

Stralcio dalla prefazione di G. Masala, in: E. Porrino, *Questioni musicali: 1932-1959*, Stoccarda 2010 (www.sardinia.it). Il presente volume raccoglie la quasi totalità degli articoli, editi e inediti, di Ennio Porrino. Una prefazione di Giuanne Masala e un'introduzione di Roberto Piana accompagnano alla lettura della pubblicazione. Critiche musicali e musicologiche, resoconti concertistici, recensioni, omaggi commemorativi, conferenze e interviste al compositore cagliaritano in un corpus di oltre 200 scritti rivelano la personalità, la vena critica e l'immensa cultura di uno dei maggiori compositori italiani del Novecento. «La Sardegna, terra artisticamente fertile ma forse incapace di offrire i giusti spazi ai suoi artisti, ebbe tra i suoi figli uno dei più capaci compositori italiani della prima metà del Novecento: Ennio Porrino. Allievo di Ottorino Respighi si distinse per il talento, la cultura e l'amore fedele per la sua Sardegna. Porrino, che esercitò brillantemente l'attività di compositore, direttore d'orchestra, insegnante e direttore di Conservatorio, lasciò numerosi scritti, oggi raccolti nel presente volume. Si tratta di un lascito di grande valore e rappresenta dunque preziosa fonte di studio» (R. Piana).

ENNIO PORRINO CRITICO MUSICALE

Quando era ancora in vita Ennio Porrino era molto conosciuto, sia in Italia che all'estero, una vera celebrità, e ancora fino ad una ventina di anni dopo la sua morte – sebbene le sue musiche venissero eseguite più raramente che in passato – la sua notorietà tra i frequentatori di teatri dell'opera e di sale da concerto era ancora ben salda. Ma esclusivamente gli specialisti erano e sono a conoscenza del fatto che egli fosse anche musicologo e critico musicale di innata competenza e di pronunciata vena polemica, nonché conferenziere e poeta.

Nel 1932 Porrino inaugura con tre brevi resoconti concertistici la sua attività di critica musicale e musicologica. Dopo la pubblicazione di uno scritto più ampio sul canto popolare, pubblicherà una lunga serie di articoli, talvolta caratterizzati da un forte accento polemico; ma sono tempi di acceso nazionalismo e nei suoi scritti si riflettono spesso (ma non sempre) le tendenze politiche e la retorica dell'epoca, come il richiamo all'italianità e la difesa dell'arte italiana e dei suoi artisti. Tuttavia egli era anche poeta e non di rado sapeva essere poetico anche nei suoi scritti musicologici:

Due sono le difficoltà maggiori che incontra chi si appresti allo studio del canto popolare, sia nel compilare una raccolta, sia nel comporre un'opera originale improntata ai caratteri di una determinata razza, di un determinato popolo. Queste difficoltà sono rappresentate dal problema melodico e da quello armonico, occorrendo conoscere quali siano *le vere* e tradizionali caratteristiche canore della regione in istudio, e quale sia lo sfondo armonico che si conviene dare ad esse. È vero che il popolo nei suoi canti ha profuso a piene mani la sua passione e la sua sentimentalità, però, spesso, l'espressione spontanea è stata corrotta da elementi, direi profani, in seguito sovrappostisi. Si dice sempre che nei canti popolari è rispecchiata l'anima della razza. Ebbene, prima ancora di creare, l'ignoto cantore ebbe un processo di assimilazione della massima importanza; e fu quello per cui il colore della terra, lo spazio dei cieli, il tremolar del mare, l'arditezza delle vette e l'infinita mestizia delle pianure entrarono nel suo animo imprimendogli a fuoco i caratteri indistruttibili della *sua* terra. E al poeta fece eco il popolo; le uogle palparono dinanzi al luccicar della marina, si insprirono le voci all'urto duro delle rocce granitiche e pregarono Iddio, nei cieli altissimo; indugiarono i viatori in dolenti nenie traversando lande desolate, la Madre gettò il suo grido dinanzi al figlio ucciso e questo grido fu canto.

