prima di *Cecilia*, di cui parleremo tra poco, preferendo noi seguire lo sviluppo logico a quello strettamente cronologico. I giudizi su *La Samaritana* riecheggiavano in larga misura quelli sull'opera che l'aveva preceduta. Ecco dunque una raffi-

¹³⁹ *Aachener Beobachter*.

¹⁴⁰ *Aachener Anzeiger*.

¹⁴¹ *Echo der Gegenwart*.

ca dei giudizi sull'ultimo parto del Maestro ciociaro, ossia *Cecilia*.

“L’opera non specula sui logaritmi e non si distrae in esercitazioni orchestrali” - scriveva Matteo Incagliati su *Il Messaggero*. - “L’ispirazione ha una sola fonte: il cuore. Fondata sulla vocalità, questa ha accenti, espressioni e misteriosi abbandoni che traggono animazione dalla melodia. Di fronte all’altezza del tema risponde immutabilmente la nobiltà dell’espressione”¹⁴². “Il lavoro per le sue doti di spontaneità è riuscito ad entusiasmare il pubblico che ha acclamato l’Autore due volte al podio”¹⁴³.

Alberto Gasco, sostenitore delle tendenze musicali di inizio secolo (impressionismo), scrisse: “L’episodio delizioso è stato volto in poesia e drammatizzato da Emidio Mucci - consueto librettista del Refice - il quale ha saputo renderlo ben adatto ad essere rivestito di note. In effetti la partitura de *La Samaritana* risulta scorrevolissima. Gli effetti di colore sono frequenti e disposti con abilità; l’orchestra interviene spesso con energia ed alla fine del lavoro svela tutte le sue risorse. Lo stile lirico-religioso della Samaritana è strettamente affine a quello della *Cecilia*: abbastanza moderno e pur sempre melodioso (...). Particolarmente pregevole l’esordio orchestrale, nel quale si odono sonorità agresti: la campagna di Samaria è

¹⁴² *Il Messaggero*, 17.12.1934. L’Incagliati fa poi l’elogio della Muzio: “Quando Claudia Muzio, la indimenticabile e suggestiva Cecilia canta, è tutto un mondo fantastico e poetico che si delinea”.

¹⁴³ Bruno Bariilli su *Il Giornale d’Italia*, 18.12.1934. Anche questo critico sottolineò le qualità degli interpreti: “Claudia Muzio è stata una Samaritana tutta passione e impeto. Mario Basiola ha impersonato la figura di Cristo con prestigio e dignità”.

piena di bisbigli. Intorno al pozzo d'acqua tersa come il cristallo è un fremito di vita"¹⁴⁴.

Come abbiamo già detto, un mese dopo la prima de *La Samaritana* a Aquisgrana, fu data a Roma, al Teatro dell'Opera, *Cecilia*¹⁴⁵. La critica non poté non notare la straordinaria fecondità del "prete di Patrica"; anche se, lo ripetiamo, *Cecilia* era pronta da una decina d'anni. Essa rappresentava, sotto l'aspetto del genere musicale, la linea più avanzata sulla quale il compositore si era spinto e quanto avesse dovuto attendere per dimostrarlo al mondo. Definita "azione sacra in tre episodi e quattro quadri", era in realtà un'opera lirica bell'e buona, anche se di andamento un po' statico e volutamente contemplativo, come sottolineava in un opuscolo distribuito agli spettatori, il musicista Ezio Carabella.

Seguiamo lo svolgimento dell'azione, sul piano strettamente narrativo, elaborato dal Mucci, che sostenne di aver avuto la materia in sogno, in due volte successive.

Un invisibile Angelo annuncia il contenuto dell'opera e invita a seguire con raccoglimento le vicende di *Cecilia*. Si apre quindi il velario sul primo episodio, ambientato nell'atrio del palazzo della Gens Valeria. Liberti e schiavi danno gli ultimi ritocchi ai preparativi. Sta per essere celebrato il matrimonio

¹⁴⁴ *La Tribuna*, 18.12.1934.

¹⁴⁵ *Cecilia*, Azione sacra in tre episodi e quattro quadri di Emidio Mucci, musiche di Licinio Refice. Prima rappresentazione, Roma: Teatro dell'Opera 15 febbraio 1934. Interpreti: Claudia Muzio, Cecilia; Giuseppe Bentonelli, Valeriano; Giacomo Vaghi, Urbano; Giuseppina Sani, Vecchia cieca; Carmelo Maugeri, Amachio, Maria Huber, Angelo. Direttore e concertatore, Edoardo Vitale. Scenografie di Marcello Govoni. La rappresentazione fu accompagnata da un opuscolo del maestro Ezio Carabella, contenente note sul libretto e sulla partitura.

tra Valeriano e Cecilia e si è in attesa dello sposo e della sposa. I servi bisbigliano che la sposa è, sì, bellissima; ma purtroppo è cristiana! Lo sposo giunge intessendo le lodi della sua donna. Il fratello Tiburzio lo invita a sacrificare ai Lari. Intanto dalla strada giunge il canto del corteo nuziale. Schiere di fanciulle, amici e conoscenti, invadono l'atrio cantando l'epitalamio e infine sopraggiunge la sposa, Cecilia. Riceve i doni rituali dell'acqua e della chiave di casa. Viene pronunciata da Cecilia la formula matrimoniale: "Ove tu Caio, io sarò Caia". La folla lascia gli sposi soli e si ritira nel triclinio. Valeriano ardente d'amore cerca in Cecilia qualche segno di contraccambio, ma rimane sconcertato dal contegno della ragazza. Deciso a forzare la sua donna per ottenere quanto gli è dovuto, è fermato dall'apparizione di un Angelo fiammeggiante, accorso all'invocazione di Cecilia: "O Signore, serba intatto il mio corpo ed il mio cuore!".

Il secondo episodio è ambientato nelle catacombe di Pretestato e l'azione viene introdotta da una *ouverture* sul tema dell'*In paradisum*. Una vecchia cieca narra a un gruppo di cristiani un sogno che ha avuto. Ha sognato il figlio morto, bisognoso di preghiere e grazie a esse, ha ottenuto la pace eterna. La cieca non ha finito di raccontare, che entrano in scena Cecilia e Valeriano. Questi è titubante, ma la ragazza lo rincuora dicendogli che il luogo è tetro, ma ciò che vi si svolge è luminoso e attraente. Ecco intanto entrare in scena sacerdoti e moltitudini di credenti. All'apparire del vescovo Urbano i malati invocano il miracolo. Il vescovo Urbano domanda se conoscono l'episodio che accompagnò la conversione dell'apostolo Paolo. Molti chiedono di ascoltarlo. Urbano racconta, a mo' di romanza, la storia di Saulo. Giunti al miracolo del recupero della vista da parte del persecutore, la cieca vede l'Apostolo in una luce di cielo. Tutti vedono l'apparizione e gridano al miracolo. Anche Valeriano, che dunque da spiritualmente cieco

acquista la vista della fede! Il giovane chiede il battesimo e gli viene amministrato. Il voto di Cecilia è esaudito. L'Angelo di Dio compare con corone di fiori, a sancire un mistico matrimonio tra i due.

Il terzo episodio. Il palazzo della *Gens Valeria* è stato trasformato in sede del tribunale. Valeriano e Tiburzio, suo fratello, hanno dato la vita per la fede. Amachio, prefetto di Roma, vuol salvare la vita della fanciulla inducendola a abiurare la fede. Al rifiuto di lei, ordina che sia condotta nel calidario, perché indotta dai vapori ardenti, rinneghi la sua fede o muoia. Nel calidario, alla luce delle vampe che escono dall'ipocausto, Cecilia rivolge a Dio una preghiera: vuole essere consumata dal fuoco, subito. Teme che un lento strazio possa far languire l'anima. Ma il fuoco non brucia e anzi ha l'effetto di una brezza. La martire non può fare a meno di cantare la propria meraviglia. Allora Amachio dà ordine di trapassare con una spada la gola della giovane, per spegnere quel canto che gli dà un fastidio insopportabile. Cecilia ferita a morte viene abbandonata sul luogo. Amachio e i suoi soldati se ne vanno. Le ancelle adagiano la morente in una posizione più comoda. Cecilia le ringrazia. Entrano sacerdoti, cristiani, il vescovo Urbano. La martire muore in un rapimento estatico. Nei cieli si ode un canto dolcissimo che annuncia la glorificazione di Cecilia¹⁴⁶.

Che dire di quest'opera "teatrale"? Il successo di pubblico fu grandissimo; testimoniato dalle molte repliche, sempre affollate: otto, a Roma. E non solo a Roma. Passò sui maggiori teatri italiani e del mondo: nel 1934 al Colon di Buenos Aires, con "exito clamoroso" (otto recite con il tutto esaurito)

¹⁴⁶ Abbiamo ricavato la trama dell'opera direttamente dal libretto, edizione Ricordi 1934.

e all'Urquizia di Montevideo; nel 1935 al Teatro Reale dell'Opera di Malta, al Comunale di Rio de Janeiro e di San Paolo del Brasile: sempre con la incomparabile Claudia Muzio. A Santiago del Cile con Alida Vame.

“Giova prendere nota” - scrisse Alberto Gasco - “della brillante vittoria ottenuta ieri sera dal musicista cristianissimo, che ha mostrato di possedere un vigoroso ingegno teatrale, congiunto a doti insigni di polifonista e di colorista. I cori - profani o religiosi - della *Cecilia* sono quasi sempre di una saldezza preclara; l'orchestra non si perde in quisquilie né mai si esalta a freddo. E affermiamo che il secondo episodio dell'opera - dopo l'orto dei cristiani del Nerone di Arrigo Boito - merita il plauso massimo di coloro che vagheggiano l'intima unione della religione e della musica”¹⁴⁷.

Anche Raffaello De Rensis, espresso apprezzamento per l'intera opera, diceva di preferire il secondo episodio. “Nel secondo episodio la mistica austerità del preludio, l'ingresso del Vescovo Urbano, il suo racconto di San Paolo sulla via di Damasco, il coro dei Catecumeni, lo stesso eloquio di Cecilia e Valeriano si contengono in lineamenti e coloriti di derivazione gregoriana e liturgica, di eletta nobiltà. Per cui riteniamo che questo episodio e l'Annuncio con cui si apre l'opera, siano le parti più aderenti, più proprie, sentite e ricche di virtù emotive”¹⁴⁸.

Tutti misero in evidenza che la sostanza della musica era in linea con la “tradizione più recente”; nel senso che essa, pur esprimendo aggiornamento e accuratezza, non si discostava dalle norme acquisite nell'uso classico. E anzi, confermando un giudizio ormai largamente condiviso tanto da apparire

¹⁴⁷ *La Tribuna*, 17.2.1934.

¹⁴⁸ *Il Giornale d'Italia*, 17.2.1934.

come un luogo comune, si sosteneva che la peculiarità del Refice stava proprio in quella nobile padronanza della materia musicale. “Nobile” fu un aggettivo molto usato nelle recensioni alle opere del musicista ciociaro.

“Per quel che riguarda la vera e propria sostanza musicale, Refice si mantiene nel carattere che gli conosciamo: egli tende cioè all’espressione larga, ad un canto che si compiace dei suoi melismi più che delle sue melodie, ad un fraseggiare arioso (il fraseggiare tipico del melodramma di questi ultimi trenta anni). Refice ha dato con questa opera un altro saggio della sua valentia, oltre che della sua sensibilità: la maniera con la quale egli tratta l’orchestra (molto chiara e semplice) ed il coro confermano le doti di musicista che lo caratterizzano”¹⁴⁹.

Si sviluppava intanto il dibattito sul genere dell’opera. “Azione sacra”, l’aveva definita il librettista. Era una definizione non riconducibile alla terminologia classica. “Sacra rappresentazione”? Ma essa esigeva il sagrato e la piazza cittadina, non il teatro, luogo “profano” per eccellenza. Profano vuol dire “fuori dal tempio”. Il “sagrato” è, sì, fuori, ma “appena fuori” e dunque ancora sacro, come dice l’etimologia. Inoltre, la sacra rappresentazione è connessa con un apparato “povero”, sia nel linguaggio, perché destinato alle fasce popolari, sia nelle esigenze sceniche, perché non destinate a un palcoscenico attrezzato.

L’opera del Refice, se rispettava, con la materia tratta dagli *Acta martyrum* e l’intento edificante, le categorie della sacra rappresentazione, le snaturava però: con l’introduzione della grande orchestra; l’adozione di un linguaggio (musicale e letterario) estraneo; la rappresentazione di qualche scena ardita, come quella di Valeriano fresco sposo che pretende quanto

¹⁴⁹ *Il Lavoro Fascista*, 17.2.1934.

gli è dovuto, arrivando a dire che non si darà pace finché non sarà entrato nell'hortus conclusus (il chiuso giardino) di Cecilia per coglierne fiori e frutti; un eccessivo entusiasmo per la bellezza muliebre. Nulla di veramente osé, intendiamoci; e per giunta giustificato dalla necessità di mettere a contrasto il mondo pagano e quello cristiano. Tuttavia sconcertante. Non per i singoli elementi in sé, ma perché quei fatti richiamavano alla memoria i cento altri della tradizione operistica. E a quel punto ne sembravano anzi una pura allusione, quasi che librettista e compositore dicessero: più in là di così non possiamo andare. La critica, come vedremo soprattutto nel caso di *Margherita da Cortona*, evidenziò molto questa dicotomia radiale.

Ma restiamo ancora a *Cecilia*. Il maestro Giacinto Sallustio non aveva dubbi. Scriveva: “Dal nostro punto di vista sosteniamo che questa azione sacra va considerata come opera prettamente teatrale, specialmente in base alle caratteristiche della musica spiccatamente teatrale, in virtù delle quali l'opera ha conseguito quel grande successo, che tutta la stampa d'Italia, ad unanimità ha registrato”¹⁵⁰.

Le critiche, sostanzialmente positive, su *Cecilia* furono senza dubbio propiziate anche dal successo di pubblico che l'opera registrò a proprio vantaggio¹⁵¹. D'altra parte, il pubbli-

¹⁵⁰ *Musica d'oggi*.

¹⁵¹ Continuando l'elenco delle rappresentazioni, dato nel testo, diremo che l'opera fu eseguita nel 1935 al Teatro dell'Opera di Roma con Claudia Muzio; nel 1938 al Sociale di Como con Augusta Oltrabella, che tornò a cantarla nel Teatro dell'Opera di Roma nel 1942; a Lisbona nel 1948 con Maria Amelia Duarte de Almeida; nel 1950 sempre a Roma con Clara Petrella; nel 1952 a Barcellona con Elena Rizzieri; nel 1953 al San Carlo di Napoli con Renata Tebaldi; nel 1954 al Gaiety Theatre di Dublino con Isel Favati e di nuovo a

co è il critico più autorevole e determinante, se è vero come è vero che un'opera teatrale è destinata al pubblico quant'altre mai. Un romanzo potrebbe essere riservato a pochi, o attendere pazientemente negli scaffali della libreria il lettore solitario; un quadro o una scultura potrebbero essere destinati a un solo fruitore; una poesia potrebbe aver svolto la sua funzione rimanendo nel cassetto del poeta. Ma una opera teatrale vive solo sul teatro e vuole la sala piena. Refice riusciva a riempire i teatri. Era la migliore dimostrazione del suo temperamento d'artista. La sua *Cecilia* costituì uno dei più clamorosi successi del repertorio della sua epoca.

Ciò non significa che essa sia immune da difetti. Sul piano musicale non siamo abilitati a dire molto. La ridondanza dell'orchestra, che spesso copre le voci anziché esaltarle, è notata anche da chi, come noi, è digiuno di studi in conservatorio. Il canto per il canto porta alla indistinta personalità dei personaggi: difetto per un operista, un po' meno per l'autore di sacre rappresentazioni, per il quale vale il principio: "Non importa come lo dico, conta quello che dico!". Ma è soprattutto riguardo al libretto che ci sentiamo di fare delle riserve.

Il testo letterario indulge al lirismo più sfrenato. Mentre entra nelle catacombe, Cecilia esorta lo sposo a darle la mano e a non aver paura giacché nelle viscere della terra udrà "lo stormire della fronda, la cullante melodia dell'onda, il pispiglio dei passerì alla sera, il canto azzurro della primavera, il bianco strepitar delle cascate, delle stelle le musiche ignorate!". Il che sembra francamente eccessivo, e soprattutto molto esteriore, per una prossima martire, che brucia di amore per Cristo e che

Rio de Janeiro con Renata Tebaldi. [Refice poté oltrepassare abbondantemente la centesima rappresentazione della sua creatura. Evento stupefacente se si considera il soggetto dell'opera, tutt'altro che solleticante]. Numerose le edizioni radiofoniche.

vuole avviare lo sposo agli stessi ardori. Insomma, non si ha il superamento delle romanticherie operistiche, ma un loro stravolgimento in contesto improprio.

D'altra parte non ci convince la stessa Cecilia che, in precedenza, celebra il matrimonio con Valerio e subito dopo gli fa dei discorsi strampalati, negandosi a lui. Avrebbe dovuto parlargliene prima. Il discorso di Cecilia a Valeriano non è accettabile neppure in sé, come tesi cristiana, giacché squalifica l'amore umano, il che non è necessario per proclamare l'eccellenza della verginità. ("Il bacio delle labbra amaramente oscura il core, lo fa lacrimare! Fa lacrimare il core e lo consuma, lo copre tutto di una nera bruma, lo sperde nell'ignoto come piuma e mai più si potrà ritrovare..."). Un autentico disastro nucleare, il bacio...

E che dire della conversione di Valeriano? Troppo affrettata: avviata da un miracolo (*deus ex machina*), la comparsa dell'angelo con la spada fiammeggiante a difendere la verginità di Cecilia, ma esplosa alla luce di un nuovo miracolo (la guarigione della vecchia cieca) che poteva destare più di un sospetto a un pagano un po' più smalzato. La sua voce fuori campo, a martirio avvenuto, è teatralmente fiacca, come trovata e retoriche suonano le sue parole...

Sono solo alcune delle considerazioni che si potrebbero fare. Rimandiamo a altro capitolo il discorso comparato sui vari libretti utilizzati dal Refice, specchio del tempo. Da quanto abbiamo detto, però, risulta evidente la debolezza dell'impianto generale, pur non mancando scene di pregevole fattura. Chi volesse negare al Refice il merito di aver dato al testo nerbo e unità, pur seguendone spesso pedissequamente il dettato, sarebbe senza dubbio un giudice prevenuto, [come riteniamo che siano in molti, forse troppi, per motivi ideologici].

Qualcuno oggi sostiene che il grande successo di *Cecilia*, che non può essere negato, fu dovuto alla magnifica interpre-

tazione di Claudia Muzio¹⁵². Sarebbe impossibile negare che l'eccezionale interprete, una delle maggiori d'ogni tempo, abbia contribuito a dare risalto all'opera nel suo primo apparire; e che in qualche modo nelle successive repliche di quegli il prodotto anni abbia beneficiato di quell'abbrivio. Ne furono convinti lo stesso Refice e il Mucci, che posero sull'edizione Ricordi della *Margherita* questa dedica *in memoriam*: "A Claudia Muzio, grati". Ma da ciò a concludere che il successo dipese esclusivamente dalla Muzio è deduzione insostenibile, perché equivoca. Mentre vorrebbe minimizzare la consistenza della partitura, afferma che se essa è assunta da una grande interprete, funziona a meraviglia. Che cosa si pretende di più da un'opera lirica? Ci sembra un complimento tanto più valido in quanto involontario.

Sennonché *Cecilia* funzionerà molto bene anche con altre interpreti (quasi sempre eccezionali anche esse, per la verità) a distanza di anni, quando gli echi dell'interpretazione della Muzio non potevano valere. E funzionò benissimo in quegli stessi anni quando, a causa di una grave malattia che colpì la Muzio, l'opera dovette essere cantata da altre soprano, non certamente in grado di competere con lei e alle quali, pertanto, il confronto avrebbe dovuto nuocere pesantemente. *Cecilia* ha la "sua" forza, il suo fascino proprio.

La Muzio, pur dal calvario della malattia (un cancro ai polmoni? una infezione ai reni?) seguiva con interesse le vicen-

¹⁵² E' quanto afferma per esempio Rossella Bertolazzi in *L'Opera*, repertorio della lirica dal 1597, Milano 1977, p. 428. "Il successo di *Cecilia* fu dovuto alla splendida interpretazione di Claudia Muzio". Forse qualcuno impedisce, oggi, di dare dell'opera "splendide interpretazioni"? Contrariamente a quanto sostenuto dal Gasco e dal De Rensis, la Bertolazzi trova la partitura del secondo episodio particolarmente "enfatica e confusa".

de artistiche del Maestro e gli si rendeva presente con biglietti e telegrammi, in ogni parte d'Italia: di buoni auguri prima delle recite e di felicitazioni al termine degli spettacoli. Gli comunicava anche le proprie notizie: "Sono stata operata... Mi sento debolissima...". Esprimeva la speranza di tornare sulle scene. Morì invece il 24 maggio del 1936.

- E' un angelo! - diceva il Maestro, ogni volta che gli si chiedeva di lei. - Un angelo! -. E levava al cielo gli occhi, e rimaneva assorto quasi a voler sentire "il canto di Cecilia", che chiude l'opera: il canto della glorificazione.



Ricordino funebre di Claudia Muzio



LICINIO REFICE in veste talare, ringrazia il pubblico dal palcoscenico dopo una esecuzione di *Cecilia*.

VII NELLA VITA PRIVATA

A essere onesti fino in fondo, a *Cecilia* giovò lo status dell'autore. Un sacerdote che compone musica lirica, che la dirige, che sale sul palcoscenico a ricevere gli applausi con la sua veste, erano eventi che “di per sé” suscitavano interesse e curiosità. Ma anche qui bisogna andar cauti. Non si trattava di un fenomeno di cronaca spicciola, come quello di un qualunque fraticello che vada a cantare a un festival la propria canzone: con la chitarra a tracolla come un crocifisso di nuova foggia. La musica di Refice proveniva da una grande sapienza tecnica e da una cultura che lasciavano sbalorditi gli interlocutori; i quali magari, sulle prime, gli si avvicinarono convinti di avere a che fare, sì, con un docente di alta specializzazione, ma non così versato nelle problematiche specifiche dell'opera. Gli articoli su Refice comparivano nelle pagine culturali e il dibattito che egli suscitava, se pure non trovava molti sostenitori, riceveva rispetto da tutti sul piano professionale. Tutti mettevano onestamente in risalto la grande competenza del prete “operista”.

Con la sua *Cecilia*, Refice viaggiò moltissimo, passando di trionfo in trionfo. Rappresentava un “caso” che faceva discutere? E egli discuteva volentieri. Se ne compiaceva, anzi, perché veniva a trovarsi in una posizione ideale per propagandare le proprie idee. Aveva, o riusciva a ostentare, una straordinaria noncuranza per le stroncature dei critici. Diceva: “lo

compongo per nessun altro fine che quello di secondare prima l'intima ispirazione del mio estro d'artista, poi per il pubblico, da ultimo - ma con distanza notevole e marcata - per i signori critici i quali sono bravissime persone, ma hanno il torto di voler fare l'anatomista ed il chirurgo ad ogni costo, di voler sezionare per scoprire... Sennonché lo spirito né cede al filo del più tagliente bisturi, né può essere diviso o mutilato, e se il pubblico ascolta, si commuove, sente dentro di sé schiudersi a un tratto un germoglio di vita o di bontà, segno è che l'opera ha compiuto la sua missione e che l'artista ha saputo rivelare un poco della luce che Dio per sua bontà gli ha acceso in cuore e che deve risplendere e purificare"¹⁵³.

Nelle interviste Refice, oltre che con le parole, si rivelava con gli atteggiamenti. Dinamico, vulcanico, gesticolante. Così ce lo descrive Sandro Reina, che lo intervistò nell'atrio del Teatro Sociale di Como: "Allora inizia a lunghi e misurati passi la sua notturna peregrinazione su e giù per l'atrio deserto e semibuio del Sociale e ben conviene seguirlo su quel metro ed ascoltarlo per godere di lui che è conversatore piacevole e facondo. Né parla delle sue opere (...). Parla dell'arte lirica in generale, della musica in teatro, delle sue aspirazioni che in un tormento intimo e bruciante vorrebbe vedere al più presto realizzate, parla di una rinascita di questa grande forma d'arte che avvicina le folle e può parlare, insegnare, commuovere, educare. Forma d'arte che deve essere mezzo di elevazione spirituale e che purtroppo, oggi specialmente, brancola nell'ombra, e consuma i più puri estri in romantiche favole o in cerebrali e vuote costruzioni"¹⁵⁴.

¹⁵³ SANDRO REINA, *A colloquio con l'autore di "Cecilia"*, su *L'Ordine*, Mercoledì 16 febbraio 1938, p 4.

¹⁵⁴ *Ivi*. Sandro Reina scrive: "Licinio Refice conosce ogni maestro, ogni scuola, ogni opera, sia sacra che profana".

Nel 1936, al termine del suo secondo viaggio in America (il primo si era svolto nel 1934) gli fu regalata una automobile; una Ford. La vita lo prendeva e egli pensava di agevolare con quello strumento il disbrigo dei molti impegni; senza dover sottostare agli orari ferroviari. Non trascurava, per la verità, neppure l'aspetto goliardico. L'avventura si schiudeva davanti a lui. Sarebbe stato sufficiente fornirsi di un buon autista (e lo aveva, nella persona di Antonio Montini, detto Juccio) per potenziare il proprio dinamismo. Ma al tempo stesso sperava anche di conquistare più frequenti pause di tranquillità, così necessarie alla creazione artistica: naturalmente a Patrica.

Giunto in Italia si affrettò a comunicare la notizia a Eraldo, anche lui un provetto pilota. Il possesso della “macchina”, che doveva giungere per mare, divenne da quel momento una sorta di attesa messianica. Nel ringraziare l'amico patricano, che si era adoperato efficacemente per le pratiche di immatricolazione, gli diceva appunto: “Ti chiamerò “Il Procuratore superdinamico!””. E Eraldo gli rispose con la lettera da noi riportata nella premessa¹⁵⁵. Una risposta garbata, di quelle che al Maestro non potevano non far piacere.

Egli stava lavorando a una nuova opera sulla vita di santa Margherita da Cortona: aveva fatto trapelare la notizia e i giornali l'avevano annunciata con rilievo e interesse. Intanto fremeva per l'automobile! In realtà il dinamismo lo comunicava lo stesso Refice, con le sue improvvise e frenetiche aspirazioni. Eraldo riteneva che l'automobile non potesse giungere prima di Natale. Il Maestro pensava e sperava che arrivasse prima.

¹⁵⁵ Come già dicemmo a suo luogo, la minuta della risposta di Eraldo Simoni, datata 24.10.36, è acclusa alla lettera del Refice in data 21. Ott. 36.

