

FRAZZI VITO

Musicista - San Secondo Parmense 1 agosto 1888-Firenze 7 luglio 1975



Nacque da Antonio e Dina Allegri. Studiò al Conservatorio di Parma, diplomandosi in organo nel 1907, con A. Galliera, e in composizione nel 1911, sotto la guida di S. Azzoni e G.A. Fano. Nel 1912 vinse un concorso per la cattedra di pianoforte complementare e da quell'anno fino al 1924 insegnò questa materia al Regio Istituto musicale di Firenze. Durante questo periodo si inserì nell'ambiente artistico fiorentino, frequentando la casa di I. Pizzetti, dove conobbe tra gli altri G. Papini e B. Cicognani, coi quali nacque una stretta amicizia. Influenzato da Pizzetti e animato da un desiderio di rinnovamento del linguaggio musicale, il Frazzi compose i suoi primi lavori vocali e strumentali. Nel 1909 vennero pubblicate sui quaderni musicali de La Voce due liriche su testi di G. Carducci. Successivamente scrisse una sonata per violino e pianoforte, alcuni pezzi per orchestra (Due canzoni, Vignetta, Nebbia) e un Inno a Verdi, per coro e orchestra, col quale vinse, nel 1913, un concorso indetto dal Comune di Parma per il centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Tra il 1918 e il 1919 compose alcune liriche di ispirazione popolare (tutte pubblicate a Firenze): Catari Catari, su testo di S. Di Giacomo, A bel colore, su testo di B. Fallaci, e La preghiera di un clefta (1921), basata su una poesia popolare greca tradotta da N. Tommaseo. Ancora per un concorso intitolato a Verdi e bandito dal Teatro alla Scala di Milano, nel 1920 scrisse un brano per coro misto e grande orchestra (su testo anonimo del XIV secolo), intitolato Cicilia, che dieci anni dopo venne inglobato nei Tre notturni corali. Nel 1922 completò un Quintetto per pianoforte ed archi, iniziato nel 1912, che rappresenta l'esito cameristico più interessante della sua produzione giovanile. Il Frazzi dedicò sempre grande impegno all'attività teorica e a quella didattica. Dal 1925 al 1928 occupò la cattedra di armonia al Conservatorio di Firenze e dal 1928 al 1956 quella di composizione. Durante questo periodo di insegnamento ebbe anche incarichi di direttore del Conservatorio. Tra i suoi allievi, con i quali instaurò spesso un sodalizio artistico, vanno ricordati L. Dallapiccola, V. Bucchi, A.F. Lavagnino e C. Prospero. Nel 1930 pubblicò a Firenze la sua prima opera teorica intitolata Scale alternate per pianoforte, in cui espose la sua teoria del sistema alternato. La sua fama crescente come didatta e compositore spinse il conte G. Chigi Saracini ad affidargli, nel 1932, i corsi di composizione nell'Accademia Chigiana di Siena, che il Frazzi tenne fino al 1963. Alla naturale inclinazione per il teatro si collegano le molte musiche di scena, tra le quali spiccano quelle composte per il Cicognani: Bellinda e il mostro, rappresentata al Teatro Argentina di Roma nel 1927, e Yo, el Rey, rappresentato al Festival di San Miniato nel 1949. Per la compagnia di G. Tumiati compose, nel 1939, i Due pezzi sinfonici per l'Adelchi di Manzoni, che vennero anche registrati dall'EIAR. Allo stesso periodo risalgono le composizioni strumentali più importanti del Frazzi, come il Quartetto per archi del 1932 e il Preludio magico per orchestra del 1937, oltre che il ciclo di liriche dei Canti popolari toscani, composti tra il 1932 e il 1936. I successi maggiori il Frazzi li ottenne tuttavia nel campo operistico. Il Re Lear, iniziato nel 1922, fu segnalato a un concorso del Teatro Reale dell'Opera di Roma, presieduto da P. Mascagni, nel 1930 e fu finalmente rappresentato il 29 aprile 1939 al Teatro Comunale di Firenze, nell'ambito del V Maggio musicale. L'opera in tre atti e quattro quadri, su libretto di G. Papini da W. Shakespeare, fu accolta con entusiasmo e ritenuta dalla critica una delle