Per chi non conosce soltanto superficialmente le sue composizioni, è cosa nota che Porrino è stato un musicista con spiritualità fuori dal comune, un temperamento che attingeva e che si richiamava alle forze primordiali della natura, e che fosse ben consapevole di quanto la musica popolare in particolare e il folclore più in generale fossero stati determinanti per lo sviluppo delle arti musicali più «colte». Tra le righe di un suo breve manoscritto redatto verso sera a Fiumetto (tratto di mare tra Viareggio e Forte dei Marmi dove trascorse lunghi periodi della sua infanzia e adolescenza) traccia una visione generale sulla sua concezione dell'arte e su come questa possa attingere ed essere stimolata dalla forza interiore dell'individuo e dalla «natura» che costui racchiude in sé:

Credo in un'arte superiore alle umane teorie, credo in una spiritualità totale che è la vita dell'uomo, del mondo e dell'universo. L'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande sono espressioni di un'unica meccanica cosmica mossa da una divina scintilla. L'arte è lo specchio della Natura così intesa. Nulla si muove da sé; nessuna materia, per quanto perfetta, esiste in astratto: tutto deve avere una ragione interiore, una forza propulsatrice interiore. Lo spirito genera la materia, lo permea di sé, e da essa scaturisce. Ma non potrà mai la materia creare lo spirito. Solo dall'armonia superiore di questi due elementi nasce il prodotto vitale. Quando la forma e l'espressione di un'opera d'arte si fondono a tal punto da essere impossibile una decomposizione analitica dei due elementi, allora si ha il «fatto compiuto», la creazione imperitura. In ogni espressione artistica deve esistere un fulcro germinale, «un'idea fissa». Le teorie di Buddha e di Cristo circolano intorno ad un'idea motrice, come i pianeti intorno al «centro» del loro sistema. L'arte è contro natura quando vuole dimenticare o negare le leggi della vita. Un artista, non è tale, quando non sa guardare all'universo. Ben piantati sull'umida zolla ferace, si può mirare con occhio sereno e gioioso le profondità dei cieli; la sanità del corpo e

della vita terrena non impedirà mai all'anima di vibrare ai messaggi di una vita ultraterrena. Mettere in rapporto il nostro mondo interiore con l'universo, analizzare l'anima umana, illuminare questi due atti dello spirito col fervore del proprio sangue: tale è la preparazione del creatore. Ma soprattutto credo nella potenza travolgente d'una volontà ferrea, d'una convizione assolutistica in atto al momento della creazione. Gli inevitabili scoraggiamenti derivanti dall'autocritica non sono in contrasto con quanto ho detto; essi derivano dalla materiale difficoltà incontrata dal creatore nel rendere il suo pensiero che è sempre immenso, sempre superiore alle possibilità umane. Non la cultura, non le discussioni, non la cosiddetta tecnica sono i fatti decisivi per la creazione. Essi sono elementi utili e, sino a un certo punto indispensabili, ma quello che realmente ha il suo peso insostituibile e grave, è la vitalità spirituale dell'individuo. Questa vitalità si trasmette tutta nell'opera creata e vi rimane in eterno con le caratteristiche e con la potenza che le erano proprie quando ancora essa era racchiusa nell'individuo.

Si tratta di un manoscritto inedito risalente al 4 settembre 1935. Sul retro della prima pagina si legge: Piano di lavoro – *Tartarin de Tarascon, Sardegna, La visione d'Ezechiele, Sinfonia, Oratorio, Opere*. Le prime tre sono importanti composizioni scritte rispettivamente a Fiumetto nell'estate del 1932 (*Tartarin de Tarascon*), a Roma nell'inverno del 1932-33 (*Sardegna*) e a Fiumetto e Roma nell'inverno del 1934-35 (*La visione d'Ezechiele*). E non sarà un caso che, sempre a Fiumetto (e a Roma), il 31 ottobre del 1935, un mese dopo aver steso il manoscritto succitato, Porrino terminerà di comporre *Sinfonia per una fiaba*, ouverture per grande orchestra, di ispirazione fiabesca; *Sinfonia* è quindi il presente di Porrino, e *Oratorio* e *Opere* saranno il futuro. E, infatti, in poche righe dattiloscritte risalenti al giugno del 1936, a soli ventisei anni, egli traccia alcuni pensieri sulla sua concezione della musica degli anni precedenti, del presente e del futuro. Ebbene, queste poche righe e l'articolo succitato racchiudono la chiave per comprendere il complicato ma originalissimo percorso dell'arte di Ennio Porrino e l'evoluzione della sua innata personalità musicale:

Ho sempre desiderato di avere il pieno possesso della tecnica per poter esprimere con sicurezza e libertà il mio pensiero, senza trascurare alcun mezzo ma senza legare il mio spirito a nessuna scuola; neppure a una mia personale preconcepita teoria. Questo non mi ha impedito di tracciarmi una strada ben chiara ed anzi mi ha permesso varietà di ispirazione e di tecnica. Nel mio sviluppo musicale ha avuto notevole importanza lo studio del folklore [...]. Nelle mie composizioni non ho mai preso temi originali del popolo, ma ho cercato di rendere certe atmosfere poetiche e musicali proprie della mia terra, riproducendo, di là della forma, lo spirito dei canti indigeni, e cercando di fare assurgere questi quadri musicali a linguaggio universale. Al presente, sono convinto che la vera musica di oggi nasce dal pensiero di chi vive in continuo coi grandi problemi spirituali e sociali, pensiero a sua volta nato dalla vita umanamente vissuta e vivificata da una poetica sensibilità. Sostengo inoltre che il «sentimento» può creare la «tecnica», ma quest'ultima, da sola non può mai dare «l'espressione». Per l'avvenire mi interessa il teatro lirico, che ho sempre amato, e della cui rinascita sono sicuro. Nessuna forma d'arte può, come il dramma musicale, corrispondere alla complessità e vastità dei problemi dell'Italia Imperiale. Occorreranno però, nel campo librettistico, giovani ingegni, e, per la musica, temperamenti vibranti, robusti e creatori di temi veramente plastici.

Come si evince dalla lettura di questi suoi brevi scritti e riflessioni giovanili, Porrino «vede» la sua ispirazione interiore e il suo forte interesse per l'etnomusicologia quasi come una predestinazione, e queste «visioni» si rispecchieranno in generale nei suoi restanti scritti risalenti agli anni Trenta.

Tra gli articoli dell'immediato dopoguerra mi sembra interessante citarne tre strettamente connessi l'uno con l'altro in cui Porrino immagina di intraprendere un discorso epistolare con un suo vecchio allievo (il carattere autobiografico è evidente) perduto di vista a causa della parentesi bellica. Nella prima e nella seconda «lettera» di questa trilogia di articoli Porrino chiama in causa Bellini e la sua epoca per spiegare al suo allievo alcune delle contraddizioni dell'Italia nell'immediato dopoguerra e delle lotte intestine imperanti nel mondo artistico. Cito dalle prime due lettere alcuni brevi passaggi per stimolare il lettore ad una lettura critica.

Le circostanze, che ci hanno condotto lontani l'uno dall'altro, non debbono interrompere quella nostra piacevole consuetudine di conversare sui tempi passati per trarre, dall'esempio dei grandi, utile insegnamento. Non varrebbe indagare i segreti di una tecnica artistica e di un linguaggio se tutto ciò dovesse restare disgiunto da un costume morale e da un approfondito senso di umanità (1947).

Più d'una volta tu mi hai chiesto, se, anche per il passato, gli artisti erano così nemici tra loro sino a giungere alla calunnia e alla denuncia, e se i maestri più anziani, più noti e già *arrivati*, furono anche in tempi trascorsi così chiusi in sé, diffidenti, invidi dei più giovani e deliberatamente avari di atti che potessero facilitare ai «nuovi» la carriera artistica, e se, anche prima d'oggi, esistessero dei circoli chiusi ove per entrare fosse necessario comporre la musica secondo determinati canoni estetici e tecnici, come se si trattasse di avere una tessera politica per aspirare a determinati incarichi e per ottenere «porta aperta» per la propria attività professionale! No, non credo. Anche a codesta tua giusta domanda, che rivela nel tuo animo amarezza e sconforto per la lotta quotidiana che devi sostenere tra i flutti della cattività umana, rispondono i documenti dell'epoca belliniana [...]. Così parlavano, scrivevano e agivano i musicisti del primo Ottocento. È vero che non sembra che oggi fra i giovani vi sia un Bellini, ma neppure sembra che tra gli anziani

vi sia un Rossini o un Wagner. E forse proprio per questo i musicisti del primo Novecento han dato e danno un ben triste spettacolo di odii e di bassezze che non giova né all'arte né all'umanità (1947).

Nella terza lettera la vena polemica di Porrino rivela la situazione in cui versava l'Italia artistica nel primo dopoguerra in cui la denuncia e le rivalità tra artisti erano all'ordine del giorno. Non voglio prendere posizione a favore o contro la visione del compositore cagliaritano ma ritengo che queste tre lettere-articoli siano fondamentali per comprendere l'atmosfera dell'epoca e istruttive grazie alla ricca e colorita esemplificazione di cui Porrino si serve per illustrare la miserabile situazione artistica di allora.