Il 1° novembre 1936 scriveva: “Caro Eraldo, incomincio a credere nel tuo spirito profetico. La macchina arriverà per Natale! Qui chi ci capisce è bravo! Ho telegrafato pregando di spedire, di imbarcare col Conte di Savoia l’8 Nov. e rispondo: “Impossibile imbarcare adesso!”. Staremo ad aspettare! (...). Dunque attendere! Avete letto sui giornali la notizia di Margherita? Qui la cosa ha fatto una forte impressione di compiacimento. Alalà”¹⁵⁶.

Il 18 dicembre, con un trionfante telegramma, annunciava a Eraldo, da Roma, l’arrivo dell’automobile. “Domani sabato mezzogiorno arriverà Napoli Autoford desidero averti presente”. Annunciava anche più minute informazioni spedite in una lettera a mano, che difatti Eraldo ricevette lo stesso giorno da qualche familiare tornato dalla Capitale. “Caro Eraldo, dunque domani arriverà la macchina! Noi due (monsignor Negri ed io) partiremo da Roma col treno (ore 10) e saremo a Napoli alle una. Andremo al Gambinus a fare colazione. Alle 2, 2,30 saremo al posto per le pratiche di svincolo. Conteremmo di ripartire colla macchina verso le 4. Adesso per quanto riguarda te! Tu potresti venire a Napoli col treno 1) Via Cassino o 2) Via Formia o 3) colla macchina (bella scoperta!). Via Cassino c’è un treno che ti fa arrivare verso le 2 a Napoli: troppo tardi. Via Formia ottima cosa. Ti prenderemo in treno (II classe) verso le 11 e andremo giù insieme. Colla macchina bisognerebbe che venisse allora (a Napoli) anche Osvaldo, perché di autisti ne occorrerebbero due per il ritorno”¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Lettera datata 9. Nov. 936, da Roma.

¹⁵⁷ Lettera datata: 18. Dic. 936. E continua: “L’importante è che tu sappia che noi arriveremo a Napoli (staz. centrale) alle 12,55 e che subito saremo al Gambinus (vicino al S. Carlo) per restarvi fino verso le 14. Se non vieni colla macchina Osvaldo potrebbe aspettarci

Eraldo non se lo fece ripetere e corse a Napoli: non sappiamo per quale via. Non con la propria automobile (una Lancia). Sappiamo per informazioni indirette che il viaggio di ritorno, con la fiammante Ford guidata dallo spericolato *Ingegnere* di Patrica, non fu privo di emozioni per il musicista e per monsignor Negri.

Il 1937 fu un anno intenso per il Maestro, proprio come gli piaceva. Rappresentazioni della *Cecilia* in tutta Italia. Il nostro carteggio ci fornisce una traccia: il 13 gennaio, una cartolina da Bari. Il 5 febbraio altra cartolina, sempre da Bari, in cui scriveva: “Il successo aumenta a dismisura!”. Dal 14 al 20 marzo, conti di vari alberghi di Sanremo (nessuna lettera o cartolina perché Eraldo era con il Maestro). Lo prova un telegramma dell'*Ingegnere* alla figlia Claudia: “Successo entusiastico arrivo domenica bacioni cari Papà”. Il 24 marzo: cartolina da Montecatini. Il 21 maggio: cartolina da Lecce. Il 30 agosto e il 4 settembre: cartoline da Camaldoli.

E nonostante il gran correre da un capo all'altro d'Italia, con la Ford condotta dal fido Juccio, trovò il modo di ultimare *Margherita da Cortona*. Per quel delicato lavoro scelse Patrica. Come abbiamo più volte detto, la casa in paese era il luogo prediletto dall'artista. Là ritrovava spazio e intimità: due opposti che gli erano indispensabili. E ritrovava anche i suoni e i rumori dell'infanzia. In particolare per un'opera come *Margherita*, così piena di richiami alle “radici”, quel ritorno del compositore alle “proprie” radici, era indispensabile. Si consideri soltanto tutto l'assillante “ricordare” della protagonista: “Vorrei udire ancora la voce di mio padre, [...]. Vorrei

a Frosinone la sera di sabato (ove contiamo di essere verso le ore 20) e tutti proseguiremo per Roma. La mattina di Domenica ti accompagneremo tutti a Patrica: E' chiaro, non è vero?”.

rivedere la piccola stanza ove l'ombra di mia madre forse mi cerca (...). Un giorno la mamma si addormentò, né più aprì gli occhi. A notte: canti tetri e luccichio di ceri per il sentiero [...]. Lo stellato mi palpitava nel petto...". Le parole erano di Emidio, ma a esse occorreva attribuire le atmosfere sonore giuste.

Anche se la "sua" casa non era quella dove era nato, essa era pur sempre legata al ricordo dei genitori. "I miei cari morti" - come li chiamava-; o "le benedette anime dei miei morti". Molte atmosfere dell'infanzia rivissero nella *Margherita*, e forse anche qualche reminiscenza delle musiche composte per le feste del Preziosissimo Sangue.

Al lavoro di rifinitura di *Margherita* è legato un episodio grazioso; sicuro, perché raccontato dallo stesso Maestro. Egli era da giorni addosso alla scena del ripudio di Margherita da parte della matrigna e del pavido padre, un punto nevralgico dell'opera, drammaticissimo. Stava riflettendo come risolvere un certo passaggio, quand'ecco suonò la campanella di San Francesco, per la messa dell'alba. Erano le cinque del mattino. Quei rintocchi gli parvero la scelta giusta. Il compositore si ricordò di un verso dell'opera. Margherita, nel tentativo di resistere a Uberto che vuole condurla via da Laviano, gli dirà che è troppo legata al "campanile che mi destava, salutando l'alba!". Fissò sul pentagramma quei rintocchi così come gli giungevano.

Al termine del lavoro, di cui fu molto soddisfatto, ne diede notizia alla stampa, con un comunicato in terza persona, che giace manoscritto tra le carte di Eraldo Simoni. Il comunicato confermava anche una indiscrezione di tutto rilievo: l'opera sarebbe stata data, in prima assoluta, alla Scala di Milano. Era la consacrazione della carriera di un artista, ma anche una ulteriore provocazione. Il prete Licinio Refice, con una sua storia edificante, varcava le soglie del tempio massimo della musica lirica!

Ecco il comunicato, steso dallo stesso Refice: “Il Maestro Refice ha compiuto la sua nuova opera *Margherita da Cortona*. Siamo in grado di poter annunziare - per i primi - che il Maestro Refice ha compiuto - nella quiete del suo rifugio di Patrica la partitura strumentale della sua nuova opera “*Margherita da Cortona*”. Abbiamo avvicinato il Maestro che ci è apparso vivamente soddisfatto del suo lavoro, compiuto attraverso uno studio indefesso, appassionante, attentissimo. Egli è particolarmente lieto per la, coincidenza providenziale e significativa di aver terminato il suo lavoro esattamente il 22 luglio, festa di Santa Maria Maddalena, di cui *Margherita da Cortona* fu immagine vivissima. L'opera - su libretto di Emidio Mucci - consta di un prologo e tre atti, e - come è noto - verrà data in primissima esecuzione al Teatro alla Scala di Milano nel gennaio prossimo”¹⁵⁸.

Il Maestro si portò a Milano più volte, per prendere contatto con gli artisti e seguire le prove. Vi si recò accompagnato dal fido Juccio, reduce dalla Campagna d'Africa. Neanche a farlo apposta, giunse proprio in quei giorni, all'ex combattente, un premio di lire quattrocentocinquanta, che furono recapitate al brigadiere di Patrica, il quale fece sapere che si era in tempo, per ritirarle, fino al 15 settembre; dopo di che, le avrebbe rispedito.

Informato della cosa, Refice scrisse a Eraldo la seguente lettera, in data 11 settembre 1937: “Juccio mi dice che sono arrivate per lui a Patrica L. 450 (premio campagna d'Africa) e che il brigadiere le rispedirebbe al Ministero se entro il 15 sett.

¹⁵⁸ Ci riferiamo al foglietto autografo del Refice. Di esso Eraldo Simoni fece delle veline dattiloscritte, allo scopo evidente di propagandare l'evento. Ivi, anche un paio di veline. Forse le copie, stampate da Eraldo, furono consegnate al Maestro in grande quantità, perché potesse distribuirle ai giornalisti.

non fossero ritirate da Juccio stesso! Ti prego di rimediare a questo ordine dragoniano del nostro brigadiere! Juccio sarà a Patrica certamente per il 18 sett. Dunque, per tre giorni potrebbero pure attenderlo! Qui molto bene tutto. Parto oggi e domani conto di essere a Serravalle (Arezzo) per incontrarmi con quel Prefetto! Cordiali cose a Pia e a te con i piccoli. Tuo Licinio”¹⁵⁹.

Non sappiamo come finisse la cosa. Crediamo che il brigadiere si sia investito della solennità delle mansioni di Juccio Montini. Era l'autista personale di un concittadino che stava per debuttare al Teatro alla Scala! In paese l'eccitazione era altissima. Eraldo si fece promotore di una “spedizione” su Milano.

Una volta tanto, dunque, i paesani si mostravano fieri del profeta locale? Sì, ma il detto evangelico non veniva smentito. Giacché esso esclude che un profeta possa essere tale “nella propria patria e tra la propria gente”. Si pensi alla vicenda della dedica di una strada, da noi già riferita. Erano alcuni anni che se ne parlava e ancora non se ne veniva a capo. Tolte poche lodevoli eccezioni, in paese le antipatie sopravanzavano le simpatie verso il grande musicista. Si guardava con invidia al suo successo, valutandolo per denaro contante. Lo stesso arrivo a Patrica della grossa automobile americana non contribuì a alimentare le simpatie verso il proprietario.

Non è facile smentire un detto evangelico, perché chi li formulò “sapeva bene cosa c'è nel cuore dell'uomo”! Licinio Refice non poteva pretendere di essere bene accetto nella sua patria e tra la propria gente, se non ci riuscì neppure Cristo. E bisogna candidamente ammettere che il Maestro (di musica) faceva molto meno del Maestro per facilitare la cosa.

¹⁵⁹ Lettera datata Milano 11 Sett. 937.

Prendiamo il caso dell'automobile. Il suo possesso, in paese, a quell'epoca, era più che mai uno status symbol; un oggetto esclusivo quant'altri mai, anche per la condizione delle strade. A Patrica i primi a farne acquisto erano stati i Lancia e i Simoni (Eraldo, don Icilio): macchine fiammanti, gioielli della industria.

Successivamente l'avevano acquistata anche gli Spezza. Ora Licinio Refice faceva più scalpore: per la scelta di un "macchinone", che sembrava destinato di proposito a sbalordire; per l'acquisto fatto "direttamente dall'America", il che lasciava immaginare una riserva favolosa di dollari; per il ricorso "all'autista privato...". Anche in questo caso non sapremmo decidere se stigmatizzare tale comportamento come "arroganza" o come "plateale sincerità". In questo secondo caso saremmo, tutto sommato, in presenza di un pregio; proprio di quei tipi che possono dire: "Sono tutto ciò che dimostro. Non nascondo nulla di me. Non ho altarini o cadaveri nell'armadio, giacché tutto ciò che sono lo sono pubblicamente: nel bene e nel male".

Ma torniamo al rapporto dei patricani con il trionfo scalligero del loro concittadino. Per ora tutto si svolgeva a Milano! E i patricani, per natura amanti dei viaggi, aderirono in massa all'iniziativa. Ci vollero ben due treni speciali per prenderli su tutti!



AUGUSTA OLTREBELLA in *Margherita da Cortona*.

VIII

MARGHERITA DA CORTONA

Cecilia aveva costituito, per il Refice, l'infrazione di un tabù. Con essa, era entrato di prepotenza là dove egli stesso non avrebbe potuto metter piede, senza uno speciale permesso: nei teatri lirici. Per assistere alla rappresentazione e più ancora per dirigere o affacciarsi in palcoscenico a rispondere alle acclamazioni del pubblico, egli aveva dovuto munirsi di una autorizzazione. "Libentissime" - si dice che rispondesse Pio XII. Certo gli era stata accordata; ma non lo aveva messo al riparo dalle critiche: provenienti in gran parte dagli ambienti curiali. "Troppa mondanità" - si faceva osservare. "Troppi atteggiamenti anticonformistici! Vita dissipata!". Quando un critico autorevole come Alberto Gasco su *La Tribuna* chiamava Refice "il musicista cristianissimo", gettava all'amico una ciambella di salvataggio; e contribuiva a premunirlo dagli attacchi feroci che cominciavano a serpeggiare. La protezione di Pio XII fu per lui uno scudo efficace.

Se da parte degli ambienti ecclesiastici lo si vedeva come una sorta di transfuga, da parte dei compositori d'opere e direttori lo si vide come un intruso. Che cosa voleva quella tonaca, circondata da donne belle e famose? Il Capitolo di Santa Maria Maggiore avrebbe dovuto rallegrarsi d'avere un direttore celeberrimo, ma preferiva lamentare (e non a torto) le sue assenze sempre più lunghe. E a spalleggiare il capitolo c'erano gli aspiranti al prestigioso ufficio direttoriale.

Cominciarono a circolare delle autentiche malignità sul suo conto. L'amicizia con la Muzio, dotata oltre che di una voce straordinaria, di una presenza affascinante, era stata scambiata per una relazione sentimentale. Sull'unico fondamento che la cosa appariva inevitabile. Credibile, perché incredibile il contrario, insomma. Ma si sa verso che cosa propenda la credulità popolare! Claudia Muzio, al pari di Refice, era terziaria francescana. I due avevano vissuto intensamente il pathos del Trittico e di *Cecilia*; fino a potersi identificare con Francesco e Chiara prima, e con Cecilia e Valeriano poi. Ma chi era disposto a crederlo?

Abbiamo parlato dell'incidenza della casa avita nella composizione di Margherita. Anche la recente morte di Claudia Muzio vi ebbe parte sicuramente. Alcune parole di Chiarella sembrano tolte di peso dai messaggi che la soprano gli aveva inviato. "Sono malata... Mi struggo...". E alcune frasi di Margherita sembravano il pianto di lui. "Tu! Tu! Finita così! [...] No! No! Non è vero! Ditemi tutti che non è vero! No! No!". La presenza della Muzio nella composizione dell'opera è attestata dalla dedica a lei.

In questo contesto, dunque, Licinio Refice aveva compiuto la nuova opera, che spingeva ancora più in là la teatralità dei suoi soggetti. Il tema era stato preso, d'obbligo (tenuto conto della scelta ideologica degli autori) dalla vita di una santa. Era stata scelta santa Margherita da Cortona, nota come la Maddalena del medioevo e già ricca di una discreta, anche se non eccezionale, notorietà¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Vantava dipinti del Guercino, del Lanfranchi e del Reni. Un dramma intitolato *La Beata Margherita da Cortona*, scritto da fra' Nicolò Barbieri, era stato rappresentato nella stessa Cortona nel 1647. La vita della penitente era stata inserita in tutte le collezioni di vite dei santi. In particolare il librettista tenne presente, per una

Abbandonata, d'accordo con il Refice, una prima stesura più fedele alla storia autenticata dalla Chiesa, il Mucci si affidò alla versione fornitagli da un pastore di Cortona, dove egli si era recato per prendere contatto con luoghi e atmosfere. Un “*pastore* protestante”, disse qualcuno malignando, poco preoccupato dell'ortodossia cattolica. L'intento vero era di irridere alla scelta del duo Mucci-Refice di ostinarsi a portare sul palcoscenico storie “edificanti”. Per gente come costui il teatro lirico era il regno delle passioni amorose, e tale doveva restare.

Sorge una domanda, per molti aspetti oziosa. E se Refice si fosse messo a musicare storie tratte “dal comune”, come avrebbe reagito questo settore della critica? Abbiamo posto tale quesito per consentirci di dichiarare che, a nostro giudizio, Refice si sentiva fino in fondo, per l'educazione ricevuta, un compositore di musica sacra. Può aver sperimentato qualche remora, in talune occasioni può avergli pesato addosso (come musicista) la talare; ma ben più drammatico sarebbe stato il peso nel caso opposto.

Ecco, in dettaglio, la trama della *Margherita da Cortona*¹⁶¹. Prologo. E' l'alba dinanzi al castello del nobile Arsenio

prima stesura, una raccolta intitolata *Vite di Sante Donne*, Roma 1769. Dopo l'opera del Refice, lo scrittore Francois Mauriac scrisse una biografia con la quale vinse il Premio Nobel 1952.

¹⁶¹ *Margherita da Cortona*, Leggenda in un prologo e tre atti di Emidio Mucci, musiche di Licinio Refice. Prima rappresentazione, Milano: Teatro alla Scala, 1 gennaio 1938. Interpreti: Augusta Oltrabella, Margherita; Giovanni Voyer, Uberto; Francesco Valentino, Arsenio; Tancredi Pasero, Padre di Margherita; Tatiana Menotti, Chiarella; Ninì Giani, Matrigna; Direttore: Franco Capuana. Direttore del coro, Vittore Veneziani. La rappresentazione fu accompagnata, come già *Cecilia*, da un opuscolo del maestro Ezio Carabella.

del Monte, a Montepulciano. Arsenio, amante di Margherita, sta partendo per una battuta di caccia. Margherita, che vive con lui dopo essere fuggita dalla casa paterna per sfuggire alle sevizie della matrigna, sconvolta da un sogno, mette in guardia il suo uomo dai pericoli cui potrebbe andare incontro. Arsenio celia sulle paure della donna, le riconferma il suo amore e parte per la caccia. E' appena partito quando giunge Chiarella, ex amante di Arsenio. Aggredisce verbalmente Margherita, ritenendola la causa della propria disgrazia. Margherita la scaccia con insulti. Ecco arrivare una folla urlante. Arsenio è rimasto vittima di un oscuro delitto e il suo cadavere viene deposto sullo spiazzo. Margherita si getta sul corpo dell'amante invocando vendetta. Proprio in quel momento una compagnia di penitenti passa inneggiando alla croce.

Atto primo. Margherita, oppressa dal dolore e rimasta senza appoggi, decide di tornare alla casa paterna in Laviano. Un cavaliere la chiama. E' Uberto, un uomo segretamente innamorato di Margherita. Fingendosi inorridito del delitto, mentre ne è l'autore, assicura la donna di aver consegnato alla giustizia i colpevoli, che sono Chiarella e i suoi fratelli. Uberto, con finta carità cristiana, offre il proprio appoggio a Margherita e la sconsiglia di recarsi dai suoi, perché la matrigna è quella di sempre e la scaccerà. Margherita ringrazia il giovane Uberto della gentilezza, ma rimane salda sulle proprie decisioni e bussa alla porta di casa. Purtroppo Uberto è stato facile profeta. Mentre il padre sarebbe disposto a perdonare, la matrigna si oppone e l'uomo, pavido, chiude la porta in faccia alla figlia. Anche i paesani sono contro la prodiga pentita. Uberto ha seguito la scena e si fa di nuovo avanti offrendo amorevolmente il proprio aiuto. La donna gli si affida.

Atto secondo. Nella piazza di Cortona Uberto cerca di distogliere Margherita dalla vita penitente a cui si è votata. La esorta a affidarsi a lui. Margherita, per non rinunciare alla vita

santa che conduce e all'apostolato che ha intrapreso (una predicazione contro la corruzione dei cittadini) rifiuta. Dalla reazione di Uberto, scomposta e volgare, ella comprende che è stato proprio questo giovane premuroso a uccidere Arsenio e ne ottiene la confessione. Passa in quel momento il corteo che conduce al supplizio Chiarella e i suoi fratelli. Margherita, a conoscenza della verità, si presenta al giudice e proclama l'innocenza degli accusati. E' tale il prestigio di Margherita che il giudice le crede sulla parola e rimette in libertà i condannati, prendendosela con Uberto per la falsa accusa. Uberto, al colmo dell'ira, sguaina la spada e solleva alla rivolta i nobili contro i popolani. Chiarella e i suoi fratelli dimostrano gratitudine a Margherita inginocchiandosi davanti a lei.

Atto terzo. Uberto, fiancheggiato dai nobili e da potenti alleati, cinge d'assedio Cortona, da dove fu scacciato dall'ira popolare. Riesce a penetrare nella città, vuole prendere Margherita, di cui è ancora innamorato. Mentre sta per invadere la chiesetta di San Cristoforo, ecco che ne esce Margherita, che imbraccia una grande croce. Tutti rimangono ammalati da quella visione. Lo stesso Uberto, compunto, vorrebbe confessare il suo delitto. Margherita lo trattiene e, esultante per l'avvenuto ravvedimento, lo esorta a mettere al servizio della crociata le forze armate di cui dispone, per liberare il Sepolcro di Cristo. Ottenuta la promessa, Margherita lascia la città per raccogliersi in solitudine sulla Rocca. Chiarella intona un canto di lode a Margherita, ripreso dai popolani e dai nobili.

Come si può constatare dall'esame attento della trama, *Margherita da Cortona*, pur mantenendo alto l'afflato religioso, si inserisce senza troppo distinguersi, nel filone tradizionale del teatro lirico, impastato di amori, gelosie, tradimenti. L'amore divino alla fine trionfa sulle umane passioni, ma queste hanno avuto modo di esprimersi compiutamente. Assai più che in *Cecilia*. Insomma, Licinio Refice giungeva al teatro liri-

co vero e proprio, come un agiografo alla letteratura ufficiale, per una porta di servizio.

Quel passaggio non avvenne senza rinnovati scalpori e rincrudire d'ostilità. Ma il messaggio era ineccepibile. A differenza di Cecilia, Margherita risultava una donna in carne e ossa, come ogni santa è. Piuttosto si faceva osservare la preponderanza della carne sullo spirito, nella seconda. In altri termini, qualcuno trovava scarsamente documentata la "redenzione" della Maddalena del Medioevo. Ancora una volta era come se calasse un *deus ex machina* a stravolgere le trame dei personaggi e a piegarle fatalmente verso la meta da lui voluta. [Il duo Mucci-Refice furono – dopo tutto – assai più coerenti di altri artisti, specialmente delle arti figurative, che rappresentarono la santa in pose scollacciate – ovviamente a fini pittorici, filologicamente fuori contesto – perfino nella fase penitente!].

Nel rendere conto delle precedenti esecuzioni delle opere reficane abbiamo dato spazio, di preferenza, alle critiche favorevoli. Ora lo daremo a quelle sfavorevoli; non per esprimere, a nostra volta, un giudizio di merito a favore di Cecilia, anzi! Lo facciamo perché, essendo i rilievi e i pregi, pressoché identici a proposito delle due opere teatrali, può essere di una certa utilità unificare i discorsi e cogliere la parte derivante dal pregiudizio, in entrambi i casi.

La prima di *Margherita* fu data al Teatro alla Scala il 1° gennaio 1938, con un cast d'eccezione, nel quale spiccavano Augusta Oltrabella e Tancredi Pasero. Abbiamo già accennato alla frenesia che si era scatenata a Patrica. Ma in tutta la provincia di Frosinone, per la verità, l'interesse era alle stelle. Si sperava, naturalmente, di avere i biglietti gratis e si fece ricorso a Eraldo per averli. Il Simoni ne scrisse al maestro, a Milano. Questi gli rispose con un espresso, in data 21 dicembre 1937: "Rispondo molto tardi alla tua! Quanto ai patricani, niente da

fare! Non posso molto. Lieto che venga tu e con te Lea! E Marinetta? Certo le persone che sono state più vicine a me durante la composizione dell'opera meritano questa più che giusta soddisfazione. Ti prego - ecco la ragione dell'espresso - di informarti se le Autorità di Frosinone verranno! E che avvertano subito! Qui le cose si svolgono in una grande atmosfera di vibrantissima commozione! Arrivederci dunque. Saluti a Pia e a tutti. Refice"¹⁶² .

Due treni, come sappiamo, partirono da Frosinone alla volta di Milano. Una bella dimostrazione di affetto verso il Maestro; ma anche un onore grande per la Ciociaria. Un suo compositore entrava nel massimo tempio mondiale della lirica, osannato!

Non era certo il caso di gridare allo scandalo o ironizzare, come fece qualche giornale del nord, sostenendo che il Teatro alla Scala doveva essere riservato o a opere già affermate, o a novità che avessero prima passato l'esame di ammissione su palcoscenici meno prestigiosi. E' quanto diceva, per esempio, *Il Regime Fascista* di Cremona, di Roberto Farinacci, il quale in un lungo articolo non firmato faceva anche qualche ironia pesante. Scriveva: "Prete qual è (e quale ha tenuto di mostrarsi venendo alla ribalta, con i suoi interpreti femminili e

¹⁶² Lettera datata 21 Dic 937. Come diremo nel testo, molti patri-cani si recarono a Milano. Al ritorno, Eraldo Simoni lanciò l'idea di un pubblico festeggiamento. Ne diede notizia al Maestro, rimasto a Milano. Questi rispose con un reigramma: "Grazie tue carissime decisioni fai come credi saluto con te intera cittadinanza. Refice". Telegramma datato Milano 8 gennaio 1938. [La signora Pia mi faceva giustamente osservare che il Maestro non la incluse nell'elenco delle persone che desiderava fossero presenti a Milano perché la sapeva impossibilitata a muoversi per dover accudire ai figlioletti, ai quali – infatti – manda un saluto affettuoso].

maschili, ad inchinare gli applauditori, in parte ammirati, in parte stupiti, in parte divertiti di quella sacra veste talare, lì, sulle tavole, ahì quanto profane) prete, dunque, qual è, il maestro Don Licinio Refice, autore della *Margherita da Cortona*, (...) dovrebbe celebrare una solennissima Novena di grazie a Santa Oltrabella. Ove, infatti, a protagonista del suo lavoro non avesse avuta quest'ottima artista, che affrontò imperterrita e vittoriosa i dilaceranti acuti della partitura e sostituì il fremito e l'ardore della sua arte alla stoppa psicologica e musicale contenuta nel personaggio della protagonista, è difficile - o facile - pensare ciò che sarebbe accaduto"¹⁶³.

Era la solita tesi. Morta Claudia Muzio, ecco la Oltrabella a prendersi tutto il merito del successo, quello sì, indubitabile, delle opere del Refice. E che cosa aveva fatto, l'Oltrabella? A giudizio dell'estensore dell'articolo, aveva messo ardore e arte dove c'era stoppa. Dunque, a rigor di termini, aveva composto un'altra opera? L'aveva riscritta? Sostituito delle note? Ma no, per carità! Aveva semplicemente cantato e recitato bene, come era suo dovere e come sapeva fare a meraviglia, ciò che Refice aveva scritto! E allora?

