# IL PAGANINI

09
2022

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO
"N. PAGANINI"
DI GENOVA

Conservatorio
Niccolò
Paganini

# IL PAGANINI

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO "NICCOLÒ PAGANINI"
DI GENOVA

# IL PAGANINI

Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova
Rivista annuale n. 9/2022

Autorizzazione Tribunale di Genova n. 5/2015 del 23.12.2015,
Var. 10/22 del 20.06.2022
Numero Iscrizione ROC 38320

**Presidente del Conservatorio "N. Paganini"**
Fabrizio Callai

**Direttore del Conservatorio "N. Paganini"**
Roberto Tagliamacco

**Direttore responsabile della rivista "Il Paganini"**
Piero Mioli

**Comitato scientifico**
Carmela Bongiovanni, Tiziana Canfori, Elena Manuela Cosentino,
Luigi Giachino, Sylviane Sapir, Pasquale Spiniello

**Comitato di redazione**
Patrizia Conti, Maurizio Tarrini (redattore capo), Marco Vincenzi

**ISSN 2465-0528**

Realizzazione grafica a cura di Nicola Zambon
Realizzazione editoriale
© 2022 Conservatorio "N. Paganini"
Via Albaro 38 – 16145 Genova

*L'editore rimane a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.*
*I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.*

# SOMMARIO

**Premessa del presidente del Conservatorio Fabrizio Callai** pag. 5
*Un nuovo corso*

**Premessa del direttore del Conservatorio Roberto Tagliamacco** 7
*Guardando al futuro*

**Premessa del direttore dell'annuario Piero Mioli** 8
*Più Bach che Wagner*

***I. Estetica, storia, analisi***

**Walter Kurt Kreyszig** 10
*Nikolaus Delius come revisore del repertorio flautistico settecentesco: il Concerto in sol maggiore per flauto e orchestra (LMV IX:1) di Leopold Mozart*

**Marco Vincenzi** 35
*Busoni e Scriabin: due universi paralleli*

**Carla Rebora, Marco Pedrazzi, Rosita Piritore, Monica Rossetti** 43
*Collective creation in music and 'linked verse' composition*

**Marco Simoncini** 66
*Mortuos plango, vivos voco di Jonathan Harvey. Una breve analisi*

***II. Documentazione, organologia, tecnologia***

**Mara Luzzatto** 78
*Tartini versus Mancinelli: un caso di attribuzione conflittuale nel repertorio flautistico, corredato da indagini sulle fonti*

**Luca Brignole** 88
*Lo sviluppo dei concerti di campane in Liguria nel XVIII secolo*

**Graziano Interbartolo** 103
*L'organo Vincenzo Ferretti della Parrocchiale della SS. Trinità a Rollo, Andora (1830): una novità inattesa*

***III. Cronache***

**Federico Filippi Prévost de Bord** 110
*La famiglia Delle Piane, chitarrari e musicisti a Genova tra Settecento e Ottocento*

**Alberto Giordano** 126
*EILAA's Working Days: Genova, Palazzo Grimaldi della Meridiana, 27-28-29 giugno 2022*

***IV. Rassegne***

**Piero Mioli** 135
*Verdiana. Ex libris 2018-2022/1*

***V. Miscellanea***

**Fabrizio Giudice** 154
*Genova e la chitarra, il mare e gli emigranti*

***VI. Quadri dell'istituto*** 158

# Un nuovo corso

*Fabrizio Callai*

Con molto piacere ed una certa dose di orgoglio, vengo a presentare il nuovo "quaderno", il nono per l'esattezza, del Conservatorio di Musica "N. Paganini" di Genova interamente edito dal mio e nostro caro Istituto.

Nello stesso tempo, ringrazio di cuore il Professore Piero Mioli che, con simpatia ed entusiasmo, ha accettato di raccogliere l'importante eredità culturale del Professore Roberto Iovino - al quale è succeduto nell'incarico di direttore responsabile - e tutti i collaboratori del prestigioso comitato scientifico e di redazione.

L' essere giunti al nono quaderno deve ricoprire un significato particolare; questa pubblicazione è a tutt'oggi ciò che più deve rappresentare il nostro Conservatorio agli occhi della città e degli studiosi per quanto riguarda uno degli elementi fondamentali della nostra Istituzione: la ricerca.

Essa deve essere fonte di interesse ed impegno da parte di tutti i musicisti al fine di formare, insieme all'esecuzione, un 'unicum' culturale che è forse dato riscontrare proprio ai soli fortunati fruitori delle Arti belle.

Anche in questo quaderno si potrà apprezzare la dimensione genovese collegata a quella europea; basta un solo fuggevole sguardo all'indice degli argomenti per verificare la varietà degli spunti e, alla lettura dei vari articoli, con quanto impegno gli stessi siano stati sapientemente realizzati dai nostri cari docenti o da studiosi amici dell'Istituto.

A tutti coloro i quali hanno collaborato e collaborano a questo importante progetto va il mio più cordiale grazie non solo quale Presidente del Conservatorio ma soprattutto quale musicista ed ex allievo dell'Istituto.

Il Conservatorio: Villa Bombrini in Albaro

Il Conservatorio: Palazzo Senarega

# Guardando al futuro

*Roberto Tagliamacco*

Con altrettanta soddisfazione si annuncia la pubblicazione di questo numero nove del "Quaderno del Conservatorio N. Paganini" che si presenta come numero del rinnovamento nella continuità.

Mi unisco ai ringraziamenti del Presidente verso il Professor Piero Mioli che ha assunto con entusiasmo il ruolo di direttore responsabile, nonché tutti i collaboratori del comitato scientifico e di redazione.

In un 2023 nel quale è prevista la ripresa dei progetti interrotti a causa della pandemia, (da una ricca stagione di concerti da realizzarsi, sia in Conservatorio, sia in importanti sedi cittadine), non poteva mancare la prosecuzione di una pubblicazione di approfondimento come questa, che rappresenta uno stimolo ad intraprendere e divulgare iniziative nuove e ricerche preziose, di quello che è stato il patrimonio musicale del nostro Conservatorio e del nostro territorio.

In tal senso, nell'evidenziare il forte legame tra il Conservatorio e la città (la quale ha da secoli una vita musicale ricchissima), il Paganini vuole svolgere un ruolo fondamentale sia di formatore di musicisti professionisti, sia di conoscenza e divulgazione della musica in senso più generale.

La rivista, quindi, sarà ancora una volta il motore e testimonianza di produzione e ricerca. Partendo da quello che è stato realizzato nella didattica e nella produzione del passato, a quanto ci si ripropone di attuare in futuro con particolare attenzione per quelle che sono le esigenze di un mondo musicale in continuo cambiamento.

Con rinnovato entusiasmo, quindi, ci si appresta a programmare una "Quaderno del Conservatorio N. Paganini" che possa parlare di un'attività della nostra Istituzione, ricca in tutti i suoi aspetti.

# Più Bach che Wagner

Scrivere saggi e libri, ideare e curare convegni e atti di convegno, coordinare pubblicazioni a più mani, svolgere consulenze di collane editoriali, nulla di tutto questo equivale a dirigere una rivista, un annuario, meglio un quaderno di carattere musical-musicologico come il *Paganini*. Quelle iniziative le ho praticate tutte, anche in quantità, come docente al Conservatorio di Bologna, come consigliere dell'Accademia Filarmonica di Bologna, come collaboratore editoriale delle edizioni Mursia e di edizioni Pàtron, come storico della musica indipendente (cioè libero da eventuali condizionamenti accademici). Questa, invece, è una novità, che mi coglie di sorpresa al compimento del 75° anno di vita e tanto più mi colma di soddisfazione.

Un motivo evidente di così buona reazione consiste nella mia estraneità professionale al Conservatorio di Genova, il soggetto che concepisce e stampa il prodotto. Prima che a Bologna, per l'informazione, ho insegnato al Conservatorio di Verona e in quello di Parma. Quasi scherzando, ho sempre pensato che mi sarebbe piaciuto chiudere l'amata carriera didattica (una buona metà della mia vita, e stavolta non scherzo) altrove, lontano, in belle città musicali del Centro e del Sud come Roma o Napoli. Non l'ho fatto, anche per mediocri ragioni di stanzialità (nessuna forma di turismo mi ha mai conquistato). Ma la sorte ha voluto che qualcosa del genere, in effetti molto del genere, mi capitasse otto anni dopo l'uscita di servizio, senza Centro o Sud ma nelle lande di un'altra musicalità, del Nord, quella ligure e genovese in particolare che non mi era affatto ignota. E riecco la soddisfazione.

Il paganiniano quaderno non è vecchio ma nemmeno è neonato. È già uscito otto volte cioè otto anni, con tutti i crismi di un direttore responsabile, un comitato scientifico e un comitato di redazione (oltre che dei responsabili dell'istituto), e a me è toccato cominciare a occuparmi del n. 9. Parecchio materiale era già giunto in redazione, ed era pronto per la stampa. Da parte mia, non ho faticato a considerare, suddividere, riaccorpare questo materiale, elaborando uno schema abbastanza razionale che poteva servire anche per i numeri successivi. Fra le premesse e notizie necessarie e i quadri dell'istituto, ho pensato di ordinare i testi come segue: testi di estetica, storia, analisi; di documentazione, organologia e tecnologia; di cronache; di rassegne (settore cui partecipo personalmente); e di tutto un po', grazie all'ospitale miscellanea in calce. Il numero che segue è qui che dimostra il progetto, spero con l'approvazione di lettori molti, curiosi e versatili.

Colpire questo bersaglio di lettori non è facile, puntarvi forse lo è: il piccolo segreto si chiama Storia della Musica (d'Arte, se vogliamo precisare). La disciplina, che non è affatto il caso di definire e illustrare qui, è vastissima, nei tempi, nei luoghi, nei versanti, nei colle-

gamenti culturali e no. Fra i testi che ho scritto e curato, quelli che sento più miei sono i più panoramici; un dizionario di musica classica, una storia della musica, una storia dell'opera italiana in quattro volumi, i 16 volumi di una collana estesa dalla sequenza allo *Sprechgesang* e lesta a procedere annualmente. Con un principio come questo "segreto", come non spaziare, saltare, saltabeccare da un argomento all'altro? È quanto il *Paganini* cercherà di fare nei prossimi numeri rispettando l'ordinamento di cui sopra, verso lettori molti mediante autori molti anch'essi. Altro panorama, questo degli autori, da comporre in prevalenza con le forze del Conservatorio e per il restante con varie forze nazionali, magari sempre conservatoriali. Quanto alle forze d'istituto, la chiamata alle armi parte, anzi riparte proprio ora, ché il 2023 è già cominciato.

Debbo la nomina al presidente e al direttore del Conservatorio Fabrizio Callai e Roberto Tagliamacco, che ringrazio di cuore. Il passaggio delle consegne dal collega Roberto Iovino (ci conoscemmo e collaborammo) a me ha comportato anche un parziale rinnovamento nei ranghi del comitato scientifico e del comitato redazionale. A questi colleghi va il mio benvenuto e, se si può dire, il mio benaccetto, in particolare a Maurizio Tarrini che era il centro operativo del quaderno e da questo numero merita veramente di figurare come redattore capo. Lavoreremo in armonia? lo credo, specie se si tratta di un'armonia classica che è anche polifonia, contrappunto, proprio punto contro (meglio, sopra o vicino) punto. Niente Wagner, niente *Tristano*! a trecento anni dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato*, questo è l'auspicio migliore.

*Piero Mioli*

Bologna-Genova, dicembre 2022

# Nikolaus Delius come revisore del repertorio flautistico settecentesco: il Concerto in sol maggiore per flauto e orchestra (LMV IX:1) di Leopold Mozart (Dono Delius C341)[1]

*In memoriam Nikolaus Delius (1926-2020)*

*Walter Kurt Kreyszig*

**I**. Non è un caso che il periodo dei più evoluti sviluppi del flauto traversiere – da quello a una[2], due, tre chiavi di J. J. Quantz (1697-1773)[3] a quello a chiavi complete – le cui innovazioni si devono essenzialmente a Th. Boehm (1794-1881)[4] – coincida con un'attività compositiva intensificata e la conseguente pubblicazione di trattati[5] e repertorio per traversiere, dal tardo XVII sino al XVIII e XIX sec.[6]

Il repertorio include composizioni per traversiere solo[7], duo, trio, quartetto e quintetto, così come vari esempi cameristici con organici misti[8], e partiture per organici più ampi – come concerti per uno o duo flauti traversieri, o traversieri con altri strumenti (come arpa o oboe o altro), o con orchestra di varia composizione.

A questo repertorio si è dedicato, durante la sua lunga carriera alla Hochschule di Karlsruhe (Instructor 1955-63) e alla Hochschule di Friburgo (Instructor 1964-71, Docente 1971-1992)[9], Nikolaus Delius[10], che fu anche cofondatore della rivista Tibia (1976-1993)[11]. I suoi contributi al flauto traverso[12] - nelle aree dell'organologia, della pedagogia e della pratica esecutiva – sono stati celebrati nella Festschrift Nikolaus Delius[13]; egli ha raccolto nella propria biblioteca privata esempi tratti dal repertorio in facsimili di originali antichi e in edizioni moderne, che ha poi donato nel 2013 al Conservatorio "N. Paganini" di Genova. È così che non solo gli studenti del Conservatorio, ma anche la più vasta comunità di studiosi, può accedere ai diversi materiali del Dono Delius[14]: esso è gestito dalla curatrice Mara Luzzatto, e da un comitato internazionale rappresentato da Mariateresa Dellaborra (SIdM) e dal sottoscritto. Attento collezionista di importanti materiali – non solo inerenti letteratura e pedagogia flautistica, ma che si estendono alla teoria e alla storia della musica – Nikolaus Delius ha anche allargato il compasso temporale oltre il Settecento e l'Ottocento, sino ai nostri giorni: come un autentico umanista[15], egli ha poi scavalcato i confini tradizionali delle epoche, cercando di penetrare all'interno del pensiero e della storiografia occidentale – attraverso musicisti "precursori" come appunto J. J. Quantz[16] e Leopold Mozart (1719-1787)[17].

La conoscenza di Delius del repertorio flautistico – dal Rinascimento al XX secolo – si evince dalla sua stessa biblioteca, acquisita come Dono Delius: tutti gli items sono riportati con specifica numerazione, e includono le proprie revisioni di edizioni antiche, e ristampe di musica per flauto provenienti da Inghilterra, Francia, Germania, Italia ecc. Sono comprese tra queste pezzi per flauto solo[18], due flauti[19], duetti con altri strumenti[20], trii di flauti[21], composizioni per flauto e basso continuo[22], flauto e tastiera[23] (ma anche tastiera con flauto in veste di accompagnamento[24], come non era infrequente nel repertorio ottocentesco[25]), e flauto all'interno di composizioni da camera[26]. Inoltre vi si trovano materiali didattici[27], studi per flauto[28] e per due flauti[29] ed altro. Delius si addentrò occasionalmente anche nel repertorio antico, con revisioni di musica secentesca per flauto diritto[30]; il repertorio tratto dal flauto diritto attraversa Settecento e Ottocento[31] – l'epoca della delicata transizione dal diritto al traversiere[32] – e comprende brani normalmente eseguiti sul flauto traverso, che ne reclamava la paternità.

Oltre all'interesse per la musica *practica*, Delius dava molta importanza alla musica *theorica*, insistendo sulla necessità di tenere in considerazione in senso accademico le varie facce dello strumento: sugli aspetti organologici era concentrata l'attenzione nel simposio flautistico da lui organizzato nel 1987 a *Staatliche Hochschule für Musik* in Freiburg in Breslavia[33], così come nella preparazione della Festschrift di H. A. Moeck (1922.2010)[34] – figlio di H. J. Moeck (1896-1982), fondatore nel 1930 delle omonime edizioni. Il volume che ne scaturì è incentrato sul repertorio flautistico, la storia e la critica. Nella lunga leadership di H. A. Moeck (unico responsabile dal 1960 al 2002) questa casa editrice si configurò come una delle massime realtà di musica flautistica nel mondo[35].

L'edizione moderna del *Concerto in Sol magg.* di Leopold Mozart è uno dei più significativi contributi editoriali di Delius, per un autore e teorico essenzialmente noto per le composizioni e la trattatistica dedicate invece al proprio strumento – il violino.

**II**. Noto per la sua ricca biblioteca musicale di testi teorici e di documenti storici[36], nel suo *Versuch einer gründlichen Violinschule*[37] – trattato di impronta umanistica che attrasse l'attenzione, tra gli altri, di F.W. Marpurg (1718-1795)[38] – il bibliofilo Leopold Mozart offrì una vivida testimonianza dei propri interessi a largo spettro[39]. Gli stessi che cercò di impartire al figlio Wolfgang Amadeus (1756-1791)[40], unendo princìpi di musica *theorica*[41] e musica *practica*[42]; in quest'ultimo ambito, il padre talvolta elargiva consigli al figlio riguardo la composizione[43] e le proprie stesse opere[44], sacre[45] e profane[46], alcune delle quali furono pubblicate finché Leopold era in vita[47]. Al di là di lieder[48] e composizioni per orchestra[49], il focus compositivo di Leopold era centrato sul proprio strumento, il violino[50], e sul pianoforte[51] – che pura egli suonava professionalmente, e del quale si serviva per l'istruzione musicale dei suoi figli. Occasionalmente, però, Leopold si allargava ad altri strumenti, tra cui il flauto, per il quale completò ben cinque concerti[52]. In una lettera del 24/11/1755 all'editore musicale J.J. Lotter (1683-1738)[53] di

Augusta – importante centro commerciale in cui l'attività di pubblicazione[54] era legata alla famiglia Fugger[55] – Leopold Mozart (che all'epoca era compositore celebre, nonché umanista, pedagogo, organologo, violinista) fa riferimento a questi cinque concerti per flauto, includendone gli incipit[56]: quattro di essi purtroppo andarono perduti, ma la data di questa lettera ci fornisce un termine *post quem* relativo alla composizione dei concerti stessi. Sopravvisse solo il Concerto in sol magg. (DD C341) – reperito nell'isola di KrK, nell'ex Yugoslavia [il nome italianizzato è Veglia, e si trova nell'attuale Croazia. N.d.T.] – dove la partitura riporta la collocazione XXXIII.F nella biblioteca *Zbirka Don Nikole Udina Algarotti* [57]: sono conservate anche le parti staccate – due violini, viola e basso – copiate, secondo Cliff Eisen, non più tardi del 24/11/1772[58], oggi alla biblioteca *Salzburger Museum Carolineum Augusteum* (Salisburgo)[59]. Nonostante non disponiamo dell'autografo di Leopold Mozart di questo concerto, esso è da considerarsi composizione originale – secondo quanto affermato nelle ricerche di Ernst Hintermaier, (già archivista del *Dom- und Konsistorialarchiv* della Cattedrale di Salisburgo[60]), confermate anche da Delius[61], che ne pubblicò la prima edizione moderna[62]. A differenza dei due concerti per flauto del figlio Wolfgang Amadeus[63], il Concerto in Sol magg. K313 (DD B354)[64] e in Re magg. K 314 (DD B619)[65], appartenenti entrambi, dal punto di vista generale e degli aspetti stilistici, al Classicismo viennese[66], il Concerto in Sol magg. di Leopold Mozart – nei tre movimenti disposti secondo la successione Veloce/Lento/Veloce – segue invece la cosiddetta *Fortspinnungstechnik*[67], ossia lo sviluppo motivico da un tema principale in ciascuno dei movimenti, tipico dell'era barocca[68].

Secondo lo stile italiano, al solista sono affidati brevi temi – che si espandono in sequenze melodiche e *diminuzioni* organizzate in passaggi di scale e arpeggi – esposti nella tradizionale forma bipartita, in ossequio alla teoria degli affetti, saldamente radicata al tardo barocco[69]; nei movimenti estremi viene poi sviluppata una breve coda (Allegro moderato, batt. 73-78; Presto, batt. 141-150).

Il Dono Delius comprende 3214 edizioni moderne, revisionate da Nikolaus Delius e da altri flautisti contemporanei – come A. Nicolet (1926-2016)[70], J.-P. Rampal (1922-2000)[71], G. Scheck (1901-1984)[72], quest'ultimo docente di Delius. Proprio sotto l'influenza di Scheck, Delius si è dedicato sia alla didattica, sia all'esecuzione, sia alla pubblicazione: durante la sua carriera in Germania ha revisionato un notevole numero di importanti composizioni flautistiche, oggi incluse nel Dono Delius[73]. Alla luce dei propri interessi nei campi della pedagogia e dell'esecuzione musicale, non stupisce che Nikolaus Delius fosse attratto dalla figura di Leopold Mozart, il quale era animato dai medesimi interessi. Proprio la realtà di questa sorta di "vite parallele" spiega l'attenzione rivolta da Delius all'unico concerto sopravvissuto di Leopold Mozart: l'edizione è stata concepita come riduzione per flauto e pianoforte – essenzialmente per ragioni di natura pratica, ossia per renderlo maggiormente accessibile.

**III**. Mentre le edizioni di testi di argomento teoretico-musicale Otto- e Novecentesche hanno beneficiato dell'impostazione di tradizione classica – radicata nei testi umanistici e nelle connesse linee editoriali[74] strettamente associate a considerazioni di natura filologica – il discorso è diverso per le edizioni musicali: le indicazioni editoriali, in qualche modo indipendenti rispetto ai testi, iniziarono ad essere formulate nella seconda metà dell'Ottocento, connesse all'avvento delle *Gesamtausgaben* (edizioni complete) in ambito tedesco. Si iniziò con la *Bach-Gesellschaft* (*BG*) nel 1850[75], sotto gli auspici di Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)[76], e con la sua riedizione, la *Neue Bach-Ausgabe* (*NBA*), a partire dal 1950[77] – tutt'ora *in progress* (2020).

A differenza dal vol. 43 della *BG*, la *NBA* contiene un numero più ridotto di composizioni di Johann Sebastian Bach, a causa dello scorporo di false attribuzioni bachiane, tra cui la *Sonata in Sol minore per flauto e clavicembalo, BWV 1020/Anh. III 184*[78], la *Sonata in Mi bemolle maggiore per clavicembalo e flauto, BWV 1031*[79], la *Sonata in Do maggiore per flauto e basso continuo, BWV 1033*[80], che sono state riattribuite a Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), principale copista del padre (nel caso della *Sonata in Mi bemolle maggiore, BWV 1031*, si suppone sia di mano di Johann Joachim Quantz)[81]. Per ciascuna opera completa degli autori maggiori, i criteri editoriali attengono all'intero *corpus* delle composizioni[82], mentre, nel caso di edizioni singole, i vari editori agivano in modo indipendente. Nei casi di compositori per i quali non esistevano raccolte complete, i singoli editori erano obbligati a sviluppare politiche editoriali proprie, basate sulla disamina della singola composizione (in fonte unica o in fonti multiple): riferimenti erano l'autografo, se esistente, e il complesso delle fonti manoscritte, con le loro filiazioni – basate sulla lettura di eventuali manoscritti e la correlazione con la fonte di riferimento.

Alla luce delle considerazioni esposte circa il riesame delle fonti manoscritte del repertorio flautistico bachiano, e la conseguente questione relativa all'attribuzione o la falsa attribuzione di alcune composizioni, sono state riclassificate le opere considerate autentiche[83]. Esse sono: la *Partita in la minore per flauto solo, BWV 1013* (composta a Köthen intorno al 1720)[84], la *Sonata in Si minore per clavicembalo e flauto, BWV 1030* (composta a Lipsia verso il 1735)[85], la *Sonata in La minore per flauto e clavicembalo, BWV 1032* (copia autografa, Lipsia circa 1736)[86], la *Sonata in Mi minore per flauto e basso continuo, BWV 1034* (composta a Köthen intorno al 1724)[87], e la *Sonata in Mi maggiore per flauto e basso continuo, BWV 1035* (composta a Lipsia verso il 1741)[88]. Le altre composizioni sopracitate sono considerati lavori non autentici, e perciò sono stati espunti nella *NBA*. Non stupisce, dunque, che i relatori della *VI Giornata Internazionale di studi* intitolata "Interpreti e studiosi: le edizioni musicali per flauto"[89], organizzata da Mara Luzzatto, avesse il suo focus proprio sul repertorio settecentesco e le edizioni correlate. In particolare, è stata affrontata la disamina dei princìpi editoriali di ambito italiano e tedesco, a partire dalla *Sonata in Mi minore, BWV 1034*[90], e dalle trascrizioni tratte dal repertorio per archi[91]. La scelta dell'argomento era originata da una conversazione con Nikolaus

Delius risalente al 2013: il professor Delius aveva sentito l'urgenza di analizzare una vasta campionatura del repertorio flautistico[92] – oggi accessibile ad esecutori e studiosi come ***Dono Delius*** – per cercare di indagare la vastità degli approcci revisionali, al fine di pervenire alla formulazione dei migliori criteri editoriali da applicare al repertorio flautistico.

Nella Premessa agli *Atti* della *VI Giornata Internazionale di studi*, Mara Luzzatto così esprime l'importanza dei contributi di Nikolaus Delius: «il professore aveva iniziato le sue ricerche [editoriali] in un'epoca nella quale la filologia musicale era piuttosto acerba: in ogni caso, egli si è rivelato davvero un pioniere per quanto riguarda il lavoro di riedizione in ambito flautistico, pubblicando oltre un centinaio di edizioni moderne; e poiché la documentazione sulle fonti costituiva il suo criterio di indagine primario (sebbene queste siano di rado citate specificamente nei volumi), le sue riedizioni moderne non soltanto hanno arricchito il nostro repertorio di titoli interessanti, ma sono assolutamente coerenti dal punto di vista del rispetto testuale»[93].

Gli autori dei contributi contenuti nei citati *Atti* fanno riferimento ad edizioni recenti – come Nicola Lucarelli, che spazia da Jean-Pierre Rampal (1922-2000) a Marc Hantaï (n. 1960), includendo Peter-Lukas Graf (n. 1929)[94], Barthold Kuijken (n. 1949)[95], Gian Luca Petrucci[96], David Lasocki[97], e Ardal Powell (n. 1958)[98], trascurando però i significativi contributi di Nikolaus Delius.