opere italiane più originali di quegli anni, anche se gravava su di essa il confronto con l'analogo progetto di Verdi e la disapprovazione per aver eliminato, rispetto al testo shakespeariano, il personaggio di Cordelia. Il Frazzi si dedicò attivamente anche al recupero di musiche del passato, spinto più che da intenti filologici dal desiderio di riorchestrarle e di farne risaltare le potenzialità timbriche. Fu tra i promotori della Settimana vivaldiana di Siena nel 1939 e collaborò regolarmente con la Sagra musicale umbra e con il Maggio musicale fiorentino, riprendendo opere di C. Monteverdi (Orfeo nel 1943, Tirsi e Clori nel 1951), di A. Vivaldi (l'oratorio *Iuditha triumphans* nel 1941, la *Serenata a tre* nel 1947), di A. Cesti (*Oronthea* nel 1953), di L. Cherubini (*Pigmalione* nel 1954, *Gli Abengeragi* nel 1957, *Medea* nel 1961), di G. Donizetti (*Don Sebastiano* nel 1956, *Le convenienze e inconvenienze teatrali* nel 1963), di G. Rossini (*L'inganno felice* nel 1956, *La donna del lago* nel 1957, *Adina* nel 1963, *L'equivoco stravagante* nel 1965). Il Frazzi curò anche le ritmiche di opere in lingua straniera (come *Guerra e pace* di S.S. Prokof'ev) e alcune riduzioni per canto e pianoforte (come *Debora e Jaele* di Pizzetti). Nel gennaio del 1940 fu rappresentata a Firenze al Teatro della Pergola *L'ottava moglie di Barbablù*, opera composta su libretto di D. Cinelli, che il Frazzi successivamente distrusse. Del 1941 sono i *Dialoghi, proverbi e sentenze*, pezzo per orchestra concepito come studio preparatorio per l'opera *Don Chisciotte*, che rappresenta il capolavoro teatrale del Frazzi. Dopo aver vinto nel 1951 un concorso bandito dal Teatro alla Scala per i cinquant'anni della morte di Verdi, il *Don Chisciotte* fu rappresentato il 28 aprile 1952 al Teatro Comunale di Firenze, nell'ambito del XV Maggio musicale fiorentino, sotto la direzione di E. Tieri. Opera in tre atti e sei quadri, su libretto dello stesso Frazzi tratto da M. de Cervantes e da M. de Unamuno, riassume i tratti compositivi più originali del Frazzi e rappresenta anche il punto di arrivo della sua ricerca teatrale. Nel secondo dopoguerra, a parte la composizione del *Don Chisciotte* e le trascrizioni, l'attività creativa del Frazzi si andò progressivamente riducendo, forse per senso autocritico rispetto alla modernità delle avanguardie musicali. Nel febbraio del 1949 compose per la RAI *Il diavolo tentato*, un mistero radiofonico in tre atti scritto in collaborazione con Papini. Nel 1953 realizzò due lavori teatrali che non furono rappresentati: l'opera *Le nozze di Camaccio*, su libretto proprio e di E. Riccioli, e il balletto burlesco *L'astuto indovino*. Dello stesso anno sono i *Canti popolari ticinesi*, per voce e pianoforte. Nel 1960 pubblicò a Siena un secondo trattato teorico, *I vari sistemi del linguaggio musicale*, in cui ampliò la sua teoria delle scale alternate. Il Frazzi, a differenza dei compositori della generazione degli anni Ottanta, quali O. Respighi, G.F. Malipiero e A. Casella, non basa il suo linguaggio musicale sul recupero delle antiche forme strumentali italiane ma si dimostra più sensibile al cromatismo postromantico e all'impressionismo francese. Nel suo stile compositivo, ispirato alla massima raffinatezza artigianale, si fondono elementi diversi: una forte componente drammatica, un melodizzare improntato in senso lirico e il gusto per le caratterizzazioni ritmiche e per le inflessioni di stampo folclorico. Il trattamento ritmico è sempre mirato a ottenere la massima flessibilità, anche ricorrendo a situazioni complesse, come la sovrapposizione di battute di 11/16 e di 9/16 nella *Toccata per pianoforte*, o il continuo mutare della metrica ne *La preghiera di un clefta*, basata sulla reiterazione di brevi cellule su un ritmo ossessivo e martellante. La componente folclorica, unita a una strumentazione molto colorita, è il tratto distintivo delle musiche di scena, in cui spesso emerge uno spiccato gusto descrittivo con tratti realistici e burleschi. Ne sono un esempio le musiche per *Bellinda e il mostro* e per *Yo, el Rey*, piccole miniature composte per organici strumentali molto ridotti, ma molto caratterizzate tematicamente e timbricamente. Altrove prevale invece una dimensione musicale più lirica e sospesa, come avviene nel *Madrigale per pianoforte*, nel *Quintetto per pianoforte e archi* e soprattutto nel *Preludio magico*, che è il pezzo orchestrale più innovativo del Frazzi perché vi applica il proprio sistema armonico in un contesto fatto di arabeschi modali e di suggestive dissolvenze timbriche. La sintesi di tutti gli elementi del linguaggio musicale del Frazzi si realizza compiutamente nell'opera, concepita come vero e proprio dramma, come rappresentazione del percorso interiore dei personaggi che compaiono sulla scena. Non è un caso che, nelle due più importanti, il Frazzi abbia scelto due pazzi come protagonisti: re Lear, reso folle dall'amore paterno, e don Chisciotte, allucinato dalle letture cavalleresche. Il tratto musicalmente più originale del *Re Lear* è l'uso di un declamato estremamente flessibile, influenzato dal Pizzetti, al quale si accompagna una certa varietà timbrica e un gioco mobilissimo di incisi tematici che appaiono e scompaiono in continuazione. Il Frazzi