Nella tua ultima lettera mi chiedi perché si debba oggi assistere a certi ridicoli atteggiamenti di persecuzione politica contro taluni artisti imputati, a ragione o a torto, di essere stati fascisti o nazisti. E mi chiedi anche quali criteri di giudizio si seguano, dato che taluni camaleontici «profittatori» godono di immunità ed altri non camaleontici e non profittatori vengono, più o meno larvatamente, boicottati nella loro attività artistica. Mi chiedi infine per quali ragioni si voglia inserire la politica nella vita artistica della Nazione proprio oggi che si afferma di aver conquistato la «libertà» ed instaurato il costume «democratico»! Domande cui è molto scabroso rispondere, se non si vuol affermare che tutto ciò si riduce a uno sporco affare, manovrato proprio da quei camaleontici «profittatori» di cui sopra mi parli, al fine ultimo e non nobile di eliminare, col facile mezzo della politica, taluni colleghi, la cui concorrenza non è agevole vincere con la pura arma dell'Arte! (1947)

Dalla seconda metà degli anni Quaranta alla prima metà degli anni Cinquanta si inasprisce in Porrino una lotta, caratterizzata spesso da forti accenti polemici, contro i responsabili della cultura musicale in Italia che lo vede impegnato in prima persona nella difesa dei compositori contemporanei e contro la politica degli enti musicali che favorivano – a suo parere – i compositori e i musicisti stranieri e le opere di repertorio a scapito di quella «terza forza» di cui lui, assieme ad altre decine di compositori di allora, era uno dei rappresentanti più autorevoli. Secondo Porrino la «terza forza» costituiva un'entità musicale posta tra l'estremismo della modernità musicale a tutti i costi e la difesa ad oltranza della tradizione da cui egli e la maggioranza dei suoi contemporanei proveniva.

Esistono sì, queste due specie, è vero, ma è proprio tutto qui? Solo i «progressisti» e i «retrogradi»? Non esiste forse una «terza forza»? Una categoria cioè, di musicisti che onestamente, secondo le proprie possibilità con tenacia e abnegazione, forse ingrati agli uni e agli altri, tentano questa grande «mediazione» tra il passato e l'avvenire? Non esiste forse già un linguaggio musicale che, avendo accolto in sé gli elementi più «musicali» della tecnica moderna ed ardita, tenta di assurgere a una forma di espressione contemporanea ove tradizione ed evoluzione trovino un punto di contatto e di equilibrio? [...]. Si vedrà allora che tra le due «Accademie», che son poi due «arcadie», v'è qualcosa di vivo, di «contemporaneo», di proteso verso l'avvenire, senza viete «nostalgie» e senza vuoti funambolismi puramente tecnici e cerebrali (1949).

Il grande successo riportato un mese dopo al Teatro San Carlo di Napoli dal *Dibuk* del compositore Lodovico Rocca conferma e rafforza la posizione di Porrino a favore dei compositori contemporanei convergenti nella terza forza.

Ogni volta che ci accade di ascoltare voci funeste sulla decadenza della musica e del teatro contemporanei e di sentir denunciare l'assenza di opere vitali e di autori degni di fiducia e ammirazione, noi pensiamo a Lodovico Rocca e al suo *Dibuk*, come a un autore e a un'opera che, insieme ad altri musicisti e ad altri pregevoli lavori, smentiscono queste semplicistiche e pessimistiche affermazioni sull'arte dei nostri tempi! (1949)