Il sottoscritto analizza le pratiche editoriali di Delius a partire dall'edizione originale del *Concerto in Sol maggiore* di Leopold Mozart, nella riduzione per flauto e pianoforte (curata con Martin Müller)[99].

**IV**. Leopold Mozart come compositore è scarsamente pubblicato in edizione moderna. Al di là di sporadiche edizioni[100], si deve a M. Seiffert (1868-1948) l'elaborazione nel 1908 di un volume comprendente musica per pianoforte, trii, alcuni lavori per orchestra e per voce e orchestra in *Denkmäler der Tonkunst Bayern*[101]. Altre composizioni di Leopold Mozart apparvero nella serie Diletto musicale[102], in *Denkmäler der Musik in Salzburg*[103], *Recent Researches in the Music of the Classical Era*[104], *Documenta Augustana*[105]. Nikolaus Delius – tra i primi studiosi a pubblicare un'edizione autorevole di un'opera per flauto di Leopold Mozart – non poteva dunque basarsi su pubblicazioni precedenti: dovette quindi sviluppare le proprie procedure – procedure derivanti dalla meticolosa disamina del testo musicale. Anche pubblicazioni contenenti linee-guida al di là delle raccolte collettive riguardano di solito repertori antecedenti al XVIII sec.[106]

Nel caso del *Concerto in Sol magg.* per flauto e orchestra di Leopold Mozart (LMV IX:1), tramandatoci come accennato in un unicum non autografo di un copista anonimo, Delius dovette basarsi sull'attenta lettura delle parti manoscritte, includendo importanti osservazioni a supporto delle proprie scelte editoriali, che lo guidarono alla preparazione di un'edizione

critica dell'unico concerto superstite di mano di Leopold Mozart[107].

Proprio sulla base delle proprie precedenti edizioni critiche, Delius decise di intraprendere il lavoro di riedizione[108]. Nonostante il testo manoscritto fosse sostanzialmente affidabile, l'anonimo copista nella stesura delle parti aveva commesso un certo numero di sviste. Secondo le norme standardizzate relative ai testi musicali, soprattutto nei casi di fonti manoscritte da emendare, Delius aveva quindi corredato l'edizione di un testo critico, a premessa della propria revisione, nel quale venivano riportate le discrepanze fra l'edizione critica e l'originale – in questo caso le parti staccate. Il fatto che Delius avesse optato, relativamente alla propria edizione, verso una riduzione della partitura per archi limitata al pianoforte, conferisce al testo critico importanza ancora maggiore, dovendo il pianoforte emendare gli errori contenuti nelle parti degli archi. Nella copiatura delle parti staccate degli archi, il copista anonimo incorre in errori soprattutto nei movimenti estremi, mentre nel movimento centrale le parti non presentano errori.

Nella Tavola che segue sono identificate le correzioni, ripartite nelle loro categorie essenziali: profilo melodico, profilo ritmico, fraseggio e articolazione, ornamentazione, interventi del copista, scorrettezze del copista.

**Tavola**
**Leopold Mozart, Concerto in sol maggiore per Flauto e Orchestra, L. IX.1**
**Sguardo riassuntivo delle correzioni editoriali di Nikolaus Delius**

| | | Movimento | Strumento | N° battuta |
|---|---|---|---|---|
| 1. Correzioni del profilo melodico | Errori di singole note | *Allegro moderato* | Flauto e violini I | 37 (cfr. 4, 48) |
| | | *Allegro moderato* | basso | 44 (cfr. 13) |
| | | *Allegro moderato* | flauto | 48 (cfr. 4, 37, 48) |
| | | *Andante* | violini II | 25 |
| | | *Presto* | violini II | 26 |
| | | *Presto* | violini I | 28 |
| | | *Presto* | violini II | 52 |
| | | *Presto* | flauto e violini I | 70 |
| | | *Presto* | flauto | 108 (cfr. 109, 112-113) |
| | | *Presto* | violini II | 144 (cfr. 146) |
| | Errori nella successione di note | *Allegro moderato* | violini I | 32 |
| | | *Allegro moderato* | viola e basso | 48 |
| | | *Allegro moderato* | flauto | 51 |
| | Errore alterazione Alterazione mancante | *Allegro moderato* | basso | 9 |
| | | *Allegro moderato* | violini I | 73 |
| 2. Correzioni del profilo ritmico | Errori nella divisione | *Allegro moderato* | violini I | 6, 8 |
| | | *Allegro moderato* | violini II | 6, 7 |
| | | *Allegro moderato* | violini II | 28 |
| | | *Allegro moderato* | flauto | 37 |
| | | *Allegro moderato* | violini I e II | 39 (cfr. 59) |
| | | *Allegro moderato* | violini I e II | 41 (cfr. 61) |
| | | *Allegro moderato* | violini II | 43 |
| | | *Allegro moderato* | flauto | 54 |
| | | *Allegro moderato* | violini I | 59, 61 (cfr. 39, 41) |
| | | *Allegro moderato* | flauto | 77 |
| | | *Presto* | flauto | 36 |
| | Errori nel ritmo | *Allegro moderato* | flauto | 49 (cfr. 51) |
| | | *Allegro moderato* | violini II | 50. 52 |
| | | *Allegro moderato* | violini I | 61 |
| | Errori nel posizionamento del punto di valore | *Allegro moderato* | violini I | 35 |
| | | *Presto* | violini I | 129 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 3. Correzioni di fraseggio e articolazione | Adeguamento del fraseggio | *Allegro moderato*<br>*Presto*<br>*Presto*<br>*Presto*<br>*Presto*<br>*Presto*<br>*Presto* | flauto<br>flauto<br>flauto<br>violini I<br>violini II<br>flauto<br>flauto | 2 (cfr. 4)<br>20 (cfr. 16, 18)<br>50, 52 (cfr. 16, 18)<br>70<br>81 (cfr. 50)<br>83 (cfr. 50, 81)<br>93 |
| | Errore di indicazione staccato | *Presto* | violini II | 75 (cfr. 77) |
| 4. Correzioni dell' ornamentazione | Errore nel posizionamento trillo | *Allegro moderato*<br>*Allegro moderato* | violini I<br>flauto | 1 (cfr. 3; anche 34, 36)<br>77 |
| | Omissione dell' appoggiatura | *Allegro moderato* | violini I e II | 73 (cfr. 54, 56) |
| 5. Aggiunte e correzioni del copista | Aggiunta di indicazione dinamica | *Allegro moderato* | violini I | 69 |
| | Fermata | *Presto* | violini I | 140 |
| | Correzione | *Allegro moderato* | basso | 53 |
| 6. Dimenticanza del copista | Battuta mancante | *Allegro moderato* | Tutti gli strumenti | 38 |

**1. Correzioni del profilo melodico** — Nella disamina critica del testo musicale del *Concerto in Sol maggiore per flauto* di Leopold Mozart, pervenutoci nelle parti staccate, Nikolaus Delius ravvisava un certo numero di sviste del copista, inerenti il profilo melodico delle parti strumentali – errori che naturalmente necessitavano di commento nel Testo critico nonché delle necessarie correzioni delle singole parti (e, nel caso specifico, anche nella riduzione per flauto e pianoforte). Nella maggioranza dei casi, gli errori erano riferiti alla copiatura di una singola nota. A batt. 37 dell'*Allegro moderato*, figura per errore come sedicesimo puntato *la'* sia nella parte di violino che nella parte del flauto[109], che annulla la breve sequenza melodica. La figurazione appare invece corretta nella batt. 4 del medesimo movimento, dunque a batt. 37 il *la'* va corretto in *si'*. Alla batt. 48, il copista ripete l'errore nella copiatura del flauto: il sedicesimo puntato *la''* va quindi corretto in *si''*, in analogia col violino I. A batt. 44, dopo la scala ascendente del *tutti* in ottave parallele – che connette il *tutti* all'ingresso del *Solo* – nella parte del Basso è erroneamente riportato, nell'ultimo quarto, *sol,* che va corretto in *la* per evitare dissonanza con le altre parti.

La modifica è del resto in analogia con l'episodio corrispondente nella prima parte del movimento, a batt. 13. A batt. 25 dell'*Andante*, l'ottavo finale *re''* del flauto – che si scontrerebbe con gli ottavi *fa'* e *la'* degli archi – è modificato da Delius, che sostituisce il *re''* con *do''*. Nel *Presto*, Delius rileva altre sviste del copista che necessitano di correzione: a batt. 26, il contesto armonico suggerisce a Delius la sostituzione della croma *mi'* al Violino II con croma *re'*. La sostituzione di un *la* con un *fa#* nel Violino I consente l'intervallo di 4a tra flauto e violino I,

con conseguente movimento nel flauto da *si'* a *do''* (formando una 5a diminuita col violino I) e la risoluzione su *si'* e *sol''* alla batt. 29, più tipica dell'idioma *galante*[110] di questo Concerto.

Analogamente, l'accordo vuoto risultante dalla croma *la* in principio di batt. 52 al Violino II viene riempito da Delius mediante la sostituzione del *la'* con *re'*. Alle batt. 71 e 72, Flauto e Violino I si muovono all'unisono: nell'ambito di un andamento a coppie di note, il profilo melodico differisce tra le battute in oggetto, (riportando infatti *si'* come quinto sedicesimo nella battuta 70, dissimile dal quinto sedicesimo *fa #* nella battuta seguente), ragione per cui Delius decide di ristabilire l'affinità melodica sostituendo il *si'* di battuta 70 con *sol#*. La natura ripetitiva di brevi cellule melodiche, caratteristica della sezione conclusiva del *Presto*, agevola la scoperta di sviste del copista: caso evidente l'ultimo sedicesimo di batt. 108 del flauto, trascritto dal copista come *fa#''*, sostituito da Delius con *la#''* in analogia con le batt. 109, 112 e 113. A batt. 144 del Violino II, la croma *la'* sul battere crea dissonanza: la sostituzione *la'* con *sol'* annulla la dissonanza (soluzione confermata dalla ripetizione quasi identica in batt. 146).

Al di là di questi errori isolati riferibili a singole note, nell' *Allegro moderato* Delius ravvisa ulteriori errori dell'anonimo copista in tre punti: nella prima metà di batt. 32, il Violino I presenta la successione *mi'' - fa#'' - sol'' - sol'' - mi''*, mentre il Flauto riporta in identica figurazione ritmica *do#'' - si'' - do#'' - re'' - sol''*. Per evitare raddoppi che certamente non erano nelle intenzioni dell'Autore, Delius propone di modificare il Violino I con la successione *mi'' - re'' - mi'' - fa# - mi* (dove gli intervalli di sesta si presume rispecchino l'intenzione di Leopold Mozart).

Alla fine di batt. 48, nelle parti di Viola e Basso si trova una successione di sedicesimi in levare, prima del battere di batt. 49 sulla dominante (re maggiore): Delius prescrive alla Viola *sol' - fa#' - mi'* (in luogo di *la' - fa#' - mi'*) e analogamente *sol - fa# - mi* al Basso (in luogo di *la - sol - fa#*), approdando meglio sul *re* in battere di batt. 49.

A batt. 51 del Flauto, la terza delle terzine è riportata dal copista come *sol#' - mi' - sol#'*: Delius la sostituisce con *si' - mi' - si'*, rendendo più conseguente l'intero passaggio discendente in terzine (*sol#'' - si'' - sol#'' / mi'' - sol#'' - mi'' / si' - mi'' - si' / sol#' - si' - sol#'*), ed eliminando in questo modo la triade incompleta sul secondo quarto di batt. 51.

A batt. 9, il copista trascrive erroneamente al Basso *bequadro (quadratum)*[111] sul *mi* trentaduesimo: la modifica di Delius in *mi bemolle* (*rotundum*) è giustificata dal contesto armonico, dove in tutte le parti degli archi, a batt. 10, è introdotto *mi bemolle*.

A batt. 73, l'inizio della *Coda* di questo movimento, il copista dimentica di prescrivere *bemolle* al *si'* del Violino I: Delius corregge la svista, indicando il *bemolle* entro parentesi quadre (secondo la pratica abituale legata ai repertori dell'epoca). La modifica restituisce senso alla breve imitazione tra Violino I e le altre parti degli archi di batt. 73.

**2. Correzioni del profilo ritmico —** Alla luce della considerazione che il *Concerto in Sol maggiore* di Leopold Mozart è saldamente ancorato alla tradizione del Barocco, epoca con mutevoli pratiche ritmiche[112], non sorprende che la maggioranza di errori e sfasature riguardino aspetti ritmici dei movimenti estremi. Nell'*Allegro moderato*, batt. 6, Delius riscontra differenze nella copiatura ritmica di gruppi simili: il Violino I raggruppa la figurazione di tre note secondo la *via naturae*[113], ossia collocando la croma dopo la duina di sedicesimi, mentre nel Violino II la ritmica è rovesciata, collocando la croma prima della duina di sedicesimi (*via artis*). Poiché i violini si dimostrano sincronici, Delius opta per la sincronizzazione ritmica del passaggio, secondo la *via artis*. Tale decisione tiene conto anche delle appoggiature[114] che precedono i gruppi di tre note, e che favoriscono tale soluzione. La terza volta che viene presentata questa figurazione, Delius cambia il disegno ritmico del Violino II da *via artis* in *via naturae* – similarmente al Violino I – per assicurare la chiusura cadenzale prima della pausa. Alla batt. 39 Leopold Mozart ripropone la medesima disposizione ritmica ai Violino I e II. Qui il copista annota il Violino II correttamente (secondo la *via artis*, e la *via naturae* sulla cadenza), con le appoggiature che precedono i gruppi di tre la prima e la seconda volta. Nel Violino II, però, il copista erroneamente riporta la divisione secondo la *via artis* nell'ultimo gruppo (che Delius corregge secondo la *via naturae*). Alla batt. 41 l'errore del copista si ripete sia nel Violino I che nel Violino II nell'ultimo gruppo (e Delius ricorre pertanto alla medesima correzione ritmica). Nelle battute 59 e 61 il profilo ritmico viene emendato da Delius in analogia con le batt. 39 e 41. Alla batt. 7 è ancora modificato il dettato ritmico del Violino II, sul terzo quarto della misura, secondo la *via naturae* (assicurando così un appoggio cadenzale).

A batt. 28, sempre al Violino II, figura erroneamente una coppia di *la* del valore di sedicesimi, che vanno considerati invece del valore di un ottavo ciascuno. A batt. 37 del Flauto, Delius riporta come trentaduesimi *do#* e *re*, in analogia con la disposizione ritmica di batt. 35, dove Flauto e Violini procedono omoritmicamente. Similmente, a batt. 43 del Violino II, Delius riporta come trentaduesimi (anziché in sedicesimi, come il copista) i primi tre gruppi di terzine, rendendo così la figurazione ritmica della prima metà della battuta corrispettiva della seconda, regolarmente riportata nelle altre parti strumentali.

A batt. 54 del Flauto, la terza nota è riportata come un *si* del valore di un sedicesimo, che naturalmente è stato corretto in *si* croma, come nella ripetizione sul terzo quarto della stessa battuta. Nella penultima battuta dell'*Allegro moderato*, il copista scrive correttamente la parte del Violino II, mentre alla scala del flauto manca un trentaduesimo: Delius suggerisce di intervenire sul profilo ritmico, assegnando al *sol'* iniziale il valore di un sedicesimo in analogia con il Violino I. Un'altra soluzione, forse meno elegante, sarebbe quella di ripetere il sol iniziale (come il Vl II), senza ulteriori modifiche rispetto al copista.

A batt. 36 del *Presto*, nel Flauto il copista ha erroneamente indicato come terzina di trentaduesimi il gruppo *la - sol - fa*: nell'edizione moderna Delius ripristina la scrittura corretta in sedicesimi. A batt. 49, la mano del copista scivola su una stanghetta di troppo sull'ultimo

*re''* del flauto, che è da intendersi del valore di 1/4, in analogia con il *mi''* ultimo quarto della batt. 51.

A batt. 50 e 52 dell'*Allegro moderato*, Flauto e Violino I sono ritmicamente sincroni, se trascuriamo le appoggiature del Flauto. Ciononostante, il Violino II nelle medesime misure presenta un profilo ritmico, nel quarto iniziale, con una pausa di 1/8 seguita da una coppia di sedicesimi, che contrasta col ritmo del Flauto: Delius propone invece che la coppia di sedicesimi sia corretta in sedicesimo puntato, seguito da trentaduesimo. Alla batt. 61, il copista assegna inavvertitamente al Violino I un *fa#'* sull'ultimo quarto della misura: Delius ritiene che il *fa#'* vada sostituito con *mi'*; nella riduzione, comunque, opta per riprendere il disegno ritmico e melodico della viola. Al di là degli errori nella distribuzione ritmica, il copista inserisce erroneamente due punti di valore (*puncta additionis*)[115] al Violino I, rispettivamente a batt. 35 dell'*Allegro moderato* (secondo e quarto trentaduesimo), e a batt. 129 del *Presto* (che ovviamente richiedono correzione).

**3. Correzioni di fraseggio e articolazione** — Nell' *Allegro moderato*, a batt. 2 del Flauto la quartina è riportata come legatura unica, mentre la parte del Violino I (raddoppiata all'unisono) è indicata con legature a due a due. Delius assimila il Flauto al Violino I, modifica giustificata anche dalla legatura a due che compare a batt. 4.

Nel *Presto* ci sono svariate articolazioni che appaiono non coerenti: la figurazione di batt. 20 compare con articolazione diversa al Flauto e Violino I: Delius suggerisce di uniformare il Flauto al Violino I, in conformità con l'analogo passaggio alle batt. 16 e 18. Per la stessa figurazione melodica del Flauto, che procede all'unisono col Violino I, il copista omette indicazioni di fraseggio, che Delius propone con linea tratteggiata, uniformando Flauto e Violino I. A batt. 50 e 52 ricompare al Flauto la stessa figurazione melodica, trasposta rispettivamente una quarta sotto e una quinta sopra: il copista inspiegabilmente prescrive legature *re'''* - *do#* e *mi'''* - *re'''* alla batt. 48, e legature a due alle batt. 50 e 52. Delius suggerisce di ritornare all'articolazione di batt. 16 - 18 - 20, optando così per articolazioni simili in passaggi simili - presumibilmente in ottemperanza alle intenzioni di Leopold Mozart. Stessa modifica nella riproposizione dell'analogo materiale tematico alle batt. 81 e 83. Diversamente dalle batt. 50 e 52, dove Flauto e Vl I sono indipendenti, a batt. 81 e 83 il Flauto è raddoppiato dal Violino I all'unisono.

Ulteriori disomogeneità di articolazione negli unisoni a batt. 70, dove il copista riporta legature a due al Flauto, e nota con apice[116] seguita da legatura a 5 al Violino I. Delius adegua il Violino I al Flauto, riportando anche al Violino I legature a due, come prescritto anche nella successiva batt. 71. A batt. 93 il copista prevede una sestina con le prime due note staccate, e le altre 4 in un'unica legatura. Delius suggerisce invece di frazionare la legatura unica in legature due a due, sulla base della battuta che precede, dove le prime due note hanno apici

verticali[117] (articolazione che il copista non ripete alla battuta successiva, forse fedele al testo da copiare. Anche Delius evita di indicare l'articolazione nella seconda sestina). A batt. 75 del medesimo movimento, il copista riproduce un apice verticale sopra la croma *re* del violino I; nella ripetizione all'ottava inferiore di batt. 77, l'apice non compare. Delius opta per omettere l'apice in entrambi i casi. Mancando l'esemplare da cui riproduceva il copista, è impossibile formulare un'ipotesi certa circa l'appropriatezza delle articolazioni, soprattutto considerando che talvolta i compositori prevedevano articolazioni differenti nelle ripetizioni di taluni passaggi – come si può riscontrare, ad es., nel *Quartetto in Fa minore, op. 20 n° 5* per archi (Hob. III:35) di Franz Joseph Haydn[118].

**4. Correzioni nell'ornamentazione** — Nel *Concerto in Sol maggiore* di Leopold Mozart, opera legata al tardo-Barocco, la questione dell'ornamentazione[119] riveste considerevole importanza sia da parte del compositore, che da parte del copista e dell'editore moderno. Vanno dunque avanzate alcune considerazioni, che attengono sia alla copiatura delle parti strumentali, sia al lavoro di riedizione. A batt. 1, nel Violino I il copista scrive un *tr* sul *do''* sedicesimo – *tr* che non compare al Flauto, il quale procede all'unisono: Delius quindi lo elimina al Violino I. Poiché il segno di *tr* compare invece al Flauto sul *si'* del valore di croma puntata, Delius inserisce un *tr* sul *si'* croma puntata del Violino I. Inoltre, una possibile interpretazione della figurazione puntata di batt. 1 secondo il principio delle *notes inégales*[120], che richiama lo stile dell'Ouverture francese[121], richiederebbe di prolungare leggermente il *si'* accorciando il *do''*, cosa che renderebbe ancora più desueto il *tr* sul *do''*, accreditando dunque la lettura di Delius. Nella penultima battuta del movimento, il copista prescrive un *tr* sul *la'* del terzo movimento: piuttosto inusuale, anche rispetto al contesto ritmico, dove il *tr* generalmente è posto sulla penultima nota del movimento, proprio per suggellarne la conclusione. Ecco che Delius sposta il *tr* sul successivo *fa#'*, secondo la prassi di ornamentazione consolidata.

Strettamente connesse al *tr* settecentesco sono l'appoggiatura semplice e l'appoggiatura doppia, a entrambe delle quali fa ricorso il copista (cfr. rispettivamente batt. 2 e 48 dell'*Allegro moderato*). L'appoggiatura doppia può trovarsi prima di note prolungate, come ad es. nella battuta introduttiva. A batt. 73 del medesimo movimento, in un passaggio comprendente una successione di *sol'* ribattuti nel Violino I e II, il copista non inserisce appoggiatura *la'* prima dell'ultimo *sol'* con *tr*. Soluzione che invece adotta Delius, per separare il *sol'* con *tr* dalla successione di *sol'* ribattuti. Peraltro, in un passaggio precedente del Flauto (batt. 53-56), con analoga figurazione di ribattuti su *si''*, il copista nuovamente non prevede appoggiatura prima del *si''* con *tr*, e neppure Delius la introduce (forse in ragione della tessitura del passaggio, in cui il Flauto è chiaramente distinto dagli archi).

**5. Aggiunte e correzioni del copista** — Sia nell'*Allegro moderato* che nel *Presto* si trovano passaggi nei quali il copista fa ricorso a pratiche piuttosto inusuali. In linea generale, non sono quasi presenti indicazioni dinamiche – il che può essere dovuto ad una scarsa presenza di dinamiche nel testo musicale di partenza. In un'epoca nella quale le cosiddette *dinamiche a terrazze*, derivanti dalla registrazione organistica[122], erano il mezzo cui maggiormente era fatto ricorso ai fini espressivi, unitamente all'ornamentazione, i compositori utilizzavano questo tipo di risorsa per dare fisionomia e mettere in rilievo contenuti motivico/tematici, o passaggi imitati e in eco. Ciò detto, risulta ancor più sorprendente l'inserimento da parte del copista di un *p* isolato al Violino I in principio di batt. 58 dell'*Allegro moderato* (indicazione che Delius non ha infatti ripreso nella riduzione moderna).

Nel *Presto*, batt. 140, il copista inserisce una fermata sul *sol* del Violino I, probabilmente al fine di dare conclusione alla forma binaria prima della *Coda* conclusiva, che inizia a batt. 141. La fermata sul *sol* però non è stata trascritta nella parte del Flauto, ragione per la quale Delius ha omesso la fermata nella riduzione moderna per evitare qualsiasi ambiguità, anche perché le fermate vengono spesso utilizzate per identificare possibili cadenze[123], utilizzate dal solista per improvvisazioni estemporanee.

Soltanto in un'unica occasione, nell'intero *Concerto*, il copista corregge se stesso: si tratta di batt. 53 dell'*Allegro moderato*, dove gli ultimi due ottavi del Basso – inizialmente *si* – sono trasformati in *re* – cambiando così l'accordo di tonica (mancante della terza) nel suo primo rivolto.

**6. Scorrettezze del copista** — Occasionalmente, il contributo di un revisore va oltre il puro processo editoriale. Così, nel caso del movimento introduttivo del *Concerto in Sol maggiore* di Leopold Mozart, Delius ha scoperto – analizzando con attenzione la forma binaria e il suo sottostante sviluppo armonico – che il movimento era mancante di un'intera battuta. Infatti, nella prima parte Leopold Mozart precede dalla tonica alla dominante, con cadenza perfetta V-I in *re* a batt. 33. All'inizio della seconda parte viene riassunto il materiale tematico – non nella tonalità d'impianto – *sol* – ma alla dominante. Confrontando l'inizio delle due parti, le battute 1-8 corrispondono a 34-41, ma il copista dimentica di trascrivere la batt. 38 del solista.

Considerando però che la riproposizione del materiale motivico-tematico è identica nelle due parti, la ricostruzione della battuta mancante non ha dato alcun dubbio, poiché la battuta 5 della prima parte, opportunamente trasposta di una quinta, è stata trasferita, nell'edizione di Delius, a batt. 38. A batt. 72, il copista distribuisce una cadenza del Flauto lungo l'intera battuta: la risoluzione è sul battere della battuta seguente (72, secondo il computo del copista), mentre i rimanenti 2/4 della battuta sono occupati da pausa (batt. 72 secondo il copista). Con l'aggiunta di batt. 38 nella seconda parte della forma binaria, come risulta dalle necessarie

emendazioni di Delius, la seconda parte della forma binaria regolare (senza coda conclusiva) finirebbe a batt. 73. Delius (come del resto il copista), vorrebbe concludere la seconda parte della forma binaria con un numero pari di battute (nonostante la prima parte si componga di un numero dispari, 33). Per questo motivo, Delius colloca la cadenza e l'accordo di risoluzione orchestrale della seconda parte binaria in un'unica misura (batt. 72). Questo cambiamento genera un cambio delle quattro terzine di sedicesimi dell'originale in quattro terzine di trentaduesimi, e una fermata sul *la''* quarto con *tr* – cosa che fa eccedere di 1/4 la struttura ritmica del Flauto. Con l'espressione "quasi cadenza", Delius suggerisce un'esecuzione libera del passaggio in trentaduesimi.