dimostra grande maestria teatrale nell'alleggerire in alcuni episodi l'atmosfera complessivamente cupa e nell'enfatizzare la scena finale della tempesta. Tra i vari personaggi spicca quello del giullare, una sorta di proiezione critica della mente del sovrano e figura speculare a quella di Sancio nel Don Chisciotte. In questa opera, frutto di un lungo travaglio creativo, il Frazzi abbandona lo stile uniforme e declamatorio per una scrittura ricca di sottigliezze armoniche e caratterizzata da vivaci insiemi vocali. Il Frazzi, autore anche del libretto, sottolinea il continuo oscillare tra sogno e realtà e riesce a conferire una solida unità drammaturgica a sei diversi episodi, corrispondenti a momenti culminanti del viaggio di don Chisciotte. Anche come teorico il Frazzi si discosta dai contemporanei, che miravano al recupero della scrittura contrappuntistica, e pone come fondamento del discorso musicale la concatenazione armonica. Teorizza un sistema che definisce alternato perché basato su una scala che risulta dall'alternanza regolare di toni e semitoni. Ma la scala non è che il risultato melodico di un più complesso sistema armonico, il cui nucleo è l'accordo di nona minore. Il sistema alternato si distingue da quello esafonico, che procede per toni interi, e da quello dodecafonico, che sfrutta tutti i semitoni contenuti nell'ottava, e ha la caratteristica di contenere tutti gli altri sistemi senza fare perno su alcun centro tonale. La tonica in realtà esiste solo come termine di contrasto, derivante da un rapporto di successione, mentre la funzione fondamentale del sistema è quella di dominante (la ragione è che gli armonici di dominante sono contenuti in ogni suono). Il sistema alternato realizza l'ideale cromatico di unificare le 24 tonalità, determinando un cromatismo armonico intertonale dove alle funzioni tonali si sostituiscono i colori accordali: i rapporti armonici non saranno più determinati dalle cadenze ma dal colore degli accordi stessi, in relazione al loro nuovo collegamento determinato dal sistema alternato che li renderà liberi e indipendenti dal vincolo tonale, cioè dalla gravitazione sulla tonica. L'intero sistema viene schematizzato in uno Spettro prismatico dei suoni, tre gruppi accordali che corrispondono a tutte le possibili scale alternate e che possono essere sovrapposti e permutati, portando a esiti politonali e alla creazione di superdominanti (accordi formati dalla combinazione di più dominanti). Tra le composizioni del Frazzi si segnalano inoltre le musiche di scena per *La Tancia* di M. Buonarroti il Giovane, in collaborazione con B. Cremesini e G. Guerrini (Fiesole, 1936), *La