Lo stesso malevolo recensore, Farinacci, verso la fine, però, si tradisce; quando, dopo aver detto tutto il male, deve pur giustificare il grande successo dell'opera. Lo fa in un modo canagliesco, ma autolesionista. Gli spettatori si spellavano le mani nell'applauso? L'opera era piaciuta? Ecco la spiegazio-

¹⁶³ *Il Regime Fascista*, domenica 2 gennaio 1938, p. 5: "*Margherita da Cortona di L. Refice alla Scala*". E' veramente velenosa la serie di malignità messe insieme da questo critico, verosimilmente lo stesso ringhiante direttore Roberto Farinacci. A differenza di tutti gli altri, che videro il teatro al gran completo, egli riuscì a scorgere non pochi posti vuoti, in platea e nei palchi. Su altre affermazioni dovremo tornare in seguito.

ne del critico. Scriveva: “La cronaca della serata, volendo essere sincera quanto la critica, ha da mettere in rilievo che il pubblico di questa sera era venuto in teatro, dopo la grassa pasciona del pranzo tradizionale, più con l’idea di divertirsi che di giudicare. Non istette perciò a discutere se un prete debba o no compiere opere liriche, possa o no prendersi delle libertà con le vite dei Santi, né se gli convenga o no di venire alla ribalta in veste sacerdotale a fare inchinetti e salutini tra la bionda soprano e la bruna contralto: e nemmeno sembrò preoccuparsi degli elementi estetici ai quali sopra accennammo”.

E’ fin troppo scoperta la malafede del critico. Prima di applaudire il Vivaldi dovremmo domandarci se sia giusto o non che un prete suoni il violino; che descriva o non, musicalmente, le quattro stagioni; che si circonda o non di belle zitelle? E poi, le ragioni del successo! Davvero risibile l’argomentazione. Insomma: la massa degli spettatori avrebbe applaudito, quella sera alla Scala, perché aveva mangiato e bevuto e desiderava solo divertirsi! Niente di più incredibile. Si dovrebbe dedurre che solo il critico avesse digiunato, nella notte di fine anno, conservando integre le facoltà! Noi siamo dell’opinione contraria: che tutti avessero digiunato, o mangiato sobriamente, tranne il critico. Non abbiamo mai visto una massa rimpinzata e sbronza, smaniosa di divertirsi, applaudire uno spettacolo edificante, che si conclude con il trionfo della croce! Possiamo portare un precedente. Il fiasco dell’austero Fidelio di Beethoven, offerto appunto a un pubblico di militari che voleva solo divertirsi... Dunque solo il critico era reduce dalla “grassa pasciona” e, voglioso di divertirsi, s’era trovato di fronte uno spettacolo serio, di alta qualità. Comprensibile, ma non giustificabile, il suo malanimo di buontempone deluso. Il quale, anche a prendere per buone le sue ragioni, dovrebbe spiegare il successo delle repliche. Sempre brilli, i milanesi?

E tuttavia anche un così prevenuto giudice non poté non lasciarsi sfuggire alcune importanti ammissioni. “Quasi di continuo” su un succedersi di movimenti orchestrali trattati non senza abilità... Al maestro Refice non difettò né la facilità né l’abbondanza... La partitura rivela un musicista colto, abbeverato alle migliori fonti classiche e moderne, che sa trovare spunti melodici garbati e strumentare [...] con disinvoltura”.

Decisamente positivo, anche se trionfalistico solo nel titolo, e del tutto in linea con l’entusiasmo popolare, il giudizio di Marco Castoldi su *L'Italia*. Basterà segnalare il titolo del lungo articolo: “Un’eccezionale prima alla Scala. La *Margherita da Cortona* di Licinio Refice. Il vibrante successo dell’opera decretato dal convinto plauso del pubblico: trenta chiamate all’Autore e agli interpreti”¹⁶⁴.

Gli altri critici, pur con una generale tendenza a ripetere come luoghi comuni i rilievi sulla musica reficiana, si dimostrano tutti più equilibrati¹⁶⁵. Sostanzialmente positivo il giudi-

¹⁶⁴ *L'Italia*, Domenica 2 gennaio 1938, p. 3. L’articolista dava al Refice questo consiglio: “Abbia egli l’avvertenza di mettere la mano su un libretto più denso di vita, e potrà perfezionare sostanza e contorni della creazione d’arte vagheggiata”.

¹⁶⁵ *Il Popolo d'Italia*, 2 gennaio 1938, p. 4, in un lungo articolo a firma a.t., definisce quello della Scala, “un successo di stima: di stima più per l’autore che per l’opera”. Accenna alle difficoltà psicologiche che il Refice incontrerebbe nel musicare opere in cui le passioni mondane fossero più esplicite. Allude alle minacce della Sacra Congregazione dell’Indice nel caso la figura di una santa venisse troppo umanizzata. E dopo alcuni rilievi sensati sulla musica, continua: “Ora, non è che vogliamo e possiamo negare al Refice doti artistiche e musicali. La musica, a questo maestro, fiorisce naturalmente. Si può trovare benissimo che germoglia sul terreno della sensibilità e che il sole di una buona mano tecnica la rende feconda”. Andrea

zio di Matteo Incagliati, su *Il Messaggero*. Nell'apertura dell'articolo confermava i dati del collega precedentemente citato: "A osservare la sala della Scala gremita in ogni ordine di posti e sfarzosamente elegante, era evidente l'intensa attesa di dare il battesimo a *Margherita da Cortona*, che si affacciava alla ribalta con un passaporto di significativa notorietà, quello di *Cecilia*. Alla dolente, tenera poesia di *Cecilia*, ecco *Margherita da Cortona* tutta imperniata su sentimenti di vivezza drammatica, urto di passioni e conflitti di episodi scenici [...]. Quali gli aspetti, quale il valore intrinseco della musica? L'opera è a tono eminentemente, direi quasi violentemente, drammatico. Attraverso l'insistente, dominante struttura sinfonica, è l'or-

Della Corte, su *La Stampa* di Torino, 2 gennaio 1938, p. 4, mette in risalto la novità dell'iniziativa del Refice: "Il melodramma agiografico, già coltivato nel Seicento, non era stato ancora ritentato, mi pare, prima della *Cecilia* e di questa *Margherita da Cortona*". Il critico afferma di parlare dopo un attento e "doveroso" esame dello spartito, giacché nell'esecuzione le parole sono spesso sopraffatte dall'orchestra. Segnala quindi le parti a suo giudizio riuscite e quelle fiacche: tra queste ultime mette il finale. *Il Corriere della Sera*, 1 gennaio 1938, p. 2, annuncia la prima di *Margherita* con un articolo; il 2 gennaio, p. 6, senza cattiveria, dice la sua con un articolo a firma f.a. Scrive: Mentre musicisti religiosi del passato e fino al Perosi avevano cercato con la musica di procurare la *compunctio cordis*, Licinio Refice non solo ardiva invadere la scena teatrale, ma cantare le passioni. La redenzione da queste non risultava facile. "Per altro le facoltà intuitive, oltre che le costruttive, del maestro Refice sono abbastanza rilevanti per concludere ch'egli conobbe quel rischio e cercò di superare le difficoltà tremende che si frappongono alla scenica dimostrazione e realizzazione di un fatto che sfugge alla realtà riparando nel dominio segreto dello spirito". Segnalava quindi in carattere turgido dell'orchestra, che copre le voci; l'indifferenziazione dei caratteri...

chestra appunto che mai non resta, che segue la discorsività, a grado concitato, delle persone del dramma, che prevale e tutto attrae, confonde in sé. Il coro che interviene spesso nei contrasti della infiammata vicenda, ha parte predominante nel complesso dell'opera. In tutto il secondo atto e nel finale dell'ultimo assume atteggiamenti di protagonista. Ed è una coralità, salvo in talune espressività a tono lirico, potente di risonanza e che imprime alle fasi del dramma un tono di gagliarda fisionomia psicologica. In questo secondo atto l'impetuosità, la violenza quasi delle cento voci invocanti giustizia per il delitto compiuto, esercita senza dubbio sulla fantasia dell'uditorio un potente fascino sonoro. Voci alte e ardite, a tessitura acutissima, recano in sé tutto lo spirito concitato e impetuoso delle passioni contrastanti [...]. Con *Margherita* siamo di fronte a un'opera di gagliarda fattura, di sapiente ordito drammatico e, qua e là, di una evidente suggestione, in verità più umana che mistica”¹⁶⁶.

Un'interessante recensione comparve su *Il Sole*. Vi si legge: “Scarsamente preoccupato di ricerche formali - la sua polifonia è comunque ricca di colori, di timbri e d'atteggiamenti, e si rivela aggiornatissima alle formule della modernità, senza per questo limitare mai la propria funzione a un gioco di superflui cromatismi o di vacue decorazioni - Refice ha mirato a illuminare nel modo più degno la sostanza spirituale e poetica del dramma, affidando ai suoni, alle brevi volute melodiche, alle accese perorazioni corali, una funzione essenziale”¹⁶⁷.

Gaspere Scuderi faceva osservare, senza l'aria di farne una colpa al compositore: “Licinio Refice ha sentito di *Margherita* più che la lenta, graduale ascesa verso la celeste perfe-

¹⁶⁶ *Il Messaggero*, Domenica 2 gennaio 1938, p. 5.

¹⁶⁷ *Il Sole*, 1 gennaio 1938. Articolo a firma C. Fratini.

zione, il tumulto interiore, la passionalità drammatica che la sprofondò prima nel peccato e la esaltò dopo nel desiderio di redimersi, fino alle più alte sfere della spiritualità [...]. E questa passionalità tutta ebbra di interiore dinamismo, che caratterizza la figura di Margherita, determina lo strumentale dell'opera che, a volte, pare trascenda quasi vinto anch'esso dall'irresistibile desiderio di gridare con voce ognor più forte la passione della protagonista. Non si creda, però, che manchino nell'opera del Refice momenti di lirico abbandono e di meditativa dolcezza, o che vi siano rari gli stati d'animo di profondo raccoglimento. Né fanno in essa difetto i canti di natura religiosa ed ispirati al mondo liturgico; ché, anzi, questi sono presentati con giusto senso del colore e con fine accorgimento teatrale. Teatralità che raggiunge la sua più alta espressione nei finali degli atti - vanno particolarmente ricordati il finale del Prologo e quello del Secondo atto - dove l'elemento della folla conferisce alla musica un più ampio respiro; quasi che il Refice nella visione corale abbia serenato l'espressività ardente e dinamica del suo respiro. Il bilancio della prima rappresentazione è, quindi, dei più favorevoli e lascia sperare anche per *Margherita da Cortona* la fortuna che arrise a *Cecilia*¹⁶⁸.

Refice era ben convinto del valore della sua nuova opera e anche della sua superiorità rispetto a *Cecilia*. Addirittura sosteneva che il rapporto era di uno a cinquanta. Così rispose al critico de *Il Popolo di Roma*, che gli chiedeva una valutazione: "Sappiate che per me la *Cecilia*, nel confronto con la *Margherita da Cortona*, sta come 1 a 50"¹⁶⁹. Tuttavia non dimenticava *Cecilia* e, anzi, poche settimane dopo la prima

¹⁶⁸ In *Musica di oggi*, 1 gennaio 1938.

¹⁶⁹ *Il Popolo di Roma*, 30 marzo 1939, p. 5.

scaligera di Margherita, riprese la sua prima opera per il Teatro Sociale di Como, riportando un magnifico successo¹⁷⁰.

Margherita da Cortona ebbe un nuovo grande battesimo nell'aprile dell'anno seguente a Roma, nel Teatro Reale. Fu una tappa davvero memorabile, forse più ancora che alla Scala, giacché Refice ritornava, per così dire, a casa, con la consacrazione del massimo teatro lirico mondiale. E Refice era un "casalingo". Ai molti contrasti aggiungeva anche questo. Frenetico giramondo, si portava dietro, in realtà, la nostalgia della sua cameretta.

¹⁷⁰ *L'Ordine* pubblicò due lunghi articoli, quasi certamente di Sandro Reina, anche se uno solo è firmato: il primo "in attesa" di Cecilia, in data 16 febbraio 1938, p. 4, con una intervista a Refice che da molti giorni era a Como, per le prove; il secondo in data 23 febbraio 1938, p. 4, con il resoconto del "successo". Alla rappresentazione intervenne il Duca di Bergamo. Vi fu una replica il 25 febbraio. Diretta dall'autore, l'opera ebbe come interpreti: Augusta Oltrabella, Giovanni Voyer, Roberto Silva, Carlo Togliani (nel duplice ruolo di Amachio e Tiburzio), Jole Jacchia, Emanuela Giletta, Luigi Sardi. Scrive il Reina: "L'aspettativa per l'opera nuova era stata grande e si era fatta in questi ultimi giorni particolarmente intensa e febbrile anche per la curiosità di conoscere da vicino un genere d'arte affatto nuovo ed un Maestro, ignoto al pubblico del Sociale, che era contemporaneamente sacerdote, autore e direttore d'orchestra. Soprattutto però la curiosità si acuiava nel desiderio di conoscere come un soggetto squisitamente sacro, avrebbe potuto essere portato alla ribalta di un teatro lirico, e come fosse stato possibile varcare i limiti della musica sacra tradizionale e crearne una più nuova ed aderente al soggetto, che fosse capace di dargli vita. E' bastato però che la figura austera e scolpita del Maestro Licinio Refice si mostrasse al di sopra dell'orchestra e che il suo gesto preciso e deciso segnasse le prime battute della musica di Cecilia, perché ogni dubbio fosse dissipato ed immediatamente si stabilisse fra pubblico e palcoscenico

IX

TESTO DI EMIDIO MUCCI

A costo di ripetere qualche concetto già espresso, riteniamo opportuno dedicare un capitolo di questo nostro lavoro ai libretti di cui Refice si servì per le sue opere maggiori. Il discorso riguarderà l'avvocato Emidio Mucci, della cui produzione considereremo soltanto il *Trittico*, *Cecilia* e *Margherita*. Accantoniamo di proposito i testi degli oratori dello stesso Mucci, del Ferretti e del Salvadori, perché non ci sembra che pongano particolari problemi [di natura teatrale]. Si potrà obiettare che anche *Trittico* è, tutto sommato, un oratorio. Abbiamo già sostenuto che lo è, ma *sui generis*, [vicino come è a *Cecilia* e anzi strettamente parlando posteriore].

La materia religiosa è, probabilmente, la più ostica per uno scrittore. Ne è una prova, nell'albero grande della letteratura, lo stento ramo dell'agiografia, che uno scrittore cattolico di lingua inglese chiamava "il pio immondezzaio". Anche volendo colpevolizzare al massimo gli addetti ai lavori, forniti più di buone intenzioni che di talento, non si può negare che la difficoltà dell'impresa esaspera i limiti degli autori e, fatalmente, dei risultati. Perfino sommi ingegni, come Dante Alighieri e Alessandro Manzoni, dovettero pagare qualche tri-

quell'atmosfera di simpatia che ha dominato poi per tutto lo spettacolo ed ha avuto momenti di trepida commozione, ed altri momenti di caloroso entusiasmo".

buto, rifugiandosi nella pagina erudita o parenetica, là dove l'ispirazione non sorreggeva.

Abbiamo voluto mettere in chiaro tale nostro convincimento, perché questo non suoni come un “capitolo delle colpe”; o come un processo al più stretto collaboratore del Refice: il Mucci, appunto. Il quale fu senza dubbio un umanista di valore, con il gusto della parola erudita e smagliante, secondo il vezzo dei tempi, dominati dalla personalità di Gabriele D'Annunzio. [Nè gli nuoce più di tanto l'essere stato un fervente fascista, avendo vissuto l'appartenenza politica senza cedimenti morali, come del resto lo stesso Refice, del l'appartenenza politica neppure si può sostenere, bensì la sola abilità di convivere].

Un “processo” al librettista sarebbe per se stesso ingiusto. Egli si impegnò nel lavoro letterario al servizio del Refice con una professionalità e una devozione esemplari. Professionalità e devozione che nel Mucci sopravvissero alla morte del Maestro, se è vero (come è vero) che la bibliografia più valida fin ora prodotta sul musicista ciociaro è quella da lui promossa. Oltre tutto, un compositore è sempre corresponsabile del libretto, almeno per due ragioni: se un testo non gli piace, non accetta di musicarlo. Se non gliene è piaciuto uno, cambia collaboratore. Il sodalizio tra Refice e Mucci, sul piano dell'affiatamento, funzionò a meraviglia! Tutto ciò resta acquisito e fuori della discussione, che noi dobbiamo aprire sulla consistenza dei libretti, in aggiunta a ciò che abbiamo già detto qua e là nelle pagine precedenti.

Il difetto che prima di ogni altro urta la sensibilità contemporanea è l'ampollosità di stampo dannunziano. Il pensiero non è quasi mai comunicato con immediatezza, bensì mediante perifrasi, che alla lunga diventano intollerabili. L'ampollosità si apre con frequenza a sguardi lirici: raramente a proposito e anche essi intollerabili per la frequenza.

Forse il testo che più indulge a tali stilemi è quello del *Trittico*; eppure è l'opera nella quale questi pesano meno. Forse perché il protagonista è universalmente noto e accettato come il cantore di tutte le creature. Ma in alcuni punti del *Trittico* le perplessità sono molto serie. Si prenda l'esempio dello sposalizio mistico di Francesco con Madonna Povertà. E' uno dei punti culminanti del poemetto. I due "sposi" esprimono in duetto l'entusiasmo della vicendevole donazione. Dal Serafico e dalla Virtù in persona ci attenderemmo parole più profonde di queste:

Alle nozze liete in dote
quale fulgido ornamento
sia del cielo il gran zaffiro
con sue nuvole d'argento,
il sorriso dell'aurora
l'alta musica stellare,
l'infinito vago tremulo,
lapislazzuli del mare,
le faville delle lucciole
e la lana della neve,
lo smeraldo della pratora,
l'ombra dei tramonti lieve.

Tanto più strana tale frenesia naturalistica, quando si consideri che Francesco aveva respinto la tentazione delle ragazze impersonanti le rime, che gli si erano presentate con questi allettamenti:

"E noi cantiamo le belle fiumane, il novel tempo e gaio del pascolare! Gli augelli, i fiori, il cielo, le fontane, siccome a cor gentil s'apprende amore! Certo fra noi soltanto o Francesco sceglie la sposa!". E Francesco aveva risposto: "Ancor di più la mia Donna è vezzosa. Ancor di più!".

Ebbene: quel "di più" che nella mente di Francesco (e certamente anche in quella del librettista) era l'identificazione

con Cristo e dunque la possibilità di guardare i valori del mondo con gli occhi limpidi del Redentore poverello, dal testo non risulta con sufficiente assiduità né con forza preponderante. L'intimo tormento di Francesco è supposto, non espresso. E questo rilievo varrà anche per *Cecilia* e per *Margherita da Cortona*. Possiamo dire che è qui la peculiare arditezza del sacro: la chiave per penetrare nel mistero dell'anima.

L'eccesso naturalistico, disperso dappertutto, non giova, mistifica. A furia di cantare l'esteriore, si rende marginale l'interno. Ampliando all'infinito la cornice, si banalizza il quadro. Quando siamo ormai convinti che Francesco sia un esteta, lo sentiamo cantare parole vere, ma sconcertanti:

Altissimo bon Signore:

fammi la grazia pria di morire,
ch'io senta nelle carni quel dolore
che volesti per noi tanto patire!

Altissimo bon Signore:

fammi la grazia ch'io debba sentire
quell'infinito ed eccessivo amore
che in sulla croce ti fece morire!

Altissimo bon Signore!

Parole semplici, finalmente. Musica stupenda. Ma l'ardita richiesta avanzata da Francesco è ben preparata, per l'ascoltatore e nell'economia del testo? Non nascondiamo che essa potrebbe apparire come una "curiosità"; la ricerca di una nuova esperienza, da parte di un ragazzo che ha avuto tutto dalla vita e di tutto ormai è deluso!

Mucci affastella immagini, allegorie, metafore, che non rimandano il pensiero; lo trattengono. Sicché quando il discorso si fa essenziale, sorprende per la facilità con la quale scivola nel futile.

Ecco un esempio della cornice di "opprimente" naturalismo che il Mucci riserva alle sue gracili tematiche spirituali.

Lo traiamo da una didascalia, questa volta. Francesco ha appena pronunciato la preghiera riportata di sopra e sta per ricevere le stimmate. Scrive l'autore: "I dirupi, le fenditure, le caverne emergono ora dalla tenebra che accenna a disciogliersi. I faggi, gli abeti, i frassini vibrano ai primi aliti di perla. Armonie tenui di profumi dai fiori silvestri. Timidi trilli d'uccelli. Francesco, sempre in ginocchio, a contemplare divotissimamente la passione di Cristo e la sua infinita carità. E cresce tanto in lui il fervore della divozione, che tutto si trasforma in Gesù per amore e compassione". Ci domandiamo: Che cosa aggiunge alla spiritualità del quadro, tutta quella attenzione ai dirupi, alle fenditure, alle caverne, ai faggi, agli abeti, ai frassini, ai fiori silvestri? Per non parlare degli aliti di perla e delle armonie dei profumi... E' l'insanabile debolezza dei testi del Mucci, pur coscenziosamente impegnato per il meglio, che non di rado raggiunge.

Non siamo alla mistificazione del dannunziano *Martirio di San Sebastiano*, ma una certa "diminuzione" (per dirla con una parola cara al Refice) il Poverello la subisce. Per fortuna "santo Francesco" è troppo noto e quel che manca nel testo del Mucci ce lo mette l'ascoltatore di suo. Per l'ascoltatore è meglio abbandonarsi ai suoni, senza preoccuparsi delle parole, e vivere in compagnia di Francesco una esperienza mistica che la musica del Refice è capace di procurargli.

In effetti il Maestro, qui, domina la materia. La stravolge. La ricrea. Rifonda l'opera letteraria. Specialmente con il nerbo delle parti corali, cui conferisce la personalità del coro nella tragedia greca, dà sostanza unitaria alle parti. Parole e formulazioni elementari ammannite dal Mucci, grazie al magistero della coralità, diventano messaggio ascetico e mistico di elevato spessore, cui non nuoce la coloratura epica.

Lo stesso non si può dire di *Cecilia*, dove pure il coro si estolle egregiamente e unifica. Ma qui si tratta di "azione

sacra”; dunque di una vicenda destinata a svolgersi sul palcoscenico. La lentezza dell’azione, la irrefrenabile effusione lirica, la stereotipa personalità dei protagonisti, compromettono irrimediabilmente la resa teatrale. Ma rimane la musica!

Il librettista distribuisce squarci lirici a tutti i personaggi: all’Angelo di Dio (nell’annuncio iniziale, tuttavia, l’aspetto risulta ben dosato) ai servi del “palagio dei Valeri”, a Cecilia, a Valeriano.

- E’ bella? - domanda di Cecilia una schiava ai colleghi indaffarati nei preparativi delle nozze.

- Come la Primavera - risponde un liberto - quando corre a pie’ nudi sulle smeraldine erbe dei prati e si specchia nelle gonfie fiumane e accende il palpito della vita sulle messi dei campi, sui frutti degli orti!

Parole testuali. Una risposta davvero sconcertante, che supera di molto la soglia del ridicolo involontario. Vuol dire troppo e non dice nulla. Meglio sarebbe stato un semplice: “Sì!”. Oppure un rafforzativo: “Bella? Bellissima!”. Ma meglio ancora sarebbe risultata una risposta maliziosa, allusiva; come avrebbe potuto permettersela un pagano: tale da consentire al musicista una variazione di registro. Così invece si va avanti imperterriti, sempre su toni aulici, senza mai la sorpresa di una battuta scanzonata.

Uno schiavo, dopo la inconcludente risposta del liberto, prova a indovinare: - Cecilia! Nome che sa di tenero fruscio di foglie! Di sommesso bisbiglio d’uccelli! Cecilia!

Cecilia non poteva essere che bellissima, per contratto. Se uno schiavo che non l’ha ancora mai vista arriva a intravedere o a trasentire nel semplice suono di chi la chiama, l’onomatopea di fruscii di foglie e cinguettii d’uccelli, figurarsi Valeriano, che ne è innamorato e sta per farla sua sposa. E infatti eccolo venire sulla scena a evocare, in rapida successione, “un tramonto d’autunno tepido”, il “verde bosco”, le Driadi, i

“flutti vitrei”, il “vasto oceano”, le “spume sonore”, le inevitabili Sirene “fulgenti d’incanto”; per concludere che la sua sposa, Cecilia, vince le Driadi e delle Sirene sorpassa la musica. E così via cantando.

Refice musica tutto. Tutto colora con accordi turgidi o melliflui. Sul palcoscenico si svolgono grandi parate, gradevoli movimenti, ma non si scatena la vera e propria azione. Il dramma rimane statico e scontato. Se non ci fosse il coro, potremmo parlare di noia, a proposito delle vicende vere e proprie.

L’eccesso di lirismo, anche qui, toglie profondità al dramma. Grave pecca, specialmente per il dramma sacro, che se non scava in profondità diventa fiaba.

Di Cecilia e Valeriano nelle catacombe, qualcosa annottammo a suo tempo. Allo “stormire della fronda”, alla “culante teoria dell’onda”, con tutto quel che segue, il librettista attribuisce tale importanza da ripetere il testo subito dopo il battesimo di Valeriano, in duetto tra gli sposi, e perfino alla morte di Cecilia, cantato dalla protagonista: quasi che fosse la quintessenza della vera vita che Cecilia insegue. Sospetto non infondato se la santa, con l’ultimo fiato, dice di sentire le stelle, i cieli, entrare dentro di lei...

Al termine del rito del battesimo, così Cecilia descrive gli effetti sacramentali:

E l’acqua scorre limpida e gioconda
e dei peccati l’anima gli monda...
Passa come ruscello scintillante
ove si specchiano i fiori e le piante...
Il rivo non è d’acqua ma di luce
e in mare di sole ne conduce!

Dopo tante ovvietà il coro riprende la parola “luce”. “Luce di fede! Luce d’amore!”. E sembra sufficiente l’afflato polifonico a dare spessore spirituale al momento. Anche le

successive espressioni del coro vengono redente dalla musica: “Oh creature, beate le misericordiose, perché in cielo traslate su nuvole di rose!”. Enfasi fastidiosa nelle parole. Autentica commozione della musica.

Non è improbabile che le divagazioni liriche fossero richieste dallo stesso Refice. Come Giacomo Puccini chiedeva ai suoi autori scene strappalacrime, Refice poté chiedere (o gradire) squarci lirici. Non sarà certo estraneo un certo lirismo nell'opera (guarda caso) lirica! Il problema è della funzionalità nel quadro generale. L'opera lirica è anche “teatro”: un meccanismo con precise esigenze. Non si può negare che *Cecilia* si trascini dietro parecchia zavorra. Il fatto che, tutto sommato, la trascini, è merito esclusivo della musica.

Il capolavoro del Mucci è *Margherita da Cortona*. Opera non priva di pecche, ma efficace. Si potrà dire che soddisfa più le esigenze dell'opera lirica che quelle dell'opera religiosa, ma non si potrà negare la sua funzionalità. L'azione è ben congegnata. L'uso della prosa consente una maggiore spontaneità e scoraggia le folate descrittive troppo frequenti. Le passioni (elemento fondamentale nel teatro) vi sono – e forti, come richiede il genere operistico. Certo: anche qui non mancano conversioni rapide e poco motivate, tanto da risultare come *deus ex machina* della vicenda, ma anche il teatro greco ne è pieno. Si potrà tollerare in considerazione dei pregi.