**V**. Al di là delle correzioni riportate nella Tavola di cui sopra, e commentate nel dettaglio, Delius fa altri importanti interventi relativi all'edizione del *Concerto*, senza inserire commenti a riguardo nel testo critico onde evitare di appesantirlo oltre misura. Ad esempio, essendo ovviamente consapevole della dinamica 'a terrazze' tipica del fraseggio barocco, aggiunge un certo numero di indicazioni dinamiche – secondo la consueta prassi di inserire i suggerimenti dinamici entro parentesi quadre. Delius naturalmente tiene conto delle indicazioni dinamiche contenute nelle parti strumentali staccate – a prescindere dal fatto che il copista non fosse propriamente coerente relativamente alle dinamiche stesse. Occasionalmente Delius aggiunge suggerimenti personali, per mettere in risalto alcuni aspetti imitativi della composizione – come ad esempio alla batt. 29 dell'*Allegro moderato.* Similmente, Delius aggiunge alcuni trilli (sempre entro parentesi quadre), in passaggi particolarmente incisivi, oltre a quelli indicati dal copista. Inoltre, Delius aggiunge apici verticali allo scopo di enfatizzare brevi passaggi, come nella demarcazione della transizione dal *tutti* al *solo* di batt. 13 dell'*Allegro moderato.* Al di fuori dell'unica indicazione *Dolce* in apertura dell'*Andante*, Delius si astiene dall'apporre altri suggerimenti espressivi, lasciando questa sfera all'intuito e alle decisioni dell'esecutore. Mediante l'indicazione "Quasi Cadenza" Delius sottolinea la breve cadenza scritta di Leopold Mozart a conclusione della prima parte dell'*Allegro moderato* in forma bipartita. Di fatto, con questo suggerimento editoriale Delius non esclude la possibilità di un ulteriore sviluppo della cadenza originale, lasciando la responsabilità della decisione all'esecutore[124].

La precisa disamina delle fonti originali, e le conseguenti osservazioni di Delius contenute nel testo critico, sono un valido aiuto per studiosi ed esecutori. L'edizione del *Concerto* pubblicata da Delius rappresenta però solo una faccia del proprio interesse nei confronti dell'opera – che dal punto di vista della tecnica compositiva è riconducibile ad una visione retrospettiva del suo autore, con reminiscenze che rimandano allo stile barocco, come nel caso della *Sonata sei* (1740) – il più antico lavoro per tastiera, risalente al medesimo tempo di Augusta, terminato però una quindicina d'anni prima del *Concerto* – piuttosto che al nascente Classicismo viennese. In realtà, con la propria edizione del *Concerto* di Leopold Mozart Delius dà prova di

una grande esperienza di revisore, ulteriormente accreditando le osservazioni di Mara Luzzatto più sopra riportate.

* * *

Dal punto di vista della mia esperienza diretta, mi sono personalmente giovato dei preziosi suggerimenti editoriali di Delius relativi al *Concerto* di Leopold Mozart in due occasioni: la prima volta per la mia esecuzione del *Concerto* nel 1994, nell'ambito delle celebrazioni per il 275° anniversario della nascita di Leopold Mozart nella sua casa natale di Augusta (12/11/'94, pianista Markus Vorzellner, concerto per il *1° Simposio Internazionale Leopold Mozart, Augusta 11-13 novembre 1994* – sotto l'egida dell' *Internationale Leopold-Mozart-Gesellschaft* in collaborazione con l'Istituto per la Cultura Europea dell'Università di Augusta[125]), la seconda volta nel 2006 al Seminario Luterano di Teologia di Saskatoon, Saskatchewan (17/12/2006, organista Janet Wilson, celebrazioni per il 250° della nascita di Wolfgang Amadeus Mozart, celebrazioni che si protrassero per un intero anno, da gennaio a dicembre 2006, comprendenti Esecuzioni, Conferenze, Trascrizioni mozartiane, patrocinate dal *College of Arts and Science* dell'Università di Saskatchewan[126]). In entrambe queste occasioni il *Concerto* di Leopold Mozart era inserito in programmi che consentivano al pubblico un approccio diretto con il vivace repertorio del secondo Settecento, e permettevano soprattutto di collocare Leopold Mozart in una dimensione piuttosto retrospettiva, ancora legata all'epoca tardo-barocca.

Auspichiamo che la profonda conoscenza musicale di Nikolaus Delius, unita alla sagacia dei suoi approfondimenti sul repertorio flautistico settecentesco, possa esserci da guida nei nostri tentativi di disseppellire – da esecutori o da studiosi – repertori ancora dormienti in archivi sparsi nel mondo; e possa magari portarci alla riscoperta di perle musicali di insperata bellezza – come toccò in sorte ad alcuni nostri progenitori, uno per tutti lo storico musicale illuminista Charles Burney, il quale ebbe la ventura di ascoltare, durante i suoi viaggi attraverso l'Europa, musica anche poco conosciuta che tanto seppe entusiasmarlo – come possiamo leggere nelle sue vivide cronache[127].

**Note:**

[1] Nel giugno 2019, al momento della mia visita a Nikolaus Delius nella sua abitazione di Karlsruhe, il professore era intento a studiare il Catalogo Tematico di Leopold Mozart a cura di Cliff Eisen (Docente al *King's College* di Londra e membro dell'*Akademie fûr Mozartforschung* di Salisburgo). Inoltre, Delius si dedicava ad un'ulteriore disamina del *Concerto in Sol maggiore* di Leopold Mozart – opera che conosceva già nel dettaglio, avendo pubblicato nel 1994 un articolo sul retroterra storico del Concerto («Tibia», n. 3, 1994). In quello stesso anno Delius aveva pubblicato un'edizione per flauto e pianoforte del Concerto, con la riduzione pianistica di Martin Müller. Ringrazio la prof.ssa Mara Luzzatto (Curatrice del Dono Delius) per avere favorito il mio contatto con il professore: le visite dell'aprile e del giugno 2019 all'eminente flautista sono state occasioni memorabili per la condivisione di reminiscenze passate, nonché per la riscoperta di esperienze comuni di formazione. Proprio quell'incontro dell'estate 2019 mi ha offerto l'ispirazione per questo lavoro: una riflessione sul determinante contributo di Delius come revisore dell'intero *corpus* del repertorio flautistico settecentesco, e – nel caso specifico – la pubblicazione della partitura per flauto e pianoforte del *Concerto* di Leopold Mozart (Ricordi, Milano), che ha reso accessibile un'opera davvero singolare. Ringrazio contestualmente la prof.ssa Luzzatto per la traduzione del presente testo.

[2] Margaret N, Neuhaus, *The Baroque Flute Fingering Book: A Comprehensive Guide to Fingerings for the One-Keyed Flute, Including Trills, Flattements, and Battements — Based on Original Sources From the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, a cura di Ardal Powell, Hudson, New York, Folkers Powell, 2002[2].

[3] Mary Oleskiewicz, *The Flutes of Quantz: Their Construction and Performance Practices*, in «The Galpin Society Journal», 53 (2000), pp. 201-220.

[4] Theobald Böhm, *Della costruzione dei flauti e de' piu recenti miglioramenti della medesima*, trad. Antonio Jóry, a cura di Gian-Luca Petrucci, Pompei, Fa La Ut, 1999; Ludwig Böhm, *Verzeichnis der erhaltenen Flöten von Theobald Böhm*, Munich, Theobald-Böhm-Archiv, 2010; cfr. anche: Manfred Hermann Schmid, *Die Revolution der Flöte; Theobald Boehm, 1794-1881 - Katalog der Ausstellung zum 100. Todestag von Boehm; Musikinstrumentenmuseum im Münchner* Stadtmuseum, Tutzing, Hans Schneider, 1981.

[5] Cfr. ad esempio: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752; cfr. anche: Edward R. Reilly, *Quaniz and His Versuch: Three Studies*, New York, American Musicological Society, 1971 (*Studies and Documents*, 5); Hans-Peter Schmitz, *Quantz heute: Der «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen» als Lehrbuch fúr unser Musizieren*, Kassel, Bärenreiter, 1987.

[6] Frans Vester, *Flute Repertoire Catalogue / Catalogue du repertoire de flute / Flöten Repertoire Katalog: 10000 Titles*, London, Musica Rara, 1967.

[7] Cfr. ad esempio: Mara Luzzatto, *Il «Capriccio» per flauto fra Sette e Ottocento*, in «Il Paganini», 4 (2018), pp. 64-71; Walter Kurt Kreyszig, *Oltre il «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen» (Berlin, 1752) di Johann Joachim Quantz (1697-1773): I suoi Capricci per flauto solo contenuti nel manoscritto di Copenaghen (Collezione Giedde I,17) nel contesto del suo approccio pedagogico*", in «Il Paganini», 5 (2019), pp. 103-117.

[8] Cfr. ad esempio: Walter Kurt Kreyszig, *Il processo di trasformazione della Serenata dal genere Musica all'aperto al regno della "Hausmusik": spostamento paradigmatico nella giustapposizione di "Entrata, Minuetto, Molto allegro, Tema e Variazioni, Scherzo e Rondò" nella Serenata in re maggiore per flauto, violino e viola op. 25 di Ludwig van Beethoven*, in «Il Paganini», 4 (2018), pp. 115-126.

[9] Sabine Haase, *Abschied von der Hochschule [Nikolaus Delius]*, in «Tibia» 18/1 (1993), p. 381.

[10] Per una visione d'insieme dei suoi contributi, cfr.: Rien de Reede, *Nikolaus Delius (06.04.1926-22.05.2020)*, in «Tibia: Portal für Holzbläser Online» 14.7.2020; Mara Luzzatto, *Nikolaus Delius: Un gentiluomo rivoluzionario. In ricordo di Nikolaus Delius, ad un anno dalla scomparsa*, in «Il Paganini», 8 (2021), pp. 60-73.

[11] Dopo il 1995, rispettivamente Hartmut Gerhold, Peter Thalheimer e Michael Schneider furono editori della pubblicazione; cfr. anche: Nikolaus Delius, *Hartmut Gerhold 60*, in «Tibia» 24/4 (1999), p. 644.

[12] Per una visione cronologica, cfr.: DE REEDE, *Nikolaus Delius (06.04.1926 - 22.05.2020).*

[13] MIRJAM NASTASI, a cura di, *Travers & Contovers: Festschrift Nikolaus Delius - Eine Sammlung von Beiträgen mit und über Musik fürNikolaus Delius, verfaßt von Kollegen, Freunden und Schülern*, Celle, Moeck, 1992; cfr. anche: MIRJAM NASTASI, *Ein Geburtstagsgruß fúr Nikolaus Delius*, in «Tibia» 41 (2016), pp. 92-94.

[14] Per una visione d'insieme del *Dono Delius*, cfr. MARA LUZZATTO, *Il Dono Delius al Conservatorio "N. Paganini" di Genova*, in «Il Paganini» 1 (2015), pp. 13-20; MARA LUZZATTO, *Dono Delius: Il primo quinquennio di musica e ricerca intorno al flauto*, in «Il Paganini», 4 (2018), pp. 111-114; *Dono Delius / Elenco Sez. C* [Appendice] in «Il Paganini», 7 (2021), pp. 74-149 [Numero speciale in ricordo del Prof. Nikolaus Delius nel 1° anniversario della scomparsa].

[15] CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1985; ANN E. MOYER, *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1992.

[16] WALTER KURT KREYSZIG, *Humanistische Tendenzen im «Versuch einer gründlichen Violinschule» (1756) von Leopold Mozart, im «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen» (1752) von Johann Joachim Quantz und im «Notenbuch» (1785) von Thomas Attwood*, in *Leopold Mozart: Chronist und Wegbereiter - Dokumentaion einer Tagung*, a cura di Thomas Hochradner e Michaela Schwarzbauer, Vienna, Hollitzer, 2022 (*Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte*, Vol. 10) [in press]; cfr. anche: WALTER KURT KREYSZIG, *The Eminent Pedagogue Johann Joachim Quantz as Instructor of Frederick the Great During the Years 1728-1741: The «Solfeggi», the «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen», and the «Capricen, Fantasien und Anfangsstücke» of Quantz, the «Flötenbuch» of Frederick the Great and Quantz, and the «Achtundzwanzig Variationen über die Arie "Ich schlief, da träumte mir"» of Quantz (QV 1:98)*, in *Kolloquium "Krisen- und Blütenzeiten: Die Entwicklung der Königlich-Preußischen Hofkapelle von 1713 bis 1806 / Crisis and Prosperity: The Development of the Prussian Court Chapel from 1713 to 1806", Berlin, Staatsoper im Schiller Theater, 7.-9. Oktober 2016*, a cura di Lena van der Hoven e Jürgen Luh, Berlin, perspectivia.net — Elektronische Publikationsplattform der Max Weber Stiftung gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) kooperiert mit der Bayerischen Staatsbibliothek in München, 2018 (*Kulturgeschichte Preußens - Colloquien*, a cura di Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Vol. 6), 41 pp. [online].

[17] WALTER KURT KREYSZIG, *Humanistische Tendenzen* cit.

[18] NIKOLAUS DELIUS (a cura di), *Prélude-Cadence-Capriccio: 233 Solo Pieces and Exercises in All Keys (18/19 Century) for Flute*, Mainz, Schott, 1996.

[19] DOMENICO MANCINELLI e NICCOLÒ DÔTHEL, *Sonaten for Two Flutes*, a cura di Nikolaus Delius, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1992 [partitura]; FRANZ ANTON HOFMEISTER, *Three Duets for Two Flutes*, vol. 2, a cura di Nikolaus Delius, Amsterdam, Broekmans en Van Poppel, 1997; KARL KELLER, *Encouragement aux jeunes flutists, op. 62; 50 Duos progressifs et récréatifs pour 2 flûtes*, a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 2000.

[20] GEORG PHILIPP TELEMANN, *Duett in A-Dur aus "Der Getreue Musikmeister" für Flöte und Viola oder Gambe* (Hamburg, Georg Philipp Telemann, 1728-1729; TWV 41:B3); anche: a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 1980 [partitura] (*Viola-Bibliothek*, 48).

[21] JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Trio in D-Dur für drei Flöten*, a cura di Nikolaus Delius, Zurich, Eulenburg, 1977 [partitura]; CHRISTIAN JOSEPH LIDARTI [Cristiano Giuseppe Lidarti], *Trio in F-Dur für drei Flöten,* a cura di Nikolaus Delius, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1995.

[22] GIOVANNI BENEDETTO PLATTI, *Sonate a-Moll, op. 3,3 für Flöte und Basso continuo,* a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 1979 [partitura e parti].

[23] THEOBALD BÖHM, *Elégie pour flute et piano, As-Dur*, op. 47 (1880); anche: a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 1990 [partitura e parte]; MATTHIEU ANDRÉ REICHERT, *Works for Flute and Piano, Op. 10, 11, 12, 14, 16, 17,* a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 2001 [partitura e parte]; MATHIEU ANDRÉ REICHERT, *Works for Flute and Piano*, op. 1, 3, 4, 7, 8, a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 2001 [partitura e

parte]; Franz Schubert, *Introduktion und Variationen über "Ihr Blümlein alle": Aus dem Liederzyklus "Die schöne Müllerin" für Flöte und Klavier*, op. 160 (D 802), a cura di Nikolaus Delius, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1971 [partitura e parte].

[24] Muzio Clementi, *Sonate op. 3, Nr. 5 für Klavier (Cembalo) und Flöte*, a cura di Nikolaus Delius, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1985 (*Flötentöne für junge Leute*); Friedrich Kuhlau, *Grande sonate für Klavier und Flöte*, op. 69, a cura di Nikolaus Delius, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1986 [partitura e parte].

[25] Il predominio del pianoforte all'interno della composizione riguarda anche organici più ampi; cfr. ad esempio: Ferdinand Ries, *Trio Es-Dur. op. 63 für Klavier, Flöte und Violoncello*, a cura di Nikolaus Delius, Lottstetten, Kunzelmann, 1987 [partitura].

[26] Giovanni Paisiello, *Quartett in G-Dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello*, a cura di Nikolaus Delius, Zurich, Eulenburg, 1977 [parti] (*Eulenberg General Music Series*, Vol. 746); Johann Ladislaus Dussek, *Sonate in F-Dur für Flöte, Violoncello und Klavier*, op. 65, a cura di Nikolaus Delius, Zurich, Eulenberg, 1977; Christian Joseph Lidarti [Cristiano Giuseppe Lidarti], *Quartett in C-Dur für drei Flöten und Fagott (Violoncello)*, a cura di Nikolaus Delius, Frankfurt am Main, Wilhelm Zimmermann, 1996 [partitura e parti].

[27] Anton Bernhard Fürstenau: *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung*, op. 138, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1844; ristampa con Prefazione e Introduzione a cura di Nikolaus Delius, Buren, Knuf, 1991 (*Flute Library*, 8); Nikolaus Delius, a cura di, *Die erste Flötenschule des Barock?*, Celle, Moeck, 1976; cfr. anche «Tibia» 1/1 (1976), pp. 5-12.

[28] Theobald Böhm, *24 Caprices-Etudes, op. 26 per flauto solo*, Mainz, Schott, 1852; ristampa con Prefazione a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 1979 (*Il flauto traverso*); Louis Drouet, *25 Etüden für Flöte / 25 Studies for Flute / 25 exercises pour flute*, Mainz, Schott, 1827; ristampa con prefazione a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 1979.

[29] François-René Gebauer, *60 leçons méthodiques pour 2 flûtes*, op. 31, a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 2010 [partitura].

[30] Clément Janequin, *Sieben französische Chansons* (1538), arrangiamento a cura di Nikolaus Delius e Pierre Passereau, Berlin, Robert Lienau, 1997 [partitura].

[31] Marin Marais, *Suite g-Moll / Suite in g minor für zwei Altblockflöten oder andere Melodieinstrumente und Basso continuo*, a cura di Nikolaus Delius, mit Generlbassaussetzung von [realizzazione del basso continuo di] Gottfried Bach, Mainz, Schott, 1978 (*Originalmusik für Blockflöte*, 138); Georg Philipp Telemann, *Sechs Sonaten für zwei Altblockflöten*, op. 2. Hamburg, 1727, a cura di Nikolaus Delius, Mainz, Schott, 1980 [partitura] (*Originalmusik für Blockflöte*, 142-144); Nikolaus Delius, a cura di, *Cibells, Divisions und andere altenglische Solostücke für Altblockflöte*, Mainz, Schott, 1982; Jean Baptiste Loeillet, *Sonate e-Moll für Altblockflöte und Basso continuo*, op. 3, No. 6 / *Sonate E minor for Treble Recorder and Basso continuo*, op. 3, n.° 6, a cura di Nikolaus Delius mit Generalbassaussetzung von [realizzazione del basso continuo di] Bernd Boie, Mainz, Schott, 1986 [partitura]; cfr. anche: Nikolaus Delius, a cura di, *Catch That Catch Can: Altenglische Kanons zu drei Stimmen für Flöten (Blockflöten)*, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1992.

[32] Walter Kurt Kreyszig, *Querflöte*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 vols., a cura di Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter e Stuttgart, Metzler, 1994-2008[2], vol. 8 (Sachteil; 1998), colonne 1-50.

[33] Nikolaus Delius, a cura di, *Internationales Flötensymposium, Staatliche Hochschule für Musik, 1. Baden-Württembergische Musikhochschultage, Freiburg im Breisgau, 28.1.1987-6.2.1987: Dokumentation*, Freiburg im Breisgau, Staatliche Hochschule für Musik, 1987.

[34] Nikolaus Delius, *Dr. Hermann Moeck zum sechzigsten Geburtstag am 16. September*, in «Tibia» 7/1 (1982), p. 197; Rolf G.R. Harms, *Dr. Hermann Moeck*, in «The Recorder Magazine» 17/4 (Dicembre 1997), p. 159; cfr. anche: Nikolaus Delius (a cura di), *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, Celle, Moeck, 1997 (*Edition Moeck*, 4064).

[35] Gunther Joppig, *50 Jahre Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk*, in «Das Orchester» 29/1 (Gennaio 1981), p. 36.

[36] Thomas Irvine, *Der belesene Kapellemeister: Leopold Mozart und seine Bibliothek*, in «Acta Mozartiana: Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft» 55 (2008), pp. 6-15. La Sig.ra Agnes Amminger (Mozart-Institute / Digitale Mozart-Edition, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg) mi ha gentilmente indicato questa fonte secondaria.

[37] Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Prefazione di Bernhard Paumgartner, Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756; Eugenia Angelucci, *La Violinschule di Leopold Mozart*, Tesi in Storia della musica, Università degli Studi di Roma, La Sapienza, 1989; Ulrich Leisinger, *Leopold Mozarts Violinschule: Entstehung-Verbreitung-Bedeutung*, in *Leopold Mozart: Musiker, Manager, Mensch / Musician, Manager, Man — A Catalogue Accompanying the Exhibition at the Mozart-Wohnhaus (Salzburg) in Honor of the 300th Anniversary of Leopold Mozart's Birth, Held From 5 April 2019 Through 9 February 2020*, trad. ingl. di Elizabeth Mortimer, a cura di Anja Morgenstern, Salzburg, Anton Pustet, 2019, pp. 33-40.

[38] Sulla fortuna della *Violinschule* di Leopold Mozart, cfr. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit vier Kupfertafeln samt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart, Hochfürstl[icher] Salzburgischer Kammermusikus. Im Verlag des Verfassers*, *Augsburg, gedruckt bei Johann Jakob Lotter, 1756*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, a cura di Friedrich Wilhelm Marpurg, vol. 3, 3. Stück, Berlin, Im Verlag Johann Jacob Schützens, 1757; anche Hildesheim, Georg Olms, 1970, pp. 160-163.

[39] Walter Kurt Kreyszig, *"Leopold Mozart … a man of much … sagacity": The Revival of Humanist Scholarship in his «Gründliche Violinschule» (Augsburg, 1789)*, in *Music's Intellectual History: First Conference of the Répertoire International de Littérature Musicale, the City University of New York Graduate Center, 17-19 March 2005*, a cura di Zdravko Blažeković e Barbara Dobbs Mackenzie, New York, RILM, 2009 (*RILM Perspectives*, a cura di Barbara Dobbs-Mackenzie, vol. 1), pp. 43-156.

[40] Ulrich Konrad, *On Ancient Languages: The Historical Idiom in the Music of Wolfgang Amadé Mozart*, in *The Century of Bach and Mozart: Perspectives of Historiography, Composition, Theory and Performance - In Honor of Christoph Wolff*, a cura di Sean Gallagher e Thomas Forrest Kelly, Cambridge, Massachusetts, Harvard University, Department of Music, 2008 (*Isham Library Papers*, 7; *Harvard Publications in Music*, 22).

[41] Leopold Mozart possedeva una copia del celebre *Gradus ad Parnassum* (Vienna, 1725) di Johann Joseph Fux; cfr. Thomas Hochradner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660-1741) (FuxWV) - Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*, Vienna, Hollitzer, 2016, pp. 8, 23.

[42] Cliff Eisen, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)*, Augsburg, Wißner, 2010 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 4).

[43] Cfr., per esempio: Walter Kurt Kreyszig, *Traditionalität, Originalität und Experimentierfreudigkeit in Wolfgang Amadeus Mozarts Lodi-Quartett, KV 80 (=73f) im Vorfeld seiner Annäherung zum klassischen Streichquartett als Gattung der Wiener Klassik: Zu den beiden Fassungen des Trios als Zeugnis der Zusammenarbeit zwischen Vater und Sohn*, in *Die Wiener Klassiker und das Italien ihrer Zeit: Festschrift für Christian Speck zum 60. Geburtstag*, a cura di Petra Weber, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015 (*Studien zur Musik*, 19), pp. 113-160.

[44] Christian Broy, *Zur Überlieferung der grossbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts*, Augsburg, Wißner, 2012 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 5).

[45] Manfred Schuler, *Zum stile antico in Leopold Mozarts kirchenmusikalischem Schaffen*, in: *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994*, a cura di Josef Mančal e Wolfgang Plath, Augsburg, Wißner, 1997 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 2), pp. 213-238.

[46] Ernst Ludwig Theiss, *Die Instrumentalwerke Leopold Mozarts nebst einer Biographie*, Ph.D. Dissertation, Universiät Gießen, 1942; con estratti pubblicati come: Ernst Ludwig Theiss, *Die Instrumental-*

*werke Leopold Mozarts*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, a cura di Heinz Friedrich Deininger, Augsburg, Buchhandlung M. Seitz, 1962 (*Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben,* 62/63), pp. 397-468; Erich Broy, *Leopold Mozart - Komponieren in einer Zeit stilistischen Wandels*, Augsburg, Wißner, 2019 (*Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung*, 6.1). In entrambe le fonti secondarie, il *Concerto in Sol magg.* di Leopold Mozart, *focus* del presente contributo, è escluso dall'analisi.

[47] Cliff Eisen, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis* cit.

[48] David Moris Carlson, *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719-1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalogue*, Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 1976.

[49] Cliff Eisen, *Thematisches Verzeichnis der Leopold Mozart zugeschriebenen Sinfonien*, in *Leopold Mozart: Ausgewählte Werke I: Sinfonien*, Bad Reichenhall, Comes, 1990 (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, 4), pp. XIV-XXIX.

[50] Cliff Eisen, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis* cit.