strega* di A.F. Grazzini detto il Lasca, (Firenze, 1939), *Piazzetta dei Penuzzi* (1939) e *La Mandragola* di N. Machiavelli (1955). Il Frazzi fu autore dei seguenti scritti, oltre a quelli citati: *Risposta al Referendum sullo studio della composizione* (in *Rassegna Dorica* V 1933-1934, pp. 107-109), *Il superamento della tonalità ed il nuovo concetto armonico* (in *Atti del V Congresso di Musica*, Firenze, 1948), *I. Pizzetti trascrittore* (in M. La Morgia, *La Città dannunziana* a I. Pizzetti, Milano, 1958, pp. 99-102), *Il linguaggio armonico di Pizzetti* (in *La Rassegna Musicale* XIII), *Studio sull'armonia dell'alternato e Studio sull'armonia cromatica ultratonale*. FONTI E BIBL.: P. Fragapane, *Le scale alternate di Vito Frazzi*, in *Rassegna Dorica* IV 1932-1933, 65-71; P. Fragapane, *Improvvisazione sul nome di Vito Frazzi*, in *Illustrazione Toscana e dell'Etruria* 27 agosto 1934; L. Dallapiccola, *Musicisti del nostro tempo: Vito Frazzi*, in *La Rassegna Musicale* 6 1937, 220-227; M. Incagliati, *Re Lear di Frazzi e Papini*, in *Gazzetta del Mezzogiorno* 30 aprile 1939; M. Rinaldi, *La rappresentazione di Re Lear*, in *La Tribuna* 2 maggio 1939; A. Mantelli, *Re Lear di Vito Frazzi*, in *Panorama* 27 maggio 1939; A. Grassi, *Re Lear senza Cordelia che ne direbbe Giuseppe Verdi?*, in *Il Popolo di Brescia* 1 giugno 1939; R. Hall, *Frazzi's King Lear*, in *The New York Times* 4 giugno 1939; A. Damerini, *Il Don Chisciotte di Vito Frazzi*, in *Scena Illustrata* 4 1952, 25 s.; L. Pinzauti, *Album di casa nostra, Vito Frazzi Maestro Baccano*, in *Il Mattino dell'Italia Centrale* 26 gennaio 1952; A. Damerini, *Realtà e sogno nel Don Chisciotte di Vito Frazzi*, in *Radiocorriere* 25 aprile 1952; G. Papini, *Vito Frazzi*, in *Il Corriere della Sera* 26 aprile 1952 (poi col titolo *Frazzi: Il Mangiafuoco*, in G. Papini, *La loggia dei busti*, Firenze, 1955, 273-280); B. Cicognani, *Il Don Chisciotte di Vito Frazzi*, in *Il Corriere della Sera* 28 aprile 1952; A. Damerini, *Vito Frazzi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, V, Roma, 1955, coll. 691 s.; R. Allorto, *Vito Frazzi*, in *Die Musik in Gesch. und Gegenwart*, IV, Kassel-Basel, 1955, coll. 853-855 (con l'elenco delle composizioni); *Vito Frazzi*, in *Bollettino dell'Accademia Musicale Chigiana* 2 1958, 3; B. Cicognani, *Il teatro. Con le modifiche originali di Vito Frazzi*, Firenze, 1960, 280-328; A.M. Bonisconti, *Vito Frazzi*, in *Enciclopedia della musica Ricordi*, II, Milano, 1964, 233 s.; J.C.G. Waterhouse, *The emergence of modern Italian music (up to 1940)*, Oxford, 1968, 632 s.; A. Gianuario, *L'alternato di Vito Frazzi*, in