Ma accanto alla vena polemica di Porrino, che raggiungerà il suo apice soprattutto negli anni Quaranta e contraddistinguerà parte della sua attività pubblicistica, si alternerà un'altra parte – ben più copiosa – di scritti fino ad oggi poco noti che vanno da questioni biografico-musicali su Mozart, Beethoven, Cimarosa, Zandonai, Pizzetti, Mendelssohn-Bartholdy, Verdi, Brahms ecc. a veri e propri omaggi commemorativi su Zandonai, Wolf-Ferrari, Chopin, Mascagni e Respighi, per arrivare a scritti su direttori d'orchestra (Cantelli, Defauw, Stokowski, Caracciolo), pianisti (Cortot, Giesecking), violinisti e cantanti. Dal 1947 al 1949 Porrino fu, infatti, critico del *Corriere di Napoli* e le opere liriche rappresentate al San Carlo – sempre presentate con l'occhio attento dello storico della musica – furono oggetto di sue lucide analisi. Ne cito solo alcune: *Francesca da Rimini* (Zandonai), *Madame Butterfly* (Puccini), *Rigoletto*, *Mosè* (Rossini), *Fidelio* (Beethoven), *Il trovatore*, *Nabucco* e *Falstaff* (Verdi), *Manon* (Massenet), *La Favorita* (Donizetti), *Tannhäuser* (Wagner), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *Fra' Gherardo* (Pizzetti), *I Puritani* (Bellini), *Don Giovanni* (Mozart), *Orfeo e Euridice* (Gluck), *La Bohème* (Puccini), *Carmen* (Bizet), *Dibuk* (Rocca), *Il malato immaginario* (Jacopo Napoli) e diverse altre. Di frequente il vero e proprio resoconto concertistico è preceduto da una colta introduzione su vita e opera del compositore in questione che denota non soltanto una profondissima cultura musicale ma anche una conoscenza altrettanto profonda della storia della letteratura. Non si limita ad essere il «cronista»

dell'evento musicale ma è anche e soprattutto musicologo oltreché critico del concerto descritto. Da questi scritti si evince inoltre l'abilità del compositore sardo di cogliere limiti e virtù degli interpreti delle musiche, in quanto lui stesso fu per lungo tempo violinista e valente direttore d'orchestra. Nei suoi scritti napoletani quindi Porrino descrive magistralmente il fermento culturale della città di Napoli che dopo la guerra cercava, riuscendovi, di ritrovare orientamenti culturali attraverso importanti istituzioni musicali quali il Teatro San Carlo, l'Associazione Alessandro Scarlatti, il Conservatorio e l'Accademia Musicale Napoletana; addirittura riferisce anche dalla sala concerti del Dopolavoro Enal e del Circolo Artistico Politecnico, come non mancano i resoconti delle estati musicali alla Floridiana. Non di rado gli scritti napoletani sono rivelatori di stati d'animo sentiti dall'autore:

Oggi le cose sono molto cambiate e il *Don Giovanni* è apparso ieri al San Carlo con Direttore, Regista e cantanti, nella maggior parte, stranieri; il che in parte è bene e in parte è male! Come ci sarebbe piaciuto ascoltare quei bei recitativi mozartiani espressi in puro accento italiano, con quella armoniosità tipica della nostra lingua, non falsata da inflessioni straniere! Ciò non vuol esser critica all'esecuzione di ieri che nel complesso è stata ottima, ma l'espressione di un nostro rimpianto e desiderio. Non ci stancheremo mai di aspirare, con tutta l'anima nostra, il ritorno di un primato musicale italiano, certi come siamo che ancor oggi esistano in Italia forze artistiche di prim'ordine (1949).

Altro punto dolente denunciato da Porrino nei suoi scritti del dopoguerra è quello della «simpatia» che gli enti lirici dimostravano nei confronti delle opere dei compositori stranieri a scapito degli autori italiani, i quali avevano terribili difficoltà a vedere rappresentate ed eseguite le loro opere e le loro composizioni. Ad una lettura superficiale le affermazioni di Porrino potrebbero tradire un'eccessiva «italofilia» ma non è così. Una lettura attenta dei suoi scritti «napoletani» rivela invece la sua ammirazione ed il suo entusiasmo e stima anche per la musica straniera e i suoi interpreti, ma per quella di alto livello estetico. Ne cito soltanto alcuni passaggi in cui loda quando l'interprete possiede le qualità artistiche...

Walter Gieseeking ancora una volta è tornato in Italia, e in questa nostra magnifica Napoli, a portarci il miracolo della sua Arte, profonda ed umana, a rivelare ancora una volta il prodigio di un pianismo ricco di preziosità tecniche e messo a servizio dell'espressione, che si traduce, per l'ascoltatore in alto godimento spirituale (1949).