[51] Manfred Hermann Schmid, *Zu den Klaviersonaten von Leopold Mozart*, in «Mozart Jahrbuch» 1989/1990, pp. 23-30; anche ristampat in *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994*, a cura di Josef Mančal e Wolfgang Plath, Augsburg, Wißner, 1977 (*Beiträge zur Internationalen Leopold-Mozart-Forschung*, 2), pp. 47-55.

[52] Cliff Eisen. *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis* cit., pp. 111-113.

[53] Anja Morgenstern, *Ein unbekannter Brief von Leopold Mozart an Johann Jakob Lotter aus dem Jahr 1755 zur Violinschule*, in «Mozart-Jahrbuch» 2014, pp. 307-313.

[54] Josef Mančal, *Augsburg als Herstellungs- und Handelszentrum für Druckmedien im 18. Jahrhundert: Das Beispiel Leopold Mozart*, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, a cura di Helmut Gier e Johannes Janota, Wiesbaden, Harrassowitz, 1997, pp. 909-945.

[55] Sylvia Wölfle, *Die Kunstpatronage der Fugger, 1560-1618*, Augsburg, Wißner, 2009 (*Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte*, Serie 4, 33; *Studien zur Fuggergeschichte*, 42).

[56] Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch, a cura di, *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen - Gesamtausgabe*, 7 vols., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975, Vol. 1, p. 22.

[57] Nada Bezić, *First and Other Early Editions of Compositions by W.A. Mozart in the Library of the Croatian Music Institute in Zagreb*, in: *Off Mozart: Glazbena kultura I «mali majstori» srednje Europe 1750-1820 / Musical Culture and the «Kleinmeister» of Central Europe 1750-1820 - Atti del Simposio Musicologico Internazionale svoltosi a Zagabria, Croazia, 1-3 ottobre 1992*, a cura di Vjera Katalinić, Zagreb, Hrvatsko Muzikološko Društvo / Croatian Musicological Society, 1995 (*Serija Muzikološki Zbornici*, Vol. 3), pp. 89-110, specialmente pp. 91-92 [Algarotti].

[58] Eisen, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, p. 111.

[59] Eisen, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis*, p. 111; cfr. anche: Leopold Gassner, *Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, in «Salzburger Museum Carolino Augusteum: Jahresschrift» 1961, pp. 119-365, specialmente pp. 258-261.

[60] Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806: Organisation und Personal*. Ph.D. Dissertation, Universität Salzburg, 1972.

[61] Nikolaus Delius, *Ein Flötenkonzert von Leopold Mozart*, in «Tibia» 19/3 (1994), pp. 209-211.

[62] Ingo Gronefeld, *Die Flötenkonzerte bis 1850: Ein thematisches Verzeichnis*, 4 vols., Tutzing, Hans Schneider, 1995, Vol. 4 (Supplement), p. 102: "Mozart, L. 891-G (Band II); Die Viola-Stimme ist vollständig! Verlag G. Ricordi & Co. Nr. Sy. 2593, München 1994 (Nikolaus Delius)".

[63] Henrik Wiese, *Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte*, in «Mozart-Jahrbuch» 1997, pp. 149-156.

[64] Maria Hauk, *Interpretationsvergleich des Mozartschen Flötenkonzertes KV 313 anhand verschiedener Schallplattanaufnahmen*, Diplomarbeit Hochschule für Musik, Detmold, 1988.

[65] Timothy Lane, *The Relation Bewteen Analysis and Performance of W.A. Mozart's D-Major Flute Concerto (KV 314/285d) in Accordance with Contemporaneous Writings*, D.M.A. Thesis, University of Illinois, Urbana, Illinois, 1992. Inoltre, per questo Concerto nella sua versione originale per oboe, cfr.: George Thomas Riordan, *The History of the Mozart Concerto K. 314; Based on the Letters of the Mozart Family, A Review of Literature and Some Observations on the Work*, in «Journal of the International Double Reed Society» 23 (1995), pp. 5-18; cfr. anche: Egon Voss, *Für welches Soloinstrument schrieb Mozart sein Konzert KV 314*, in «Acta Mozartiana: Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft» 58 (2011), pp. 16-24.

[66] Walter Pass, *Der Wiener musikalische Stil*, in: *Europa im Zeitalter Mozarts*, a cura di Moritz Csáky e Walter Pass, Vienna, Böhlau, 1995 (*Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*, Vol. 5), pp. 339-358.

[67] Walter Kurt Kreyszig, *Wolfgang Amadeus Mozart's «Motivische Arbeit»: Aspects of Sonata Form in the Minuets of KV 421 (=417b) and KV 458 and Their Relationship to the Scherzi of Joseph Haydn's Opus 33, Hob. III:37-42*, in «Studies in Music from the University of Western Ontario» 19-20 (2000-2001), pp. 199-256.

[68] Inoltre, circa la struttura motivica, cfr. ad esempio: Nikolaus Delius, *Die Flötenkonzerte von Pietro Nardini*, in: *Concerning the Flute*, a cura di Rien de Reede, Amsterdam, Broekmans & van Poppel, B.V., 1984, pp. 75-79.

[69] Ulrich Thieme, *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock: Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie*, Celle, Moeck, 1984.

[70] Walter Kurt Kreyszig, *Nicolet, Aurèle*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik,* 29 vols., a cura di Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter e Stuttgart, Metzler, [2]1994-2008, Vol. 12 (Personenteil, 2004), colonne 1063-1064.

[71] Walter Kurt Kreyszig, *Rampal, Jean-Pierre*, in: *Die Musik in Geschichte und* Gegenwart, Vol. 13 (Personenteil, 2005), colonne 1258.

[72] Gustav Scheck, *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz, B. Schott Söhne, 1975 (*Edition Schott*, Vol. 6364). Inoltre, riguardo la biografia di Scheck, con un elenco parziale delle sue revisioni, cfr.: Walter Kurt Kreyszig, *Scheck, Gustav*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 14 (Personenteil, 2005), colonne 1193-1194; cfr. anche: Nikolaus Delius, *Gustav Scheck: Ein Porträt*, in «Tibia» 1/1 (1976), pp. 27-30.

[73] La Prof.ssa M. Luzzatto mi ha gentilmente fornito un elenco delle sue revisioni in una e-mail del sett. 2019.

[74] Cfr., ad esempio: Walter Kurt Kreyszig, *Preparing Editions and Translations of Humanist Treatises on Music: Franchino Gaffurio's «Theorica musice» (1492)*, in *Music Discourse from Classical to Early Modern Times: Editing and Translating Texts*, a cura di Maria Rika Maniates, Toronto, Ontario, University of Toronto Press, 1997 (*Conferences on Editorial Problems*, Vol. 26), pp. 71-95.

[75] *Johann Sebastian Bachs Werke*, 46 voll., a cura di Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1851-1899.

[76] Matthias Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840; Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1988 (*Jahresgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1987*).

[77] *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, a cura di Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and Bach-Archiv Leipzig, Kassel, Bärenreiter, 1950- .

[78] Alessandre Magnin, *Les sonates de J.S. Bach pour flûte et clavecin en sol mineur et mi bémol: Preuves d'authenticité*, in «Revue musicale de Suisse romande» 39/3 (Settembre 1986), pp. 114-127.

[79] Hans Eppstein, *Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten*, in «Bach-Jahrbuch» 67 (1981), pp. 77-90.

[80] Cfr. nota 79.

[81] Jean Swack, *Quantz and the Sonata in Eb Major for Flute and Cembalo, BWV 1031*, in «Early Music» 23/1 (Febbraio 1995), pp. 31-53.

[82] Per una visione d'insieme delle linee-guida editoriali per le raccolte di alcuni compositori maggiori, cfr., ad esempio: Bernhard R. Appel e Joachim Veit unter Mitarbeit von [in collaborazione con] Annette Landgraf, a cura di, *Editionsrichtlinien Musik*, im Auftrag der (per conto del) Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel, Bärenreiter, 2000 (*Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Vol. 30).

[83] Robert L. Marshall, *J.S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology*, in «Journal of the American Musicological Society» 32/3 (Autunno 1979), pp. 463-498.

[84] Marcello Castellani, *J.S. Bachs Solo pour la flûte traversière; Köthen oder Leipzig?*, trad. Nikolaus Delius, in «Tibia» 14/4 (1989), pp. 567-573; Mary Oleskiewicz, *The Partita in A-minor for Unaccompanied Flute BWV 1013: Problems and Possibilities*, in «Bach: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute» 51/2 (2020), pp. 259-294.

[85] Klaus Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung: Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, in «Bach-Jahrbuch» 84 (1998), pp. 31-59.

[86] Michael Marissen, *A Critical Reappraisal of J.S. Bach's A-Major Flute Sonata*, in «The Journal of Musicology» 6/3 (Estate 1988), pp. 367-386; Jeanne Swack, *J.S. Bach's A Major Flute Sonata BWV 1032 Revisited*, in «Bach Studies» 2 (1995), pp. 154-174.

[87] Hans Eppstein, *Über J.S. Bachs Flótensonaten mit Generalbass*, in: <Bach-Jahrbuch> 58 (1972), pp. 12-23.

[88] Cynthia Folio, *Analysis and Performance of the Flute Sonatas of J.S. Bach: A Sample Lesson Plan*, in «Journal of Music Theory Pedagogy» 5/2 (Autunno 1991), pp. 133-160.

[89] *Atti della VI Giornata Internazionale di studi: "Esecutori e studiosi a confronto: Le edizioni musicali per flauto", Genova, 24 ottobre 2020,* in «Il Paganini» 7 (2021) - Numero speciale in ricordo del Prof. Nikolaus Delius nel 1$^{0}$ anniversario della scomparsa, a cura di Mara Luzzatto, con un'introduzione di Roberto Iovino, *Nel ricordo del Prof. Nikolaus Delius / In Memory of Prof. Nikolaus Delius*.

[90] Nicola Lucarelli, *La Sonata in mi minore BWV 1034 di J.S. Bach: Le edizioni e il ruolo dell'interprete — Un'analisi da Rampal a Hantai*, in: *Atti della VI Giornata Internzionale di studi*, pp. 28-38.

[91] Chiara Bertoglio, Maria Borghesi e Vasiliki Papadopoulou, *Adapting the Past: Instructive Editions and Transcriptions of J.S. Bach's Solos for Strings, in Italy and Abroad*, in: *Atti della VI Giornata Internazionale di studi*, pp. 39-73: Vasiliki Papadopoulou, *<Polishing the Golden Metal of Bach's Works>: Instructive Editions of J.S. Bach's Sei Solo for Violin*, pp. 41-50; Maria Borghesi, *J.S. Bach's Solo from the Cello to the Recorder: A Pioneering Instructive Edition by Franco Crepax*, pp. 51-59; Chiara Bertoglio, *Bach Inflated and Deflated: Italian Transcriptions of the «Sei Solo» and of the «Cello Suites» for the Flute and the Piano*, pp. 60-73.

[92] Mara Luzzatto, *VI Giornata Internazionale di studi "Esecutori e studiosi a confronto: Le edizioni musicali per flauto" Genova, Conservatorio N. Paganini", 24 ottobre 2020 / 6th International Study Day "Interpreters and Scholars; Musical Flute Editions" Genoa, Conservatorio "N. Paganini" - October 24, 2020. Atti*, in «Il Paganini» 7 (2021), pp. 7-10 (Italiano), pp. 11-13 (English), specialmente pp. 7, 11.

[93] Mara Luzzatto, *VI Giornata Internazionale di studi "Esecutori e studiosi a confronto*, p. 7 (Italiano), p.11 (English).

[94] Walter Kurt Kreyszig, *Graf, Peter-Lukas*, in *Die Musik in Geschichte und* Gegenwart, Vol. 7 (Personenteil, 2002), colonne 1464-1465.

[95] Julie Anne Sadie e Stanley Sadie, *Barthold Kuijken*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, Vol. 14, p. 13.

[96] Tra le sue pubblicazioni, cfr., ad esempio: Gian-Luca Petrucci, *La scuola flautistica italiana: Aspetti e considerazioni*, Pompei, Falaut Collection, 2002; Gian-Luca Petrucci, *Il flauto di Mozart*, a cura di Salvatore Lombardi, Pompei, Falaut, 2006; anche Varese, Zecchini, 2019; cfr. anche Albert Cooper, *Il flauto*, a cura di Gian-Luca Petrucci, Cremona, Turris, 1994.

[97] David Lasocki, compiled, *Traverso: Historical Flute Newsletter - The Second Decade, 1999-2008, with a Bibliography of Publications on Historical Flutes, 1999-2008*, a cura di Ardal Powell, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2009.

[98] Ardal Powell, *The Flute*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2002 (*The Yale Musical Instrument Series*); cfr. anche: Margaret N. Neuhaus, *The Baroque Flute Fingering Book: A Comprehensive Guide to Finberings for the One-Keyed Flute Including Trills, Flattements, and Battements - Based on Original Sources from the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, a cura di Ardal Powell, Hudson, New York, Folkers & Powell, [3]2002.

[99] Leopold Mozart, *Konzert G-Dur für Flöte*, a cura di Nikolaus Delius mit Klavierauszug von [con realizzazione del basso continuo di] Martin Müller, Munich, Ricordi, 1994.

[100] Cfr., ad esempio: Leopold Mozart, *Zwölf Duette für zwei Violinen*, a cura di Adolf Hoffmann, Kassel, Bärenreiter, 1951 (*Hortus Musicus*, Vol. 78); Leopold Mozart, *Sinfonia, G Major, for String Orchestra*, a cura di H[oward] C[handler] Robbins Landon, London, Eulenburg, 1956 (*Eulenburg*, Vol. 539); Leopold Mozart, *Concerto en re majeur pour trompette & orchestra*, arrangiamento a cura di Jean Thilde, Paris, G. Billaudot, 1972 (*Collection Maurice André*); Leopold Mozart, *Divertimento in G-Dur für Flöte oder Oboe, Violine und Basso*, a cura di Alexander Weinmann, Winterthur, Amadeus and New York, Eulenburg, 1976; Leopold Mozart, *Concerto in D, for French Horn and Orchestra (1755)*, for French Horn and piano, a cura di Barry Tuckwell, New York, G. Schirmer, 1977; Leopold Mozart, *Musikalische Schlittenfahrt / Musical Sleigh Ride*, a cura di Raimond Rüegge, Adliswil / Zurich, Kuznelmann, 1985 (*Kunzelmann Octavo Editions*); Leopold Mozart, *Sonate sei per Chiesa e da camera: A tre per due violini e basso continuo*, a cura di Georg Steinschaden, Salzburg, Edition 7, 1991.

[101] Max Seiffert, a cura di, *Leopold Mozart: Ausgewählte Werke*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908 (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Series 2, Vol. 9).

[102] Leopold Mozart, *Sinfonia burlesca; für 2 Violen, 2 Violoncelli und Bass*, a cura di Paul Angerer, Vienna, Doblinger, 1970 (*Diletto musicale*, Vol. 83); Leopold Mozart, *Sinfonia in D: «Die Bauernhochzeit»*, a cura di Wilhelm Jerger, Vienna, Doblinger, 1972 (*Diletto musicale*, Vol. 259); Leopold Mozart, *Cassatio ex G (Mit der «Kindersinfonie»)*, a cura di H[oward] C[handler] Robbins Landon, Vienna, Doblinger, 1974 (*Diletto musicale*, Vol. 300); Leopold Mozart, *Jagd-Sinfonie*, a cura di Helmut Riessberger, Vienna, Doblinger, 1970 (*Diletto musicale*, Vol. 311); Leopold Mozart, *Frosch-Parthia: Violino, Violoncello e Basso*, a cura di Werner Rainer, Vienna, Dobblinger, 1975 (*Diletto musicale*, Vol. 578); Leopold Mozart, *Für den Hornung: Die Fastnacht*; *Für den Merz: Adagio [August Eberlin] mit Variationen von Leopold Mozart*; *Für den May: Menuetto pastorello*; *Für den Brachmonat: Scherzo*; *Für den Heumonat: Menuetto*; *Für den Herbstmonat: Die Jagd*; *Für den Weinmonat: Menuetto*, in: *Der Morgen und der Abend: 12 Musikstücke für das Hornwerk («Salzburger Stier») der Festung Hohensalzburg: Klavier / Cembalo / Orgel*, a cura di Franz Haselböck, Vienna, Doblinger, 1974 (*Diletto musicale*, Vol. 588); Leopold Mozart, *Sinfonia di camera: F-Dur, für 2 Violen, 2 Violoncelli und Basso*, a cura di Werner Rainer, Vienna, Doblinger, 1989 (*Diletto musicale*, Vol. 939); Leopold Mozart, *Divertimento D-Dur, für zwei Violinen und Bass*, a cura di Ferenc Bónis, Vienna, Doblinger, 1999 (*Diletto musicale*, Vol. 1274).

[103] *Leopold Mozart: Sinfonien*, a cura di Cliff Eisen, Bad Reichenhall, Comes, 1990 (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Vol. 4).

[104] Cliff Eisen, a cura di, *Orchestral Music in Salzburg: 1750*-1780, Madison, Wisconsin, A-R Editions, 1994 (*Recent Researches in the Music of the Classical Era*, Vol. 40).

[105] Leopold Mozart, *Sinfonia in G; Sinfonia in D*, mit einem biographischen Abriss von [con un profilo biografico di] Josef Mančal, a cura di Roland Biener, Augusburg, Wißner, 2000 (*Documenta Augustana*, Vol. 4); Leopold Mozart, *Sinfonie in F (F5) und Sinfonie in D (D6)*, a cura di Christian Broy, Augsburg, Wißner, 2001 (*Documenta Augustana*, Vol. 6). Leopold Mozart, *Sinfonie in D (D11) und Sinfonie pastorale in G (G3) — Partitur mit Kritischen Berichten zu den Sinfonien D 11 und G 3 sowie einem Kritischen Bericht zur Sinfonie G 16 (Neue Lambacher Sinfonia)*, a cura di Christian Broy, Augsburg, Wißner, 2001 (*Documenta Augustana*, Vol. 7); Leopold Mozart, *Sinfonia in D-Dur (D25) und Sinfonia in G-Dur (G13)*, a cura di

Christian Broy e Erich Broy unter Mitarbeit von [in collaborazione con] Marianne Danckwardt, Augsburg, Wißner, 2002 (*Documenta Augustana*, Vol. 15).

[106] Cfr., ad esempio: Thrasybulos G. Georgiades, a cura di, *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, Kassel, Bärenreiter, 1971; Georg Feder, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 (*Die Musikwissenschaft: Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplinen*); James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; Theodor Dumitrescu, Karl Kügele e Marnix van Berchum, a cura di, *Early Music Editing: Principles, Historiography, Future Directions*, Turnhout, Brepols, 2013 (*Centre d'études supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais de Tours: Collection «Épitome musical»*).

[107] Quanto al copista, nella Prefazione alla propria edizione Delius riferisce che, nonostante egli avesse consultato i più titolati studiosi – tra cui il Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid (Università Tubinga), il Prof. Dr. Wolfgang Plath (Università Augusta), e Dr. Ernst Hintermaier (già Archivista del *Dom- und Konsistorialarchiv* della Cattedrale di Salisburgo) – non fu possibile risalire all'identità].

[108] Nikolaus Delius, *Urtext oder Bearbeitung?*, in «Tibia» 8/1 (1983), pp. 246-249.

[109] Nell'Apparato critico dell'edizione del *Concerto in Sol magg.* di Leopold Mozart, Nikolaus Delius ricorre alla cosiddetta Helmholtz-nomenclature, introdotta dal fisico tedesco Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894).

[110] Daniel Heartz, *Music in the European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, New York, W.W. Norton, 2003; Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007; David Lodewyckx, *Marpurg's Galant Cadence in Mozart: Theoretical Perspectives, Formal Implications and Voice Leading*, in «Res Musica» 7 (2015), pp. 116-127.

[111] Sulla terminologia che comprende *b rotundum* e *b quadratum*, di epoca medioevale, cfr.: Ernst-Jürgen Dreyer, *Entwurf einer zusammenhängenden Harmonielehre*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1977 (*Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Vol. 256).

[112] Stephen Hefling, *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes inégales and Overdotting*, New York, Schirmer Books, 1993.

[113] Questa terminologia, che riguarda la distribuzione dei valori ritmici di maggiore e minore lunghezza, è presa in prestito dalla notazione mensurale italiana del Trecento, dove la suddivione del *tactus* avviene per *via naturae* (con i valori brevi situati all'inizio del *tactus*) o per la *via artis* (con i valori brevi situati alla fine del *tactus*). Per un approfondimento circa la terminologia, cfr. Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, [5]1953 (*The Mediaeval Academy of America Publications*, Vol. 38), pp. 372-384.

[114] Hartmut Krones, *Vorschläge und Appoggiaturen bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in «Österreichische Musikzeitschrift» 42/2-3 (Febbraio-Marzo 1987), pp. 99-105.

[115] Sul significato del *punctus additionis*, inizialmente adottato nella notazione mensurale del XIV sec., cfr.: Paul Kolb, *Divisions of Dots and Dots of Division; History, Theory, and Practice*, in «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» 67/1-2 (2017), pp. 177-190 [*A Festschrift for Jaap van Benthem on His 80th Birthday*].

[116] Ancora su questo tipo di scrittura, che si trova anche nei manoscritti mozartiani, cfr. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau*, 2 vols., a cura di Hermann Danuser e Tobias Plebuch, Kassel, Bärenreiter, 1998, Vol. 2, pp. 133-143.

[117] Jochen Reutter, *Die Zeichen Punkt und Strich unter besonderer Berücksichtigung der Lehrwerke von Johann Joachim Quantz und Johann Friedrich Agricola*, in «Mozart-Jahrbuch» 1995, pp. 59-77.

[118] Per approfondire l'argomento, cfr. ad esempio: László Somfai, *Notational Irregularities as Attributes of a New Style: The Case of Haydn's "Sun" Quartet in F Minor, Op. 20, No 5*, in: *Variations on the Canon: Essays*

*on Music from Bach to Boulez in Honor of Charles Rosen on His Eightieth Birthday*, a cura di Robert Curry, David Gable e Robert L. Marshall, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2008 (*Eastman Studies in Music*), pp. 27-38.

[119] Betty Bang Mather e David Lasocki, *Free Ornamentation in Woodwind Music, 1700-1775: An Anthology with Introduction*, New York, McGinnis & Marx Music Publishers, 1976.

[120] Claire Fontijn, *Quantz's unegal: Implications for the Performance of 18th-Century Music*, in *Classical and Romantic Music*, a cura di David Milsom, Farnham, Surrey, United Kingdom: Ashgate, 2011, pp. 87-96.

[121] Henry Prunières, *Notes sur les origins de l'ouverture française*; in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» 12/4 (Luglio-Settembre 1911), pp. 565-585; John O'Donnell, *The French Style and the Overtures of Bach*, in «Early Music» 7/2 (Aprile 1979), pp. 190-196; 7/3 (Luglio 1979), pp. 336-345; Peter F. Williams, *French Overture Conventions in the Hands of the Young Bach and Handel*, in «Bach Studies» 1 (1989), pp. 183-197; William Malloch, *Bach and the French Ouverture*, in «The Musical Quarterly» 75/2 (Estate 1991), pp. 174-197; Michael Robertson, *The Courtly Consort Suite in German Speaking Europe, 1650-1706*, Farnham, Surrey, United Kingdom, Ashgate, 2009.

[122] Wijnand van de Pol, *La registrazione organistica dal 1500 al 1800*, Pistoia, Accademia di musica italiana per organo, 1996.

[123] David Lasocki e Betty Bang Mather, *The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook*, New York, McGinnis & Marx, 1976; anche 1978.

[124] Mary A. Oleskiewicz, *The Art of the Cadenza: Improvisation and Composition in Eighteenth-Century Sonatas and Concertos for Flute*, in: *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte: 27. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006*, a cura de Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit [con] Monika Lustig, Augsburg, Wißner e Stiftung Kloster Michaelstein, Musikinstitut für Aufführungspraxis, 2008 (*Michaelsteiner Konferenzberichte*, Vol. 74), pp. 237-262.

[125] Inclusi in questo programma anche: Leopold Mozart, *Der alte Choral für den Merz* (Augustin Ebler, 1502) e *Sonata in F-Major for Piano*, composta nel 1762; Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata in G-Major for Piano and Flute, KV 14* and *Sonata in Bb-Major for Piano and Flute*, KV 15, entrambe composte a Londra sul finire del 1764; Leopold Mozart, *Der alte Choral für den Merz* (Augustin Ebler, 1502 and Carl Philipp Emanuel Bach, *Arietta con Variazioni in A*, from the *Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart* (1759) entrambe per fortepiano, e Georg Christoph Wagenseil, *Sonata in D-Major for Flute and Basso continuo*, WV 513, composta verso il 1765, conservata in *Manuscript Paris, Bibliothèque national D.10.832*; Johann Michael Haydn, *Sonata in G-Major (Divertimento) for Flute and Piano* (Salzburg 1778); Carl Philipp Emanuel Bach, *Sonata in a-minor for Flute*, WOT 132 (Berlin, 1747), conservata alla *Manuscript Copenhagen, Det kongelige Bibliotek*; Leopold Mozart, *Sonata No. 1 in F-Major for Piano*, composta nel 1762.

[126] Incluse in questo programma anche composizioni di Wolfgang Amadeus Mozart, tra cui il *Concerto No. 1 in Sol magg.* per flauto, KV 313 (=285c); l'*Andante in Do magg.*, KV 315 (=285e), e il *Concerto No. 2 in Re magg., KV 314* (=285d). tutti presumibilmente composti a Mannheim nel gennaio o febbraio 1778, come un altro *Concerto* anonimo per flauto in Re magg., conservato come frammento in *Manuscript London, British Library, R.M.21.c52*, completato da Raymond Meylan.

[127] *The Present State of Music in; France and Italy*, London, Charles Burney, Printed for T. Becker and Company in the Strand, 1771; Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, London, Charles Burney, 1775; Cedric Howard Glover, compiled, *Dr. Charles Burney's Continental Travels, 1770-1772*, London, Blackie, 1927; Slava Klima, Garry Bowers e Kerry S. Grant, a cura di, *Memoirs of Dr. Charles Burney, 1726-1769*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1988.