Al capolavoro del Mucci corrisponde il capolavoro operistico del Refice. Anche qui la coralità è preclara, ma i personaggi hanno finalmente la loro luce propria. La “perfida” Matrigna, il “pavido” Padre, la “inerme e frastornata” Chiarella, il “cinico” Uberto, la “complessa e femminile” Margherita: dapprima turbata ma arrogante, poi decisamente pentita, quindi ieratica dominatrice degli eventi...

Non a caso, in questo testo, la divagazione lirica è più sorvegliata. La ritroviamo nella figura convenzionale di Arse-

nio. Ascoltiamolo dichiarare il suo amore per Margherita: “Oh bella, tutta bella come campo di grano sotto il sole. Negli alberi adorni, nello specchio delle fontane, io non veggio che la tua leggiadria, Margherita. Nel volo delle rondini, nei laghi azzurri del cielo, io non veggio che le tue grazie, Margherita! Fiore sognato dal giglio!”.

Purtroppo i libretti del Mucci hanno un difetto di fondo, che potremmo definire “ripetitività” di genere, quindi non dovuto a lui. Cominciamo con il dire che l’impianto generale di *Cecilia* ricalca quello del *Martyrium Agnetis*. Di ciò non se ne può fare una colpa al librettista, stante la affinità dei fatti e delle fonti, pur nella diversità degli autori. Il *Trittico* richiama situazioni e atmosfere del *Dantis pœtae transitus*, del Salvadori, e questo si poteva evitare. Una certa ripetitività è insita nelle storie agiografiche. Abbiamo sempre l’uomo o la donna folgorati dalla grazia, che diventano segno di contraddizione nel mondo, in quanto testimoni di un amore “unico” e “universale”. Vi sono però nelle storie del Mucci alcune congiunture quanto meno sorprendenti nella loro reiterazione.

Alla morte di Francesco, Chiara canta: “Oh Francesco, Francesco! Crudel pianto flagellato ha il nostro cuore! Frate Sole (...). Oh dolcissimo fratello! Senza te, quale diletto? Oh Francesco (...)”. A lei si unisce un coro di donne: “Oh Francesco, che faremo senza te? Ohimé! Ohimé! Ohimé!”. Molto bello. Bellissima, straziante, la musica. Ma al martirio di Cecilia, rieccoci. Un gruppo di ancelle canta: “Donna, non varcare la soglia [della morte]! Rimani con noi, non andare. Il cuore ci si spezza! (...). Se qualche pietà hai del nostro pianto, non andare! Se non vuoi dilacerarci il petto, non andare!”. Le ancelle seguitano a supplicare. Non sanno vivere senza Cecilia! Ma costei risponde come deve rispondere una santa: “Io debbo andare, ché Cristo mi chiama!”. E neppure il popolo di Cortona sa vivere senza Margherita. Incomincia il Padre: “E

vorrai ora lasciarmi?”. Questa volta non è per morte, ma per ritirarsi in solitudine. Si unisce il coro: “E pur noi abbandonare?”. E’ ovvia la ragione: “Senza di te che mai faremo?”. Anche il popolo si interroga. La risposta di Margherita è identica a quella di Cecilia: “Debbo alla voce di Cristo obbedire; tutta raccogliermi in solitudine e in Lui crocifiggermi”.

All’inizio dell’atto secondo di *Margherita* il librettista ritiene opportuno inserire un madrigale, cantato da un gruppo di giovani sotto le finestre della “pentita”. E che fa? Preleva di sana pianta quello composto per il primo tempo del *Trittico*, dove era cantato dagli amici di Francesco. Era proprio necessario? Parole e musica non fanno che riprodurre l’atmosfera. Che ci voleva a comporre una poesiola d’amore? Si poteva accozzare, magari anche salace quanto bastasse a non creare problemi al musicista sacerdote.

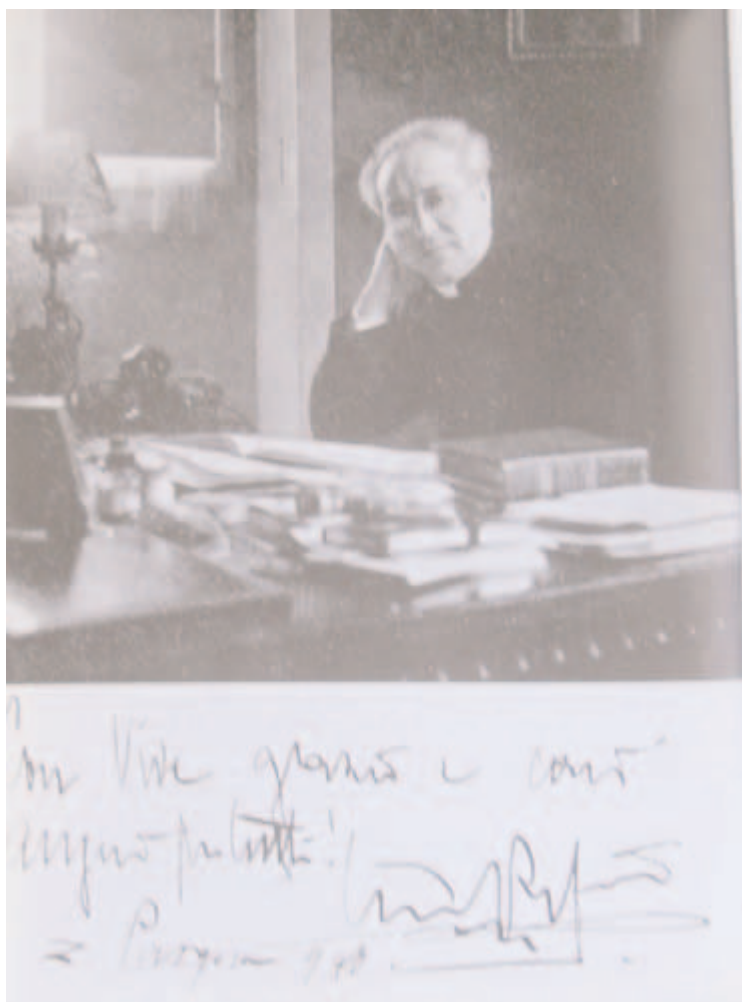
Ripetitiva è anche l’apoteosi finale, che immancabilmente conclude ogni lavoro del Refice e la morte di ogni santo. Glorificazione di Francesco, glorificazione di Cecilia, glorificazione di Margherita. E, possiamo aggiungere: glorificazione della Cananea (“Exulta et lauda filia Sion”), glorificazione di Agnese, glorificazione di Maria de Jesus... Conclusioni scontate e inevitabili, nella visione cristiana della vita. (Oggi anche la *Via Crucis* ha una quindicesima stazione: la Risurrezione). Che le vicende finiscano bene è meglio per tutti e l’evangelo (la “buona notizia”) è proprio qui. In arte però non sempre funziona. Nella vita di tutti i giorni andiamo alla ricerca della felicità, ma quando si tratta di sentire delle storie, preferiamo quelle drammatiche. Un giornale che pubblicasse soltanto buone notizie, non avrebbe lettori. *L’Inferno* di Dante è sicuramente più attraente del suo *Paradiso*.

In ogni caso, questi sono discorsi accademici. Tanto *Cecilia* che *Margherita* ebbero sempre, come abbiamo visto, grande successo di pubblico e repliche fuori programma.

Vista l'eccellenza delle parti corali, in tutte le composizioni del Refice, dispiace che i testi che il Mucci assegna al coro non siano di contenuto elevato o anche semplicemente di estensione consistente e senso compiuto: tali da potersi cantare, per esempio, come brani a sé in forma cameristica. Si tratta per lo più di frasette esclamative o interrogative. Come all'inizio di *Margherita*: "Alla selva! Alla selva! Che il Santo ci assista propizio! Allalì! (...). Occhio non falla! Braccio non piega! Laccio non manca! La belva già trema e s'intana! Sarà strage di lepri e cignali! Se il Santo ci assista propizio. Allalì!". O come al ritorno di Margherita: "Margherita? Lei? La disonorata! L'insana? L'infelice? La nostra compagna! Lei? (...). Poverella! Quanta pena! Ci sia consentito baciarla! E' pentita! E' buona, la Margherita!".

Si potrebbe continuare all'infinito, fino a trascrivere gli interi testi del Mucci, giacché si tratta di uno stereotipo per tutti i suoi cori: di servi, cacciatori, ancelle, popolani, soldati. Noi crediamo che proprio il coro sarebbe potuto risultare il segreto del dramma sacro. Il coro permette di esprimere problematiche, penetrare nelle pieghe dell'animo, dialogare con il protagonista e con i suoi avversari.

Un esempio illustre è *Assassinio nella Cattedrale*, di Thomas Stearn Eliot.



Licinio Refice nel suo studio, foto con dedica
a Eraldo Simoni e famiglia

X AL CENTRO DELL'INTERESSE

Ciociaro vuol dire romano, nel bene e nel male. Licinio Refice si sentiva romano fino in fondo e, avendo avuto Roma come primo amore, agli albori delle sue aspirazioni artistiche, le rimase fedele. Era Roma il suo palcoscenico più ambito, senza nulla togliere (anzi!) alle platee del mondo e alla punta milanese in particolare. Di ritorno dai trionfi di Milano e dintorni, con *Margherita* e *Cecilia*, il maestro, in attesa del debutto di *Margherita* nella Capitale, si diede a preparare la strada a quella sua creatura per successive rappresentazioni. Ne avrebbe desiderato una a Frosinone.

Le autorità del luogo erano state alla Scala; si erano entusiasmate; avevano raccolto dal mondo artistico la loro parte di onori, come concittadini del grande compositore. Avevano fatto al maestro delle promesse, forse anche dietro una proposta di lui. Refice non era l'artista disincantato e ingenuo. Sapeva essere anche un buon impresario di se stesso. Non dimenticò le promesse intercorse. Ma si vide subito che la verità evangelica... non perdona. Nessuno dei notabili di Frosinone si faceva più vivo. Stanco di attendere, si rivolse ancora una volta a Eraldo Simoni.

Il 6 febbraio 1939 gli scrisse: "Meglio essere ebrei e aspettare il Messia, anziché il Commendator Ferrante! Nondimeno vorrei risparmiarmi la gita di Frosinone! Lo dico a te di che si tratta! Vorrei che il Dopolavoro della Prov. di Frosinone

domandasse in serata dopolavoristica o in sabato teatrale una recita di Margherita nel prossimo aprile! Qui la forza deve venire da Vitto¹⁷¹. E io gli scriverò. Ma bisognerebbe fare delle iniezioni di entusiasmo un po' in tutti. Tu parlane a Ferrante e stagli alle costole finché non vedi qualche cosa di preciso. Se questa gente non sente - in questa idea - un poco di fiamma, bisognerebbe prenderla a pedate! Informami... Salutami tanto Pia e i bambini. Cordialità. Tuo Licinio"¹⁷².

Non si ottenne nulla, se non delle risposte evasive e dilatorie; ma il Maestro non poteva tenere artisti di grande fama come l'Oltrabella, sulla corda. Necessità di programmazione esigevano una immediata decisione. La prima romana era imminente e a Frosinone dormivano. Il 17 febbraio scrisse questa nervosa lettera: "Eraldo. Qui non si combina niente! Questi credono che queste cose si arrivino a concretare in un batter d'occhi e cinque giorni prima dell'epoca segnata! Qui bisogna far presto¹⁷³. Domandare un sabato teatrale per il 15 aprile per la provincia di Frosinone. Fin da ora! Ferrante non si rende conto di questo!. E quel grande Camilloni (col pizzetto) non potrebbe muoversi? Certo la via è questa: Vitto Starace - Teatro Reale -. lo sto perdendo la pazienza! Mi consiglierò con Mucci. Ma io non ne vorrei parlare più! Mi stanno nauseando! Chissà che Mucci non accetti di venire a Frosinone e parlare lui! Vedremo. Evviva la ciocia! Grazie per

¹⁷¹ Così nel testo: un trattino (-) dopo Vitto sottolineato. Tuttavia in altra lettera il nome tornerà, sempre sottolineato, ma senza trattino.

¹⁷² Lettera datata in modo insolito: - 2 . 939 . - 6. Dal timbro postale si ricava: Roma 6.2.1939 XVII. La stampigliatura sul francobollo dice "Viaggiando servitevi dei telegrammi treno".

¹⁷³ *Presto* è sottolineato due volte, come pure *fin da ora*.

quello che hai fatto e farai. Tante cose a Pia e ai bambini. Tuo Licinio”¹⁷⁴.

Tutto inutile. Il 18 marzo il Maestro tornò a scrivere: “Caro Eraldo, ho una lettera di Vitto! Una specie di scaricabarili! Io spero di superarli tutti questi signori facendo capo direttamente a Starace! Ma allora non sarà certo per la provincia di Frosinone! Sta bene così! Tante grazie a te. Saluti a Pia e a tutti. Tuo Licinio”¹⁷⁵.

Mentre seguiva queste pratiche il Maestro era assiduo alle prove della prima romana di *Margherita da Cortona*, in programma per il 1° aprile, sotto la direzione di Tullio Serafin. Protagonisti: Augusta Oltrabella, Emilia Vidali, Giuseppina Sani, Renzo Pigni, Giuseppe Manacchini, Giacomo Vaghi. L’attesa era enorme, come si è detto e il musicista era appostato dai giornalisti che volevano intervistarlo. La sua casa in cima alla gradinata absidale della basilica di Santa Maria Maggiore era meta quotidiana di amici, estimatori e cronisti. Benito Mussolini, il “re imperatore” e la regina Elena lo ricevettero a colloquio. Mussolini gli disse: “L’arte deve essere portata a contatto delle moltitudini che ad essa, come alla Religione, domandano un sovrumano conforto”.

L’atmosfera di quei giorni di attesa a Roma e l’intensità delle giornate di Refice sono rese bene dal giornalista de *L’Avvenire*, che si recò a intervistare il Maestro, ma non lo trovò. Fu fatto entrare dai familiari e ne approfittò per curiosare nello studio. “Ecco il pianoforte, una partitura di Bach, sopra un alto leggìo antico in ferro battuto, una Messa dello stesso Refice. Leggo la data: 1932; la dedica: a S.E. il Cardinale Eugenio Pacelli. La messa è a tre voci, con accompagnamento

¹⁷⁴ Lettera datata 17 Feb. 939.

¹⁷⁵ Lettera su cartoncino in busta datata 18 M 939. Sulla busta il timbro reca: “18.III.39-XVII”.

d'organo nella tonalità di mi minore. Melodia di una profumata tenerezza, armonia contenuta nella purezza della spontaneità. La lettura mi è piacevole. (...). Sulla scrivania, fra tante carte, fotografie, lettere, telegrammi, qualche libro e dei biglietti d'invito. Uno del Circolo di S. Pietro per una conferenza di Alfredo Ciani sulla *Margherita da Cortona*, un altro per una riunione alla sala Gregorio XIII, dove l'avvocato Giocchino De Vincentiis parlerà sul medesimo tema. Grande aspettativa, dunque, per questa opera di Licinio Refice e larga preparazione spirituale d'ambiente. E' giusto, è giusto; l'autore è uno dei nostri migliori musicisti, dei più quotati, dei più eseguiti, dei più celebri".

Con il giornalista de *L'Avvenire* concorda perfettamente quello de *Il Popolo di Roma*. Anche questi ci dà il ritratto di un Refice frenetico, indaffaratissimo. "Ci siamo recati nell'austera e maestosa Basilica Liberiana in Piazza Esquilino, per cercare del maestro don Licinio Refice e possibilmente intrattenerci con lui. Parlargli non è cosa facile, dato il suo dinamico temperamento, specie in questi giorni per l'attesa della messa in scena del suo nuovo lavoro *Margherita da Cortona*. E' stato dunque per noi un compito alquanto arduo l'intervistarlo". E, proseguendo il suo articolo, l'intervistatore fa del musicista un uomo ostentatamente superattivo. Si tratta per la verità di un momento magico della sua vita, ma vi si trova esasperata una caratteristica abituale.

"Dopo le prime parole di saluto" - scrive l'intervistatore - "e l'offerta della rituale sigaretta, il maestro ci avverte di non potersi trattenere a lungo, dovendosi recare al Quirinale ove è atteso alle ore 16,45 da S.M. la Regina Elena". Il giornalista azzardò a dire: "Forse sarebbe stato meglio per me venire questa mattina...". Refice replicò: "No, sarebbe stata la stessa cosa, poiché nella mattinata sono stato ricevuto da S.M. il Re Imperatore". Sarebbe stata interessante una domanda a pro-

posito degli impegni in altri giorni, ma Refice concluse, tagliando corto, dicendo, riguardo a altre eventuali curiosità: “Ebbene, ditemi e con cortese sollecitudine”¹⁷⁶.

Eseguita dopo *Le nozze di Figaro* di Mozart e prima dell’*Andrea Chenier* di Umberto Giordano, *Margherita* ebbe un successo travolgente. Eraldo, che era stato presente, da Patrica fece i complimenti al Maestro, che gli rispose con questa lettera: “Caro Eraldo, grazie per il tuo ricordo e per il tuo gradimento! E’ stata una cosa bella! Fra qualche giorno dovrò vedere a Frosinone il Prefetto, Vitto! e Ferrante! Scriverò direttamente a Ferrante, ma intanto tu, se puoi, puoi prevenirlo di questo mio desiderio. Arrivederci, dunque!”¹⁷⁷. Come si vede il Maestro non demordeva dal suo progetto di portare *Margherita* a Frosinone.

La critica romana fu quasi unanime negli elogi. “Il Prologo ci soddisfa più degli altri tre atti” - scriveva Mario Rinaldi. “E’ il più completo; preceduto da un Preludio ben ispirato, si attua con logicità e in esso il coro ha una funzione precisa ed efficace [...]. Nei tre atti non mancano scene di valore e interessanti. La cacciata di Margherita da Laviano è ben riuscita [...]. Così i momenti drammatici che vengono creati dopo l’annuncio del banditore e il seguente truce corteo, hanno effetti teatrali notevoli, senza contare la commozione che suscita l’episodio tra Margherita e le genti di Cortona [...]. Qualcosa di simile può dirsi nei riguardi di Chiarella [...],

¹⁷⁶ *Il Popolo di Roma* del 30 marzo 1939, p. 5.

¹⁷⁷ Lettera con data indecifrabile, tranne che per l’anno, che è il 939. L’abbiamo posta dopo l’esecuzione romana di *Margherita* per l’accenno al successo. Potrebbe anche non riferirsi alla stagione romana! Sull’annullo si legge “La lotteria E 42 vi farà milionari”.

mentre la figura di Uberto è intesa sempre con voluta e decisa impetuosità”¹⁷⁸.

Adriano Lualdi, dopo aver messo in evidenza alcuni “difetti di impianto”, continua: “Questi [...] non tolgono che lo spartito abbia anche qualche pregio: la scorrevolezza dell’eloquio musicale, la attenta cura con la quale sono tratteggiate, nei loro mutevolissimi atteggiamenti, le figure di Margherita [...] e quella enfatica di Uberto, e la bene espressa durezza della Matrigna, la poetica pennellata che descrive Chiarella”¹⁷⁹.

L’ingresso in repertorio della nuova “creatura” incrementò il dinamismo del Maestro, che, infranta quella titubanza di cui parlavamo in un capitolo precedente, appariva ora dedicato anima e corpo alla sua vocazione teatrale. Davvero in lui c’era qualcosa dello zelo degli apostoli per la predicazione? Si poteva interpretare il tutto con le parole evangeliche: “Sono venuto a portare il fuoco e oh come voglio che arda!”. Oppure con queste altre: “La fede attraverso l’udito. Ma come crederanno, se nessuno predicherà loro?”. Certo: il tutto si poteva anche interpretare con il desiderio del successo, della gloria, della vita mondana! E era questo aspetto il più appariscente.

Un solo esempio. Nell’ultimo dopoguerra Aminta portò le nipotine Marisa e Claudia, a visitare il Maestro nella casa in Piazza dell’Esquilino. Il ricordo che le ragazze conservarono di quella visita fu la visione di Augusta Oltrabella che, allo specchio, “si rifaceva i riccioli”. Quello che videro quel giorno le figlie dell’ingegnere patriciano lo vedevano abitualmente i colleghi del Maestro che lo frequentavano, i cronisti che andavano a intervistarlo, gli estimatori che si recavano a incontrarlo... Si ripeteva con la Oltrabella la storia montata a proposito della Muzio?

¹⁷⁸ *La Tribuna*, 3 aprile 1939.

¹⁷⁹ *Il Giornale d’Italia*, 4 aprile 1939.

E' chiaro che non vi era nulla di male nel gesto della celebre soprano, che si ravviava i capelli prima di uscire, dopo ore di prove; e tanto meno vi era nulla di male nella sua presenza lì. Ma come impedire alla mente, compromessa dal peccato originale almeno quanto il resto delle umane facoltà, di malignare? Spesso si grida allo scandalo solo per invidia: vorremmo essere al posto del "colpevole", per concederci ciò che gli rimproveriamo e che, in novanta casi su cento, l'altro non sta affatto commettendo!

Molte le maldicenze, negli ambienti ecclesiastici. Non s'era mai visto che un prete provasse al pianoforte della propria casa, per ore e ore, con le più famose cantanti. La stampa laicista, pur senza riprendere in modo esplicito le maldicenze, non risparmiava ironie. Abbiamo già sentito (e lo sentiremo ancora) un anonimo giornalista far le sue meraviglie per dover vedere una talare applaudita sul palcoscenico. Ma il Maestro, sul piano formale, aveva le carte in regola. Provare con gli artisti, maschi o femmine che fossero, era indispensabile per un direttore d'orchestra.

In conclusione, torniamo al dilemma. Uomo di teatro o uomo di chiesa? Un apostolo interessato al Regno di Dio o un artista interessato al proprio successo? Per essere sicuri di non sbagliare diremo che le due eventualità poterono benissimo convivere. Non sempre (e non necessariamente) lo zelo autentico si accompagna al totale rinnegamento di sé. Non è neppure utile! Qual è quel predicatore che spera in un insuccesso? Sappiamo bene che non è così semplice. Conosciamo il detto: "Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam!". Un apostolo come Gaspare del Bufalo voleva che il predicatore, dopo una predica di successo, partisse alla chetichella... Con tutto ciò, la ricerca di una personale gratificazione non ci sembra intrinsecamente proibita o contraddittoria rispetto agli interessi del Regno di Dio; purché la mancanza di essa non

porti a abbandonare l'impresa. Un predicatore può anche compiacersi degli applausi, a patto che ne ringrazi Dio e che seguiti imperterrito a predicare anche quando raccoglie fischi. Non lo faranno santo, ma neppure potranno formulare colpe sul suo conto. Ancora una volta noi dobbiamo tornare a sottolineare un dato affascinante della personalità del Refice. Al culmine della celebrità, anche a dispetto di una istintiva burbanza, egli dava prove indubitabili di autentica socialità: rimanendo legato alla terra d'origine, ai suoi personaggi e alle sue tradizioni; partecipando agli avvenimenti del paese, in modo personalissimo, ma profondo. In alcuni casi per lui imbarazzanti, esprimeva la propria rassegnazione dicendo: - Evviva la ciocia! - come avrebbe potuto dire: "Sia fatta la volontà di Dio!". Amava la parlata dialettale e all'occasione se ne serviva.

Il suo far capolino all'uscio di casa, al passaggio della statua di San Rocco, era divenuto un rito. Ma quando sentiva bestemmie, chiudeva porte e finestre. Gradiva gli omaggi spontanei delle primizie: fichi, pere... Una volta, ricevuto il dono di alcune susine, le mangiò tutte una dopo l'altra sulla terrazza, senza distogliere lo sguardo dalla valle e riponendo ordinatamente i noccioli sulla balaustrata¹⁸⁰. Tali atti di affetto, o quanto meno di deferenza, da parte dei suoi compaesani, lo commuovevano.

Da parte sua, frequentissimi erano gli omaggi musicali (autografi, spesso appositamente composti) a parenti e amici, in occasione di feste familiari: matrimoni, ordinazioni sacerdotali, morti, nascite. Al già citato *Brindisi* per l'ordinazione sacerdotale del missionario don Evaldo Biasini, possiamo aggiungere (tra le decine di esempi che si potrebbero portare)

¹⁸⁰ L'episodio fu osservato da Nelly Santonato, pittrice naïf, vicina di casa.

un *Ecce sacerdos* per l'ordinazione sacerdotale del francescano padre Serafino Finateri; altro mottetto per padre Paolo Mancinetti; il *Requiem* per la morte di Gastone Simoni...

Quest'ultimo caso fu certamente un evento che spicca al di sopra degli altri, sia per il rilievo intrinseco, che per le connessioni. Esso ci proietta già nel periodo bellico, del quale dovremo occuparci nei capitoli seguenti.

Gastone Simoni era l'unico figlio maschio del generale Simone, futura vittima della brutalità nazista alle Fosse Ardeatine. Brillante e valoroso capitano della *Folgore*, cadde eroicamente a El Alamein il 27 ottobre 1942, mentre proteggeva la ritirata tedesca di Rommel. Fu una perdita straziante per la famiglia, uno schianto esistenziale per il generale, un lutto per tutta Patrica.

Eraldo Simoni, che era stato a rito funebre di Roma, nella chiesa di San Silvestro, il 19 novembre, organizzò una messa esequiale a Patrica, per coloro che non avevano potuto recarsi alle esequie ufficiali nella Capitale. Simone Simoni non se la sentì di partecipare per il dolore troppo grande, che sarebbe stato moltiplicato dal *pathos* dell'abbraccio paesano. Scrisse al cugino: "Caro Eraldo. Grazie vive e commosse della tua affettuosa assistenza in questo mio immenso strazio, che ormai sono sicuro mi accompagnerà fino alla tomba. Vorrei fare un cenno di ringraziamento ai singoli membri del Clero intervenuto ai funerali del mio diletto figliuolo, come a tutte le rappresentanze e autorità intervenute. Ti sarei molto grato se in una tua prossima lettera mi facessi una nota delle persone suddette"¹⁸¹.

Nell'anniversario, Refice compose un *Requiem*, per voce di fanciullo solista, che fu cantato dal giovane Mario Bufalini,

¹⁸¹ AES, B. "Simone Simoni", datata: Roma 24 Nov. '42. - XXI.

in seguito missionario del Preziosissimo Sangue. Sedeva all'armanium il giovane universitario Luigino Rovazzi. Il Maestro fece recapitare (come era suo costume) l'autografo al Generale. Questi gli rispose: "Caro Maestro, Ti sono vivamente e profondamente grato dell'omaggio reso al mio adorato figliuolo nell'anniversario della sua eroica morte. Ho ricevuto la musica del Requiem che conserverò religiosamente. Il Tuo pensiero, il Tuo atto gentile e pieno di premura mi hanno commosso. Non dimenticherò mai che il Tuo cuore generoso mi è stato sempre vicino con il palpito migliore. Non lo dimenticherò. Ti abbraccio con fraterna tenerezza. Simone Simoni"¹⁸².

Forse nessun episodio rivela la sensibilità del Maestro meglio di quello che stiamo per riferire e che ci è stato consegnato nella originale versione dialettale. Ci limitiamo a trascrivere il testo senza entrare in problemi di ortografia.