... ma è diretto e non scende a compromessi quando non è soddisfatto dei risultati dell'interprete, questa volta del direttore d'orchestra Ann Kullmer oppure sulla scelta del programma operistico del Teatro San Carlo:

Ann Kullmer ha una salda e profonda preparazione musicale, possiede pienamente le partiture che dirige (e le dirige a memoria), parte da premesse ben chiare e di cui essa è totalmente consapevole, ma è anche vero che alla Kullmer difettano spesso la facoltà e i mezzi per realizzare ciò che intende esprimere. Tra le sue intenzioni e le sue realizzazioni c'è sempre qualcosa che manca, soprattutto dal lato ritmico-costruttivo. La linea della composizione a volte si frantuma, certe fiacchezze od esitazioni del gesto fanno insabbiare l'orchestra; sembra ch'essa diriga un sol tema per volta, lasciando naufragare fra i marosi della polifonia orchestrale gli altri temi del contrappunto, non dando a tutti gli elementi strumentali il giusto rilievo ch'essi meritano. A questo punto ci vien fatto di domandarci se la Kullmer gode in America di una fama così consolidata da giustificare la sua apparizione su un podio così importante quale è quello del San Carlo. [...]. Ora è giusto aprire le porte agli artisti di tutti i paesi, ma noi desidereremmo che degli stranieri venissero invitati i migliori, se no meglio aiutarci fra italiani, tanto più che all'Estero si fanno un dovere di ignorarci bellamente! (1948)

Era proprio indispensabile, avendo programmato l'*Edipo Re* mettere in scena anche *Il bacio della fata* dello stesso Strawinsky? È questo un lavoro minore dell'autore russo, che risale al 1928. C'è tanto poco spazio per gli autori italiani che producono molto e bene e che si vedono quasi totalmente precluse le vie dell'Estero (a causa degli imperialismi... culturali dei paesi stranieri), che non ci sembra opportuno essere con loro più avari di quello che comportino le attuali difficoltà organizzative ed economiche dei nostri teatri! Al posto del balletto strawinskiano si poteva scegliere facilmente tra quelli scritti da Bizzelli, Carabella, Casavola, Dallapiccola, Lualdi, Parodi, Petrassi, Piccioli, Respighi, Rossellini, Santoliquido, Sanzognò, Tommasini, Veretti, ecc. (e chiedo scusa per le eventuali involontarie omissioni!).

E diventando più eloquente dimostra come alcune accuse mosse a lui e ad altri esponenti della «terza forza» musicale siano in definitiva infondate e frutto di un'incapacità di fondo di separare l'arte dalle lotte politiche dell'epoca.

Manca un piano organico e soprattutto una coscienza nazionale nei singoli: interpreti, critici e organizzatori. Non si chiede l'affermarsi di una mentalità stupidamente e grettamente nazionalista che faccia del mondo una palla divisa in piccoli quadratini. Tutt'altro! Si vuole un mondo vasto ed aperto ove le correnti spirituali circolino in piena libertà ma ove, almeno per ciò che concerne l'arte, non vi siano né vinti né vincitori, ove se rinuncia v'ha da essere sia equamente sopportata da tutti, ma ove, se qualcosa c'è da donare e ricevere, sia *da tutti* donata e ricevuta. Noi siamo convinti che dagli artisti stranieri molte cose pregevoli e interessanti possiamo ascoltare ma desideriamo che all'estero la nostra

musica sia conosciuta affinché gli stranieri possano profondamente e con serietà e buona volontà valutarci e, forse in avvenire... amarci! (1948)

Negli scritti porriniani non mancano le critiche su numerose colonne sonore risalenti alla metà degli anni Quaranta, come anche articoli che gravitano intorno alla questione della musica per il cortometraggio e per film. Non va, infatti, dimenticato che Porrino fu autore di decine e decine di colonne sonore di film, cortometraggi e documentari di vario tipo. E le sue conferenze degli anni Cinquanta – in parte pubblicate e in parte inedite – date alle stampe nella presente pubblicazione, spaziano da temi della musica popolare a vere e proprie introduzioni alla storia dell'opera lirica italiana.

Il lettore attento non potrà non osservare che alla maturazione, sia artistica che umana del compositore, corrisponde una maggiore apertura e tolleranza anche in problematiche musicali che lui stesso aveva avvertito, come la dodecafonia, alla quale anch'egli si accosta in alcune sue composizioni risalenti agli anni Cinquanta ma non in modo «estremista» come alcuni suoi contemporanei. Egli stesso ne dà testimonianza in un breve scritto inedito del 1954.