# Busoni e Scriabin: due universi paralleli

*Marco Vincenzi*

«Scriabin è stato molto carino, la sera del concerto. (Anche Chopin aveva delle aspirazioni eroiche, ma in generale rimase, a ragione, nelle sue acque. Scriabin forza questa seconda natura e scrive delle grandi partiture. Non le ritengo vive, ma rispetto le alte aspirazioni di Scriabin)…»[1]. Così scriveva Busoni alla moglie nel 1912, in occasione di un incontro col compositore russo. Questo giudizio – tutto sommato lusinghiero, se si pensa all'opinione che Busoni aveva di molti colleghi coetanei – può apparire tuttavia enigmatico nel riferimento a Chopin: perché accostare subito Chopin a Scriabin? L'enigma si scioglie, se leggiamo un'altra lettera busoniana, stavolta al pianista Isidor Philipp, il quale (una decina d'anni dopo), proponeva all'amico Ferruccio di allargare il proprio repertorio, inserendovi proprio qualcosa di Scriabin[2]. Così riporta Edward Dent in proposito: «Di Scriabin […] Busoni aveva letto alcuni Studi e si ricordava di lui diciottenne a Mosca nel 1890: Mosca, che incubo! […] Scriabin, "*une indigestione de Chopin*"»[3]. Ecco dunque spiegato come mai Busoni trovasse naturale collegare due musicisti di generazioni e nazioni differenti: evidentemente, per lui, l'ultimo ricordo di Scriabin era quello di un epigono chopiniano per antonomasia.

In realtà, il giudizio di Busoni su Scriabin era meno *tranchant* di quello riportato da Dent; in una lettera a Philipp della settimana seguente, il compositore empolese precisava: «Scriabin era allora un allievo di diciott'anni. I suoi Studi sono una indigestione di Chopin. Credo che abbia fatto di meglio con le sue ultime Sonate»[4]. E, se cerchiamo di capire meglio il rapporto tra Busoni e Chopin, ci imbattiamo sovente in uscite come questa: «Chopin mi ha affascinato e disgustato tutta la vita, e ho *sentito* la sua musica troppo spesso fatta prostituire, familiarizzata, volgarizzata»[5]. Forse così appare più facile capire per quale motivo Busoni fosse tanto scettico su un giovane russo in palese venerazione per Chopin; però la lettera alla moglie sopracitata contiene un'osservazione sottile («Scriabin forza questa seconda natura e scrive delle grandi partiture. Non le ritengo vive, ma rispetto le [sue] alte aspirazioni»)[6]. Busoni si riferisce evidentemente alle ultime opere sinfoniche scriabiniane: *Le poème de l'extase* op. 54, composto nel 1907, ma soprattutto il ciclopico affresco di *Prométhée* (*Le poème du feu*) op. 60, per coro, pianoforte, *clavier à lumières* e orchestra, a cui l'autore lavorò indefessamente

dal 1908 al 1910. Non è dato sapere se Busoni fosse al corrente del progetto relativo all'azione rituale *Mysterium*, rimasta incompiuta al pari del suo *Doktor Faust*, ma si può ipotizzare che l'avrebbe certo considerata un'altra «alta aspirazione».

Limitandoci alle composizioni terminate, si potrebbe tentare di vedere nella «grande partitura»[7] di *Prométhée* una sorta di *pendant* al colossale *Concerto* per pianoforte, coro virile e orchestra scritto da Busoni pochi anni prima (1904) e poi definito dall'autore stesso "Skyscraper Concerto"[8]? Qui sta forse un primo parallelismo tra universi creativi tanto diversi: pressappoco negli stessi anni, due artisti (entrambi pianisti di capacità supreme, sebbene con concezioni della tecnica e del suono molto lontane) danno forma a due opere di vaste dimensioni col proprio strumento come solista, ma con intenti opposti. Il *Concerto* di Busoni conclude chiaramente il periodo ottocentesco del suo autore, compendiando in un lavoro di trascendentale difficoltà e lunghezza inusitata la parabola di questo genere musicale; *Prométhée* di Scriabin porta invece l'esasperazione cromatica alle soglie di un mondo nuovo, elaborando un sofisticato discorso armonico di matrice chopiniana fino alla completa dissoluzione tonale. La tastiera luminosa, ideata dallo stesso Scriabin, avrebbe dovuto produrre per ogni nota un corrispondente fascio di luce colorata: tuttavia la prima esecuzione, tenutasi a Mosca nel 1911, non poté avvalersi dello strumento (di cui esisteva un prototipo costruito dal russo Mozer, al quale l'inglese Wallace Rimington apportò migliorie ancora non soddisfacenti per Scriabin); a un mese dalla morte del compositore, il brano fu riproposto a New York con la proiezione di raggi di vari colori su uno schermo bianco, ma anche in quel caso l'effetto non risultò quello immaginato. Soltanto nel 1962 a Kazan, *Prométhée* fu rappresentato con un flusso di luci che illustrasse il medesimo flusso dell'andamento musicale, grazie all'impiego di apparecchiature finalmente idonee.[9]

In effetti, ci sono singolari coincidenze legate alle due opere in questione: la parte solistica è molto impegnativa in entrambi i casi, ma parimenti è fusa in una visione complessiva dove sostanzialmente il pianoforte non è più solista come nei modelli ottocenteschi (compreso il *Concerto fa diesis minore* op. 20 dello stesso Scriabin, composto nel 1896), ma è integrato in orchestra; il panteismo dell'*Inno ad Allah* di Oehlenschlaeger affidato al coro virile fuori scena nel *Concerto* di Busoni trova rispondenza nel coro mistico del *Prométhée*. Infine, non sembra casuale che un direttore attento a scegliere il repertorio contemporaneo come Serge Kussevitskij fosse sul podio sia dello "Skyscraper Concerto" nell'esecuzione pietroburghese del 1913 sopracitata[10], che della prima assoluta del *Prométhèe* a Mosca nel 1911. Con tutto questo non intendo certo affermare che un'eventuale sintonia tra gli universi paralleli di Busoni e Scriabin vada ricercata nei rispettivi 'culmini' della forma-concerto. Eppure Busoni rispettava sinceramente Scriabin e le sue aspirazioni; apprendendone la scomparsa, scrisse: «La morte di Scriabin – purtroppo! – è stata confermata ripetutamente e non mi resta che accettare la realtà. Era degno della massima ammirazione perché non era mai soddisfatto di quanto aveva prodotto. È una qualità rara tra gli uomini e un'eccezione tra i compositori russi»[11].

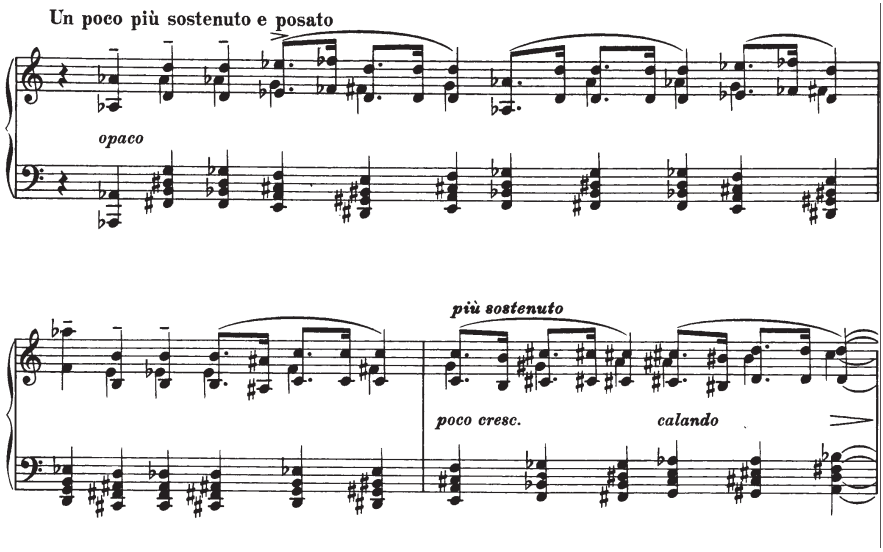
Se ritorniamo a una delle lettere a Philipp già menzionate, troviamo forse un ulteriore elemento da approfondire: «Credo che abbia fatto di meglio con le sue ultime Sonate»[12]. Come è noto, le dieci Sonate di Scriabin si possono suddividere in tre periodi creativi: le nn. 1-3 (op. 6, 19, 23), composte tra il 1892 e il 1898, risentono ancora – per così dire – dei fumi dell'alcol chopiniano, ossia utilizzano un linguaggio tardoromantico, sebbene la scrittura pianistica sia già piuttosto personale. Le Sonate nn. 4-5 (op. 30-53), scritte rispettivamente nel 1903 e nel 1907, mettono in crisi quel linguaggio: non si dimentichi che al 1904 risale il *Poème divin* op. 43, il quale assieme ai successivi *Poème de l'extase e Poème du feu* forma una sorta di trittico per orchestra di cruciale importanza nell'evoluzione scriabiniana.

La produzione orchestrale di Scriabin comprende in realtà cinque Sinfonie; le nn. 1-2 (op. 26-29) risalgono al 1900-1901: si tratta di opere ambiziose (la *Prima*, in sei movimenti, comprende anche soli e coro, mentre la *Seconda*, in cinque tempi, è esclusivamente strumentale), durante la gestazione delle quali il giovane moscovita si era rivolto al nume tutelare della strumentazione, Rimskij-Korsakov, che però non lo accolse fra i propri allievi. Scriabin si accostò dunque alla strumentazione da autodidatta, seppure avesse già dato alle stampe il *Concerto op. 20* per pianoforte e orchestra: proprio su tale partitura Rimskij aveva espresso un parere negativo, ed è probabilmente questa la ragione per cui rifiutò di dare lezioni a Scriabin. Le ultime tre Sinfonie (op. 43, 54, 60) sono più conosciute coi relativi sottotitoli, e in effetti appartengono alla maturità dell'autore, che in esse non parte certo più dal linguaggio chopiniano, bensì dall'armonia e dall'orchestrazione di Liszt e Wagner: anche da questi parametri Scriabin si discosterà radicalmente in *Prométhée*.

Le Sonate nn. 6-10 (op. 62, 64, 66, 68, 70) coprono gli ultimi anni della vita di Scriabin, a partire dal 1911: è qui che possiamo provare a scandagliare un possibile punto di contatto tra l'eclettico universo scriabiniano e il decisamente più compatto universo di Busoni. Ciò non significa naturalmente immaginare assonanze, ma soltanto azzardare qualche ipotesi. Nel 1912 Breitkopf & Härtel pubblicano la *Sonatina seconda*, che secondo Roman Vlad resta «il lavoro più straordinario che Busoni abbia mai composto, [anticipando] una delle esigenze maggiormente avvertite dall'avanguardia postweberniana, esigenza che postula il totale superamento della tradizionale quadratura e periodicità ritmica»[13]. Sergio Sablich osserva che «la *Sonatina seconda* è un'opera utopica, visionaria, l'opera di un mistico del suono che ascolta e riproduce risonanze interiori, indirizzandole verso regioni inesplorate e segrete dello spirito cosmico, in cui la musica aleggia come parte dell'universo vibrante»[14]. Ed è proprio qui l'eventuale contatto (ma unicamente il contatto!) con l'ultimo Scriabin. Busoni era perfettamente consapevole di aver raggiunto con la *Sonatina seconda* le proprie colonne d'Ercole: dopo quell'affacciarsi sull'abisso dell'atonalità, ma anche dopo la rinuncia alla notazione mensurale, due sole strade erano percorribili: proseguire in quella direzione, magari anche superando la barriera del semitono, da lui già vissuta come un limite[15], oppure trovare un'alternativa che tenesse conto del futuro, ma anche della solidità del passato (inteso soprattutto come 'pensare polifonica-

mente'), in cui Busoni affondava le proprie radici.

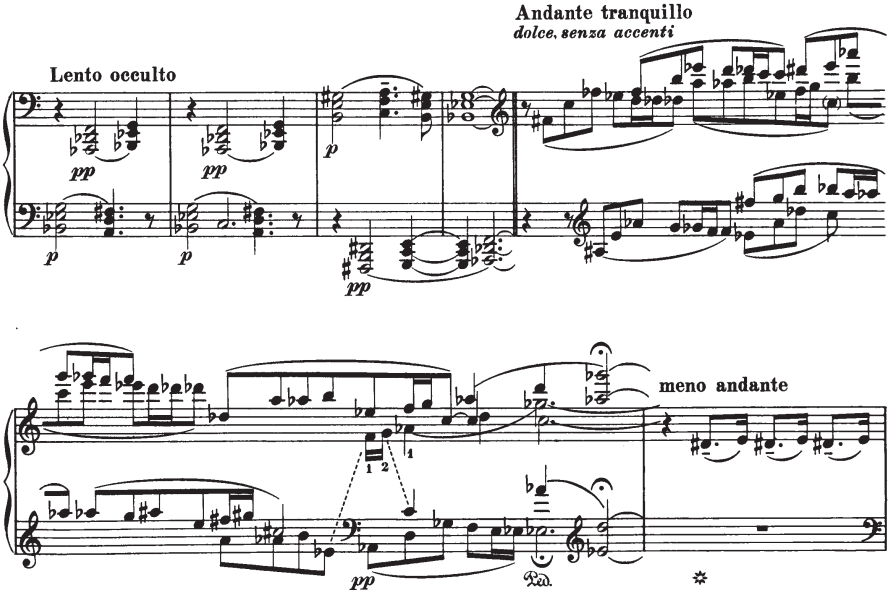
L'approdo alla «Nuova Classicità»[16], col conseguente radicale ripensamento della sintassi tonale, di cui talvolta viene mantenuta la morfologia straniandola in maniera inconfondibile, è stata l'alternativa di Busoni, forse anche alla luce dei suoi contatti con Schönberg[17], che egli stimava, ma di cui non condivideva le scelte di fondo. Nella *Sonatina seconda*, però, troviamo una presenza dell'occulto, testimoniata da una sequenza di accordi consonanti, usati come meri oggetti sonori connotati dall'oscurità timbrica e dalla posizione nel registro grave della tastiera, e indicati – non a caso – come «Lento occulto». Queste poche battute sono situate circa al centro del brano e sono seguite da un canone a quattro voci rigorosamente atonale nel registro acuto, che sembra voler sottolineare la non appartenenza a una logica tonale di quanto precede. In altre parole, il suono è qui inteso come fenomeno puro, indipendentemente dal lessico cui apparterrebbe[18].




Busoni, *Sonatina seconda,* bb. 37-41

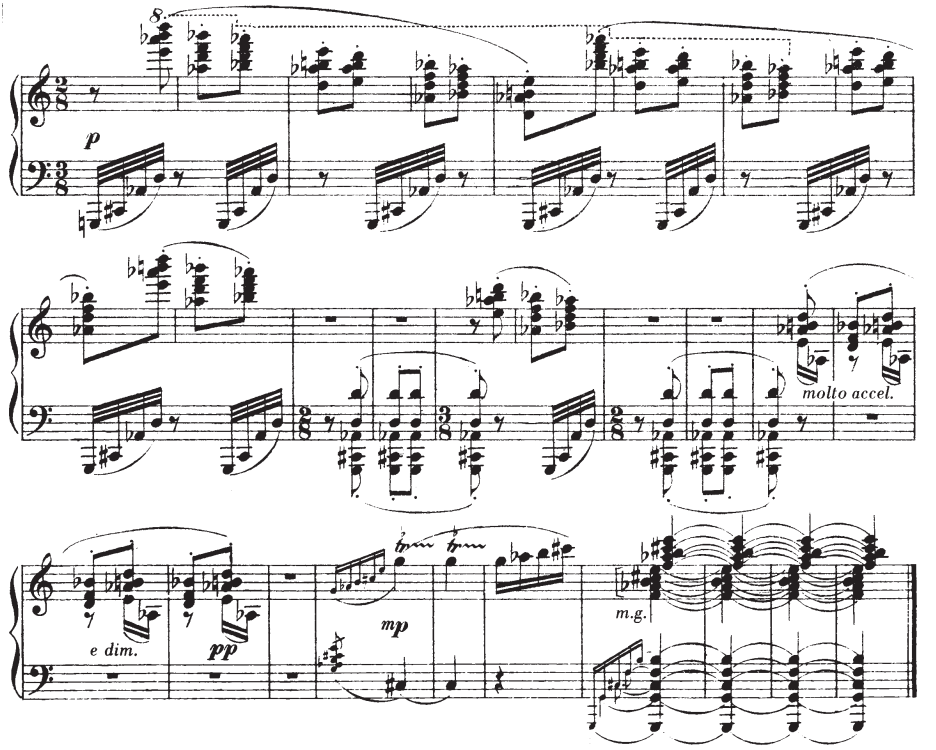
Come osserva acutamente Virgilio Bernardoni, «le triadi […] si percepiscono come l'eco di una lingua lontana, quasi provenissero da altri mondi»[19]. Da parte mia, però, trovo molto pertinente anche quella sorta di legame tra linguaggio musicale e interesse per l'occultismo

che vede in certi passaggi della medesima *Sonatina* Antony Beaumont,[20] il quale non ignora certo che alcuni degli episodi più magici [21] dell'incompiuto *Doktor Faust* prendono spunto dal materiale presente nella *Sonatina seconda*.




Busoni, *Sonatina seconda*, bb. 17-9

Ed ecco finalmente, lo sfioramento dei due universi paralleli: quell'occulto, che per Busoni è un affacciarsi sull'ignoto per poi imboccare un'altra strada, per Scriabin è l'esito di una ricerca partita da lontano. In particolare, la *Sesta Sonata* op. 62 (1911), coeva alla *Sonatina* busoniana, potrebbe fungere da pietra di paragone. Così ne parla Piero Rattalino: «Sono qui forze oscure, sono forze tenebrose che nel loro manifestarsi come 'impure e malefiche' terrorizzarono lo stesso Scriabin, causando il suo rifiuto ad eseguire la *Sonata n. 6* nei concerti che teneva regolarmente da sempre e che tenne fino alla morte. E anche Sviatoslav Richter si ritrasse di fronte alla *Sonata n. 6*»[22]. La presenza in ambedue i lavori di accordi per quarte (adoperati anche da Schönberg a partire dalla *Kammersymphonie* op. 9) aggiunge a quanto accennato una base comune di ripensamento dell'armonia, che peraltro condurrà i due artisti a esiti lontani tra loro.




Scriabin, *Sesta sonata* op. 62, Finale

Lontani, ma forse paralleli, soprattutto se si pensa alla rispettiva provenienza dei due: Busoni dall'inesorabile logica bachiana, dal contrappunto, dalla cultura tedesca che avrebbe voluto arricchire della melodia italiana; Scriabin dalla sublime eleganza di Chopin, dal predominio del canto, dalla scuola russa che avrebbe voluto rendere universale. Due fra i più grandi visionari vissuti a cavallo tra XIX e XX secolo (uno sempre e comunque animato dalla razionalità, l'altro dall'irrazionale) si trovano – in un determinato momento della loro evoluzione – sulla stessa sponda: sospensione della tonalità, armonia per quarte (utilizzata da Scriabin come estensione del proprio 'accordo mistico'[23]) e non più per terze sovrapposte, ricerca alche-

mica all'interno del fattore timbro, concezione del loro strumento – il pianoforte – come di un laboratorio di nuove sonorità. Si guardano per un attimo, poi prendono direzioni diverse ma coerenti coi rispettivi percorsi: Busoni verso un apparente recupero, dove però nulla sarà più come sembra; Scriabin verso una sinestesia di suoni e colori senza precedenti. Tanto *Doktor Faust* quanto il babelico progetto del *Mysterium* scriabiniano rimarranno (seppure a stadi differenti) incompiuti come la Sagrada Familia di Gaudì a Barcellona (stessa epoca, stesse «alte aspirazioni»…). Concludo con le parole che Busoni scrisse a Schönberg, ma che avrebbe potuto benissimo rivolgere a Scriabin: «Così ognuno di noi rimarrà al centro del suo proprio cerchio, il cui orlo […] sfiora quello dell'altro"[24].

**Note:**

[1] Ferruccio Busoni, *Lettere alla moglie*, a cura di Friedrich Schnapp; trad. it. e prefazione a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955, Lettera da Pietroburgo, 12 novembre 1912, p. 207.

[2] Ferruccio Busoni, *Lettere a Isidor Philipp*, a cura di Laureto Rodoni, Roma, ISMEZ Editore, 2005, Lettera da Berlino, 15 giugno 1922, p. 149.

[3] Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni. Biografia,* a cura di Marco Vincenzi, trad. it. di Tomaso Valseri e Mara Luzzatto, Firenze, Polistampa, 2020, pp. 242-3.

[4] Ferruccio Busoni, *Lettere a Isidor Philipp* cit., Lettera da Berlino, 22 giugno 1922, pp. 152-3.

[5] Cfr. nota 2.

[6] Cfr. nota 1.

[7] *Ibidem*.

[8] «Sono arrivato qui ammalato, ho perso una prova e sono stato obbligato a passare direttamente dal letto al concerto per suonare il mio Skyscraper Concerto. Una fatica immane, con l'influenza addosso e un'unica prova il giorno stesso» (Ferruccio Busoni, Lettera a Egon Petri, Pietroburgo, 28 novembre 1913, in Lettere, scelta e note di Antony Beaumont, ed. it. riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, Milano, Ricordi-Unicopli, 1988, p. 255).

[9] Cfr. Luigi Verdi, *Aleksandr Nikolaievič Skrjabin*, Palermo, L'Epos, 2010, p. 63.

[10] Cfr. nota 9.

[11] Ferruccio Busoni, Lettera a Harriet Lanier, New York, 4 maggio 1915, Pietroburgo, 28 novembre 1913, in *Lettere* cit., p. 279.

[12] Cfr. nota 4.

[13] Roman Vlad, *Busoni*, «L'Approdo musicale», n. 22, ERI, Torino, 1966, p. 49.

[14] Sergio Sablich, *Busoni*, Torino, EDT, 1982, p. 174. Sablich prende la definizione di «universo vibrante» dallo stesso Ferruccio Busoni, «Abbozzo di una nuova estetica della musica», ne *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti,* a cura di Fedele d'Amico, trad. it di Laura Dallapiccola, Milano, il Saggiatore, 1977, p. 47.

[15] *Ibidem*, pp. 66-9. Cfr. anche Dominik Schweiger «Microtonalità in Busoni e Webern», in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Giamario Borio e Mauro Casadei Turroni Monti, Lucca, LIM, 1999, pp. 113-25.

[16] Ferruccio Busoni, «Nuova Classicità», ne *Lo sguardo lieto* cit., pp. 112-5.

[17] Cfr. «Il carteggio Busoni-Schönberg», in *Lettere* cit., pp. 517-63.

[18] «Io credo: al suono astratto, alla tecnica senza ostacoli, all'illimitatezza dei suoni» (Ferruccio Busoni,

«Abbozzo di una nuova estetica della musica», ne *Lo sguardo lieto* cit., p. 61). E più avanti: «Il vostro orecchio interno si fa acuto. Udite i bassi e gli acuti? Sono incommensurabili come lo spazio, infiniti come il numero. Al modo di nastri si traggono, inopinate scale, da un mondo all'altro, fissi in moto eterno. Ogni suono è centro di cerchi non misurabili» (*Ibidem*, p. 71). Parole che probabilmente Scriabin avrebbe potuto sottoscrivere con la medesima convinzione.

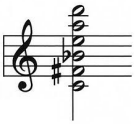
[19] Virgilio Bernardoni, «Busoni verso Schönberg: la *Sonatina seconda*», in AA. VV., *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento*, a cura di Marco Vincenzi, Lucca, LIM, 2001, p. 246.

[20] Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 180-5.

[21] Ad esempio, quelli in cui appaiono e scompaiono i misteriosi studenti di Cracovia, portando a Faust il libro e la *Clavis Astartis Magica*.

[22] Piero Rattalino, Testo del programma di sala di un concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 1° febbraio 2013.

[23] Questo il cosiddetto 'accordo mistico' scriabiniano in una delle sue formulazioni più ricorrenti.



[24] Ferruccio Busoni, Lettera ad Arnold Schönberg, Berlino, 20 agosto 1909, «Il carteggio Busoni-Schönberg», in *Lettere* cit., p. 528.

# Collective creation in music and 'linked verse' composition

*Carla Rebora, Marco Pedrazzi, Rosita Piritore, Monica Rossetti*

Five or six of us
Remain, huddled together…
Bent old Willow-trees

*goroppon*
*yorite shidaruru*
*yanagi kana*
(Mukai Kyorai)

## *1. A New Method of Collective Creation?*

«Composers generally write music alone, and we commonly understand the great of classical music as singular geniuses»[1].

With this oft-overlooked observation, we open a study on the social, artistic and historical implications of the perception of composition as an individual act, and of collective creation as a new frontier still only partially explored, especially from a research point of view. This study was born from the current flowering of the collective creation scene amongst diverse artistic disciplines. It constitutes not only an act of research but also the creation of a new method of chain composition, completely original, replicable and with great potential.

The creative process of the composer has always been a private, isolated and individual act. For years research has been focused on the potential of collective creation from artistic and theoretical standpoints, but relatively little has been written on its relevance to music. However, consideration of musical composition as a collective and inclusive act opens up new territory for study and research, both in the compositional sphere and in didactic, interpretative and sociological ambits.

The assumption and aim of this work is to demonstrate that collective creation is a world yet to be fully explored, with enormous potential only highlighted by the recent pandemic.

This study began in the Conservatorio A. Boito di Parma in 2019 and represents for our team a type of artistic research in the fields of analysis, composition and performance. As a formal and focused academic activity, the scope of our research isn't limited to the creation

of a final product, in the form of the artwork itself, but comprises also a critical reflection on different issues related to artistic practice more broadly[2].