Il Maestro stava giocando con l'ultima figlia di Eraldo: Andreina. A un tratto, fissando gli occhi della piccola, le disse:
- Che bello livozzo cu te'!

- Lu vo'? - domandò la bambina.

- Mbè - rispose il Maestro. - Mullu dai?

- Mbè.

- Quantu vuo'?

- Cinco liro.

- Cinco liro una, o cinco lira tutto dui?

¹⁸² Lettera datata: Roma 7 Nov. 1943. Si ignora per ora dove sia finito l'originale della partitura. Mario Bufalini era già allievo missionario. Serviva la messa al Refice, intrattenendosi poi a parlare con lui. Oltre che una bella voce, aveva predisposizione per la musica e il Maestro più volte si offrì di pagargli i corsi di perfezionamento. Fosse dipeso da lui, avrebbe fatto cantare tutti! Anche a Pia Simoni suggerì ripetutamente di darsi al canto. Soleva dire: "Cantare è nel genio degli Italiani e io italiano lo sono profondamente!".

- Tutto dui - rispose la bambina, con scarso senso degli affari; e così dicendo fece il gesto di levarsi gli occhi e di consegnarli all'acquirente. Il quale, a sua volta, finse di trarre dalla tasca il denaro e di consegnarlo nell'atto stesso che si impadroniva degli occhi.



ANDREINA SIMONI. Leggi l'episodio che la riguarda nella pagina precedente e in questa.



CLAUDIA E MARISA SIMONI, la cui passione per le bambole era ben nota al Maestro. Leggi l'episodio a pagina 192 e vedi le bambole a p. 220

XI

I GRATTACAPI DI UN ARTISTA

E' nota a tutti la tragicommedia di Beethoven alla ricerca di una casa; i suoi rabbuffi con le domestiche. Licinio Refice era accudito con cura amorevole dalla cognata Aminta, nelle esigenze casalinghe; aveva un autista zelante in Juccio e un altro, a tempo pieno, in Osvaldo Grossi. Non ebbe mai a lagnarsi di nessuno, su questo fronte. Ma quando Juccio, per sue necessità familiari, se ne tornò a Patrica, e Osvaldo Grossi fu richiamato sotto le armi, a causa della disgraziatissima guerra che l'Italia aveva dichiarato al fianco della Germania, il Maestro chiese a Eraldo un nuovo autista. Questi glielo trovò nel proprio cognato Cesarino. Refice ne fu contentissimo. Scrisse a Eraldo: "Ti sono vivamente grato per avermi mandato questo caro giovanotto! Ne siamo contentissimi! E poi sappiamo chi ci siamo messo in Casa! E questo è un vero sollievo. Ti prego di salutarmi tutti con viva cordialità; specialmente Pia e le bambine. Tuo af. Refice"¹⁸³.

Stando militare, Osvaldo Grossi fu messo su da qualcuno, che gli fece balenare sogni di ricchezza. "Voi siete stato al servizio di un uomo famoso, che guadagna tanti soldi. Non vi ha versato neppure le marchette! Dovete denunciarlo!". In genere, di questo tipo di "servizi" veniva "accusato" il sinda-

¹⁸³ La lettera porta la data: 12.15.939 sottolineata. [La data è segnata proprio così, ma il contesto porta a interpretare 15.12.939].

vato di sinistra. E il servitore fedele abboccò. Denunciò il maestro per omesse assicurazioni e marchette.

Una lunga lettera annunciò il precipitare delle cose. “Caro Eraldo, ti scrivo non per darti delle noje, ma solo per sfogarmi un po’ liberamente con te! Una delle più indecorose azioni che io abbia ricevuto nella mia vita (poche in verità!) è quella che mi viene oggi, da Osvaldo Grossi! Mi è arrivato l’intimo dell’Istituto di Previdenza Sociale in cui mi si impone (sotto pena di procedimenti legali) di regolare entro sette giorni le assicurazioni omesse in danno di questo mio *ex dipendente!*” Il musicista sembrava cadere dalle nuvole e vedeva il proprio nome profanato. Esprimeva questi sentimenti con parole molto forti.

“Il mio nome e la mia persona vengono così ad essere tacciati - presso pubblici uffici - di abuso, di inadempienza, di sfruttamento, quasi! E’ molto triste! Nel dicembre ‘936 [...] accettò senza nessuna riserva tutte le condizioni postegli per il suo servizio presso di me! Si trattava - in fondo - di stare in famiglia¹⁸⁴, senza tante formalità, tanto che non si è mai¹⁸⁵ parlato tra noi di marchette, di assicurazioni ecc. ecc.! Infatti egli, da me, ha avuto sempre ogni riguardo! Nei miei giri ha quasi sempre abitato nei miei stessi alberghi, io mi sono sempre preoccupato della sua salute non troppo buona, tanto da farlo visitare spesso dal mio stesso medico, di fornirgli le medicine ecc. Nel 937 ebbe un mese di licenza interamente pagato, nel 938 ebbe l’opportunità di passare perfino le acque a Montecatini. Ma quello che più importa è che egli ha avuto la mia affettuosa premura incondizionata in ogni occasione, in ogni luogo. Le mie preoccupazioni erano più per lui che per me stesso! A

¹⁸⁴ Sottolineato due volte.

¹⁸⁵ Sottolineato tre volte.

tutto questo egli, dopo il suo richiamo alle armi, ha corrisposto coll'ignorarmi completamente, col non farsi mai più vedere da me! Avesse almeno avuto il coraggio civile¹⁸⁶ di venire da me, ad espormi queste sue idee bellicose, senza compiere la nobilissima¹⁸⁷ azione di ricorrere, dietro le spalle, agli istituti, alle leggi ecc. ecc.! Poteva parlare, e molto prima di ora poteva parlare! Lasciamo stare!”.

Il Maestro chiedeva a Eraldo di far leggere la lettera al padre del giovane, Richetto Grossi. Aminta ne voleva parlare al generale Simone Simoni¹⁸⁸. Concludeva: “E domanda pure a Richetto se questa di suo figlio è la condotta da tenersi contro un gentiluomo, contro un paesano che non è l'ultimo arrivato, contro una persona che, grazie a Dio, gode di un nome che tutti, universalmente, rispettano ed ammirano. Qui tutti si sono meravigliati di questa sporca roba, e Cesarino, anche esso, ne è fortemente indignato! Staremo a vedere, del resto, come finirà la cosa! Perdonami questa chiacchierata, ma credo opportuno che tu sappia! Salutami tanto Pia, le bambine e tutti, anche dai miei. Cesare sta ottimamente ed è pieno di attaccamento”¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Sottolineato due volte.

¹⁸⁷ Sottolineato due volte.

¹⁸⁸ In USpR vi è anche un fascio di lettere del generale Simone Simoni, lettere da me utilizzate per un lavoro inedito [sarà pubblicato nel corso di questo anno 2007] sulla figura del Generale. Nessuna connessione esiste però tra i due fondi, tranne la citata lettera del Generale al Maestro per il Requiem in morte di Gastone, questo fugace accenno e un altro di Aminta, che annuncia la cattura del generale, poi trucidato alle Fosse Ardeatine. [Non si stenta tuttavia a credere che il Generale fosse tra gli invitati alle rappresentazioni teatrali del Maestro. Le carte del Generale furono requisite].

¹⁸⁹ Lettera datata 29 Ge 940.

Che fare con la Previdenza Sociale? Pare che i responsabili di quell'ente non avessero deboli per la musica. E se li avevano, non si lasciavano incantare. Il 3 febbraio il Maestro scriveva a Eraldo: "Attendo da te istruzioni circa la questione! Scocciantissima"¹⁹⁰. Eraldo non poté fare altro che mobilitare gli intermediari. Parlò con Richetto e Richetto parlò con il figlio. Perché fare quel torto alla gloria paesana? Il Maestro era disposto a qualche concessione. Perché fargli pagare una multa salata, della quale neppure una lira sarebbe andata in tasca a Osvaldo?

Tutti trovarono ragionevole il discorso. Osvaldo scrisse una lettera al musicista, chiedendogli scusa e ritirando la querela. Ma fu come chiudere la stalla dopo la classica fuga dei buoi. Ora l'Ente andava avanti per conto proprio. Scriveva il Maestro: "Caro Eraldo, ti ringrazio per le tue parole di solidarietà. Ho ricevuto anche una lettera del signorino. Ma non c'è nulla da fare! Malgrado le scuse e le proteste di pentimento! Quando certe pratiche diventano di dominio di certe amministrazioni, non si torna indietro! E lì (in quei tali uffici) io ho degli amici! Nulla vale. E io, quanto prima, verserò, una sull'altra, 478 lire che non so quale e quanta utilità possano portare al gentile, devotissimo Signore! Per conto mio quella è un'offerta che io dono alla Venerata Memoria dei miei santi e cari Morti! Ecco fatto! Fate del bene e vi daranno dei calci più poderosi di quelli di Meazza!"¹⁹¹.

Nel luglio del 1941 il Maestro sentì il desiderio di passare alcuni giorni a Patrica. Scrisse a Eraldo: "Caro Eraldo, vorrei passare una decina di giorni a Patrica. Ma ci spaventano tutti! Non si trova niente, non c'è pane, frutta, carne, ecc.! Dimmi sinceramente se veramente venendo lassù si rischi di

¹⁹⁰ Lettera datata, Roma 1 Fe 940

¹⁹¹ Lettera datata 3 Feb 940.

morire di fame! Potresti procurarci della farina? Si potrà avere un po' di pane buono? Almeno qualche pollastrello? Io mi regolerò secondo il consiglio che mi darai! Noi tutti bene e vi salutiamo. Affettuose cose. Tuo Refice"¹⁹².

La busta di questa lettera fu aperta dalla Censura e richiusa con l'apposita fascetta. Il particolare, più del contenuto, dava la prova di come fosse caduta in basso la Nazione. Scaraggiava tutto, come abbiamo sentito; ma la libertà era completamente assente. Non quella artistica; almeno fino al livello della "creazione". I problemi potevano sorgere in fase di divulgazione. Qualche critico aveva storto il muso, a suo tempo, sul finale di Margherita, dove i nobili non ci fanno una bella figura e i popolani si sollevano in rivolta contro le sopraffazioni. Ma tale problematica, a dire il vero, era fuori dalle intenzioni del compositore; come, e a maggior ragione, quella inversa.

Anche se i tempi erano tristi, Licinio Refice poteva convivere con i suoi fantasmi. Egli, sotto il riguardo politico, era sempre stato un agnostico. Si era servito, all'occasione, di qualche conoscenza della gerarchia fascista (come aveva fatto e avrebbe fatto con chiunque) ma senza pagare tributi di sorta. Naturalmente fu fiero degli elogi del Duce, delle udienze che questi gli accordò; fu onorato della presenza dei gerarchi d'ogni ordine e grado, alle sue rappresentazioni; riconoscente per il loro interessamento a vantaggio della propria musica... Ma appunto per questo è tanto più sorprendente la sua capacità di mantenersi "vergin di servo encomio e di cotardo oltraggio". Non pare che abbia mai messo una nota in pentagramma per magnificare l'impero o il regime, o per vituperarlo poi.

¹⁹² Lettera datata 25 Lg 941.

E' vero che a un anno dalla morte di Italo Balbo (1940) egli diresse un Requiem a Ferrara; ma non fu che la rielaborazione per grande orchestra di una messa composta nel 1916 per le vittime della guerra. La messa, comunque, fu chiamata Italica, dal nome del defunto. Rimase inedita. L'iniziativa era frutto di una commissione. Refice era molto stimato a Ferrara, dopo che vi aveva diretto il *Dantis pöetae transitus*. La Missa Italica fu eseguita da un organico in camicia nera. Nonostante questo e qualche altro episodio di "contatto" che si potrebbe portare, rimane vera la tesi della estraneità del musicista nei confronti della politica. Ma la ragione non stava nella "ripulsa". La motivazione era la musica: unico, vero e vitale interesse.

Torniamo ora alla sfera privata, che è quella nella quale di preferenza si muove il nostro lavoro. (Chi dal nostro volume si attende una monografia esauriente sul musicista, non deve dimenticare il nostro impegno iniziale. Vogliamo solo inserire in un quadro organico una sessantina di messaggi autografi del Maestro all'amico Eraldo Simoni!).

Incoraggiato da questi, Refice fu a Patrica e pare anzi che debba essere ambientato in questo contesto un grazioso episodio. Egli portò da Roma due grandi bambole. Le sistemò nel salotto, sedute su poltrone di vimini. Poi mandò a chiamare Eraldo, dicendogli di condurre anche le sue due figlie: Marisa e Claudia. Quando i tre giunsero, andò a aprire Aminta e disse alle nipotine: - Andate a vedere in salotto che cosa vi ha portato il Maestro!

Dallo sguardo birbo della zia le bambine capirono che si trattava di cosa importante e corsero. Nel salotto c'era il Maestro, curioso di assistere alla scena. Fu molto contento di vedere l'esplosione di gioia delle piccole, che non lo avevano degnato di uno sguardo, attratte dalle due enormi bambole. Le afferrarono di slancio e le stringevano con trionfante passione

quando il Maestro, sempre soddisfatto di sé per quei doni azzeccati, si avvicinò: - Questa si chiama Cecilia - disse posando la mano sulla testa della bambola di Marisa - e questa Margherita - disse compiendo lo stesso gesto su quella di Claudia¹⁹³.

Sicuramente con quel dono egli aveva voluto dimostrare tenerezza verso le figlie di Eraldo, alle quali era tanto affezionato (le ricorda in quasi tutte le lettere). Ma aveva anche voluto dimostrare gratitudine verso la loro zia, la cognata Aminta. Questa donna era una presenza insostituibile per il Maestro. Ella viveva nel culto del grande uomo, a costo di enormi sacrifici, dato il livello delle amicizie e la intensa frequentazione e costituiva la colonna della casa. “Il Maestro ha detto...”. “Il Maestro vuole...”. “Il Maestro desidera...”. Se ne ha un piccolo saggio nelle lettere dirette da lei al fratello...

Con il dilagare della guerra, Refice rivelò un altro aspetto della sua personalità: l'ansia, che nel nostro caso meglio sarebbe chiamare pavidità. E nessuno può fargliene un torto. Rifuggiva dalla violenza, anche spicciola. Figurarsi quale ribrezzo dovesse fare al suo animo sensibilissimo la violenza immane della seconda guerra mondiale! Per sua fortuna aveva potuto evitare il servizio militare durante il primo conflitto. Il

¹⁹³ Più tardi ci si domanderà perché Cecilia a Marisa e Margherita a Claudia (quest'ultima, chiamata così perché doveva essere tenuta a battesimo da Claudia Muzio, progetto non più realizzato per la malattia della celebre cantante). Attribuendo i nomi al contrario, si sarebbe avuta almeno una identità delle iniziali dei nomi: Margherita - Marisa, Cecilia - Claudia. Impossibile che il Maestro non ci avesse pensato. E dunque anche l'attribuzione incrociata dovette avere, nella sua mente, un significato. Le due bambole sono state gelosamente conservate e, in perfetta forma, sono esposte in USpR. Vedi p. 220.

suo contributo era stato quella Messa per i Caduti, del 1916, cui abbiamo già accennato. Chi può immaginare quale sarebbe stata la sua reazione, nel caso di una partecipazione diretta alle operazioni belliche? Una affermazione ci sentiamo di fare: non aveva predisposizione per gli eroismi marziali.

Anche ora, con il nuovo conflitto in corso, si rifugiava nella musica, ma per ritrovare la vena aveva bisogno di tranquillità; e non c'era! I fantasmi, dentro, gli facevano tumulto e nelle confidenze agli amici diceva spesso: "Avrei tanto bisogno di un po' di tranquillità! Si potrà trovare?".

Mentre l'impero e il regime vacillavano, egli era intento a musicare un testo "profetico": quasi a interrogare il futuro. Si trattava di un lavoro preparato, come al solito, da Emidio Mucci. Era intitolato: *L'Oracolo*. Ne parleremo nel capitolo seguente.

Refice, lo ripetiamo ancora una volta, non era l'artista disincantato, che dimentica i problemi della quotidianità, per rinchiudersi nel proprio mondo di ozio creativo. La preoccupazione per la propria sorte (nel senso più drastico della vita e della morte) si sfaccettava, per lui, in angosce di minore ingombro, ma pur sempre pesanti. Finché restava in Santa Maria Maggiore, poteva contare sul canale alimentare del Vaticano e sul privilegio dell'extraterritorialità. Ma a Patrica, che cosa avrebbe mangiato? Che cosa avrebbe offerto agli ospiti? Ai familiari? Quali garanzie aveva in caso di violenze? E aveva bisogno di Patrica, per ispirarsi. Su ciò non vi è alcun dubbio! Desiderava rifugiarsi a Patrica!

Nei viaggi egli recepiva emozioni e spunti; nella quiete di Patrica li strutturava. Le vacanze patricane erano sempre state un tempo fecondo, per lui. Del pianoforte patricano "si fidava di più". Lo sentiva come il collaboratore per eccellenza. Là era nata Margherita, come abbiamo visto. Là, prima ancora, era stata concepita, sostanzialmente, *Cecilia*, anche se poi

l'aveva rimaneggiata a Cesena¹⁹⁴. La casa patricana come il laboratorio preferito! Ne sapevano qualcosa i vicini, che sentivano il pianoforte per ore e ore; fino a notte fonda.

Un'eco delle sue inquietudini esistenziali è nelle lettere che seguono.

“Caro Eraldo. Penso alle mie vacanze! Ma le complicazioni sono aumentate dall'anno scorso! Ti prego di informarti presso il podestà o altre autorità se venendo a Patrica potrei¹⁹⁵ avere una tesserina di carattere locale durante la mia permanenza! Nel marzo scorso io fui a Pisa¹⁹⁶ e il Podestà di Pisa mi fornì di una ricca tessera valida per la mia permanenza in quella città! Perché io non¹⁹⁷ ho i miei rifornimenti dallo Stato italiano! Dunque non; ho tessere italiane da esibire, perché non ne posseggo! Vedi un po' quello che si può fare! Spero di passare un po' di tempo a Patrica, in santa pace! Altrimenti rischierei di restare a Roma. Cordialità per tutti”¹⁹⁸.

Ma la condizione alimentare di Patrica era assai migliore di quella di Roma, proprio per il più diretto contatto con il mondo contadino. Specialmente per un uomo come l'Ingegnere, così capillarmente introdotto nelle campagne circostanti, non era difficile l'approvvigionamento. Proprio per questa ragione egli era stato nominato addetto all'annona dalle

¹⁹⁴ Un gruppo di alunni del seminario andò a fargli visita a Patrica. Il Maestro disse loro, indicando il pianoforte: questa è stata la culla di *Cecilia*. Testimonianza di don Pietro Del Brocco.

¹⁹⁵ Refice, sempre corretto nello scrivere, sia pure nel suo stile telegrafico, su questo verbo ha avuto qualche ripensamento.

¹⁹⁶ Infatti in USpR vi è l'immane cartolina da Pisa, in data 18 mar 942, con “cordiali saluti”.

¹⁹⁷ Sottolineato due volte.

¹⁹⁸ Lettera da Roma datata 22 Giu 942.

autoprità comunali, ufficio confermato da presidio tedesco. Ne darà notizia il nipote del Maestro, Edoardo, annunciando trionfalmente alla madre Aminta: “Da zio Eraldo si mangia!”¹⁹⁹.

Il Maestro dunque si indusse a trascorrere come di consueto le sue vacanze a Patrica. Ecco l’annuncio della decisione “Caro Eraldo, mi sono deciso per Patrica. Ti prego (e fai l’impossibile) di far dare una lavata di faccia a quel soffitto²⁰⁰ della nostra camera da pranzo! Se non a tutta la camera almeno al soffitto. 2°. Io vorrei fare come l’anno scorso. Mi farei accompagnare da un autista fino a Frosinone (stazione) e poi tu ci porteresti a Patrica. La mattina del 17 agosto. Se non hai difficoltà scrivi subito confermando! Arrivederci allora e tante grazie di tutto. Saluti a Pia e a tutti”²⁰¹.

L’andamento delle vacanze fu molto favorevole, sotto l’aspetto alimentare, tenuto conto dei tempi. Il Maestro ne fu convinto al punto da stabilire in paese una testa di ponte per l’approvvigionamento familiare, anche durante il periodo romano.

¹⁹⁹ Questa frase si trova in una lettera di Aminta al fratello Eraldo: “Lui (Edoardo) è stato molto contento nella sua ultima venuta, è tornato dicendo: da zio Eraldo si mangia. Qui per il mangiare è un problema. Si trova poco e molto caro; non si sa come si andrà a finire [...]. Spero avrai pensato per noi un po’ di farina e patate. Qui non ci danno nulla. Se si vuole trovare qualche cosa si deve andare per i paesi. Ti mando 6 saponette, 4 scatole di cerini e un po’ di sale [...]. Noi bene ma un po’ sciupatini. Fa molto caldo e poi per il mangiare si sta maluccio. E’ un miracolo trovare un po’ di verdura. Grazie tanto di quello che fai per Edoardo, anche a Pia e saluti da tutti, baci alle bambine. Tante buone cose. Aminta”. Roma 7 .8.944.

²⁰⁰ Sottolineato due volte. .

²⁰¹ Lettera datata 10 Ag 942. Nel testo è indicato il punto 2° ma non il 1°, che tuttavia si intuisce dal senso.

Egli era di buon appetito; bevitore non intemperante. Si sarebbe detto che amasse “degustare” i vini, più che berli. Tra l’altro era difficile quantificare il vino che beveva, per l’abitudine che aveva di non versarne mai nel bicchiere più di un dito. Durante il pasto sicuramente colpiva i presenti quel continuo mescere, ma chi avesse osservato il livello nella bottiglia avrebbe potuto constatare che esso non scendeva in modo preoccupante.

A metà novembre il Maestro dovette rientrare a Roma; forse con più urgenza di quanto avesse programmato. Nella fretta prese un mezzo foglio pentagrammato e scrisse: “Caro Eraldo, sono molto dolente di partire senza poterti salutare! Auguro a te e a tutti tranquilli il più possibile i giorni avvenire! Ti raccomando “io sto bene” e ciò che nella sua bottega è custodito! E anche il mezzo majale. Sappi che p. Florio nella settimana entrante sarà a Roma. Mandami notizie! Io te ne rimunererò²⁰². Saluti a Pia e ai bambini, Aff.mo L. Refice”²⁰³.

Da Roma, riscrisse, per avere disponibile “il majalino”: “Una metà, o almeno un quarto” - scriveva. E annunciava: “Verremo, durante l’inverno, a confezionarlo!”. Nella stessa lettera chiedeva di avere a Roma la domestica Stefanina Montini, che però non ne voleva sapere di lasciare Patrica. “E’ una cosa seria qui! Aminta si stanca troppo! E non si trova nessuno!” - scriveva²⁰⁴. Sette giorni dopo confermava: “Verre-

²⁰² Lettura incerta.

²⁰³ Messaggio vergato come si è detto su pentagramma, in data 17 (o 18) nov 942.

²⁰⁴ Lettera datata 19 otto 942. “Noi tutti bene, grazie a Dio e malgrado tutto!”. La lettera contiene notizie d’altra natura: “Caro Eraldo l’ingegn. Giovannetti vorrebbe acquistare, nei dintorni di Patrica, una proprietà di 6 ettari di terreno possibilmente fornito di

mo certamente per sistemare il majalino”²⁰⁵; anche uno e mezzo se fosse stato possibile.

Qualche giorno dopo Eraldo fece al Maestro “un dono”, con la collaborazione del comune amico Zanolini. Non si riesce a sapere con certezza che cosa fosse, ma da memorie familiari pare si sia trattato di un invio gratuito di cibarie, che il musicista aveva richieste. Ecco la lettera: “Caro Eraldo, rispondo tardi alla tua ultima, perché avrei voluto affidare la mia risposta ai Sigg. Giovannetti! Non avendolo potuto fare, il tempo è passato così fino ad oggi! Io non so come ringraziare te e Zanolini per il vostro pensiero e per il dono, raro e prezioso! Ma così non può andare, caro Eraldo! Mi pone troppo! E mi sento disarmato per un futuro ricorso alla vostra cortesia! Comunque, anche a nome dei miei, tante cose a te e a Zanolini con viva riconoscenza! Stiamo bene e vi salutiamo tutti con affettuoso ricordo. Tuo L. Refice”²⁰⁶.

Il 24 dicembre un telegramma annunciava: “Preghiamoti trovarti stazione sabato ore undici saluti”. Era la sentenza di morte per il “majalino”, che Eraldo stava facendo allevare per il Maestro. Costo: duemila lire. Ma il problema più grosso era difenderlo dalle requisizioni tedesche²⁰⁷.

casa di campagna ecc. Pensava, l'ing., alla Tomacella! Questo, naturalmente, è impossibile. Non sarebbe possibile il Bacucco o altre proprietà che tu potessi consigliare? Attendo una risposta! Nel caso tu dovresti occuparti di tutto per quanto riguarda l'acquisto”.

²⁰⁵ Lettera datata 27 otto 942.

²⁰⁶ Lettera datata 12 Nov. 942.

²⁰⁶⁷ Per il “confezionamento” del “majalino” vi fu qualche complicazione a proposito del sale, forse acquistato due volte. Ecco una lettera del Maestro, scritta qualche giorno prima di Natale. “Caro Eraldo, grazie per i tuoi auguri che ritorno a te e ai tuoi. Grazie anche per tutto quello che hai fatto per la macchina e per il majale!

Nelle ultime fasi della vicenda bellica, che trasformarono Patrica in una retrovia del fronte di Cassino, due notevoli disavventure colpirono il Maestro e, più direttamente, la sua automobile e la sua casa. Sopportò entrambe con insospettabile serenità. Ubi maior, minor cessat. Era in giuoco la vita. Automobile e casa passavano in secondo ordine! Ma non nel dimenticatoio!

Roma era “città aperta” solo di nome. Essa restava in mano ai tedeschi e alle squadracce fasciste. Tutto scarseggiava, più che mai. Refice scriveva i suoi messaggi su fogli di blocco notes. Si chiedeva se fosse meglio rifugiarsi a Patrica, oppure restare a Roma. La cognata Aminta riteneva migliore la condizione a Roma e anzi voleva che il fratello Eraldo si trasferisse nella Capitale con tutta la famiglia. Conosceva certi signori che

Peccato che riguardo al majale non ci siamo ben capiti con maggiore intuizione! Era da molto che ti parlavo di questa roba! Pensavo che tu avessi potuto ben immaginare che il sale necessario fosse a disposizione! Evidentemente presso Stefanina! Dopo la mia affrettata partenza. Ma è andato bene lo stesso! Se ci fossimo visti prima di partire le cose sarebbero apparse più chiaramente! Ho saputo la storia della casa! Ora mi dicono che sono partiti da Patrica. Ma se ci fosse ancora pericolo di invasione pensaci tu se fosse il caso di affittarla! Evidentemente per un periodo che non mi danneggi la villeggiatura! (...). Le salsiccie (sic!), malgrado la pelle un po' dura, sono ottime. Grazie ancora! Manca l'affare “io sto bene”. Ho fatto rispondere da Plinio (calligrafia di Edoardo) a questo signore! Io non l'ho visto affatto per l'accordo circa la pigione di 5 lire al giorno. Affatto! E che va dicendo? E' chiaro che se vuole il denaro deve rilasciare la ricevuta! Ora le duemila lire le hai già spese per il majale! Se intendi di pagare Biagini ti manderò altre 500 lire! E i fascetti? Lo stomaco di questo signore è buono! Fammi sapere le tue disposizioni”. Lettera senza data, da me contrassegnata b.

erano disposti a dare una loro casa in ottima posizione, ammobiliata, a tempo indeterminato, pur di non lasciarla vuota. Ma la stessa cosa pensava il Maestro riguardo alla casa patricana.