Per venire alle mie personali composizioni posso testimoniare che, partito dalle prime manifestazioni a volte folcloristiche e a volte impressionistiche (*Traccas, I Canti della schiavitù, Altair, Tre Canzoni Italiane, Sardegna*, ecc.), sono giunto a manifestazioni di una tecnica aggiornata e di un'espressione più interiore con le più recenti composizioni: *Il Processo di Cristo, Nuraghi* e il *Concerto dell'Argentarola*, ove ho anche introdotto elementi dodecafonicici, senza pur rinnegare quegli elementi anteriori di lin-guaggio che ritengo sempre validi (1954).

Il quadro che si delinea dalla lettura dei suoi scritti è quindi quello di una personalità musicale complessa e completa nello stesso tempo, non solo di un musicista ma di un artista a tutto tondo, attribuito questo che in uno dei suoi scritti egli diede a Leopold Stokowski e che vale indubbiamente anche per lo stesso compositore cagliaritano.

Ho sempre pensato che la grande famiglia di coloro che si dedicano alla musica possa considerarsi divisa in due gruppi: i «musicisti» e gli «artisti». I primi sono individui dotati di indubbia intelligenza, buona volontà, cultura e disposizione musicale; essi conoscono ogni segreto della loro arte creativa e interpretativa, ma giungono solo sino ad un certo limite; avrebbero potuto forse dedicarsi con eguale o maggiore successo ad altre attività intellettuali comprese quelle scientifiche. I secondi – coloro che io chiamo artisti – hanno le medesime qualità dei primi, ma aggiungono ad esse un'altra dote incontrollabile e indeterminata: quella della capacità artistica vera e propria, cioè della facoltà creatrice. Che è un *quid* imponderabile ma essenziale, comune ai creatori autentici e agli interpreti d'eccezione. Cioè potenza interiore d'espressione, ricchezza di fantasia, vitalità esuberante congiunta a un raro senso di equilibrio e di misura, sensibilità per il mondo della Natura come per quello dell'Uomo, apertura dello spirito alla bellezza, alla bontà, alla poesia! In un'umanità come quella di oggi, oppressa dalla meccanicità, dall'organizzazione vincolante e limitativa delle collettività, dai monopoli politici dei trust e dalle influenze politiche, vi è forse un numero sovrabbondante di «musicisti» e uno scarso di «artisti», non si sa se più per mancanza di questi ultimi o per eccesso di invadenza dei primi. Indubbiamente Leopold Stokowski appartiene alla categoria degli artisti. Vi appartiene non solo perché tutta la sua attività di interprete e di musicista si è esplicata su un piano elevato e poetico, ma anche perché tutte le manifestazioni del suo spirito sono manifestazioni di artista (1957).

Le *Questioni musicali* di Porrino abbracciano dunque non soltanto «questioni musicali» ma rivelano un approccio interdisciplinare allo studio della musica sino ad oggi non studiato in nessun modo neanche da quei critici (non molti per la verità) che hanno cercato (non sempre con successo) di penetrare la complessa personalità di Ennio Porrino. Dalla lettura del volume si percepisce una cultura profonda che non si limita alla disciplina che egli meglio conosce ma che spazia dalla storia alla letteratura e alle arti figurative, di cui si serve continuamente, spesso attraverso dotte citazioni o sottili allusioni, per chiarire concetti ed elaborare tesi e opinioni e per giustificare le sue prese di posizione. Senza queste cognizioni non sarebbe stato possibile dare alla luce opere d'arte come *Sardegna, Sinfonia per una fiaba, I Shardana, Nuraghi, Concerto dell'Argentarola, L'organo di bambù, Il Processo di Cristo, Esculapio al neon, Sonar per musicisti* e tante altre ancora, purtroppo cadute nell'oblio per «anzianità».

Con la presente pubblicazione viene così data alle stampe e messa finalmente a disposizione di studiosi ma anche di appassionati dell'arte musicale, una raccolta – lungi dal ritenersi esaustiva – contenente le critiche musicali e pubblicistiche, i resoconti concertistici, le conferenze, gli omaggi commemorativi e le interviste a Ennio Porrino rinvenute da chi scrive in biblioteche, archivi vari e nell'archivio privato di Målgari Onnis Porrino, che ringrazio cordialmente per la collaborazione e per l'infinita pazienza. Non resta da augurarci che il presente lavoro possa contribuire almeno in parte a rivedere certi giudizi espressi probabilmente troppo frettolosamente sul compositore sardo e a restituire a Porrino ciò che è di Porrino e alla musica ciò che appartiene alla musica.