In particular, the following methodological aspects that weave together the basic assumptions of artistic research, as identified in the AEC 2015 guiding document, underpinned our own project: the collaboration between several musicians within a research group, the critical comparison between them, considerations about the contents and contexts of the research, the methodology and the coherence of the structure of the work, the open and constant sharing with the artistic community, the compositional and performative feedback, the compatibility with more traditional forms of research, the relationship with forms belonging to different artistic areas, the replicability of the procedures and their verifiability. These methodological aspects also have a strong link to the artistic outcome.

We are a team of three composers, Carla Rebora, Marco Pedrazzi and Rosita Piritore, and a pianist, Monica Rossetti. The latter is one of the key interpreters of our composition, as well as the contact person for the research of source materials and external observer who controls and supervises the logic and coherence of the compositional procedure created, adopted and 'concretised' in the writing of the score.

Our Team represents a form of experimentation, but finds its origins in different personal experiences: Carla Rebora's interest in the study of ancient poetic forms and her 20-year conjunct writing experience with Italian composer Carla Magnan, Marco Pedrazzi's work with the In.Nova Fert Collective he founded in Bologna and Rosita Piritore's experience of European collective creation.

Our compositional method is also based on the conviction that the analytical experience (in our study preceding and following the writing of the score) is, in fact, the verification of the identity of a work. This identity is verified both with regard to its internal functioning, the neutral level of Roman Ingarden[3], and to external elements, such as listening as a link between perception of musical forms and emotions as proposed by Michel Imberty [4].

All this leads to "the quantification of differences or the graduation of similarities"[5], methods and essential references reflected in our 'chain-work'.

Our project's starting point is the *renga* as a form of translation and decontextualisation of a poetic compositional method, using the music of Ludwig van Beethoven as subject, specifically the ninth volume of the *Skizzen* preserved in the *Staatsbibliothek* in Berlin[6], from which we selected suitable fragments to be used as new compositional materials. We have developed a method of chain composition that we called 'linked verse' based on the writing rules of one of the oldest forms of collective Japanese poetry[7]. The *renga* is a very special kind of collective poetry. It's like a "symphony of images" as Konishi writes[8].

Our composition is based on ten fragments chosen at the end of the research of original materials from Beethoven's Sketches for a Tenth Symphony[9]. The work, *Die Zehnte*, was performed as a world premiere on 16 December 2022 in the Auditorium del Carmine of the

Conservatorio di Parma as the final concert in a series dedicated to the 250th anniversary of Beethoven, postponed because of the pandemic. The same work was presented and performed in a reduced form during the GATM XVIII International Conference of Analysis and Music Theory in the session «Analysis and Interpretation» (October 2021).

The final objective is to prioritise the "search for one's own identity through the open gaze towards the other", as described by Carla Rebora for the Spanish journal «Itamar»[10].

Thus, the research behind this study pushes its participants to develop beyond what Napolitani terms their *idem* (internal construction of identity) towards their *autos* (response to external stimuli), leading each member to a greater awareness of themselves[11].

Moreover, as characterised eloquently by researcher and performer Giusy Caruso[12], our research and artistic practice seeks to reflect a similar "interweaving of artistic fields and thought, not only in the strictly compositional field but also in the interaction with the performer, i.e., the musician-performer".

## *2. The* renga *form*

Since *Die Zehnte* owes its form to the *renga* poetic genre, it's important first to explain how a *renga* is created and structured, to then understand how we have transposed those poetic rules into a music-compositional context.

*Renga* is a genre of Japanese linked-verse poetry that emerged at the beginning of the fourteenth century, in which two or more poets supplied alternating sections of a poem. Initially, as can be seen in Fig. 1, collective writing sessions took place spontaneously between friends, aristocrats, intellectuals, court poets and monks as a pastime during dinners on the *tatami*. Around the fifteenth century fixed rules emerged to regulate the passing of text between one poet and another, making *renga* a truly collaborative form of art. As such, it could take several sittings and many months to finish and perfect a *renga*.

Fig. 1 – Poets on the tatami

The *renga*'s form is divided into different stanzas called *tanka*, each made up of five lines with the same structure: the first part having three verses, the second only two. Each verse must consist of a specific number of 'sound-units' that are not exactly syllables but something very similar in the Japanese language, so we will call them syllables for sake of convenience.

The 'upper half', called *moto no ku*, has a syllable pattern of 5-7-5, a form which has become well-known as the *haiku*. The 'lower half' of a *tanka* (*sue no ku*) has a syllable pattern of 7-7. One person would compose the upper half, challenging another to finish the *tanka* by adding the lower half. Yet another poet might continue the sequence with the upper half of a new *tanka*, linked to the preceding one, and the process would continue, forming a sequence of ten, twenty, thirty, or more verses of seventeen and fourteen syllables in alternation[13].

It was Nijo Yoshimoto (1320-1388, Fig. 2), a Japanese government official and *renga* poet of the Muromachi period, who compiled the first large anthology of the genre and wrote the first important treatise on the *renga* (*Tsukuba-shu*) in which he described all the rules to connect one *tanka* properly to the next.

Fig. 2 – Nijo Yoshimoto

The following is an example of a *tanka* composed by him:

| | |
|---|---|
| Kawarubeki | Later on, of course, |
| Nochi no kokoro wa | feelings are bound to change – |
| Isa shirazu | but how can one know? |
| | |
| Hitoyo nari to mo | If we have just one night, |
| Ovoide no lume | it will be a dream to remember |

Some of the rules mentioned in *Tsukuba-shu* pertain to how poets could concatenate their contributions to the text, while others pertain to the necessary macro-structure of the overall poem. As a kind of conductor, the *sabaku* (the host or most experienced poet) has to control the work at all stages, enforce the rules and indicate the initial theme and how to continue the work.

First, it is essential that each poet be aware only of the part written by the poet immediately preceding him, and not of the poem in its entirety. The new section must be linked to the previous fragment in one of three ways: by being identical, by being similar (with a metaphor that combines two concepts), or by contrasting completely with what was said before. In this way a narrative is generated through the process of writing, a continuous flow of images much like different frames on the screen.

These rules are very important because they actually preserve two fundamental principles of Japanese culture: variety and balance. For this reason exact repetitions are forbidden, but simultaneously great importance is given to connectivity between verses. Non-attachment is the 'spiritual principle' that must inspire all poets involved.

In this way, however, there is a risk of excessive fragmentation of the text, which is why there is an exceptional element that guarantees the unity of the poem: the *kigo*. The *kigo* is an element, a word or a phrase, that refers to a specific season, and has to appear in every *tanka*. It could be a direct reference to that season, to a specific month, to animals, plants or weather conditions of that period. Examples of spring *kigo* are the typical haze of Japanese spring, or frogs or cherry blossoms, while autumn *kigo* include the full moon, west wind, coloured leaves and insects. More abstract concepts such as mental state could also be *kigo*: for example autumn as loneliness, winter as old age and reflection, or spring as love and rebirth.

In the *tanka* by Yoshimoto below, the transition between winter and spring is symbolised by haze, one of the main spring *kigo*.

| | |
|---|---|
| Haru to ieba | When spring's upon us |
| Yagate kasumi no | Haze will float down the centre |
| Naka ni otsuru | Of Imose river. |
| | |
| Imose no kawa mo | It seems that the winter's ice |
| Kōri to kurashi | Has begun to melt away |

A *tanka* written by Tameyo focuses instead on the end of spring. In order to effectively represent that moment (the end of spring that metaphorically becomes a reminiscence of the joyful past), here through the fog (a spring *kigo*) we catch a glimpse of the moon (an autumn *kigo*).

| | |
|---|---|
| Toki no ma no | Spring's brief moment |
| Haru ya mukassi ni | will soon be nothing more |
| Narinuramu | than a thing of the past. |
| | |
| Omokage kasumu | A misted apparition |
| Ariane no tsuki | the moon in the sky at dawn. |

In addition to *kigo*, another important rhetorical device is *kireji*: a word that enhances its significance because of its sound. A beautiful example of this is found in a *renga* by Suzuko:

| | |
|---|---|
| Kaki karime | a single stroke |
| Kai no kaname wo | the woman open the oysters |
| Ichigeri su | forcing the hinge |

The last verse (*Ichigeri su*) has a very different sound from the other harsher words, with the alliteration of 'k', and gives us the idea of the powerful and almost violent breaking of the oysters, which are also a winter *kigo*. In this way, the change or 'breaking' of the sound (the *kireji*) reinforces the breaking of the oyster, which, even though only a small everyday gesture, somehow becomes a metaphor for great pain.

So far we've discussed some of the rules that govern how a poet should connect to the previous poet's lines, but it's important to note that there are rules in Yoshimoto's treatise that also explain how to structure the entire poem. The final length of the *renga* must be established at the beginning, most commonly 18 or 36 *tanka*, but their number may extend even to 1000[14]. Regardless of the final length, the structure must always be divided into four sections, and it is very important for poets to know in which section they are writing in order to evoke the right atmosphere in their verses.

*Omote* is the introduction, the 'ouverture' of the composition. The first stanza of the *omote* is always composed by the *sabaku*, the master. It introduces the main theme and must contain the *kigo* to identify from the outset in which season the *renga* is set. If the poet is composing a part of the *omote*, he must avoid dramatic, solemn or overly reflective scenes. The atmosphere must still be serene and quiet since it is only the beginning of the poem. *Ura* (which literally means 'overturning') is the second macro-section of the *renga*, the first true climax of the entire composition and a counterpoint to the quiet of the introduction. *Nagori no omote* is the 'recapitulation' of the introduction, literally 'nostalgia of the introduction', and here the second climax must appear, although with a calm and serene, sometimes even playful tone. *Nagori no ura*, the 'nostalgia of the overturning', is the finale of the entire composition[15].

What is particularly interesting is that in *renga*'s poetic form there's a recursive structure of elements and situations ('nostalgia') but also a conflict between introduction and overtur-

ning, and this element is fundamental to our composition. All this leads to "the quantification of differences or the graduation of similarities, which are the two operations that serve to highlight the three basic constructive procedures of recurrence, contrast, and variation"[16]. We find these three categories expounded even more fully and exhaustively in Clemens Kühn's formal conception. He expands them into five "configurative actions, act of giving form, of forming: 1. repetition, 2. variation, 3. diversity, 4. contrast, 5. lack of relation"[17].

> The *renga* is a sort of poetic symphony, with an orchestra composed of several instruments, each with its own well-defined role, improvising a series of variations on the theme established by the renga-master: a *renga* is a symphony of images and the rules help the orchestration of this verbal symphony. It's not important a single word or verse. It's the way in which words and imagines are distributed throughout the *renga*, that constitutes its principal beauty[18].

*3. Chain Composition / Net-Composing*

The first preliminary step to begin the compositional process was to choose the ensemble, that can be seen in Fig. 3. We chose two pianos four hands, with a fifth 'inside-pianist', and two percussionists. Each percussionist has a set of three timpani and a bass drum, in a symmetrical layout. This instrumentation combines the idiomatic timbre of the piano with a rhythmic section entrusted to two significant percussion instruments of Beethoven's symphonic repertoire.

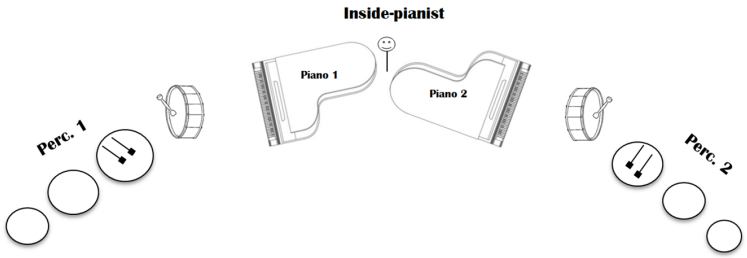



Fig. 3 – Ensemble disposition

It's important to stress that we have conceived the inside-pianist as a key figure both timbrally, playing with resonances on the strings internally, creating unusual atmospheres and sonorities, and scenically, appearing on stage in two specific sections of the plot, the overturning and the nostalgia of the overturning. The inside-pianist also has a symbolic role: at a certain point there's an interaction between the inside-pianist and the percussionists, representing on stage the teamwork, the net-composing we composers have done. Moreover, the inside-pianist is a cross-reference to theatricality and timbral innovation, both characteristic features of Beethoven's music. We can consider the inside-pianist as a narrator, marking time in the formal structure, as well as being the symmetric centre of the instrumentation.

In the next stage of the work, we structured our compositional method, developing the chain construction according to the *renga* rules.

As explained above, the *renga*'s structure is organised into two parts, the first having 17 syllables (5-7-5), the second having 14 (7-7). Based on the number of syllables, we gave ourselves temporal criteria for the amount of musical material to match to each stanza. Based on the total duration we envisioned for the work, we decided to multiply each number of syllables by two and to use that numerical result as length expressed in seconds. Thus 17-syllable 'upper halves' became 34 seconds and 14-syllable 'lower halves' became 28 seconds. Following the construction process of *renga*, each composer once finished on their own part sent the fragment not to everyone but only to the composer of the next 'stanza' (in the order that can be seen in the following table). Thus we adhered to the key principle of non-attachment: each composer could connect only to the previous section and not to those before. However, we decided to look at the work as a group on completion of each of the four large sections to confirm that the *renga* rules were being followed and to check the connections of each stanza.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Introduction** | Rebora (34") | Piritore (28") | Pedrazzi (34") |
| | Rebora (28") | | |
| | | | |
| **Overturning** | | Pedrazzi (34") | Piritore (28") |
| | Pedrazzi (34") | Rebora (28") | Piritore (34") |
| | | | |
| **Nostalgia of Introduction** | Pedrazzi (28") | Piritore (34") | Rebora (28") |
| | Piritore (34") | Rebora (28") | |
| | | | |
| **Nostalgia of Overturning** | | | Pedrazzi (34") |
| | Piritore (28") | Pedrazzi (34") | Rebora (28") |

In *Die Zehnte* the tetrapartite structure is the same as the *renga*'s macrostructure described above: introduction, overturning, nostalgia of the introduction, and nostalgia of the overturning. Our composing shifts were organised in such a way that each composer worked preferably before and after a different person each time. Based on the alternation scheme, each composer knew the exact time duration of their part, and also the composer who would write after them. According to *renga*'s tradition, the beginning of the composition process is entrusted to the master or to the most important artist who has the task of checking everything. In our case, the role was assigned to Carla Rebora as the most experienced composer and the one who launched the project.

The *kigo,* which is the common element of the *renga*, recurs in all phases of the work and gives unity to the whole. Our *kigo* was a rhythmic figuration, a basic rhythmic cell, which seemed to us a very prominent feature in Beethoven's sketches. We identified four rhythmic variations of this figuration, with an intensification of values, which then made up our *kigo*, as can be seen in Fig. 4.

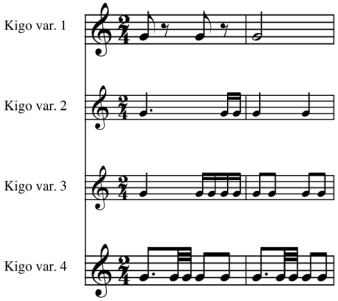
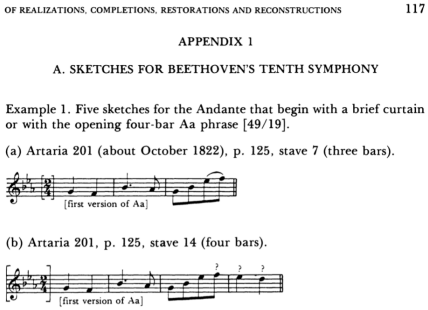



Fig. 4 – The kigo in 4 variant

Concerning compositional material, we chose 10 fragments taken from the sketches of Beethoven's Tenth Symphony, drawn from the article by Paul Winter[19] in Fig. 5.


OF REALIZATIONS, COMPLETIONS, RESTORATIONS AND RECONSTRUCTIONS 117

APPENDIX 1

A. SKETCHES FOR BEETHOVEN'S TENTH SYMPHONY

Example 1. Five sketches for the Andante that begin with a brief curtain or with the opening four-bar Aa phrase [49/19].

(a) Artaria 201 (about October 1822), p. 125, stave 7 (three bars).

[first version of Aa]

(b) Artaria 201, p. 125, stave 14 (four bars).

[first version of Aa]

Fig. 5 – Winter's article

The choice of the number 10 became highly symbolic and pervades every aspect of our work, returning not only in the number of sketches, but also the number of musicians, instruments on the stage, in the title *Die Zehnte*, German for 'The Tenth', the use of ten hands for two pianos, as well as the number of researchers involved, three composers and seven performers. We decided to group some of the fragments into 'families' because of structural, or derivational similarities. We also proposed using different sketches simultaneously overlapped. Then, we created a document that contains all these fragments, which constitutes the starting point for our composition.

Whenever each composer chose to use a fragment they would mark it in the document, so everyone would know which fragments had been used and which had not. If someone wanted to emphasise something such as melodic or rhythmic profiles or numerical symbols, they would mark it in the same way with different colours. In addition, we established some supplementary criteria to meet before we started composing: when to insert the inside-pianist, who intervenes in a semi-aleatoric mode in the second and fourth parts, and to include all 10 fragments within the first half of the work.

We connected each stanza according to the three connecting principles of *renga*: identicalness, similarity or contrast. In doing so, we generated a process in which the act of composition flows continuously from composer to composer, guided by the spiritual principle of non-attachment, resulting in a new form of chain composition.

*4. From Beethoven's Skizzen to Die Zehnte*

As a first step in choosing our ten fragments, each of us read Robert Winter's article and made their own choice. In making the selection we have tried, in keeping with Japanese philosophy, to preserve both variety and balance. In fact, each of us tried to choose, according to our own opinions, the fragments that seemed most suitable to be developed, elaborated, overlapped and mixed. And at the same time we avoided choosing fragments that were too similar to each other, so as to have a diverse range of musical material representative of late Beethoven. After everyone had made their own choices, we met to discuss and decide the final selection. Fig. 6 shows the first nine fragments that appear in our composition, the tenth being our *kigo*, which we will discuss after. As apparent from the following table, some fragments that were on different sheets in Beethoven's sketches are actually very similar to each other and we have considered them variants of the same fragment:

| Fragment | Analytic aspects |
|---|---|
| 1 | The fourth F-Bb and its filling |
| 2 | Ascending chromatic scale and its inversion |
| 3 | Ascending scale with augmentation |
| 4 | Descending scale and its rhythmical variations |
| 5 | An octave and its filling |
| 6 | Expansions on distant octaves |
| 7 | Around a diminished seventh |
| 8 | Rhetorical figure of *Circulatio* |
| 9 | Semitones around Eb and Bb |

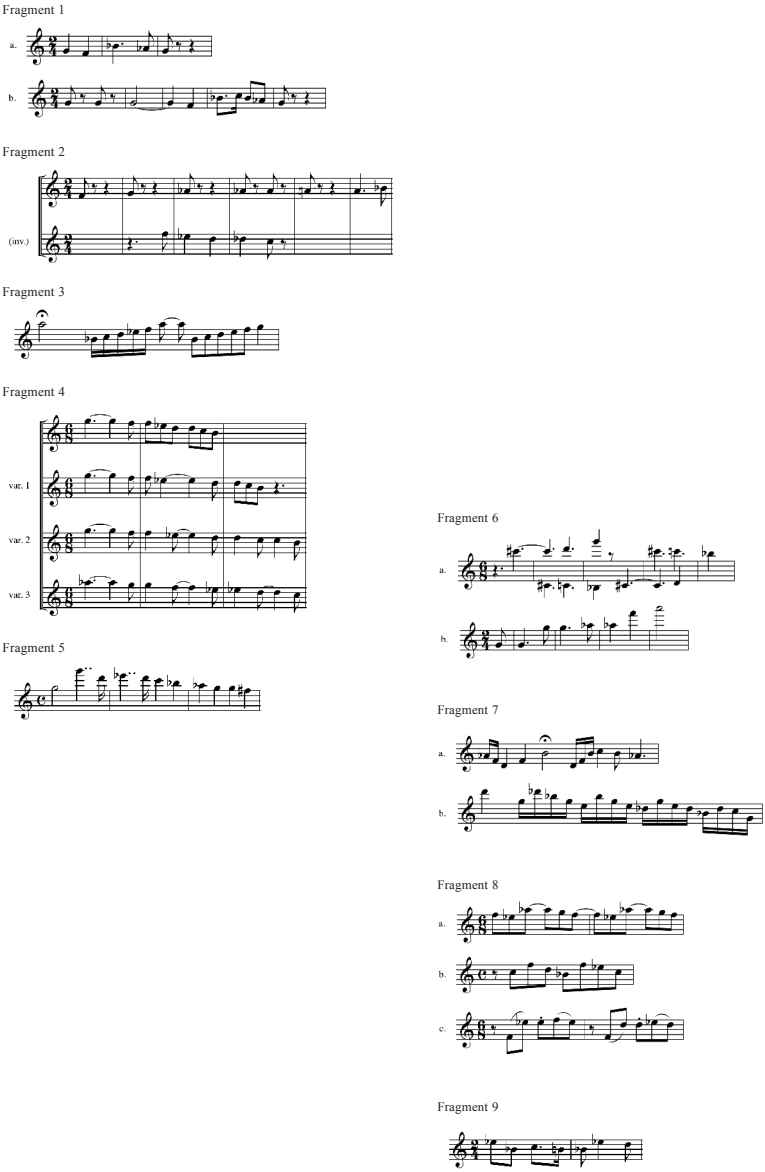



Fig. 6 – Nine fragments from Beethoven's sketches

Fig. 7 shows fragments 3 and 7 used in the score in bb. 53-54:

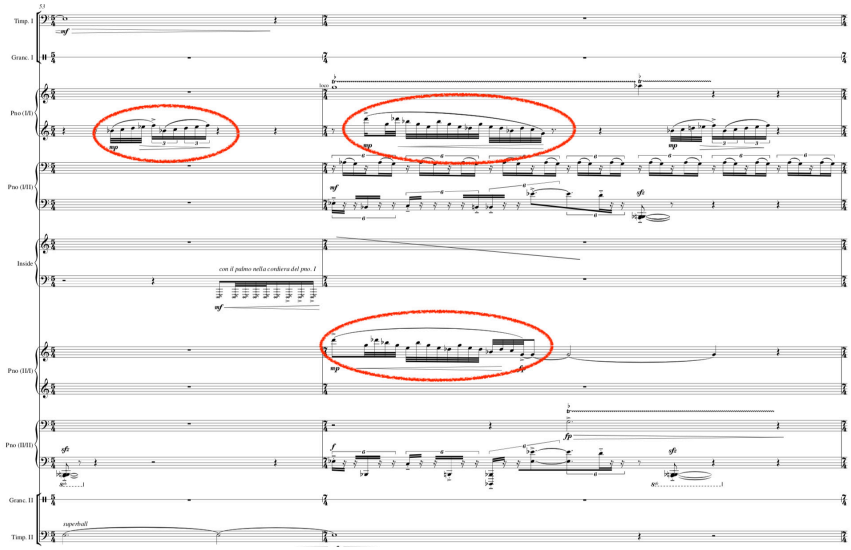



Fig. 7 – Fragments 3 and 7 in *Die Zehnte*, bb. 53-54

While analysing Beethoven's sketches, we noticed that an extremely recognisable rhythmic element often recurred. That became our tenth fragment, the *kigo*, which is the element that recurs also in all parts of the work. As described above, in the sketches this fragment appears in four variants. Looking at examples of this recurring figure and its variations used in different conformations, we find, in the nostalgia of the overturning, the left hand of the first pianist overlaps with the hands of the second to play the *kigo* in the lower register as in the Fig. 8:

Fig. 8 – The *kigo* in the piano part, *Die Zehnte*, b. 106

Just before the final climax, around b. 131, we assigned the *kigo* to both bass drums sometimes solo and sometimes in unison as in the Fig. 9**:**

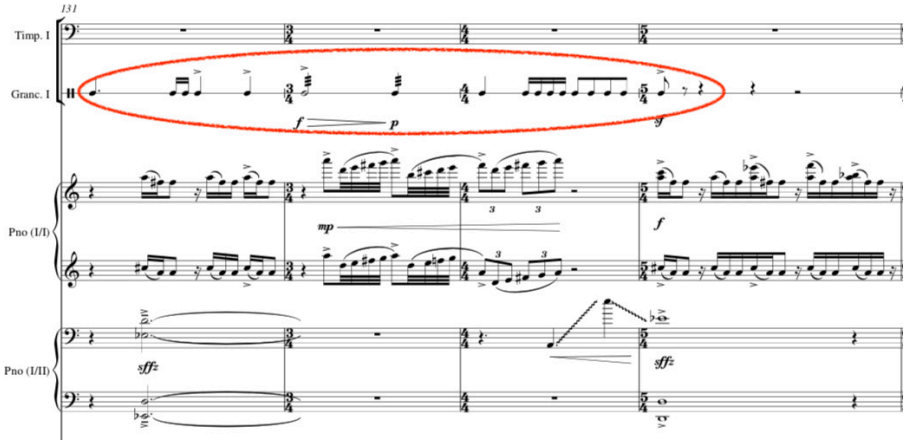



Fig. 9 – The *kigo* in the bass drums' part, *Die Zehnte*, b. 131

Fig. 10 shows bar 57 of the final section of the overturning, in which we find another variation of the *kigo* played by the inside-pianist on the piano strings.