Questa, infatti, era stata requisita dal comando tedesco, per alloggio degli ufficiali²⁰⁸. Per poco tempo, però; poi i militari se ne erano andati in altre abitazioni. Il pericolo diventavano ora gli sfollati. L'automobile, rimasta bloccata a Patrica, era stata ricoverata nel Collegio degli Orioniti. Scriveva il Maestro in data 12 gennaio 1944: "Caro Eraldo, con un poco più di calma ti ringrazio molto per quello che hai fatto per la casa! Speriamo ora che non ci sia più nulla da temere! Ma un occhio di riguardo al pianoforte dello studio non farà mai male! Del resto bisogna ringraziare Iddio se non si sono avuti danni per davvero! Quanto alla macchina penso che non ci sia nulla da temere! Si pensava, tra amici, di farla venire a rimorchiare con una targa SCV. Un autista del Vat. con la macchina propria e un altro autista per rimorchiare la nostra! Questo secondo autista potrebbe essere anche Vatic. Ma vedremo. Certo che sono delle belle noje per tutti. E quando finiranno? (...). Ancora dacci notizie e, se non ti è difficile, mandami un poco di pepe rosso (peperoncino)... Le mie pretese questa volta sono di poca entità"²⁰⁹.

Due giorni dopo, scriveva: "Caro Eraldo, Flavio mi ha dato le notizie più recenti! Pazienza!". Questo si riferiva sicuramente alla casa. Continuava: "Quanto alla macchina mi

²⁰⁸ Eraldo Simoni con ammirevole precisione annota nei suoi fogli: "27 dicembre 1943, occupata la casa dai tedeschi. 2 gennaio 1944, andata via dei tedeschi dalla casa. 8 gennaio, rioccupata la casa dai tedeschi. 30 gennaio, la casa lasciata dai tedeschi viene occupata da slovacchi. 22 marzo, partenza degli slovacchi".

²⁰⁹ Lettera su foglietti di notes, in data 12 Gen 1944.

preme dirti che, acclusi al libretto di circolazione ci sono tutti i documenti vaticani. Carattere di estraterritorialità, equiparazione al corpo diplomatico, ecc. Ma speriamo che non ci sia bisogno di nulla! Aminta vorrebbe proprio che veniste tutti²¹⁰ a Roma. Sarebbe cosa ottima, certo! Che cosa ne pensi? Ma forse Patrica potrà essere risparmiata! Molte cose ancora e grazie di tutto”²¹¹.

Il 4 giugno finalmente la liberazione di Roma! Ce ne offre una vivace descrizione Aminta Simoni in una lettera al fratello Eraldo: “Roma è stata risparmiata dalla battaglia, il giorno 4 giugno alle ore 20,30 hanno fatto l’ingresso gli Americani con grande festa di tutti i Romani. Grande entusiasmo, abbracci, baci, tutti gli uomini fuori anche in pigiama per la fretta. Se vedessi come è piena di uomini Roma non si può pensare dove erano tutti questi uomini”²¹². Lo stesso giorno anche il Maestro scriveva trionfante, con un senso di “liberazione” davvero grande: “Caro Eraldo, Deo Gratias! E’ stato tutto un miracolo! A Roma l’ingresso delle truppe non ha dato luogo a incidenti! Abbiamo avuto gran gioia per le tue notizie dateci dal Dr Jonny²¹³! Ora non c’è se non una gran voglia di tornare ai nostri monti per troppe ragioni! Mi danno oggi notizie buone anche della macchina! Ma tu - se hai l’opportunità - dammi notizie più precise! perché vorremmo venirla a riprendere... Affettuose cose a tutti e a te ancora grazie per tutte le cose. Tuo Licinio”²¹⁴. C’è, in questo testo scarno, tutto

²¹⁰ Sottolineato due volte.

²¹¹ Lettera su foglietto notes, datata 15 Ge 944.

²¹² Lettera datata Roma 13.6.944.

²¹³ Lettura molto dubbia. Dovrebbe trattarsi di un capitano slovacco che abitava in casa Simoni.

²¹⁴ Lettera datata: 15 Giu 944. Su carta intestata del Pontificio Istituto di Musica Sacra, Piazza S. Agostino 20. Tel. 50-422.

il fervore di chi vuole rimettere sul binario la locomotiva che ha deragliato...²¹⁵.

Lo stesso giorno, avendo avuto notizie diverse, scriveva: “Caro Eraldo. La mia lettera che ti porterà Marcello De Sanctis era stata scritta prima che io parlassi con il religioso di D. Orione, venuto da Patrica! Per mezzo suo avevo saputo che” la macchina era salva, ma che c’erano delle storielle da raccontare a voce”. Andai poi da questo religioso e seppi... le storielle! Peccato, veramente!”.

Che cosa era accaduto? Il 20 maggio i tedeschi avevano occupato il Collegio. Ma la macchina era stata messa al sicuro da requisizioni con lo smontaggio delle quattro ruote, della batteria, e dello spinterogeno. La grossa macchina era inamo-

²¹⁵ Sul periodo bellico sono molto utili le lettere di Aminta Simoni e di Edoardo Refice, tutte in USpR, Fondo Refice. Spigoliamo nelle lettere del 1944. Aminta il 3 gennaio “Pregate il nostro fratello D. Federico che lui ci aiuterà. Noi tutti bene e ancora abbastanza tranquilli (...). Abbiamo saputo della occupazione della casa, dove hanno messo il nostro mobilio? Cose da nulla ma per noi erano comodità, ma pazienza tutto è nulla in confronto delle cose che si sentono. (...). Mi dispiace non poter mandare un po’ di sale ma non ne ho, mi sono privata quest’estate, ho mandato la abbondanza per le chiacchierone, ora sono con la sola razione che appena si arriva alla fine del mese”. Edoardo il 10 gennaio: “(...). Pare poi che i tedeschi stiano sfollando; e anche questa è una cosa che fa piacere. Anche a Roma non c’è niente di eccezionale e niente di nuovo: tranquillità abbastanza buona e indifferenza a tutto. (...). Zio Licinio dice che per la nostra casa se ce ne fosse necessità puoi affittarla”. Aminta il 14 gennaio: “Padre Florio (...) sta pensando di far venire la famiglia a Roma ed io sto pensando per voi specialmente per le bambine (...). Dunque oltre al villino di Ennio ci sarebbe un villino sull’Aventino dei Signori Pedocchi miei amici, il quale villino è vuoto e sfitto e lo darebbero

vibile come un macigno. Le quattro ruote, ricoverate “nel locale di Guerrieri”, erano state scoperte dai tedeschi e requi-

gratis finché dura la guerra (...). Regolati un po' tu e cerca di prendere i passi avanti specialmente per le bambine (...). Si sentono troppe cose; paesi sconfinati e sfollati. Ieri è stato un gran passaggio di aeroplani, ma a Roma nulla di male”. Edoardo il 26 febbraio: “Zio Licinio è poi preoccupato della casa e avrebbe piacere di sapere qualche cosa di più preciso sui danni, le rotture e le asportazioni dei mobili; sempre per non immaginare il peggio. La salute di noi tutti è ottima, nonostante qualche preoccupazione aerea e il dubbio sulla sorte di tutti voi. La macchina è sempre al sicuro?”. Aminta il 15 febbraio: “Caro Eraldo. Non immagini la gioia che ho provato questa mattina nel sentire vostre notizie, di te e dei fratelli e sorelle; eravamo proprio tanto in pensiero, specialmente dopo la venuta delle Finateri, le quali mi hanno messo al corrente di tutto. Noi stiamo bene, ma si vive di ansia, anche noi siamo in prima linea ma fidiamo in Dio e prego tanto povero Federico che ci aiuti. Ora chi sa quando potremo avere notizie. (...). Qui passaggio continuo di truppe. (...). Vi ricordo che se ci fosse sfollamento venite a Roma tutti che posto ce n'è. (...). Non posso continuare a scrivere, piango di commozione, sono contenta di sapervi tutti bene”. Dava poi notizia della cattura del generale Simone Simoni. Già in precedenza Aminta aveva invitato a Roma il fratello e tutta la famiglia: precisamente il 12 gennaio: “Mi auguro che Patrica la lascino in pace, ma qualunque cosa, se venisse uno sfollamento, che non sia mai, ricordati che a Roma” eccetera. Aminta il 16 giugno: “Caro Eraldo. Le vostre notizie date dal tenente francese, ci hanno dato una gioia immensa, sapervi tutti vivi e senza ricevere danni.(...). Le prime notizie le abbiamo avute da te e le abbiamo diramate a tutti i nostri paesani. (...). Per i viveri come state? Noi tiriamo avanti alla meglio aspettando i tempi migliori con l'augurio che vengano presto gli aiuti altrimenti non si sa come andremo avanti. (...). Edoardo va tutto il giorno in giro, si sfoga bene, viene a casa solo per mangiare e dormire; d'altra parte ha ragione, è stato molto sacrificato”.

site. Per fortuna la mancanza dello spinterogeno aveva reso inservibili le ruote; che però erano state portate via. In tali condizioni, il Maestro chiedeva all'amico: "Che cosa mi consigli di fare? Pensare a una fornitura di gomme, ora, è pazzesco! Ma !... Non so che cosa dire".

C'era poi il problema della casa: "E per quanto riguarda la casa ti prego di dirmi se i danni sono tanti e tali da non poterla rendere abitabile, o no! Le voci sono tante!... Penso che queste notizie puoi farcele avere dai religiosi di D. Orione, che - mi pare - debbano tornare presto a Roma. Noi tutti benissimo! Ma quante cose ci saranno da raccontare!".

Mentre veniva apportata qualche riparazione alla casa del Maestro, si cercava di rimettere in movimento l'Autoford, anche perché gli Orioniti insistevano per la sua rimozione, giacché ingombrava il Collegio²¹⁶. I danni erano più gravi del previsto: oltre alle gomme, mancavano la batteria e lo spinterogeno. Edoardo si stava adoperando in Roma per l'acquisto dei pezzi mancanti, ma era un vero problema. Scriveva: "Qui si vivacchia in attesa di tempi migliori e si mangiano discretamente solo prugne e zucchine; in quanto al resto, carestia assoluta. Mi sto interessando per l'acquisto dei pezzi mancanti al motore della macchina; ma anche di queste cose c'è una mancanza spaventosa. Qualche batteria usata forse si può ancora trovare, ma per lo spinterogeno è difficilissimo. Per le gomme poi ci sono alcune vaghe cose in aria, ma di concreto per ora niente. Speriamo bene in seguito! E tu i cerchioni li hai potuti

²¹⁶ USpR, Lettere e biglietti del sacerdote Giovanni Bernini a Eraldo Simoni, con notifica dei danni e richiesta di rimuovere l'automobile del Maestro Refice. Datate: 29.6.944; 12.7.44; biglietto non datato; 3.8.944. Sugli Orioniti a Patrica cfr ANTONIO RUGGERI, *Rimembranze: Don Orione a Patrica*, in "In Pratica", 1990-91, pp. 13-16 e 23-31.

avere? Osvaldo mi disse che un suo amico avrebbe rubato agli americani lo spinterogeno”²¹⁷.

L'impossibilità di trovare i pezzi mancanti indusse il Maestro a vendere l'automobile. Si fece avanti un certo Otello Pelli. Il prezzo fu convenuto in lire duecentotrentamila. L'acquirente dichiarava di sapere che l'automobile era priva di ruote, spinterogeno e batteria. Nacquero però delle acrimonie a proposito della ruota di scorta. A rigor di termini doveva essere conteggiata a parte. Altre acrimonie nacquero per il comportamento dell'acquirente che lasciò la macchina in un garage per alcuni mesi e, quando finalmente se ne partì con l'automezzo alla volta di Roma, portò con sé la chiave del locale. Ma che cosa era tutto ciò, rispetto alla guerra²¹⁸?

Abbiamo iniziato il capitolo con il problema dei domestici. Vogliamo chiuderlo tornando a quel tema.

Il Maestro aveva come domestica Stefanina Montini, che era un soggetto molto originale, al quale non avrebbe mai po-

²¹⁷ Ivi, Lettera datata Roma 10.7.

²¹⁸ L'automobile (targata Roma 53-778, telaio 18-3369093) fu rimossa dal collegio il 5 agosto 1944. L'acquisto da parte del Pelli avvenne il 16 ottobre dello stesso anno. Il maestro Refice incassò la prima rata di centotrentamila lire il 18 ottobre, rilasciando dichiarazione autografa. Le rimanenti centomila lire le incassò il 20 ottobre, rilasciando ricevuta come sopra. Il 21 ottobre l'acquirente ebbe un colloquio con il musicista, nella casa patriciana, al fine di ottenere bonariamente la ruota, disposto anche a pagare qualcosa “per quel senso di rispetto che meritate per il vostro grande nome”. Risultato inconcludente tale colloquio, l'indomani il Pelli invia una diffida, minacciando le vie legali. Quindi parte da Patrica alla volta di Roma, portandosi le chiavi del garage di Eraldo Simoni e senza pagare a questi le spese dell'atto notarile ammontanti a lire 350. L'8 dicembre Eraldo Simoni invita il Pelli a pagare la detta somma oltre a lire 500 di affitto del garage. Ignoriamo il seguito.

tuto rinunciare, nonostante tutto. Con lei scherzava volentieri e la buona donna, pur mostrando apparente insofferenza, ci aveva piacere. Era bassa di statura e quando sedeva non arrivava a posare i piedi per terra. Il Maestro, per stuzzicarla, le diceva: - Stefanina, posa i piedi per terra!

La donna rispondeva, non sempre senza l'ornamento di qualche espressione gergale: - Gnor Mae', mi potresti pure comprare una sedia più bassa!

Quando Stefanina veniva chiamata al telefono, era il Maestro all'altro capo, che le doveva comunicare qualcosa. La donna arrivava generalmente trafelata e soleva domandare: Chi sei? Oppure, direttamente: Che vuoi? Spesso, tra il chi e il sei, oppure tra il che e il vuoi, a esprimere tutta la stizza per la corsa fatta, inseriva un termine volgare dell'anatomia, che le persone più condizionate, come noi, sostituiscono con "cavolo". Ebbene, il Maestro c'era abituato e sorvolava. Ma una volta toccò al vescovo, di sentirselo dire. E avendo risposto, un po' perplesso: - Sono il vescovo diocesano - la simpatica donna, imperturbabile, replicò: - Ah, sei l'*Accellenza*?

Su questa, e altre disavventure simili, il Maestro faceva poi delle grandi risate, rievocandole con gusto ingenuo e affettuoso. Del resto, al di là dei rabuffi quotidiani, guai chi gli avesse toccato Stefanina. Uno dei crucci era che costei non volesse saperne di andare a Roma.



TEATRO ALLA SCALA. Bozzetti di scena per il prologo e i tre atti di *Margherita da Cortona*, con Augusta Oltrabella, Giovanni Voyer, Tancredi Pasero, Tatiana Menotti e Ninì Giani. Direttore, Franco Capuana.





Comune di Patrica

Provincia di Frosinone

N. _____ di prot. _____ Li _____ M. - A. _____

Risposta a nota N. _____ del _____ Alloggio N. _____

OGGETTO: _____

Al _____

LA TIPOGRAFICA - FROSINONE

IL PODESTA'

Certifica

Che il Sig. Simoni Geometra Eraldo fu Adriano
nato a Patrica il giorno 5 Ottobre 1895 è all'ora
impiegato di questo Comune in qualità di Capo Ufficio
fiscio Accertamenti Agricoli per l'Alimentazione.

Si rilascia per uso riconoscimento.

Patrica; li 16 Novembre 1943

IL PODESTA'



Deutsche Ortskommandantur Patrica

Heinrich
Hauptmann
Heinrich

Imperial German

ist von der Gemeinderat Patric
beauftragt bei der Brauerei
fortzuführen wieviel sie abgeben
müssen um die Ernährung der
Bewohner zu sichern.
wieviel möglich ist ist über diese
zu erklären.

In Anwesenheit
des
Herrn
Herrn

In P.
Herrn
Herrn

Autorizzazione del Comando tedesco rilasciata
a Eraldo Simoni

XII L'ORACOLO

Il periodo bellico Refice lo trascorse nella composizione de *L'Oracolo*²¹⁹, come abbiamo accennato; ma il lavoro poté essere eseguito solo nel 1946, all'Angelicum di Milano e ripetuto a Assisi nel corso della Sagra Umbra del 1948.

Secondo una leggenda medievale, la Sibilla Tiburtina, interrogata da Cesare Augusto se egli dovesse farsi adorare dal popolo quale Dio, avrebbe risposto che il vero Dio da poco era nato. A conferma delle parole, la Sibilla avrebbe fatto vedere all'imperatore un pargoletto in seno alla madre, al centro del cielo, circondato da una aureola luminosa di stelle. Sempre secondo la leggenda, Cesare Augusto, rispettoso del vaticinio, avrebbe fatto erigere sul Campidoglio un'ara (Aracoeli) al dio misterioso.

Questo il soggetto de *L'Oracolo*. Nel testo l'autore inserì i celebri versi della IV Ecloga di Virgilio sulla “nuova divina progenie” (profezia che sarebbe stata promulgata a sua volta dalla Sibilla Cumana) e l'altra non meno misteriosa, dello stesso Virgilio, sulla grandezza di Roma, inserita nel VI Libro dell'Eneide.

Un argomento che, in altra epoca, sarebbe stato possibile leggere in chiave di esaltazione della romanità; con una forte

²¹⁹ *L'Oracolo*, mistero per soli coro e orchestra, su testo di Emidio Mucci. Prima esecuzione all'Angelicum di Milano (1946).

accentuazione, in ogni caso, della missione del papato su quella dell'impero. Sennonché la composizione era stata condotta a termine proprio mentre il nuovo e ben più effimero impero crollava. In qualche modo si ripeteva il contesto del *De civitate Dei* di Agostino.

L'accoglienza fu favorevole. Scriveva Ettore Montanaro su "Il Popolo": "Con L'Oracolo (...) torniamo in un clima caldo, creato da una musica generosa, ricca di episodi melodrammatici sfolgoranti. Il disegno melodico sale, s'allarga, si spande, si illumina in gradazioni di particolare interesse. L'effetto è sicuro. Il Musicista regola ogni cosa con serena consapevolezza. Raggiunge le vie sognate senza documentazioni artificiose. Per questa realizzazione Emidio Mucci ha fornito al Musicista un canovaccio letterario agile e fervido. Il Refice se n'è servito per mettere ogni cosa in rilievo, con una forza evocativa che sa raggiungere toni di alto interesse"²²⁰.

E Virgilio Doplich, su "Il Nuovo Corriere": "L'Oracolo [...] di Licinio Refice [...] dimostra anzitutto la compiuta dottrina vocale e strumentale dell'Autore e le oneste intenzioni del loro uso. L'opera non manca di brani in cui l'espressione poetica dei testi trova nello spirito del musico, una adeguata corrispondenza; emergono, così, il primo e l'ultimo coro e dettagli del declamato di Augusto e, meglio ancora, della Sibilla"²²¹.

Con i concerti Refice andava gradatamente riprendendo contatto con le platee gremite. Ma erano soprattutto *Cecilia* e *Margherita* che gli stavano a cuore. I tempi non potevano dirsi i più propizi per le costose e impegnative rappresentazioni teatrali. Le cose andavano meglio per i concerti. Tuttavia nel 1947

²²⁰ *Il Popolo*, 9.10.1948.

²²¹ *Il Nuovo Corriere*, 9.10.1948.

portò *Cecilia* a Lisbona, ottenendo dal presidente portoghese una onorificenza. E nello scorcio dell'anno gli si aprì la possibilità di una lunga peregrinazione concertistica nell'America del Nord, con una grande corale appositamente formata.

Questa iniziativa rientrava nella politica postbellica di rappacificazione tra Italia e America. La stipula del contratto fu molto complessa e lo svolgimento, tormentato. Il problema era: sotto quale nome si sarebbe presentata tale corale al pubblico nordamericano? Gli impresari d'oltre oceano volevano che figurasse esplicitamente il Vaticano, possibilmente il nome "Cappella Sistina". Refice resisteva con forza a tali condizioni, giacché dalla Santa Sede gli avevano concesso l'autorizzazione alla partenza, ma a patto che il Vaticano non figurasse in nessun modo. Quanto alla Sistina, poi - diceva Refice con tutta lealtà - la cosa "non può essere perché non è vera!". Il nome da lui proposto fu: "Cantori Romani di Musica Sacra". Ci si imbarcò nell'impresa quando ancora ognuna delle parti insisteva sulle proprie tesi.

Cinquantasei coristi, di cui otto frati e ventiquattro fanciulli. Stati Uniti, Messico, Canada²²². I problemi cominciarono subito e su tutta la linea. Sul piano economico (organizzatori che fuggivano con gli incassi; sale non sempre piene) e sul piano, ben più grave, del nome. Gli americani, lo sanno tutti, si lasciano abbagliare dal nome, come le allodole dagli specchietti, secondo quanto dice la voce popolare. Tutte le chiese di Roma si riducevano alla basilica vaticana. Le rovine di Roma erano il Colosseo. Le fontane di Roma, la Fontana di

²²² Era il terzo viaggio che Refice compiva oltre oceano. Il primo fu nel 1934 e il secondo nel 1936 per dirigere *Cecilia* in Argentina, Uruguay e Brasile. La *tournee* durò sei mesi; toccò settantuno città. Alcuni brani furono incisi su disco.

Trevi. La peregrinazione canora dei Cantori Romani di Musica Sacra fu accompagnata da articoli di giornali e locandine pubblicitarie che facevano largo, se non esclusivo uso dei termini “proibiti”. Erano giunti direttamente dal Vaticano i “celebri cantori della Basilica di San Pietro”. “Dal Vaticano agli Usa”! E non pochi titoli, senza perifrasi: “La Cappella Sistina!”.

Si vociferava a Roma che fosse il Refice l'autore di quella mistificazione. Non era un mistero che il maestro della Liberiana aspirasse a succedere al Perosi; venerato, ma travagliato da una misteriosa malattia mentale. E' altrettanto certo che Refice non aveva bisogno di quella pezza d'appoggio; come è certo che avrebbe meritato di dirigere la Sistina. D'altra parte, proprio il suo temperamento altero gli impediva di scendere a simili meschinità. Ma le prove erano contro di lui. Lettere di fuoco partivano al suo indirizzo dalla Segreteria di Stato. Eppure egli non solo era innocente, ma si batteva contro le mistificazioni con una violenza superiore a quella dei suoi stessi avversari!

Quel clima romano sfavorevole favorì la conclusione di certi giuochi sotterranei. Il capitolo di Santa Maria Maggiore aveva manifestato spesso malumore per le troppo frequenti e troppo prolungate assenze del Maestro; il quale, tra l'altro, si sentiva in diritto di assentarsi a piacimento, previa semplice comunicazione. Non ci sentiamo di dare tutti i torti al capitolo della basilica, per i malumori; ma neppure ci sentiamo di accettarne il comportamento che, al di là della cortesia formale, ebbe tutto il sapore della rappresaglia. Colse al volo l'opportunità per giubilare il Refice, con il nominarlo direttore emerito, e chiamando da Firenze il maestro Domenico Bartolucci.

Più di cento furono i concerti dati nel corso della *tournee*. A essi il Refice aggiunse dei fuori programma, talvolta più plauditi e più remunerati. Il Maestro fu accolto ovunque

come un grande della musica. Sulla motonave gli venne consegnato dal comandante il nastro di seta rosso, distintivo dei passeggeri illustri. Ricevette le chiavi simboliche delle città di Washington e Baltimora dai rispettivi sindaci. Nel *Columbus Day* ricevette la medaglia d'oro per la musica dall'*International Columbus Association*. Gli fu fatto visitare un campo indiano nel New Messico. Il capo e la sua consorte gli fecero offerta di alcuni doni, tra i quali uno strano feticcio, che il compositore tenne sempre sul pianoforte. Nel Messico (dove era proibito ai sacerdoti indossare la veste talare) al pari dei suoi coristi *in sacris* provò il brivido della cravatta e l'impaccio di annodarla.

Al rientro in Italia, l'amarezza della giubilazione e le code polemiche delle accuse che si erano ingiustamente accumulate sul suo capo. Refice si batté come un leone contestando il titolo di "direttore emerito" che gli era stato dato. Ma la vita continuava e una nuova frenesia creativa scuoteva il suo animo. Non solo accettò il titolo di direttore emerito, ma lo mise anche sulla intestazione dei fogli da lettera. Tanto più che gli era stato lasciato in uso l'appartamento presso la Liberiana.

Nel giugno 1948 fu celebrato, a Anagni, il 50° di fondazione del Pontificio Collegio Leoniano. Il 17 alle ore 17 si tenne un grande concerto, diretto dal Refice e con tutte musiche sue. L'occasione si trasformò in una celebrazione del Maestro, "ex alunno del Collegio" come recitava il programma, stampato dalla tipografia Natalia. Fu eseguito un *Tu es Petrus* a sei voci sole, il Preludio da *La Samaritana*, l'Annuncio da *Cecilia*, il Preludio e il Duetto dalla prima parte del *Martyrium Agnetis Virginis*, le *Acclamations*, a quattro e otto voci sole, la Morte di Cecilia, da *Cecilia*, il Duetto e il Finale dal primo atto di *Margherita da Cortona*, l'episodio sinfonico *Le Stimmate*, dal *Trittico Francescano*. Nell'intervallo tra la prima e la seconda parte dell'intenso programma, che presentava il meglio della produzione reficiana, Giulio Andreotti

(allora Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio) tenne un discorso celebrativo nel quale giustamente accomunò nella esaltazione la grande istituzione e il grande musicista, che erano - si poteva ben dire - cresciuti insieme.

L'immane conflitto mondiale, oltre a interrompere bruscamente una attività molto ben introdotta nei teatri più prestigiosi del mondo, aveva sicuramente lasciato, nell'animo del musicista e del sacerdote, una profonda lacerazione per i milioni di morti. La morte occupava un posto importante tra i temi della sua arte: la morte di Cecilia, di Agnese, il transito di san Francesco (in due versioni), di santa Chiara, di Dante, di Maria de Jesus...