Rassegna di Studi Musicali 3 1974, 70 s.; C. Proserpi, La scomparsa di Vito Frazzi, in Rassegna di Studi Musicali II 1975, 119 s.; J.C.G. Waterhouse, in The New Grove Dict. of Music and Musicians, VI, London, 1980, 810; C. Proserpi, Vito Frazzi e il Re Lear, in Chigiana 14 1981, 333-360; C. Orselli, Annotazioni su Vito Frazzi nella cultura fiorentina fra le due guerre, in Chigiana 14 1981, 361-373; F. Nicolodi, Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia, Firenze, 1982, 146, 184, 189, 192, 194; M. Eckert, Octatonic elements in the music of Luigi Dallapiccola, in Music Review 1 1985, 35-48 (studio sull'applicazione delle scale alternate del Frazzi in alcune composizioni di L. Dallapiccola); A. Trudu, Vito Frazzi, in Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti, Le biografie, III, Torino, 1986, 22 s.; L. Pinzauti, Storia del maggio, Lucca, 1994, ad Indicem; G. Mattiotti, in Dizionario biografico degli Italiani, L, 1998, 344-346.

(Fonte: Dizionario biografico dei parmigiani, di Roberto Lasagni)

TRENTENNALE DELLA SCOMPARSA DELL'AUTORE DI SAN SECONDO

Vito Frazzi, il musicista dimenticato G.A.P. 4/6/05

Vito Frazzi era nato a San Secondo parmense il 1° giugno 1888. Nel 1919 vinceva con l'Inno a Verdi il concorso, indetto dal Comune di Parma per l'atteso monumento al Maestro, ideato da Cusani con statue di Ximenes e inaugurato nel successivo febbraio 1920. Il monumento è andato in gran parte perduto; ciò che è rimasto, tra una generale indifferenza, sembra in attesa di sgombero. Anche dell'Inno si sono perdute le tracce e non capiterà di sentirlo - certamente non a breve.

Del suo autore poi non si parla affatto, non si esegue una nota, almeno a Parma. Non credo sarebbe gran fastidio ascoltare qualcosa di un musicista, nato e formato qui, che aveva raggiunto vasta notorietà, soprattutto a Firenze, dove lavorava circondato da generale simpatia dell'ambiente musicale, soprattutto di Pizzetti, e dall'amicizia di famosi letterati e artisti (Cicognani, Papini, De Robertis, Campana, Soffici...). Se non era per il recente volume uscito in quest'anno, da LoGisma editore, Firenze e la musica italiana del secondo Novecento, di cui abbiamo già parlato in questa sede, credo proprio che di Vito non sarebbe arrivato cenno fino a noi per un altro pochetto. Chissà che qualcosa non sbuchi durante questo 2005 per il trentesimo della scomparsa avvenuta il 1° luglio del 1975 a Firenze, dove non mancano manifestazioni celebrative, specie per spinta del Centro dell'Arte «Frazzi» di Scandicci.