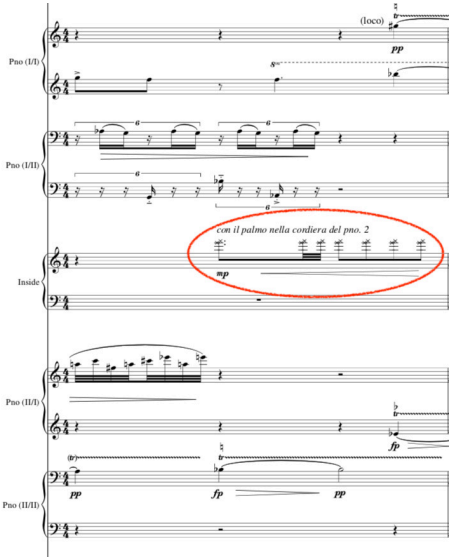



Fig. 10 – The *kigo* in the inside-pianist part, *Die Zehnte*, b. 57

Another key task was to imagine a musical translation not only for the *kigo* but also for the rhetorical figure of *kireji* mentioned above. As we have already seen, the *kireji* is a very particular way to end a phrase, using words with a specific sound. From a compositional perspective, the *kireji* is really important to us because it marks some key formal points. In our score, this breaking point symbolised by the *kireji* marks both the end of the introduction (bb. 33-35), see Fig. 11, and the arrival of the nostalgia of the overturning (bb. 85-87). It's represented by clusters grouped into quintuplets and sextuplets played by all four pianists; the explicit use of the numbers five and seven refers to the number of syllables in a *tanka*.

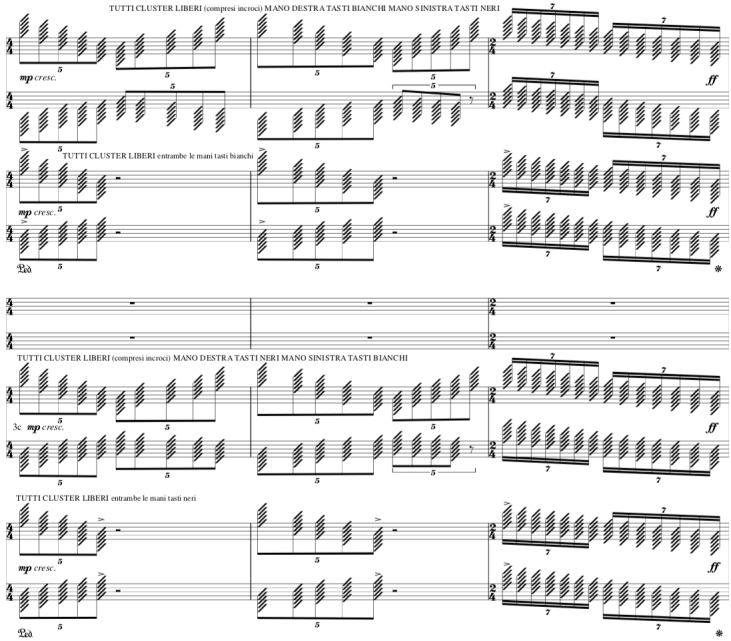



Fig. 11 – The *kireji*, *Die Zehnte*, bb. 33-35

After the return of the *kireji* at the beginning of the nostalgia of the overturning, the composition moves to a more lyrical section using the fragments in a more unadulterated manner. Here we conceived a sharp turn towards lyricism, more reminiscent of Beethovenian orchestral sonorities (bb. 91-99), as can be seen in Fig. 12.

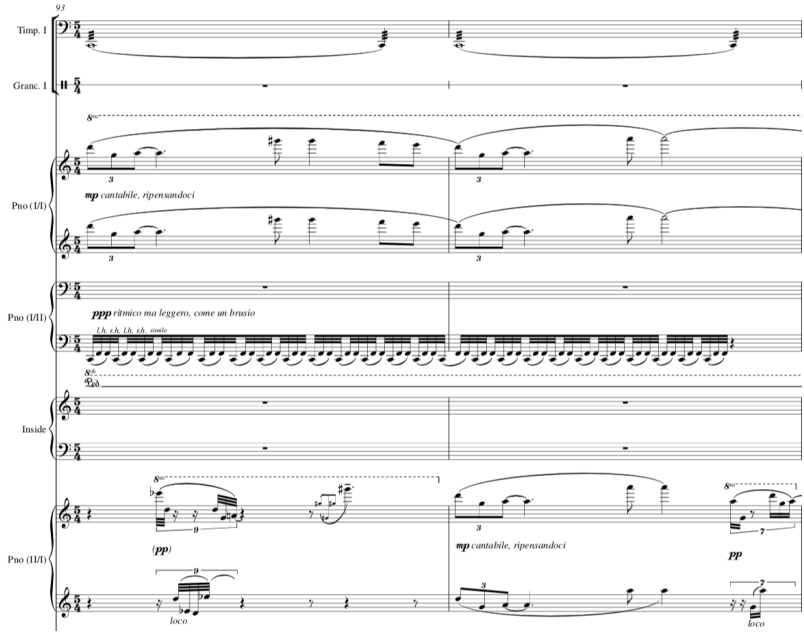



Fig. 12 – *Die Zehnte*, b. 91-92

At this point we find the section discussed earlier, in which the inside-pianist and percussionists interact. In bb. 105-108, see Fig. 13, the inside-pianist picks up two mallets from the percussion set-up and begins to play the timpani.

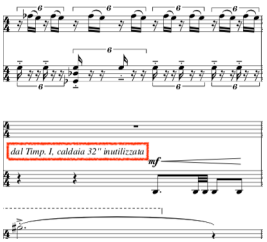



Fig. 13 – *Die Zehnte*, bb. 105-108

As can be seen in Fig. 14 and in Fig. 15 (the detail), for the 'finale' of Die Zehnte we decided to include a symbolic gesture; considering that the piece was to be performed on the anniversary of Beethoven's birthday, we imagined a celebratory, cracker-like sound, which can be heard at the very end of the composition played by all the musicians, including the conductor, with woodblocks and clappers.

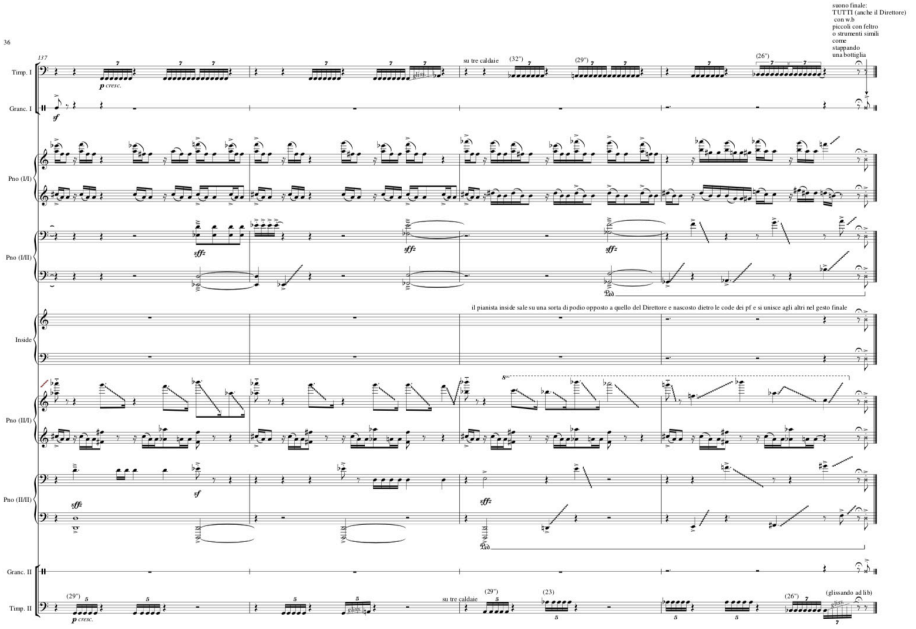



Fig. 14 – *Die Zehnte*, finale

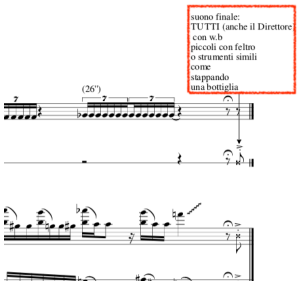



Fig. 15 – b. 140 (detail)

*5. Performers and a New Approach*

Collective composition is not only a compositional style but also requires real team strength. Empathy and compositional cooperation are essential elements for the final realisation of a work that becomes ever richer with interlocking contributions. There are many aspects on which we can focus, such as the connection between the composers and the innovativeness of the project.

A key feature we would like to highlight is certainly the connection between classicism and contemporaneity. Classicism is represented by the piano, not least for its use in Beethoven's monumental cycles of sonatas and concertos, and also by the timpani and bass drums, instantly recognisable from the Beethovenian orchestral framework. Contemporaneity, on the other hand, lies in the usage of these instruments and in the timbral innovations that emerge, such as clusters to render the effect of crescendo through the agglomeration of sound.

The choice of instruments is not random but significant for a number of reasons. The timpani and bass drums were deliberately chosen over other percussion instruments not only for their connection to classicism, but also for the timbral complementarity between the instruments.

A very important element is instrumental doubling. This feature permits us to include another interesting compositional effect in the form of stereophonic writing. The two pianos and the double set of timpani and bass drum, through elements of question and answer, fill the space of the soundscape. Focusing on what stereo is technically and how it has been translated in this context, we could define stereo as a sound reproduction system that allows you to fill space by involving the listener at 360 degrees. Graphically we could translate this concept through a geometric shape: an equilateral triangle in which the instruments are placed on two vertices (on each vertex one piano and one set of percussion) while the 'audience' is on the third vertex, involved as an integral part of the performance.

The figure of the pianist inside this triangle is conceived as the narrator of both formal and dramaturgical sections that correspond to some specific moments of the composition: in the overturning and in the nostalgia of the overturning. The pianist's entrance on stage after a only few bars recalls in some ways the entrance of the baritone in the last movement of the Ninth Symphony, a further link to Beethoven's own theatricality. Not only that, but the inside-pianist also represents the very essence of this chain-compositional project. Indeed, during the performance it is the inside-pianist who interacts with the percussionists by taking their sticks, a gesture that mimics the passing of a baton, the same concept that forms the basis of chain composition.

From a performance point of view, considerable technical and gestural commitment is required of all the performers. The inside-pianist must not only know the wide timbral range that direct playing on the piano strings offers, but must also demonstrate a nuanced gestural

vocabulary. Great skill is also required of the other musicians who have to deal with new approaches to their instruments.

Another skill required of the inside-pianist is improvisation. During the performance it is their role to decide when and how to use the keyboard or strings to insert Beethovenian elements in an improvised manner.

It is important to emphasise how much performance of our work is based on theatricality and gesture; indeed performers of *Die Zehnte* are both actors and musicians on stage at the same time.

> The interpretation is the link between critic and performer. The same resources that lead to valid critical interpretation inform intelligent practical interpretation. Both critic and performer when approaching a musical work, depend first of all upon intuition guided by experience. The performer's responsibilities thus begin with what I call his obligation to the score but they not end here[20].

While the performer's obligation to the score is necessary, in this case it can be supplemented through communication with the composer(s) as they already have a greater understanding of interpretative possibilities.

The performer is invited to take a new approach to their instrument with respect to attack, phrasing, accentuation, dynamic gradation and rubato. Tempo is obviously a determinant of musical expression, but equally important are the work's formal aspects. The score of *Die Zehnte* employs a new form of notation and this aspect may also attract the interest of the performer.

One example can be found in bb. 60-62 (Fig. 16) where we find a new form of notation for classical performers, as well as the use of clusters which are characteristic of this composition (for example bb. 86-89 as discussed above with reference to *kireji*).

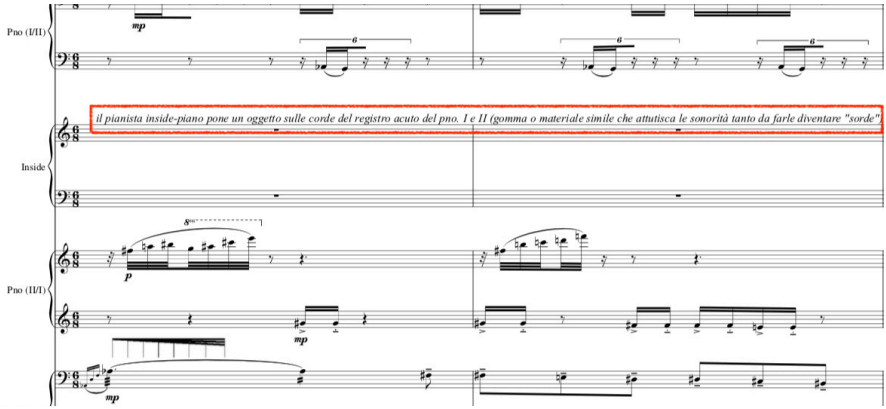



Fig. 16 – *Die Zehnte*, bb. 60-62

The performer is also 'critical' because their interpretative decisions are linked to their approach to the score and composer, and because they are required to exploit their instrument with both traditional and novel techniques.

*6. Conclusion: A New Method*

In conclusion, the most important result of this project is the formulation of a new process of collective creation, that of 'linked verse' composition, based on the rules of one of the oldest forms of collective poetry, the *renga*.

Our main aim has been to provide a replicable model of collective composition by incorporating and expanding upon the methodological and aesthetic considerations from our research, exemplified in the score of *Die Zehnte* (2022).

Our concept of linked verse composition is a new mode of collective creation, a new model of chain composition. While this model remains governed by certain rules, as explained above, it can equally be very flexible and open to freely associative construction. Inspired by *renga*, our way of composing 'in a chain' also seeks 'non-attachment' to one's idea, thus exemplifying a similar detachment from what we create, unlike with individual composition in which the end result tends to be considered the composer's unmodifiable and unquestionable 'property'. This method of chain composition is a useful tool for shaping new works based on different musical materials or poetical fragments. Our use of Beethoven was only a preliminary experiment, but there are many ways in which this model can be developed.

One of the key principles of this project is that it fits into the idea of active and transversal collaboration within a space of equal dialogue. Chain creation allows the shaping of new works through different variables such as the number of composers involved, skill level and experience, and base musical materials. For all these reasons, we believe that this mode of collective creation can be successfully introduced to younger children and beginner music students, also teaching them important values such as trust, respect for each other's work, and cooperation.

We called this kind of chain work 'net-composing', transplanting the interconnectivity of traditional networking into compositional field, and out of this neologism we named our group.

Looking ahead, we hope to keep this group intact, both for research and musical experimentation, and to continue to explore different aspects of chain composition. We already have a couple of ideas for new projects.

We also think that this model could be expanded with the addition of other artists and sincerely hope that it can be replicated by other groups, given that it's a surprisingly little-used model in our field that also has many important educational purposes.

Our next project will be dedicated to the study of some masterpieces by Camillo Togni, a

Brescian composer whose 100th anniversary falls in 2022. Also, thanks to the support of the Conservatorio di Parma, our team is already planning a new score that will constitute the second stage of our research. Working on a modern composer, with a completely different ensemble (soprano, flute, cello and guitar), we hope to demonstrate that our method can produce concrete results by changing the starting conditions of the work. However, showing that the methodology explained here can form very different works, from disparate musical fragments and with completely new instrumentation, is not enough for us. In our next work, in fact, we also want to experiment with linked verse starting from a *renga* we composed specifically for the purpose, a compilation of six stanzas with verses of five and seven syllables selected from one of Togni's works (with text by Georg Trakl translated into Italian from the original German for the occasion): *Helian cinque lieder per soprano ed ensemble* (1962).

Ideally, we would need more such examples to explore and develop our musical ideas more fully.

To conclude, we'd like to quote an expressive and poetic characterisation of the *renga* by Diego Rossi.

> The *renga* is therefore an opportunity to reflect on a way of conceiving art, creativity, self-expression, in terms radically different from those to which we are accustomed: here there is a form of inter-subjective creation, depersonalising, which seeks harmony rather than self-affirmation. Expressing then becomes the opportunity to let an impression flow, as if it were the exhalation that follows the inhalation, and not the will to impose one's point of view, or to divulge one's ideas and opinions, or to show off one's feelings and one's 'inner world'. The soul then appears in all ways similar to that of metal statues, which, as they say, have a 'soul' when they resonate because they are internally hollow – and are 'deaf', instead, when they are full of the same material of which they are made: a single block, that is, full of itself.

*Bibliography*

Azzaroni Loris (1997), *Canone infinito: lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna.

Bent Ian, Drabkin William (1990), *Analisi musicale*, EDT, Torino.

Caruso Giusy (2021), *Una proposta di analisi performativa del brano SHIN per pianoforte di C. R.: sui ruoli di compositore, musicista-performer e analista-performer*, in «RATM», 4, pp. 135-185.

Caruso Giusy (2021), *Intervista a Carla Rebora*, in «Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte», 7, pp. 508-514.

Coessens Kathleen, Crispin Darla, Douglas Anne (2009), *The artistic turn: A manifesto*, Leuven University Press, Leuven.

Dal Pra Elena (cur. 2013), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Mondadori, Milano.

Imberty Michel (1986), *Suoni Emozioni Significati. Per una semiotica psicologica della musica*, a cura di L. Callegari e J. Tafuri, Clueb, Bologna.

Ingarden R. (1989), *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio Editore, Palermo.

Konishi J. (1975), *The art of renga*, in «Journal of Japanese Studies», 2/1, pp. 33-61.

Mcandrew Siobhan, Everett Martin (2015), *Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers*, in «Cultural Sociology», 9/1, pp. 56-80.

Napolitani Diego (2006), *Individualità e gruppalità*, IPOC Press, Milano.

Rink John (2005), *The practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rossi Diego (2012), *L'estetica del renga. Prospettive filosofiche sulla poesia giapponese*, https://www.academia.edu/6321265/L_estetica_del_renga_Prospettive_filosofiche_sulla_poesia_giapponese.

Shirane Haruo (cur.), *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*. Columbia University Press, New York, 2007.

Winter Robert S. (1991), *Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: From Bach's 'The Art of Fugue' to Beethoven's Tenth Symphony*, in «Journal of the Royal Musical Association», 116/1, pp. 96-126, https://www.jstor.org/stable/766496 [accessed: 15-03-2022].

Yoneyama Masaru (2003), *Le renga ("poème lié") et l'esthétique du lieu*, in «Marges», 1/1, pp. 9-29

**Note:**

[1] Siobhan McAndrew, Martin Everett, *Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers*, in «Cultural Sociology», 2015, 9/1, pp. 56-80.

[2] Kathleen Coessens, Darla Crispin, Anne Douglas, *The artistic turn: A manifesto*, Leuven, Leuven University Press, 2009.

[3] Roman Ingarden, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Palermo, Flaccovio Editore, 1989.

[4] Michel Imberty, *Suoni Emozioni Significati. Per una semiotica psicologica della musica*, a cura di Laura Callegari e Johannella Tafuri, Bologna, Clueb, 1986, pp. 20-25, 50 sgg.

[5] Ian Bent, William Drabkin, *Analisi musicale*, Torino, EDT, 1990, p. 6.

[6] http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001526D00000000.

[7] Haruo Shirane (cur.), *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600,* New York, Columbia University Press, 2007.

[8] Diego Rossi, *L'estetica del renga. Prospettive filosofiche sulla poesia giapponese*, 2012, https://www.academia.edu/6321265/L_estetica_del_renga_Prospettive_filosofiche_sulla_poesia_giapponese.

[9] Robert S. Winter, *Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: From Bach's* The Art of Fugue *to Beethoven's Tenth Symphony*, in «Journal of the Royal Musical Association», 1991, 116/1, pp. 96-126, https://www.jstor.org/stable/766496 [accessed: 15-03-2022].

[10] Giusy Caruso, *Intervista a Carla Rebora*, in «Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte», 2021, 7, pp. 508-514.

[11] Diego Napolitani, *Individualità e gruppalità*, Milano, IPOC Press, 2006, pp. 209-230.

[12] Giusy Caruso, *Una proposta di analisi performativa del brano SHIN per pianoforte di C. R.: sui ruoli di compositore, musicista-performer e analista-performer*, in «RATM», 2021, 4, pp. 135-185.

[13] Elena Dal Pra (cur.), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Milano, Mondadori,

2013, p. VII.

[14] Diego Rossi, *L'estetica del renga* cit., p. 3.

[15] *Ibidem*, p. 8.

[16] Ian Bent, William Drabkin, *Analisi musicale* cit., p. 6.

[17] Loris Azzaroni, *Canone infinito: lineamenti di teoria della musica*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 467-468.

[18] Jin'ichi Konishi, *The art of renga*, in «Journal of Japanese Studies», 1975, 2/1, p. 45.

[19] Robert S. Winter, *Of Realizations* cit.

[20] John Rink, *The practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 242.

# *Mortuos plango, vivos voco* di Jonathan Harvey. Una breve analisi

*Marco Simoncini*

A quarantadue anni dalla sua prima esecuzione, *Mortuos plango, vivos voco* resta un caposaldo della musica elettronica che ha aperto, al suo apparire, nuove strade per la composizione assistita dall'elaboratore. Il brano, commissionato a Harvey (d'ora in poi H.) dall'IRCAM ed eseguito per la prima volta al *Festival de Lille* il 30 novembre 1980 è, si potrebbe dire, un breve viaggio dal suono acustico al suono sintetico, in cui i suoni "primitivi" (la campana e la voce di bambino) vengono scomposti e riassemblati in vario modo, anche con l'apporto di materiale (ri)sintetizzato. I due suoni principali utilizzati dall'autore sono la campana più grave della cattedrale di Winchester, in Inghilterra, e la voce bianca del figlio di H., a quel tempo corista nella cattedrale stessa. La voce bianca, a volta a volta elaborata e/o trasposta, canta sillabe tratte dal testo dell'iscrizione da cui è tratto il titolo. Da tali suoni di partenza nasce un lavoro, lungo poco meno di 9 minuti, in cui il gioco tra i diversi elementi dei due tipi di suono esplora anche l'aspetto della spazialità, in particolare nella versione originale a otto canali.

L'analisi verrà da me condotta su una versione stereofonica del brano, tratta dal supporto audio in commercio.

Scheda riassuntiva

| | |
|---|---|
| Autore | Jonathan Harvey |
| Titolo | Mortuos plango, vivos voco |
| Durata | 8'57" |
| Genere e tecnica | Brano acusmatico, suoni concreti elaborati, tecniche di analisi e sintesi |

*Mortuos plango, vivos voco*

Nel brano, creato ben dopo l'incontro, la collaborazione e lo studio con Babbit, che avrebbe condotto H. verso il serialismo, e la conoscenza dei lavori di Stockhausen, in particolare

di quelli degli anni '70, l'autore mette in gioco quello che scherzosamente mi piace chiamare "serialismo dal volto umano". *Mortuos...* (d'ora in poi M.) non è infatti un brano seriale in senso stretto, ma i suoi punti cardine, quelli che H. stesso in una sua conversazione chiama *pivot*, sono comunque le otto prime parziali ricavate dall'analisi del suono della campana. Si può quindi dire che esiste una sorta di "serie", almeno per quanto riguarda l'individuazione dei campi armonici utilizzati. Inoltre M. sembra seguire abbastanza fedelmente l'idea di H. di un serialismo Weberniano, in cui la musica cambia continuamente ma, per così dire, resta sempre nello stesso posto. Seguendo quindi la summenzionata, se non proprio serie, almeno successione chiave, il brano raggiunge via via i vari campi e su ognuno di essi costruisce un episodio. Ne derivano otto sezioni, e le transizioni tra queste avvengono mediante glissati o veri e propri silenzi.

La sensazione di "movimento nella stasi" è molto più viva a livello di singola sezione. In ciascuna di esse i suoni vengono "presentati": ma non soggiacciono a un vero e proprio sviluppo in senso classico bensì a una sorta di esposizione statica, che ricorda più una mostra pittorica che non, ad esempio, un brano musicale nell'ottica tradizionale e tonale del termine.

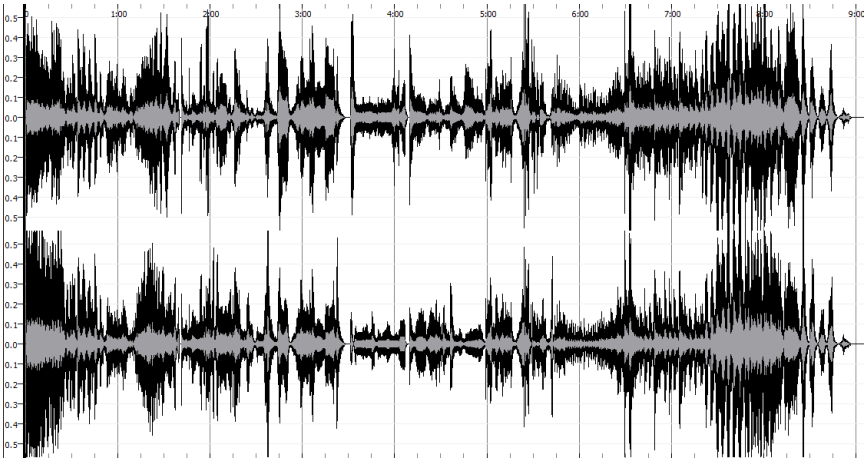
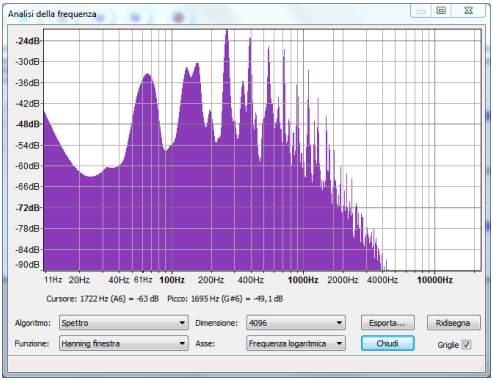


Fig. 1. Il sonogramma di *Mortuos plango, vivos voco*

Ho proceduto ad analizzare lo spettro del suono della campana "originale", che si manifesta abbastanza nettamente 49" dall'inizio. Di seguito il risultato di tale analisi.

Le principali parziali sono:

| Frequenza in Hz | Nota |
|---|---|
| 66 | Do2 |
| 129 | Do3 |
| 156 | Re#3 |
| 194 | Sol3 |
| 263 | Do4 |
| 347 | Fa4 |
| 393 | Sol4 |
| 435 | La4 |
| 544 | Do#5 |
| 645 | Mi5 |
| 713 | Fa5 |
| 776 | Sol5 |
| 835 | Sol#5 |
| 894 | La5 |



Come detto, l'autore insisterà su otto di tali parziali, utilizzandole come base per la creazione delle differenti sezioni.