Per i milioni di morti della guerra Refice compose una messa, la *Pro defunctis Patriae profuso sanguine testibus*, da lui diretta il 3 aprile 1949 nell'aula accademica del Pontificio Istituto di Musica Sacra, alla presenza del capo dello Stato Luigi Einaudi (al quale donò la partitura autografa), del capo del governo Alcide De Gasperi, di ministri e cardinali²²³.

In questo stesso periodo si inquadra la composizione della *Missa in honorem Beatae Mariae De Mattias*, alla quale

²²³ Qualche giorno dopo Licinio Refice riceveva questa lettera dal Segretario della Presidenza della Repubblica: "Reverendo Maestro, il Presidente della Repubblica ha assistito con ammirato compiacimento alla esecuzione della "Missa pro defunctis" traendo motivo di intima commozione da codesto suo alto messaggio d'amore e di riconoscenza verso i gloriosi Caduti dell'ultima guerra. Nel rinnovarle le più cordiali felicitazioni per la sua nobile fatica di Artista, il Presidente La ringrazia ancora una volta per l'invito tanto premuroso e gentile come anche per il dono che Ella ha voluto riservarGli della partitura della Messa, che Egli serberà fra i più cari ricordi. Con il saluto del Presidente voglia gradire l'espressione dei miei migliori sentimenti. Roma 10 aprile 1949. Dev.mo Ferdinando Carbone".

abbiamo già fatto cenno e della quale vogliamo ora seguire, per sommi capi, l'iter, riprendendo secondo la promessa il discorso sull'ispirazione. Ci occupiamo di questa composizione per ovvi motivi, ma a puro titolo di esempio riguardo al metodo di lavoro del Maestro, convinti che uguali risultati si avrebbero con qualsiasi altra opera da lui realizzata "su commissione".

Ai primi del 1949, essendo ormai certa la beatificazione della fondatrice delle Adoratrici del Preziosissimo Sangue, la superiora generale madre Ester Graziosi incaricò alcune sue collaboratrici di avvicinare il Maestro per richiedergli la composizione di una messa per celebrare l'occasione. Refice accettò d'impulso. Qualche giorno dopo scrisse alla generale: "Rev. Madre. Penso che Ella sia a conoscenza della mia accettazione di comporre una Messa in occasione della prossima beatificazione della Loro Ven. Fondatrice, accettazione che comunicai a due Suore che me ne facevano domanda a Suo nome! Ora, per ragioni spirituali - nonché artistiche mi permetto domandare alla R. V. di farmi avere qualche opuscolo che parli della Venerabile. Grazie e mi ricordi al Signore!"²²⁴.

Come si vede il Maestro non intendeva comporre "una messa qualunque"; o "del comune delle sante", per così dire. Voleva personalizzare la musica e rievocare in qualche modo il messaggio che il dedicatario (in questo caso una donna delle sue parti) aveva incarnato. Lo faceva sempre, per motivazioni spirituali e artistiche. La lettura degli opuscoli sulla nuova Beata doveva "provocare" l'ispirazione. Che nel nostro caso sgorgò immediatamente e non certo per gli opuscoli che allora correvano. Ne dava notizia da Patrica il compositore l'11 giu-

²²⁴ Archivio Generale delle Adoratrici del Sangue di Cristo, Sezione Economato-Fondatrice, I d 3-15. Lettera datata Roma 25 Marzo 1949.

gno 1950: “Molto Rev.da Madre generale, Con molta gioja ho preso atto della sua gentilissima del I Giugno. E subito mi sono messo al lavoro.

Ho il piacere di dirle che - con l’ajuto di Dio - il lavoro ha già le sue salde basi! Sarò a Roma verso il 20 c.m. e spero di potermi incontrare con Lei, appena possibile! Voglia ricordarmi a Dio e alla Ven. nostra Maria De Mattias. Con ogni ossequio. Dev. Licinio Refice”²²⁵.

“Basi solide!”. Il Maestro sentiva che la sostanza musicale andava prendendo forma nel suo spirito. Era sicuro della buona riuscita. Ora sembrava che fosse lui a scongiurare la committente! Da notare il passaggio dall’espressione “loro venerabile fondatrice” a “nostra Maria De Mattias”. L’artista aveva “sentito” la personalità della donna ciociara. Ora ella era anche sua. E nella musica stava esprimendo in modo geniale la personalità di lei, mescolando in modo compiuto (come fu nella realtà) i temi della preghiera contemplativa e i toni declamatori della predicazione apostolica. Né finiva lì la personalizzazione della messa. Incentrata sul mistero del Sangue di Cristo, che fu la spiritualità della De Mattias, la composizione, nel Credo, dava un forte rilievo alla Incarnazione, Passione e Risurrezione. Nel Gloria e nell’Agnus Dei, inoltre, il “miserere nobis” era evidenziato dalle reiterazioni, nonché dalla espressione carica di meditabondo dolore. L’autore, tra l’altro, di sua iniziativa, volle apporre sotto il titolo la frase: “Redemisti nos Domine in Sanguine tuo”. Quasi una chiave interpretativa.

Lo solleticava anche il pensiero che l’opera potesse essere cantata nella Basilica Vaticana, alla quale aveva sempre guardato come all’approdo naturale della propria carriera

²²⁵ Ivi, Lettera datata: 11 Giugno 1950. Dal timbro postale si apprende che fu spedita da Patrica.

d'autore liturgico; sebbene non dalla Sistina, che propriamente era l'oggetto del suo più che legittimo desiderio, come sappiamo. Ne dava notizia il Refice stesso, con questa lettera da Patrica: "Rev.da Madre Generale. Ho il grande piacere di partecipare che la Messa da me composta in onore della Beata De Mattias sarà eseguita in S. Pietro il 1° Ottobre, giorno della solenne beatificazione della Ven. Madre Fondatrice! Nella speranza che la musica da me composta contribuisca a rendere più luminoso il solenne rito della Chiesa, e a destare nei presenti palpiti di intensa commozione, La ossequio profondamente raccomandandomi alle preghiere Sue e delle sue consorelle. Dev. Licinio Refice.

Penso che adesso si potrebbe pubblicare sulla loro rivista questa bella notizia"²²⁶.

Le speranze del compositore non andarono deluse. L'esecuzione della messa fu un avvenimento nell'avvenimento. La Cappella Giulia, diretta dal maestro Armando Antonelli, diede dell'opera una interpretazione perfetta. Tutti ebbero parole di altissimo elogio. Un vescovo confidò d'essersi "sentito rapito in Paradiso". Giustamente le cronache definirono quella partitura un "gioiello liturgico", un "autentico capolavoro". L'autore veniva definito "polifonista insigne", "musicista di gran grido", autore "sommo" nel campo della musica sacra.

Il Maestro, da parte sua, diede la stura ai ricordi, alle confidenze. "Ci ho posto cervello e cuore nel comporre questa mia quarantesima Messa liturgica" - confidò. E aggiunse di aver voluto rendere "il colorito e lo spirito" della De Mattias. "Quell'intatto candore e quella liliale purezza, avvicendate dal sacro terrore e dalla trepidazione d'offendere la Maestà Divi-

²²⁶ Lettera datata Patrica (Frosinone) senza indicazioni ulteriori.

na; l'affermazione piena del suo rapimento in Dio e della totale dedizione all'apostolato della parola". E indugiava poi volentieri a rievocare gli antichi rapporti della sua famiglia con le suore De Sanctis e, quindi, con la novella Beata.

Il successo della partitura si rinnovò a ogni replica. E furono molte, in quegli anni. A Roma, nella chiesa del Gesù. alla Curia Generalizia, a Vallecorsa, Anagni, Acuto...



CECILIA E MARGHERITA, le bambole regalate a Marisa e Claudia Simoni, figlie di Eraldo, dal maestro Refice. Vedi pp 192-193.

XIII

LAVORARE NON STANCA, UCCIDE

Durante la tournée in Nordamerica, e precisamente a Puebla, nacque l'idea e l'entusiasmo per un nuovo lavoro: una composizione sulla eroina messicana Maria de Jesus, nota come "el lirio de Puebla": una ragazza che preferì le nozze mistiche alle nozze terrene. Il progetto e l'episodio si inquadra nella particolarissima condizione della Chiesa in quella cattolicissima nazione, caduta nelle mani di una minoranza militarista e irreligiosa. Il libretto fu steso dal Mucci in un prologo e sei brevi episodi, riuniti sotto il titolo di *Lilium Crucis*²²⁷.

Nel prologo si invita la fanciulla a salire sulla croce di Cristo. Nel primo episodio viene rievocata l'offerta che la piccola fece di sé alla Vergine Immacolata. Nel secondo episodio vi è il racconto drammaticissimo del padre di Maria che lancia il coltello contro la figlia, riluttante alle nozze. Nel terzo episodio viene rievocato il miracolo della particola consacrata che andò a posarsi sulle labbra di Maria degente nella sua cella,

²²⁷ *Lilium Crucis* (1952), mistero per voci femminili soliste e corali, voce femminile recitante, orchestra e organo, su testo di Emidio Mucci. Prima esecuzione a Napoli, nella Sala del Conservatorio San Pietro a Majella, Orchestra e Coro "Alessandro Scarlatti", diretti dall'Autore. Editore da Ricordi.

mentre le suore della comunità si comunicavano in chiesa. Nel quarto episodio si rammenta l'apparizione di Gesù che un giorno offrì a Maria una pesantissima croce. Nel quinto episodio viene rievocato il miracolo dell'acqua, che sgorgò da un calice vuoto e dissetò Maria, arsa dalla febbre. Nel sesto si racconta il transito di Maria, che ascende alla gloria celeste, invitata dall'altra Maria, la madre di Cristo.

L'osticità del libretto è evidente già da questa sommaria esposizione dei temi. Era come musicare i misteri del Rosario, anzi più arduo; giacché i misteri della preghiera mariana propongono temi notissimi, di grande respiro e caricati dalla tradizione di significati universali. La vicenda del "giglio di Puebla" non era la più adatta a catturare attenzione e simpatia da parte della stampa laica. Eppure il compositore riuscì a superare la stesura episodica e a dare all'insieme una solida unità, dal preludio orchestrale all'ascesa finale.

Come al solito, alle perplessità della critica il Refice poteva rispondere con il successo di pubblico. Si ebbero repliche al Massimo di Palermo e a Bologna. In versione spagnola il lavoro fu dato a Puebla, Guadalajara, Morelia e Città del Messico. Sempre applauditissimo. Non mancarono apprezzamenti da parte di una certa stampa, più attenta ai valori religiosi.

"Nella musica di Licinio Refice è anzitutto un messaggio di fede" - scriveva Tito Ceccherini su *Il Corriere di Napoli*. "Difficile quindi giudicarla sul piano dell'arte fine a se stessa, giacché è palese in essa la volontà di farsi ascoltare dalla grande massa, di conquistare insomma il popolo (...). E del resto il successo non è mancato in questa esecuzione, né mancherà in seguito a questo "Lilium Crucis", che è apportatore di una così calda espressione di fede"²²⁸. Il critico del "Roma" era

²²⁸ *Il Corriere di Napoli*, 9 aprile 1952, articolo di Tito Ceccherini.

dello stesso parere: “La nuova composizione di Refice segue la linea delle precedenti: eleganza di stile, vena melodica fluida, orchestrazione ben dosata”²²⁹.

“Il Mistero ha confermato” - scriveva a sua volta il critico de *Il Mattino d'Italia* - “la serena e fluida vena del noto musicista, che all’edificante soggetto religioso si è ispirato con altrettanta edificante spiritualità. Intensi accenti lirici e drammatici ricorrono nell’elaborata composizione, che è stata calorosamente applaudita”²³⁰.

Ancor più positivo il giudizio del critico de *L'Ora del Popolo*, il quale metteva in evidenza appunto la capacità del compositore di amalgamare la congerie degli spunti narrativi nella sostanza compatta della ispirazione. Scriveva: “Questa composizione, nonostante si suddivida in più episodi, presenta tuttavia una continuità costruttiva, una intensità e potenza drammatica, una scioltezza di linee ed una freschezza melodica che rivelano subito a chi ascolta come spontanea, costante, piena di intima commozione e di genuino misticismo sia stata l’ispirazione del Musicista”²³¹.

La Società Musicale di Ferrara, il 3 giugno 1910, aveva collocato una iscrizione latina nella Badia di Pomposa, presso la quale aveva vissuto per qualche anno il monaco Guido d’Arezzo. Il testo, in versi leonini, era stato dettato da Giovanni Pascoli. Il Comitato Nazionale per le Onoranze a Guido d’Arezzo, in occasione del IX centenario della morte del famoso monaco (1050), chiese al Refice di musicare quei versi. Essi, dopo aver ricordato le glorie dell’abbazia nel campo dell’agricoltura e delle arti, alludono all’abbandono dei

²²⁹ Roma, 9 aprile 1952, a firma h.h.

²³⁰ *Il Mattino d'Italia*, 9 aprile 1952.

²³¹ *L'Ora del Popolo*, 24 giugno 1952: Di Gloria.

secoli e quindi al lento risorgere insieme al canto rinnovato dal grande monaco e dalla sua fedele schiera: “Hic mihi cum fido monachus canit agmine Wuido”.

Il Maestro si sentì sicuramente inserito in quella schiera dei seguaci di Guido e, sotto il nome di *Pomposia*²³², compose una cantata solenne e complessa, a otto voci. Gli otto cori (soprani primi e secondi, bassi primi e secondi, tenori primi e secondi, contralti primi e secondi) seguono il testo con mutamenti di tempo e gioco di modulazioni, spesso con distesi vocalismi o echi e arabeschi a bocca chiusa. A un certo punto, i bassi marcano solennemente la scala dal do al la, mentre le altre voci disegnano un lento salmodiare, che diventerà doloroso alla descrizione del sopravvenuto squallore, nel luogo un tempo fervente di vita e di suoni. La conclusione naturale del testo fa percepire ululati di venti e sciabordio d'onde marine. Ma ai versi del Pascoli il musicista aggiunse un festoso Alleluja, più consoni all'artista cristiano.

Fu questa l'ultima opera finita dal Maestro, la cui officina era ingombra di progetti. Refice sembrava aver ritrovato una nuova giovinezza. Egli, come in altro campo il contemporaneo Giovanni Papini, che per molti aspetti gli assomiglia, ci appare alla titanica ricerca del capolavoro assoluto; desideroso dell'opera testamento. Dall'amico e collaboratore Mucci apprendiamo il suo programma per il futuro: una nuova opera lirica, *Il Mago*²³³; un oratorio su San Sebastiano; un altro dal

²³² *Pomposia* fu eseguita per la prima volta a Assisi il 26 settembre 1957, durante la XII Sagra Umbra. Replicata il 15 dicembre dello stesso anno a Firenze, nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, con il Coro del Teatro Comunale diretto da Andrea Morosini. *In memoriam*.

²³³ Purtroppo il Maestro riuscì a musicare soltanto il primo atto. Ecco il canovaccio dell'opera, su testo di Emidio Mucci, nella sintesi

titolo La crociata degli innocenti, il cui testo poetico era stato richiesto a Arnaldo Fortini; un poema sinfonico di stampo michelangiolesco sul tema: *Profeti e Sibille*, atmosfera molto congeniale al suo spirito, sensibile come sappiamo alle tematiche esoteriche.

Profeti e Sibille avrebbe dovuto costituire - per esplicita ammissione - il suo monumento musicale, la sua Cappella Sistina. Né si dica che si trattava di propositi velleitari. Le composizioni ultime (come la *Missa in honorem Beatae Mariae De Mattias*, la appena citata *Pomposia*) sono lì a dimostrare che la sua vena, lungi dall'inaridirsi, era intatta e vitalissima, perfino rinvigorita.

Ma le creature che gli scalpitavano nel seno non gli facevano dimenticare quelle già partorite. Ai primi di agosto del 1954, ottenuto un allestimento della sua *Cecilia* in Rio de Janeiro con la partecipazione di Renata Tebaldi, si imbarcava per il Brasile, per dirigere personalmente l'orchestra.

Già prima di imbarcarsi e durante il viaggio egli avvertì qualche malessere²³⁴. Era preoccupato per una certa rigidità a

dello stesso Mucci. "Il libretto, pur con qualche riferimento al *El magico prodigioso*, di Calderon, procedeva però liberamente nella sequenza degli episodi, riannodandosi alla *Leggenda aurea* non senza influssi di attuale sensibilità. Vi risaltava la dolce femminile figura di Giustina d'Antiochia e vi si dibattevano i tentacoli della magia, stroncati in fine dalla sublime potenza della Croce". EMIDIO MUCCI, *O.c.*, p. 14.

²³⁴ Sugli ultimi giorni di Refice vi è ampio materiale sui giornali dell'epoca; ma le notizie più attendibili si hanno nel diario personale del Maestro e nelle lettere da lui scritte in quel periodo agli amici (per esempio a Maria Calzoni di Perugia: "Sto bene ma quell'appannarsi dell'occhio destro ogni tanto mi dà un poco di angustia. Speriamo bene! Una preghiera!"). Sulla morte vera e propria vi è una

un braccio; annebbiamenti alla vista, specialmente all'occhio destro. Sul momento, il problema più serio era quello al braccio. Comprensibile, tale valutazione, in chi deve dirigere un'orchestra. Gli erano state prescritte delle applicazioni elettriche. Inoltre ebbe difficoltà di respirazione, per l'eccesso di umidità, navigando nei Tropici. Si riprese, tuttavia. Ma giunto in Brasile una spiacevole sorpresa lo attendeva. Scoppiarono moti rivoluzionari così violenti che non solo fecero slittare le prove già iniziate, ma addirittura temere il peggio. Il Maestro si barricò in albergo.

Come Dio volle, i torbidi furono sedati. E ripresero i lavori dell'allestimento al Teatro Municipale di Rio. Il coro aveva già avuto una preparazione sommaria. Refice intendeva perfezionare la parte corale, prima di passare alle prove con l'orchestra. Come nei giorni precedenti, la mattina del sabato 11 settembre, alle ore 9,30, entrò in sala prove. Era contento perché i coristi "cominciavano a capire" la parte. In realtà la funzione del Coro, nella Cecilia, è complessa, giacché è chiamato a impersonare soggetti molto contrastanti: per esempio, cristiani e catecumeni nelle catacombe e pagani che reclamano la morte della vergine cristiana... Pur essendo, l'organico, sempre lo stesso, dalla interpretazione del canto si deve sentire la differenza... I coristi dunque cominciavano a "entrare" nella parte e il Maestro era molto ottimista.

lettera puntuale e molto esauriente di René Brighenti, testimone oculare perché membro del coro, diretta al preside dell'Istituto Pontificio di Musica Sacra, Carlo Boccardo. Sul viaggio verso il Brasile vi è anche una testimonianza del baritono Giuseppe Taddei, che era sulla nave e ebbe modo di constatare che il Maestro stava molto male. Ma poi si riprese. [La lettera di René Brighenti con il racconto della morte e degli eventi che l'accompagnarono può essere letta nel sito www.liciniorefice.it].

Quella fatale mattina di sabato 11 settembre, accanto al pianoforte, dirigeva da circa tre quarti d'ora. Il coro stava eseguendo il brano nel quale si chiede la morte di Cecilia. "Al supplizio! Al supplizio!". Proprio in quel momento il Maestro impallidì, rovesciò il capo all'indietro e stramazza al suolo. Vani furono i soccorsi. Era morto all'istante. Un quarto d'ora più tardi giunse un frate che impartì la benedizione alla salma, che venne composta in una saletta attigua. Frugando nelle tasche della talare del defunto venne rinvenuta una corona del rosario. Gli fu intrecciata tra le dita. Finzione scenica e realtà si sovrapponevano ancora una volta, come sempre, nella vita del musicista ciociaro.

Successivamente la salma fu imbalsamata e esposta nell'Oratorio di Nostra Signora della Gloria, rivestita dei paramenti sacerdotali. Cecilia andò in scena ugualmente, sotto la direzione di Oliviero de Fabritiis. Renata Tebaldi e gli altri artisti recitarono con una coccarda funebre sul petto, riuscendo a stento a reprimere il pianto. Il pubblico, anche esso avvinto dalla musica e suggestionato dalla insolita coincidenza, tributò un trionfale applauso.

La notizia della sua morte, inaspettata e incredibile, colpì profondamente il mondo ecclesiastico e culturale; oltre, naturalmente, quello dei familiari. Ma in un uomo famoso l'aspetto familiare passa sempre in second'ordine. Gli uomini celebri, in modo evidente, appartengono a una famiglia più grande e ci si rende conto di tale appartenenza universale quando scompaiono. Perosi, il grande maestro con il quale Refice si era sempre confrontato e che con le opere aveva, forse inconsciamente, cercato di aggirare, espresso il suo cordoglio, dichiarò: "Mi é di conforto il pensiero che la sua musica rimarrà nel tempo a perenne testimonianza della sua felice ispirazione". Un bel giudizio, sicuramente. Pio XII, da parte sua, aveva definito il musicista ciociaro "l'Autore più di ogni

altro capace di edificare l'animo delle folle, per innalzarle alle superiori armonie della vita".

Le folle Refice le aveva sempre cercate: nei teatri, ma anche dentro le chiese. Torneremo su questo giudizio di Pio XII. Intanto vorremmo annotare come il nostro musicista avesse sempre sentito l'ansia del coinvolgimento totale. Aveva captato immediatamente i fermenti ecclesiali della partecipazione all'eucarestia e cercato di risolvere il dissidio che cominciava a contrapporre le "scholae" alle assemblee. La *Missa Dominicalis tertia*, la *Missa Choralis*, quindi la *Messa dei fanciulli* e infine la *Missa solemnis*, prevedono l'alternanza della schola con l'assemblea. Era riuscito a accettare il compromesso (ma era veramente tale, o non piuttosto una solleticante prospettiva, far cantare tutti?) senza far perdere alle proprie composizioni quella individualità così marcata; che le faceva vivere ognuna di vita propria; come le nove sinfonie di Beethoven, per intenderci.



Casa Simoni: Adriano, Marisa e Claudia in un momento musicale. La musica fu sempre in auge e papà Eraldo faceva seguire la musica al grammofofono con il libretto.



Renata Tebaldi, interprete di Cecilia al Teatro Comunale di Rio de Janeiro, dove il Maestro morì il 12 settembre 1954.

XIV REFICE

Vorremmo terminare con una domanda, che ci accompagna dalla prima pagina di questo lavoro. “Chi fu, chi è, Refice?”. Una risposta facile potrebbe essere quella che scaturisce dagli elementi che noi abbiamo fin ora privilegiato: egli fu certamente un musicista di razza. Come tale, egli fu, egli è, la sua musica. Se è vera l'espressione bouffoniana, fin troppo nota, secondo la quale lo stile è l'uomo, l'affermazione può anche essere formulata così: l'uomo è il suo stile. La personalità del Refice non può certo offrire materia per smentire un tale assioma. Solo che, posto tale principio, la risposta si fa per noi, al di là della apparenza semplicistica, ardua, stante la nostra sostanziale incompetenza nel campo della musica: si ferma al gradimento estetico.

Tanto vale allora partire dall'uomo per comprendere la musica? Può risultare una via più agevole. Mistico e mondano, spontaneo e costruito, levigato e scabro, essenziale e ridondante, teatrale e riservato, umile e arrogante, colto e plebeo. Un coacervo di contrari che a qualcuno sarebbe anche potuto apparire, nell'un caso e nell'altro, ostentazione, teatro della più pura specie o anche – come poi si usò dire – inautentico. E invece, nell'un caso e nell'altro, era totale sincerità; magari impulsiva, plateale, priva spesso di autocensura; ma proprio per questo più sincera.

A caccia dell'uomo-Refice, ci siamo avventurati in una serie di "interviste" a persone che ebbero modo di conoscerlo da vicino, magari anche soltanto per ricordi d'infanzia, come nel caso delle figlie dell'Ingegnere, Maria e Claudia Simoni ²³⁵.

Dai giudizi, dagli aneddoti che ci sono stati riferiti, ne esce la conferma della poliedricità della personalità reficiana. Una serie di messaggi contrastanti, che invano si tenterebbe di ricondurre a unicità per la via dello smussamento. L'unica verità è che Refice era "autentico" in ogni manifestazione; e dunque non sarebbe giusto levigare le parti scabre o tentare di inficiare quelle levigate, né pretendere che scrivesse in un certo modo per apparire autentico, quando per scrivere in un certo modo avrebbe dovuto fingere di essere ciò che non era.

Alcuni episodi li abbiamo già inseriti nel racconto, altri devono essere narrati qui, per mancanza di riferimenti cronologici. Raccontiamo tali episodi sia perché importanti ai fini dell'individuazione del carattere, sia perché gradevoli per se stessi. Prima però vogliamo sfatare una opinione molto diffusa in paese: che il musicista fosse "sprezzante" verso i compaesani e "borioso". Le non molte lettere da noi utilizzate, le molte di cui siamo a conoscenza per averle lette, le testimonianze che da tempo andiamo raccogliendo su di lui, danno prove sufficienti a smentire queste accuse. Aveva il culto dell'amicizia, era compagno, partecipava volentieri a qualche serata: purché, naturalmente, tali "svaghi" non intralciassero i suoi programmi di lavoro. Quanto alla boria, noi crediamo si trattasse di un miscuglio di qualità che sembravano produrre quel difetto.

²³⁵ Ma anche Edoardo Refice, suo nipote; Pia Simoni; padre Serafino Finateri, uno dei Cantori Romani di Musica Sacra; padre Paolo Mancinetti; don Pietro Del Brocco, alunno del Leoniano dal 1930; Maria Tomasi in Ferrari e Nelly Santonato, vicine di casa.

Egli era sicuramente consapevole del proprio valore. Teneva al proprio buon nome. Amava vestire con cura. Era assorbito dall'arte: specialmente durante le vacanze, che lui chiamava, come abbiamo sentito, "di lavoro e di svago". Due realtà ben distinte, che neppure il Maestro poteva decidere, soggetto come era all'ispirazione. Pertanto, se nel camminare per le strade era assorto dietro una frase musicale, non badava a nessuno e il compaesano ne rimaneva disturbato; se era con la mente libera (il che accadeva raramente) salutava tutti con gesti ampi, ampollosi, chiamando per nome il viandante, che rimaneva lusingato, sorpreso di essere stato riconosciuto.

Le sue vacanze cominciavano di solito con la festa di San Rocco, la principale del paese, il 16 agosto. Ciò accadeva perché il 15 era impegnato in basilica con la Cappella. Non sembra comunque che gli piacesse trovarsi nel chiasso di quella sagra paesana. La sua partecipazione si riduceva a far capolino dall'uscio, al passaggio della statua del santo, e all'aguzzare l'udito per giudicare la qualità delle bande musicali scritturate per l'occasione. Le quali, per timore, in genere non suonavano sotto la sua casa; e il Maestro un po' ne era orgoglioso e un po' indispettito.

Era poi un rito, per i direttori di banda, recarsi a ossequiare il Maestro. Quasi sempre chiedevano un attestato di lode, da mettere nell'archivio della associazione come un prezioso trofeo. Refice di solito non cadeva nella trappola della lusinga. Si limitava a dire qualche parola di incoraggiamento. Quanto a scrivere dichiarazioni, se ne schermiva dicendo, quasi come una rappresaglia: - Non vi ho sentito suonare! Non saprei che dire.