Vito veniva da una famiglia di musicisti. Il padre Antonio era un estroso compositore di ballabili, e tra un ballo e l'altro ebbe numerosi figli, quattro dei quali musicisti: Raoul maestro di canto, Francesco oboista, Aldo pianista,

«Verso la fine dell'Ottocento, nella Bassa parmense, a Soragna, Carzeto, San Secondo, Castellajardi, erano tutti Frazzi che occupavano il posto di organista e di maestro delle bande locali ed erano tutti, più o meno lontanamente, legati da un vincolo di parentela», come scriveva Arnaldo Furlotti in uno dei suoi Ricordi e profili (ripescato dall'oculatezza di Gaspare Nello Vetro).

Diplomato in organo al nostro Conservatorio «Boito», Vito se ne



Giuseppe Verdi e, a destra, il maestro Bartoletti allievo di Frazzi.

suoi allievi si contano personalità di grande rilievo, tra i quali Dallapiccola, Lavagnino, Buechi. Nel 1951, con l'opera Don Chisciotte, vinse il 2° «Premio Verdi», al concorso internazionale della Scala.

L'opera venne rappresentata al XV Maggio fiorentino nel 1952, con bozzetti e figurini di Giorgio De Chirico. Ancora oggi è considerata un risultato di ottima qualità, raggiunto dopo un «lungo e sempre più ascensionale cammino», dove Frazzi non fu mai «tanto

norità, stringata, forte di ritmo, agile di movenze». Un linguaggio di impianto tradizionale, con salde radici nella musica del passato, nel melos post-romantico, e di schietta ascendenza popolare, che non mancava di innovazioni acutissime, originali, interessanti soprattutto nel trattamento dell'armonia. (Da non dimenticare le trascrizioni da musiche di Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi, Monteverdi e altri).

Padrone della tecnica compositiva nei suoi diversi rami, non ne faceva sfoggio, se non per un fine maggiore: «vedere l'uomo in faccia, rispondere al suo cuore, come i creatori che più sente ed ama: Verdi e Musorgskij», scriveva Giovanni Papini che valutava l'amico «uomo naturale e intero». Le stesse qualità dell'animo mostrate da lui anche nell'insegnamento, dove sapeva essere didatta ferrato e insieme affabile, aperto con i giovani. «Allegro e scapigliato, ironico e scanzonato», lo rivede Leonardo Pinzauti, suo allievo al Conservatorio, testimone diretto di episodi graziosissimi, come «quando ci spiegava, leggendola a quattro mani con Bruno Bartoletti, la sinfonia Militare di Haydn, e poi, a lezione finita, si metteva a scherzare con la musica, e canterellava accompagnandosi al pianoforte proprio le canzoncine di Petrolini, Gastone e Ho sognato i salamini e me ne vanto...».

Penso che anche il maestro Bartoletti, l'attuale guida artistica del nostro Festival Verdi, sorrida a queste memorie, segni di una personalità colta, e insieme tanto viva, tanto schietta e in sostanza piuttosto rara.

Gustavo Marchesi



andò in giro a guadagnarsi da vivere. Ventenne lo si vede a La Spezia in spettacoli di varietà con Ettore Petrolini. Diplomato in composizione nel 1911; ancora al «Boito», dal 1912 insegnò al Conservatorio di Firenze pianoforte complementare fino al 1924, dal 1925 al 1928 armonia e dal 1928 al 1956 composizione. Dal 1932 al 1963 tenne cattedra di perfezionamento di composizione all'Accademia Chigiana di Siena. Tra i

spontaneo, tanto sincero, tanto eloquente, tanto efficace, tanto persuasivo e commovente», scriveva Bruno Cicognani sul quaderno di sala. Al Maggio fiorentino, quello inaugurale del 1933, era già approdato quando il Quartetto Kölsch gli eseguì (insieme a due autori considerati «terribili» per quegli anni, Bartók e Schönberg) il Quartetto del 1932, che Dallapiccola giudica «composizione del tutto personale: di delicata so-