Usciva di rado. Il più delle volte celebrava in casa, avendone il privilegio (accordatogli per le necessità dei viaggi). I patricani, vedendolo raramente e, nelle rare volte, passare, come si è detto, chiuso in se stesso, pensavano a un tipo scon-

troso. I sacerdoti del luogo, vedendolo tanto riservato, limitavano gli inviti allo stretto indispensabile e quando dovevano avvicinarlo lo facevano con timore reverenziale. Dopo di ciò, era facile attribuire al personaggio ciò che, invece, era elaborazione mentale di chi aveva a che fare con lui.

Attenzione, però. Non vogliamo con questo dire che egli fosse un tipo facile e alla mano! Era imprevedibile. A volte (e non di rado) sorprendevo tutti con gesti di squisita amabilità e subito dopo deludeva con uno scatto. Si autoinvitava, per esempio, a celebrare in occasione di una festa; o si presentava all'improvviso (lasciando di stucco) a fare una affettuosa visita. Tali gesti, poi, magari erano occasione indiretta di qualche "incidente"; giacché, convinti della avvicinabilità del "mostro sacro", se ne riceveva una drastica smentita.

Per recarsi dalle suore a celebrare, don Licinio doveva passare sotto la chiesa di San Francesco, dei Missionari del Preziosissimo Sangue. Un giorno, in quella chiesa, la locale *schola cantorum* provava la *Missa pontificalis* del Perosi. Evidentemente l'interpretazione non era quella giusta. Altrettanto evidentemente i giovani non sapevano del passaggio del Maestro, altrimenti non solo avrebbero taciuto, ma perfino trattenuto il fiato, come i bandisti nelle processioni, passando sotto la sua casa. E ben a ragione. Egli quella volta cominciò a gridare come un ossesso, là, in mezzo alla strada: - Cani! Cani! Cani²³⁶!

Andò meglio agli studenti del Leoniano. Preparavano la *Missa Sancti Edoardi Regis* del Refice, per il congresso eucaristico di Acuto, negli anni trenta. Capitò in Anagni il Maestro. Informato della cosa, disse al capocoro: - Mi raccomando:

²³⁶ L'episodio è ricordato, con vivezza di eloquio e di mimica, dal missionario don Giovanni Longano.

Regis, non *Monachi*! -volendo significare che l'interpretazione doveva essere sostenuta, marziale e non melliflua. Poi ebbe curiosità di sentirla. Disse: - Se la cantate bene vengo a dirigerla io stesso!

I ragazzi si riunirono in cappella per le prove e il Maestro andò a sistemarsi in uno dei coretti che si affacciavano attorno attorno. Scelse quello dal quale, a suo giudizio, poteva sentir meglio. Le cose cominciarono subito a andar male. A ogni frase musicale si sentivano gli urli dell'Autore che, dal suo nascondiglio, lanciava messaggi, sempre più severi: al direttore, all'organista, ai cantori. - Il mi! Il mi sulla pedaliera! Animo, animo, No! No! No!

Un autentico pandemonio. Di tanto in tanto quella voce, che sembrava venire dall'aldilà, dopo aver gridato: - No! No! Non così! - si metteva a cantare i brani come andavano cantati. I cantori, sempre più sconcertati, si fermavano, riprendevano. La demoralizzazione non giovava alla qualità della prestazione. Finalmente l'Invisibile non ne poté più. Lasciò il coretto nel quale si era rintanato, percorse a grandi passi il corridoio e spalancò la porta che immetteva nello spazio dove il coro era ormai rassegnato al peggio. Tanto più che, malauguratamente, la veste del Refice si impigliò nella maniglia e tale era l'impeto con il quale egli si stava avventando, che la stoffa si lacerò. Ma il Maestro non parve dar peso all'incidente. Scansò il direttore, rimosse l'organista, sedette all'organo e, con insospettata cordialità disse: - Cominciamo da capo!

E cominciando da capo, con molta pazienza, corresse l'interpretazione; poi, il giorno fissato, tornò da Roma e andò con gli alunni a Acuto, a dirigere la sua messa, come un semplice capocoro del seminario²³⁷.

²³⁷ L'episodio ci è stato narrato da don Pietro Del Brocco, allora membro del coro.

Brusco e dolce sempre, non per atteggiamento, ma per spontanea manifestazione del proprio essere. Emidio Mucci, che dovette assistere più volte, anche non visto, al lavoro creativo del Maestro, così ce lo descrive: “Tempestosi i suoi rapporti con il pianoforte, sul quale nervosamente pestava, sbuffando, interrompendosi ad ogni tratto, fischiettando su tutti i registri; e da quegli scontri balzavano faville melodiche, costruzioni armoniche, palpiti di ritmi, che non sempre si dava cura di fissare sulla carta”²³⁸.

Come il lettore avrà già capito, Refice, nell’aspetto esteriore, sotto molti riguardi, non aveva nulla del musicista codificato dalla tradizione, che lo vuole trasandato nella persona, disordinato negli orari di vita, dimentico del mangiare. Refice era previdente riguardo alle sue necessità vitali, come abbiamo visto; accuratissimo nel vestire; meticoloso negli orari. La sua talare era di seta, sempre nuova e linda; i capelli, avviati all’indietro e abbondanti (quelli sì, all’artista) ben pettinati; barba rasata di fresco. Al suo passaggio lasciava una sottile scia di profumo. Amava che nello studio non mancasse mai un mazzo di fiori. Preferiva le rose.

Un bel mazzo di rose, con accanto un pollo arrostito e un fiaschetto di vino: ecco una natura morta che gli avrebbe rallegrato la vita.

Un giorno andò a far visita al padre Paolo Mancinetti, nel convento al Palatino. Erano gli anni della guerra e ogni famiglia si industriava come poteva per risolvere il problema alimentare. Le famiglie religiose davano il buon esempio. Sarebbe stato assurdo e sgradevole contare sulle offerte di un popolo affamato. I frati del Palatino avevano allestito un polaio, per così dire, all’ombra del santuario.

²³⁸ EMIDIO MUCCI (a cura), *Licinio Refice*, cit., p. 8.

A padre Paolo non sfuggirono gli sguardi concupiscenti che il Maestro lanciava alle pennute ovipare, tra un discorso e l'altro, di musica, politica e alta spiritualità. Padre Paolo non peccava di sospetto temerario, esercitandosi a indovinare dove volesse parare il musicista. E che le cose stessero come egli pensava si scoprì a un tratto, quando il Maestro domandò bruscamente se si potesse avere qualche polletto. Non proprio per esercitare le tenerezze francescane.

Mistico e mondano lui. Mistica e mondana la sua musica. La produzione reficiaria fu tutta religiosa; in gran parte, come abbiamo già osservato, addirittura liturgica. Ma essa non si libera mai totalmente della corporeità. La parola, rivestita di musica, conserva il suo peso umano, sia che si faccia preghiera, sia che proclami la fede. La musica parte dal gregoriano e giunge alla sonorità operistica, o viceversa; e non per un cammino di purificazione o di incarnazione, bensì per pura e semplice fusione; che potremmo anche chiamare "confusione", se il termine non avesse accezione spregiativa. Confusione nel senso di non sapere, o non poter più distinguere, l'una dimensione dall'altra. Può capirlo chi abbia sperimentato qualche volta uno stato di dispersione mentale che non è né malessere fisico, né psicopatia, ma pienezza dell'essere fino al punto di sentirsi di ogni epoca e in ogni luogo.

Per questo fenomeno, in lui riuscivano a convivere condizioni interiori contrastanti: l'alterigia e l'umiltà; il tratto scabro e la commovente dolcezza. Caratteristica tutta ciociara. Chi non sa, per esempio, che molte mamme ciociare riescono a esprimere il massimo dell'amore materno con una scarica di truci impropri all'indirizzo dei loro figli? Del resto, non è infrequente sentire amici che, rivedendosi dopo molto tempo, si compiacciono della loro buona forma più o meno così:

- Te pozzino accide, compa', come stai bene!
- Anche tu non schezi, compa', te pozzino ammazza'!

Non fu casuale la scelta del nome, che Refice compì in occasione della sua professione come terziario francescano. Volle chiamarsi Frate Leone; un titolo che farebbe pensare a un carattere ringhiante; e invece fu il nome della “pecorella di Dio”. La sua vita di “frate” (amava ritirarsi spesso a Santa Maria degli Angeli, presso la Porziuncola, in Assisi) dimostrò spesso una perfetta corrispondenza con il prototipo dei *Fioretti*.

Chi avesse il sospetto di una devozione francescana di natura estetica (si pensi al D’Annunzio, che aveva il vezzo di indossare il saio!) non ha che da leggere la confessione estrema, il messaggio commovente, l’ultima comunicazione del nostro musicista; il suo testamento. Non è stato mai riprodotto per intero. Lo facciamo noi, detratte ovviamente le disposizioni pratiche, in merito ai suoi beni temporali.

“In nomine Domini - Amen. Davanti a Dio Benedetto che mi dovrà giudicare, nel Suo Nome Santissimo, della Vergine Madre, dei miei celesti Patroni, del mio Angelo Custode, la cui assistenza invoco con incessante preghiera, scrivo - in piena coscienza - le seguenti mie volontà che dovranno essere osservate dopo la mia morte! [...]. I miei funerali saranno semplicissimi. Niente musiche ma molte messe basse ed elemosine ai poveri di Patrica. Desidero di essere sepolto nel Camposanto di Patrica; accanto a mia madre ed ai miei più cari zii. Sulla pietra tombale niente altro che il mio nome e cognome, e al di sopra della tomba di Mons. Edoardo Valenti. Dichiaro davanti a Dio Benedetto che quanto ho scritto è il risultato di maturo esame e della profonda considerazione ed impressione di tante cose e qualche volta amare che mi hanno accompagnato nella vita. Ho cercato di operare sempre con intenzione retta al servizio di Dio, della Chiesa, dell’arte sacra. Che se talvolta e per mia colpa forse - non è seguita l’azione, ne domando a Dio grande perdono!

Come io intendo perdonare a quanti (parenti, amici, estranei) hanno potuto nella vita recarmi offese, e forse - a volte - profondamente amare... A tutti la mia parola di pace; da tutti chiedo il perdono e molte preghiere! E Dio sia infinitamente buono con me. Maria, Madre Santa, Francesco, Cecilia, Margherita, Angelo mio custode, Anime che mi avete preceduto, conducetemi a Dio. Fac me, Domine, transire ad vitam! Amen. Patrica 14 giugno 954”²³⁹.

Perché il rifiuto della musica ai propri funerali? Certamente per evitare che le esequie si trasformassero in accademia. Perché il rifiuto del monumento sepolcrale? Forse per confermare l’asserzione di aver sempre “cercato di operare con intenzione retta al servizio di Dio, della Chiesa e dell’arte sacra”. Era come dire: “Ho sempre agito per la gloria di Dio. Ma se talvolta avessi agito per la mia gloria, o avessi tratto profitto smodato dalla gloria di Dio, in questo momento solenne di decisioni irrevocabili dichiaro di non volere nulla per me, nella tomba, tranne il nome che ho portato nel mondo”. Non si può non ammirare, all’interno di queste ipotesi, la radicale sincerità dell’uomo. Ma i fatti si prestano a interpretazioni d’altro segno e l’ambivalenza è caratteristica del nostro personaggio. Egli poté stabilire che tacesse la musica perché taceva ormai il musicista; e rifiutare il monumento sepolcrale ritenendo che il nome fosse già un monumento. Noi riteniamo vero tutto il groviglio di motivazioni; aggiungendoci anche il desiderio di deludere quelli che avessero pensato il contrario.

Viene alla mente un episodio caratteristico del Refice, sempre fortemente motivato, ma anche incorreggibile guascone.

Viveva a Roma, nella chiesa di San Francesco a Ripa, padre Giuseppe Spoletini, un sant’uomo dal quale andavano

²³⁹ Sottolineato due volte.

per consiglio altri prelati e innumerevoli fedeli. Anche il Refice lo frequentava con una certa assiduità. Il buon frate accoglieva il Maestro con molta cordialità e con qualche battuta di spirito. Una volta gli disse: - Oh, monsignore! Quand'è che la faranno cardinale?

- Questo non sarà mai! - rispose il Refice.

- E perché no? - obiettò padre Spoletini, come per dire che la cosa poteva essere benissimo e che da parte sua se lo augurava.

- Sono troppo intelligente - tagliò corto il Maestro.

Abbiamo definito questo episodio "caratteristico" del Refice, perché rivelatore dell'antinomia di fondo della sua psiche. Egli stava recandosi dal sant'uomo per riconciliarsi con Dio e con se stesso: dunque per scaricare quelle asprezze di tratto e le altre scorie. Perché, dunque, perpetrare quell'insulto, mentre era là per farne ammenda?

Era stato emblematico l'episodio all'origine della predilezione del Refice per padre Spoletini. Il Maestro si era recato nella chiesa delle Sacre Stimmate, a Roma. Nella sacrestia aveva chiesto di celebrare. Padre sacrista era appunto lo Spoletini.

- Non ha con se il *celebret*? - aveva domandato il frate.

- No. Ma sono monsignore Refice, il musicista.

- Non ho l'onore di conoscerla - aveva replicato con dolcezza il frate. - Mi perdoni dunque se, in ossequio alle disposizioni canoniche, mi vedo costretto a negarle l'autorizzazione...

- Le ripeto che sono il maestro Refice...

- Spiacente, ma senza il *celebret*...

- Mi conosce tutta Roma...

- Se vuole vado io stesso in Vicariato a richiederle il teserino, ma senza di esso, proprio non posso...

Le cose stavano come diceva padre Spoletini. Ai sacristi era vietato concedere l'autorizzazione a celebrare ai sedicenti

sacerdoti. Costoro dovevano presentare un tesserino di riconoscimento; che non occorre in caso di conoscenza personale. Il tesserino si chiamava *celebret*.

Nello stesso convento abitava padre Valentino Battisti, alunno del Refice al Pontificio Istituto di Musica Sacra. Il Maestro, alle prese con la ostinata resistenza di padre Spoletini, aveva avuto un improvviso spiraglio. Aveva domandato: - È in casa padre Battisti?

- Sì - aveva risposto il frate. E proprio in quel momento padre Valentino Battisti era comparso sulla porta della sacrestia ignaro di tutto.

Al veder il suo insegnante, si era slanciato verso di lui, “profondendosi in mille complimenti”. Ciò era bastato a far crollare di colpo le obiezioni dello Spoletini. Il quale aveva domandato scusa della propria ignoranza: - Mi perdoni, monsignore. Non la conoscevo. Sono lieto di conoscerla ora...

La franchezza, espressa con incantevole semplicità, era subito piaciuta al Refice, il quale aveva sentito di assomigliare al fraticello e, nello stesso tempo, di esserne agli antipodi. Gli assomigliava nella franchezza, non certo nella mitezza delle espressioni. In un istante (con quella irruenza che esasperava la franchezza) aveva deciso di fare dell’umile sacrista delle Stimmate il proprio direttore spirituale²⁴⁰.

²⁴⁰ SEVERINO GORI, *Un vero figlio di San Francesco nel secolo ventesimo Il P. Giuseppe Spoletini O.F.M.* (1870-1951), Roma 1954, pp. 60-61. Il Refice lasciò testimonianze sul padre Spoletini, del quale è in corso la causa di beatificazione e canonizzazione. Il frate fu sacrista nella chiesa delle Sacre Stimmate dal 1925 al 1941. L’episodio va inquadrato nel primo periodo di quell’arco di tempo, sembrando impossibile che lo Spoletini ignorasse il nome del Refice nella fase successiva, specialmente dopo il *Trittico Francescano*. Nei rapporti

E così fu. Fedele per sempre. Sebbene quegli incontri a volte sembrassero un gioco ripetitivo e assurdo, tanto incorreggibile risultava il discepolo e travolgente il suo temperamento. Sembrava quasi che il musicista si autocompiacesse delle intemperanze e dei “*mea culpa*”. Ma sarebbe stata una conclusione affrettata; e padre Spoletini lo sapeva bene.

Che dire del Refice quale sacerdote? Qualcosa abbiamo già notato. Per esempio che la sua ansia pastorale si estrinsecava quasi esclusivamente nella musica. Sarebbe stato difficile (se non impossibile) impegnarlo a predicare un triduo, una novena; chiamarlo a confessare. La sua pastoralità stava tutta nelle parole di Pio XII: “L'Autore più di ogni altro capace di edificare l'animo delle folle, per innalzarle alle superiori armonie della vita”. Un musicista, dunque, “totale”. Ma anche un sacerdote “totale”.

Come al solito Papa Pacelli aveva colto nel segno. Sorvolando sul giudizio strettamente artistico (o meglio, lasciandolo implicito e di valore positivo fuor d'ogni dubbio) aveva additato le qualità accertate e accertabili del Refice: la incontenibile spinta a comunicare e la grande capacità nel farlo, testimoniata dalle folle. Certo: per ottenere questo dovette talora indulgere a quella vena lirica tutta italiana, che si compiace del “canto per il canto”. Ma non aveva fatto qualcosa di simile il Perosi, indulgendo alla linea melodica, tipicamente mediterranea? Si dice che Cristo, per farsi capire, usasse parole dialetta-

fra i due si può accennare a un altro episodio. Una volta il Maestro incontrò il proprio direttore spirituale in una via di Roma. Il frate andava a piedi e egli era a bordo della propria automobile. Volle a ogni costo prenderlo a bordo, per fargli fare un giro della città. Padre Spoletini cedette alle insistenze, ma accettò solo a patto che lo conducesse in convento “*per brevior*”.

li. I primi poeti italiani usarono il volgare proprio perché capito dalla maggioranza di coloro ai quali si rivolgevano. E' sempre possibile che il musicista (come il poeta) d'avanguardia si rifugino nel linguaggio nuovo perché non hanno niente da dire, fuorché un modo nuovo di dir niente. Così finiscono nella storia della rispettiva arte, ma la riducono alla ricerca spasmodica della novità formale, a scapito della sostanza. Il discorso era tanto più vero nel caso di Refice, il quale come sacerdote aveva già la sua verità da comunicare e, come musicista, aveva già il suo linguaggio di sperimentata efficacia. Egli dunque sentiva di essere tanto più sacerdote, quanto più fosse stato musicista.

Detto questo dobbiamo precisare che Refice fu sacerdote zelante e anche scrupoloso. La sua confessione, dal più umile fraticello di Santa Maria degli Angeli, la faceva sempre inginocchiato a terra. La recita del breviario era immancabile. Coltivò anche un desiderio di celebrazioni di natura pastorale, purché di carattere discreto e familiare.

Fu felicissimo di celebrare per la prima comunione di Adriano Simoni. Rimproverò Eraldo perché, temendo di importunarlo, non lo chiamò per la stessa occasione, quando fu il turno di Marisa e Claudia. - Mi hai voluto privare di questa gioia! - gli disse.

Nella primavera del 1950 egli si recò per un periodo di vacanza a Patrica e vi si trattenne più del previsto. Il 3 giugno mandò a don Mario Maura, arciprete del paese, il seguente biglietto: "Caro Arciprete, non pensavo di restare a Patrica oltre il primo di giugno! Sono sprovvisto della "pars aestiva" del Breviario. Può Lei favorirmi in qualche modo? Me lo auguro! In questa speranza La saluto e La ringrazio. Dev. Licinio Refice". Don Mario aveva in soprannumero un totum e glielo mandò. Il 18 giugno il Maestro restituì il volume con una offerta e questo biglietto: "Reverendo Arciprete, grazie,

cord. saluti e sia gentile di celebrare una messa per i miei morti. Affettuose cose”²⁴¹.

Sullo stile del nostro autore ha scritto cose molto belle, con la dovuta competenza, il maestro Teodoro Onofri; che tra l'altro gli fu molto vicino nella vita, come pure fu intimo del Perosi. Qualche passo del suo intervento su Refice è ormai un classico. Scrive: “C'è - nell'andamento armonico e nel discorso contrappuntistico reficiano - una lindura e una finezza, un sapore insomma di pulito e di elegante, che soddisfa e ristora. Il Maestro non “butta giù”. Mai. Neppure quando si tratta di umili myricae”.

E ancora: “Vi è sempre - anche in queste sue creature, di cui noi ora ci occupiamo, destinate al commento musicale dei testi liturgici, come nell'altra sua musica religiosa, sinfonica e teatrale - vi è la vitalità calda e impetuosa che era, come tutti gli amici del Maestro attestano, l'aspetto più evidente e suggestivo della sua psiche, sempre desta, accesa, irruente (...). E' per lo più un'impetuosità di colore (in termine musicale: di armonia) che, a noi sembra, era a lui più congeniale della linea. Rare le sequenze stanche o fiacche. Fasto, non verbosità. Va subito precisato infatti che nei suoi lavori c'è, quasi sempre, un'elaborazione e una rifinitura saggia e accorta, dovuta a una consapevole - accettata e praticata - disciplina stilistica. (...). La sua è una pagina turgida, ma tormentata e sofferta. Altro contrassegno: il tematismo costruttivo. Il discorso musicale di Refice si sviluppa sempre con una coerenza e una logica austeramente pensata (...). Refice ama i contrasti tematici, dai quali esplode il dramma. Refice è certo un signore, che ha sempre vivo e vigile il senso aristocratico dell'arte. La sua musica è ele-

²⁴¹ Archivio Parrocchiale di San Pietro in Patrica [oggi in USpR]. Queste due lettere mi sono state gentilmente segnalate da don Francesco Maura [che nel 2006 me le ha donate per USpR].

gante melodia, all'italiana: cantare è nel genio della nostra stirpe, amava ripetere. Chi non canta non è italiano. E io italiano lo sono profondamente. La sua mestizia è soave, non lacrimosa; la sua implorazione è sussurrata, non querula; la sua commozione raramente è declamata a lungo. Eppure la carica umana, fortemente emotiva e vibrante nelle sue opere sinfoniche e teatrali, nelle composizioni sacre non è a scapito di quel raccoglimento meditativo, di quei casti e candidi trasalimenti (...) che danno il timbro della trascendenza divina alla vera musica liturgica. Ma nella sua accondiscendenza alle tinte drammatiche, come nel suo compiaciuto abbandono a un umanissimo anelante pathos lirico, è indubbiamente il segno della sua specifica vocazione artistica”²⁴².

Sul piano più strettamente tecnico, scrive: “La sua tecnica stilistica è moderatamente, saggiamente moderna. Non era un pedissequo della tradizione. Non accettava, in arte, dogmi e assolutismi, né scolastici né extra, ma neppure ammetteva le arditezze temerarie o le presuntuose bravure di certa spregiudicata avanguardia contemporanea. La sua non è tanto una modernità di grammatica e di sintassi, quanto una modernità di applicazione delle antiche regole. A queste egli resta quasi sempre fedele, ma ne deriva nuove vie e risorse, ottenendo una modernità di espressività e di atmosfera. Possiamo elencare alcune sue preferite maniere di tocco e di andatura stilistica: saporose appoggiature; alterazioni e dissonanze vigorose; singolari e sorprendenti concatenamenti armonici; modulazioni di soppiatto, evitando le note caratteristiche della tonalità; flessioni tonali a catena, delicatamente velate; inserimenti del maggiore nel minore relativo, come per un'improvvisa schiari-

²⁴² TEODORO ONOFRI - EMIDIO MUCCI, *Le composizioni di Licinio Refice*, Assisi s.i., pp. 51-55.

ta; graduazione delle armonie, che seguono l'andamento incalzante del periodo verso l'acme arscico; unisoni improvvisi e travolgenti; il senso di riposo finale, spesso sapientemente sviato, quando la melodia lo potrebbe pur richiedere, sì da ben preparare, con intensità armoniche in penombra, la frase successiva; qualche pennellata esatonale"²⁴³.

Noi non intendiamo affrontare il complesso discorso sull'arte, e tanto meno sull'arte religiosa. Kant parla di oggetti sensati, l'estetica di Adorno spinge piuttosto sulla strada dell'insensato. Heidegger va alla ricerca del senso anticipatorio della poesia. Tra interpretazioni forti e letture in chiave di pensiero debole, si finisce nel vicolo cieco di Walter Benjamin, giacché: da una parte la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, dall'altra la proliferazione incontrollata dei punti di vista, finiscono per togliere ogni oggettività al discorso; o, che è la stessa cosa, a attribuire oggettività a qualsiasi discorso: per esempio "il senso del non senso"; la teologia della morte di Dio... Niente di più deleterio di questo qualunquismo affabulatorio, che sembra compiacersi dei sofismi. A seguire certe mode culturali verrebbe davvero di concludere con un epigone della moderna cultura: "Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, far ridere la verità, perché l'unica verità è imparare a liberarsi della passione insana della verità". Ma liberati della passione della verità, di che riso rideremmo? Tragico, perché non faremmo ridere la verità, ma rideremmo della verità.

Refice credeva nell'arte che viene dalla sincerità del cuore. *Ars ex corde artificis*. E poiché l'artefice ultimo, per il credente, è Dio, l'arte viene da Lui. Diceva testualmente: "Dio solo è creatore. Noi compositori siamo come le api. Ci fermiamo sui fiori e confezioniamo il miele".

²⁴³ Ivi.

Emidio Mucci, ci fa sapere che Refice non si stancava di contemplare la Santa Cecilia di Raffaello: la santa, reggendo in atto di abbandono un piccolo organo, leva gli occhi al cielo, intenta ad ascoltare angeliche musiche. Vedeva in quella effigie la propria vocazione?

Terminiamo qui gli appunti per la biografia del Refice²⁴⁴: uomo e musicista “vero”. Uno che fu sempre convinto di scrivere, con la propria musica, appunti di eternità. E forse aveva ragione; non solo per la potenza peculiare delle parole a cui attribuiva i suoni; ma per il valore dei suoni stessi; per il valore della musica. Anche se, dopo aver tanto ricercato potenza e turgore d’espressione, il meglio di lui va ricercato nelle pagine dove abbia il sopravvento l’intima e sommessa confessione, il trasalimento di un animo gentile. Così come, al di là di tanto desiderio d’apparire “maschio”, scabro, è la dolcezza femminile che prevale e prende i volti della Madonna, della Cananea, della Vedova di Naim, di Chiara, della Samaritana, di Teresa, di Agnese, di Cecilia, di Margherita, di Chiarella, di Maria de Jesus, di Maria De Mattias, di Teresa del Bambin Gesù, di Francesca Saveria Cabrini... E anche (o soprattutto?) di sua Madre e di Claudia Muzio: due ideali di donna, così diversi, eppure entrambi sublimati...

A conclusione vogliamo mettere una parola cara al Refice proprio come epilogo delle sue opere. Non sappiamo però come la musicherebbe questa volta! Alleluja!



Renata Scotto, ultima grande interprete di Cecilia (in concerto) prima che Adelaida Negri, il 26 ottobre 2008, interpretasse il ruolo nel Teatro Avenida di Buenos Aires (vedi p. seguente).