Di seguito, lo spettrogramma dell'intero lavoro, che fornisce una prima idea di come gli eventi musicali siano organizzati.

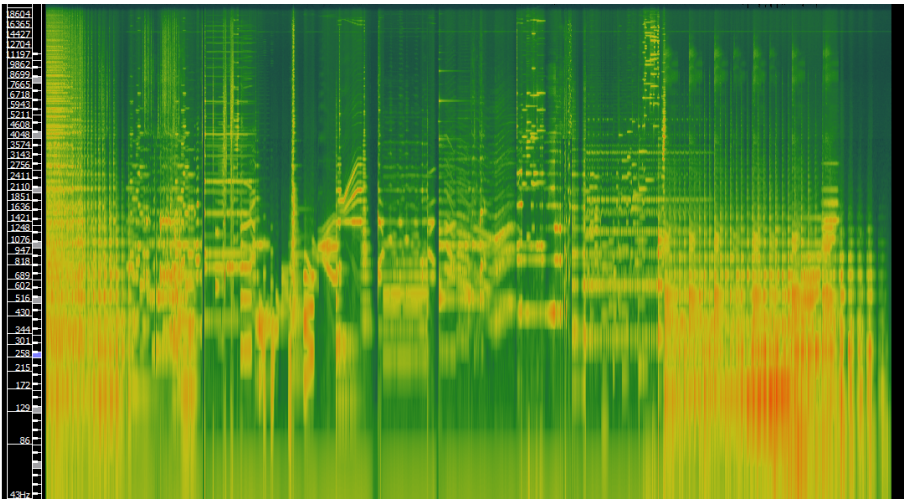



Fig. 1. Lo spettrogramma di *Mortuos plango, vivos voco*

Dopo la parte iniziale in cui le frequenze non sono nettamente polarizzate, divengono abbastanza evidenti le posizioni in cui si creano dei "centri gravitazionali" sulle parziali utilizzate, intorno alle quali si organizzano i suoni di ciascuna sezione. È altrettanto evidente il ritorno verso il grave e verso la "coralità" delle frequenze a circa 6'30" dall'inizio, con un'ultima, breve, "impennata" verso l'acuto da 8'12" a 8'25" circa. Del pari facilmente identificabili sono i silenzi, (che una rappresentazione ingrandita visualizzerebbe tra poco prima di 1'40" e poco dopo 1'41", fra 3'27" e 3'31" circa e fra 4'08" e 4'10" circa) e i glissati che servono come transizione tra le varie sezioni. Il numero delle frequenze coinvolte e la divergenza nella loro variazione cambiano da occorrenza a occorrenza dei glissati stessi.

*Le otto sezioni*

Sempre sullo spettrogramma è possibile individuare le otto sezioni che compongono il brano (Fig. 3).

I limiti della prima sezione sono facilmente individuabili: il silenzio a 1'39" individua

chiaramente la fine della sezione. Completata la sezione 2, la successiva sezione n. 3 viene raggiunta mediante un glissato verso l'acuto (vedremo poi come questo sia "compensato" da un glissato verso il grave all'inizio della sezione). Nuovamente, la sezione 3 viene terminata da un silenzio a 3'27", così come la sezione 4 a 4'08". La sezione 5 presenta un glissato di transizione che inizia a 4'40" e porta all'inizio della sezione 6 a 4'59 circa. È il glissato di transizione più lungo del brano. La sezione 6 viene conclusa da una successione di suoni di sintesi che sembrano "volare via" verso l'acuto, descritti in tabella, per amore di spazio, con il termine "decollo". Dopodiché, la sezione 7 termina con un glissato estremamente breve e che non rende nemmeno semplice collocare l'inizio vero e proprio della sezione 8, che potrebbe essere inteso come avente luogo a 6'29" con un rintocco di campana, o a 6'34" con un suono altrettanto impulsivo, ma raggiunto con un glissato e quello che sembra un rintocco invertito.

Le prime informazioni che è possibile ricavare da quanto esaminato sono che la sezione più lunga è la 8, di 147 secondi circa, mentre le più brevi sono la 2, la 4 e la 6, all'incirca a "pari merito" intorno ai 32 – 36 secondi. Si nota così che le sezioni più brevi sono le pari, esclusa naturalmente la 8.

La seguente tabella riassume le durate, arrotondate al secondo. Le durate dei glissati naturalmente si sovrappongono alle durate delle sezioni.

| | Sezione 1 | Silenzio | Sezione 2 | Glissato | Sezione 3 | Silenzio | Sezione 4 | Silenzio |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 0 - 1'39" | 1'39" - 1'41" | 1'41" - 2'13" | 2'09" - 2'13" | 2'13" - 3'27 | 3'27" - 3'31" | 3'31" - 4'08" | 4'08" - 4'09" |
| Durata s | 99 | 2 | 32 | 4 | 74 | 4 | 37 | 1 |
| | Sezione 5 | Glissato | Sezione 6 | "Decollo" | Sezione 7 | Glissato | Sezione 8 | |
| | 4'09" – 4'59" | 4'40" - 4'59" | 4'59" - 5'35" | 5'32" - 5'35" | 5'35" - 6'30 | 6'30" - 6'31" | 6'31" – fine | |
| Durata | 50 | 19 | 36 | 3 | 55 | 1 | 147 | |

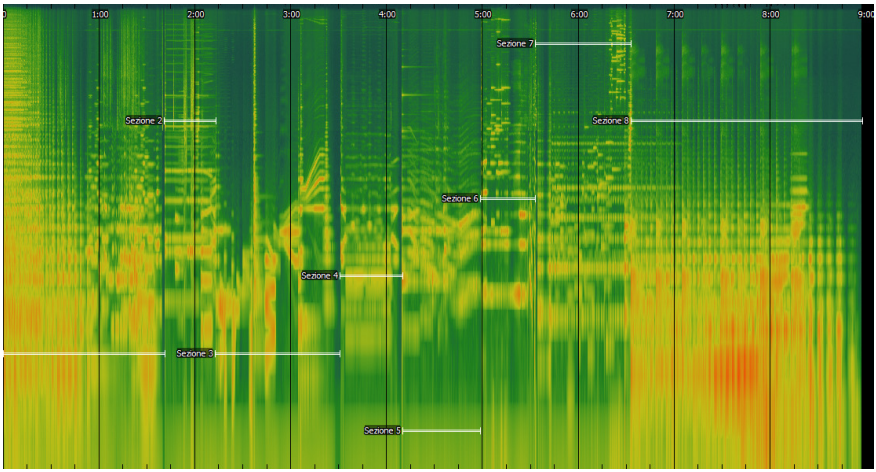



Fig. 2. Le otto sezioni di *Mortuos plango, vivos voco*

*Sezione 1 – 0'-1'41"*

La prima sezione, basata sulla nota $Do_3$ (129 Hz secondo la misura effettuata, ma in realtà la frequenza delle parziali varia nel tempo: è una parte di ciò che conferisce bellezza al suono della campana), si apre con un veloce scampanio caotico, come di campane a festa ma, parrebbe, con l'aggiunta della campana principale trasportata una quarta al grave. Intorno a 15" inizia a comparire la voce, molto fittamente intrecciata con le campane, che poi scompare intorno a 25" per manifestarsi nuovamente a 34", quando si attesta su un do centrale fino a 43". Intorno a 50" il suono della campana sembra essere scomposto in parziali e granulato; la successione delle risultanti "note" proporzionalmente "lunghe" crea un piccolo inciso melodico che sembra quasi echeggiare atmosfere tonali. A ciò si salda la voce, a 1'01", che resta poi sola, a sovrapporsi su sé stessa variamente trasportata, sino a 1'20", dove torna l'inciso melodico di cui sopra. Tale inciso ha questa volta una maggiore intensità e conduce verso la fine della sezione dove la voce, elaborata, esegue quella che potrebbe quasi sembrare una cadenza *do-fa,* con tanto di terza maggiore, e che aumenta ulteriormente la sensazione di atmosfera *pseudotonale*. Sull'estremo limite della sezione, il suono di una t della voce, lasciato in piena evidenza.

*Sezione 2 – 1'41"-2'13"*

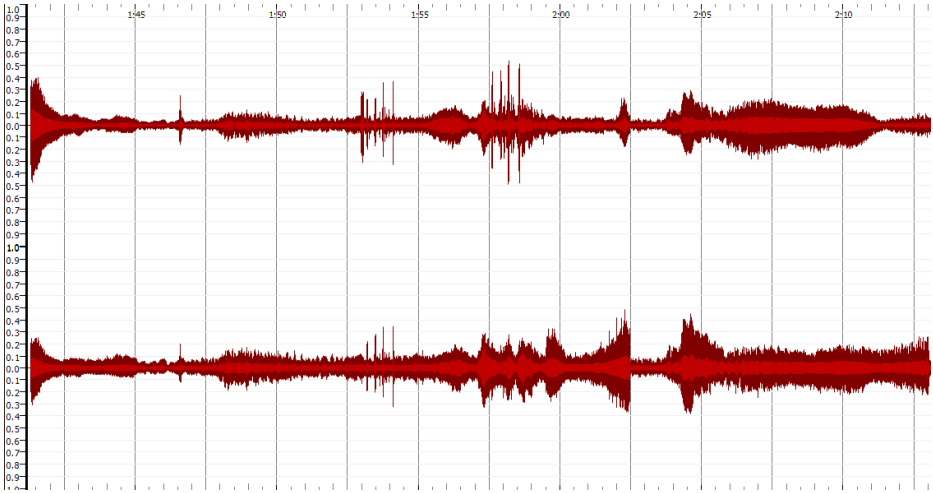



Fig. 3. La sezione 2 di *Mortuos plango, vivos voco*.

La seconda sezione inizia con il suono di una parziale della campana intonata sul *sol*. Il naturale decadimento del suono stesso appare prolungato per via di elaborazione e pochissimo dopo 1'46" si sente nuovamente la t della voce, quasi come una cerniera ideale, o un ulteriore "pivot" che unisca alla sezione precedente. Il suono della campana prosegue da solo sino a poco dopo 1'47" dove rientra la voce su un *mib*, abbandonato quasi subito a 1'50". Sempre sul sol della campana, la voce ricompare a 1'53" circa, con brevissimi picchi, ottenuti probabilmente accelerandone molto la velocità e rimuovendo le parti vocaliche, e a 1'55" con un *sol* che dura circa fino a 1'57. A 1'57" ricompaiono i brevi suoni consonantici della voce, mentre a 1'59" si ascolta un *sib* della campana che completa un ideale accordo maggiore. Il *sol* della campana resta, a incernierarsi con un *do* grave della voce sulla sillaba "ras" di *horas*. Anche questo rapporto *sol-do*, con il ricordo del precedente *mi-b-sol-si*b, cospira per formare una sensazione di tonalità, in questo caso ancora con tanto di cadenza V-I. A 2'09" circa inizia il glissato verso l'acuto che conduce alla sezione 3. Da notare, nella rappresentazione della forma d'onda, la dissimmetria tra i due canali che caratterizza tutto il brano (tra l'altro anche a causa della spazializzazione a otto canali "stipata" nei due canali stereofonici) e particolarmente questa sezione. I quasi brutali, brevissimi, picchi della voce sono principalmente sul canale sinistro; mentre a 2'00" circa la voce e la sua elaborazione sono sì principalmente sul canale sinistro, ma il suono di campana è prevalentemente sul canale destro.

*Sezione 3 – 2'13"-3'31"*

L'inizio della sezione 3, su un fa, vista la specie di accordo da cui proveniamo, per quanto con la mediazione del glissato, appare se non tonale, almeno modale (il mib non ci consente di percepire una sensibile). Questa parte del brano è molto definita e caratterizzata. Terminando con un silenzio, si distingue perfettamente da quanto la segue. La voce è assente, perlomeno in modo riconoscibile, e il metodo del glissato viene sfruttato a fondo. Le linee delle parziali trasmutano in sinusoidi che vengono guidate dal compositore a creare complessi intrecci. Inizialmente i glissati agiscono sulle frequenze più gravi della sezione, abbandonando gradualmente lo status di parziali della campana per divenire suoni di pura sintesi, probabilmente ottenuti mediante FM. A 2'37 circa uno scampanio, che richiama quello dell'inizio, dà inizio a un periodo di maggiore movimento dei glissati, su suoni ormai decisamente di sintesi. La terza sezione è la più "elettronica" del brano, anche grazie all'assenza di rapporti "tonali" come quelli riscontrati nelle sezioni precedenti. La sezione si conclude, dopo glissati che si "aprono" verso il grave e l'acuto, con un breve unisono, che si apre nuovamente per arrivare al silenzio. Di seguito lo spettrogramma.

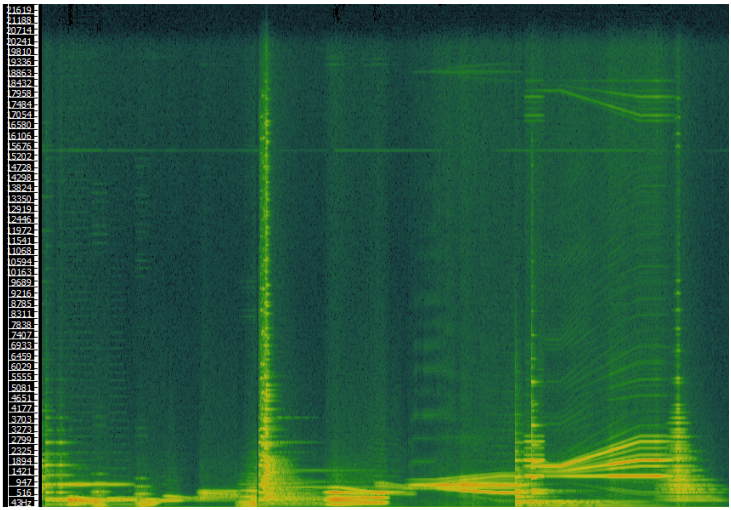


Fig. 4. Spettrogramma della sezione 3

*Sezione 4 – 3'31"-4'09"*

La sezione inizia con la voce, assente nella precedente, che esegue una specie di *"praller"* sul *fa* acuto, udibile prevalentemente sul canale sinistro, mentre sul destro si ode un *fa* esegui-

to dalla campana. A ciò segue, dopo un breve glissato verso l'acuto, lo stratificarsi di un vero e proprio accordo di *si bemolle minore*. Tale accordo permane per quasi tutti i 37 secondi della sezione, qua e la "disturbato" da note estranee, salvo sciogliersi negli ultimissimi secondi in un glissato, di nuovo verso il *fa* e la sezione successiva. Durante il mezzo minuto abbondante di "accordo", le componenti dello stesso mutano costantemente di timbro e intensità, dando luogo a quel "movimento statico" più volte menzionato da H. come parte importante della sua poetica.

*Sezione 5 – 4'09"-4'59"*

La sezione inizia su un do che sembra in certo qual modo la risoluzione logica di quanto avvenuto nella sezione 4. I glissati si intensificano molto e fanno da tramite tra la voce e la campana, che ormai sono intrecciate e spesso assumono l'una le caratteristiche dell'altra. I suoni delle parziali vengono prolungati come suoni vocali, ma la sezione resta abbastanza saldamente ancorata alla sua nota "generatrice".

*Sezione 6 – 4'59"-5'35"*

Nei primi 15 secondi ci rendiamo conto di essere ormai totalmente nel mondo della sintesi, che investe anche il primo suono di campana, sintetizzato e trasposto. Vengono sfruttate in questa zona anche frequenze più acute, verosimilmente delle parziali meno "importanti". A 5'20" la voce sembra scaturire dal suono di campana stesso su un *la* che cresce molto d'intensità per poi approdare a un periodo di frammentazione sempre più spinta e, verso la fine, variata aleatoriamente nelle altezze: quella transizione indicata nella tabella delle durate come *decollo*. A questa risponde un breve inciso di natura simile ma su suoni più simili alle parziali della campana.

*Sezione 7 – 5'35"-6'30"*

Il suono sintetizzato della campana viene anche brevemente frammentato e prolungato artificialmente. Siamo all'apice elaborativo dei materiali di partenza che vengono resi praticamente indistinguibili l'uno dall'altro, applicando alle parziali prolungamenti di tipo vocale e alla voce inviluppi percussivi simili a quelli della campana. A questi si mescolano suoni che rinunciano totalmente alla somiglianza con il materiale iniziale, probabilmente ottenuti con FM e sintesi additiva. Un lungo pedale sul mib funge inoltre da cerniera con la sezione successiva, l'ultima del brano.

*Sezione 8 – 6'30"-8'58"*

Lo stilema del glissato è praticamente abbandonato mentre ricompare ben presto, e in modo molto assertivo, la campana. Questa, volendole assegnare un carattere rappresentativo, sembra suonare a morto mentre la voce, su una "u" che probabilmente viene dalla parola "numero" presente nel motto completo, viene sovrapposta a sé stessa a formare una specie di piccolo "coro", che asseconda l'andamento di *Trauermusik* dell'ultima sezione. Il suono della campana diviene sempre più prevalente, sino a restare solo per la conclusione. Eliminata la parte percussiva del suono, vengono riproposte 5 volte le "code" di decadimento del rintocco, che per inciso dall'inizio della sezione suona un fa. Volendo cercare intenzioni tonali, si potrebbe dire che, dato che la sezione 1 ha origine da un do, la sezione 8 termina sul fa riportando a rapporti macrostrutturali il movimento di "cadenza" incontrato in alcune delle sezioni precedenti. Come, in sostanza, se tutto il brano, originatosi da do, fosse una peregrinazione per armonici nemmeno tanto lontani per poi approdare alla "tonica" di fa. Nell'ultima sezione, inoltre, vengono ricapitolati gli elementi della voce e della campana, che finalmente sono divenuti pienamente intercambiabili: i suoni percussivi hanno lunghi decadimenti, tipici della voce, e quest'ultima esegue attacchi percussivi, caratteristici delle campane. L'operazione sembra riuscita, con risultati entusiasmanti.

*Note conclusive*

Come sempre avviene in musica, il quesito è: "*musica descrittiva sì o musica descrittiva no?*". Quasi sempre, e a parere di chi scrive anche questa volta, la risposta è *ni*. Sicuramente H., al di là dell'esplicitato desiderio che il pubblico percepisca come di "trovarsi all'interno della campana, con lo spirito del bambino che vola libero intorno", non ha veri e propri intendimenti descrittivi. Certo è però che la scelta dei suoni e di alcune loro associazioni ricorda quasi obbligatoriamente situazioni rituali, cori da chiesa, persino suoni di organo in alcuni punti. E d'altra parte sarebbe probabilmente molto difficile, per non dire impossibile, svincolarsi da un'impressione generale di "chiesa" dato il carico psicologico di associazione alla chiesa stessa che porta con sé il suono della campana.

Chiunque si accinga a scrivere un'analisi o un'esegesi di *Mortuos plango, vivos voco* fornisce la traduzione dei versi del titolo, per poi spiegare che tali versi provengono da un'iscrizione sulla campana maggiore della cattedrale di Westminster: "Horas avolantes numero, mortuos plango: vivos ad preces voco". Da segnalare è però il poco interesse, da parte di critici e analisti, evidenziato nei confronti dell'aspetto "Horas avolantes numero". Forse portati a ciò dal titolo, che esplicitamente rinuncia a tale parte, forse nel timore di introdurre il famigerato *tempo*, quello che H. stesso afferma essere "non funzionale" alla musica contemporanea, gli studiosi si concentrano, quando proprio si lasciano andare a considerare la possibilità di un

"programma" nel titolo, sul versante dell'antinomia *vivos/mortuos*. Vero è che i rintocchi di campana nel brano non possono essere mai ricondotti con assoluta sicurezza a una scansione temporale, ad esempio a una torre campanaria che batte le ore; ma è altrettanto vero che i rintocchi stessi costituiscono l'ossatura delle altezze del brano e *scandiscono le sezioni*, ciascuna delle quali inizia proprio con un suono di campana. Ciò, come accennato, malgrado il ritenere, da parte dello stesso Harvey, il *tempo* come "esterno" alla musica contemporanea, in particolare elettronica.

Il gioco del brano è dichiaratamente quello di esplorare la contrapposizione tra voce e campana, due elementi sonori legati, sì, in ambiente religioso, ma piuttosto differenti e caratterizzati per quanto riguarda le caratteristiche musicali. Il suono della campana riconduce subito fatalmente a una situazione rituale: era quasi inevitabile che H. piegasse esteticamente la voce, non altrettanto carica di implicazioni liturgiche, a un'ambientazione comunque "da chiesa"; il titolo scelto, poi, contribuisce con la già menzionata antinomia tra vivi e morti, a predisporre l'ascoltatore a una sorta di "combattimento" tra due mondi, impersonati nel brano dalla voce e dalla campana. Volendo tirare i significati per i capelli, si potrebbe persino insinuare che il suono della voce del bambino, con tutta la freschezza e vitalità che ci viene fatto d'immaginare quando lo ascoltiamo, sia un'ideale contrapposizione al suono della campana, legata appunto, quando non alle esequie, comunque a qualcosa di millenario e statico, immutabile, quasi "morto", come è la liturgia. In tutti i casi, quelle di chi scrive sono probabilmente illazioni che non hanno più di tanto sfiorato l'autore quando ha realizzato questo lavoro. *Mortuos plango, vivos voco* è comunque stato un brano a suo modo rivoluzionario in quanto uno dei primi, se non il primo, in cui si passa dalla musica elettronica, come ancora oggi viene immaginata dagli ascoltatori meno informati, alla computer music: ovvero un brano in cui per la prima volta ci si può mantenere agevolmente nel dominio digitale, lasciandosi alle spalle (senza rinnegarle) le esperienze della musica concreta e della composizione "per nastro". Un brano, comunque, che incontra ancora oggi il favore degli ascoltatori e che per molti è un autentico caposaldo della musica elettronica. Interessante sarebbe analizzare come H. ha affrontato la spazializzazione del brano stesso su otto canali; caratteristica questa che, se sulla carta promette un ascolto molto più interessante qualora ci si imbatta nella versione "completa", nella realtà rende difficile l'ascolto di tale versione perché poche sono le situazioni in cui si disponga di un impianto completamente attrezzato per una riproduzione di buon livello su otto canali. Sicuramente con tale attrezzatura diviene più facile creare l'effetto auspicato da H. di "trovarsi all'interno della campana con lo spirito del bambino che vola intorno al pubblico" ma, come detto, tale esecuzione richiede dotazioni tecnologiche non alla portata di tutti.

**Note:**

[1] In alcuni scritti e conversazioni di H., e in scritti di altri autori (penso a una presentazione di Griffiths di tre brani di H. stesso) viene più volte ribadito come il tempo sia un concetto strutturale tipico della musica tonale, e come nella musica contemporanea, in particolare se totalmente o parzialmente elettronica, tempo e ritmo siano concetti quasi accidentali, ma comunque non fondamentali per la struttura del brano.

# Tartini versus Mancinelli: un caso di attribuzione conflittuale nel repertorio flautistico, corredato da indagini sulle fonti

*Mara Luzzatto*

Nel volume *Domenico Mancinelli "Bolognese". Il musicista nel proprio contesto e la sua presenza negli archivi di Genova*[1] si è avviata una ricerca che ha mirato a portare all'attenzione l'Autore, le sue composizioni ed il suo ambiente di riferimento, partendo da fonti importanti conservate nella Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini" e all'interno del *Dono Delius* (lascito del musicologo tedesco recentemente scomparso alla medesima biblioteca). Non esisteva infatti sul Mancinelli uno studio approfondito, anche in ragione del fatto che le notizie biografiche sono singolarmente esigue[2]: nel *Dizionario universale dei musicisti* di Carlo Schmidl – pubblicato in diverse edizioni tra il 1887 ed il 1939, fonte documentaria piuttosto importante relativamente a musicisti 'minori' sette- e ottocenteschi – Mancinelli compare addirittura con l'errato nome di battesimo *Andrea*; nel DEUMM (*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*) compare come Domenico Mancinelli, ma resta, tra parentesi, il nome *André*, e il compilatore riporta comunque che «Non si hanno notizie sulla sua vita». Eppure, il Mancinelli fu assai prolifico, dunque – oltrepassando la cortina d'ombra relativamente alla biografia – è sembrato interessante cercare di ricostruirne almeno l'opera.

Il Catalogo delle composizioni per flauto – inserito nel succiato volume in chiusura del mio contributo – vede lo strumento impiegato in vari organici diversi, dove numericamente prevalgono le raccolte di *Duetti* (i quali assommano ad oltre un centinaio). Si è reso però evidente che le ragioni di questa prevalenza sono ricollegabili alla popolarità della forma – estremamente ricercata dal mercato dei dilettanti e degli amatori – mentre i materiali maggiormente interessanti sono da riscontrare tra le 14 Sonate accompagnate (cui si aggiunge un Divertimento), i 21 Trii, i 5 Concerti. La presenza dei manoscritti di Domenico Mancinelli in molti archivi italiani, e persino fuori dall'Italia, fa pensare a un musicista molto eseguito, nonostante egli sia rimasto inchiodato per gli ultimi quattro decenni del Settecento al proprio servizio di 2° oboista presso la Cappella musicale di S. Petronio a Bologna.

Uno degli elementi più significativi portati alla luce nel volume incentrato sul Mancinelli è

la riattribuzione di un *Concerto* (conservato nella Biblioteca universitaria svedese di Uppsala[3]) che era stato inserito, seppur dubbiosamente, nel Catalogo tematico di M. Dounias dei *Concerti* di Giuseppe Tartini[4]: con il rinvenimento di un secondo manoscritto – quasi identico a quello sopracitato ma «del Sig. Domenico Mancinelli» – è stato infatti possibile riattribuirne con certezza la paternità. In questa sede sono riportati i passaggi della ricerca.

Il catalogo Dounias risale agli anni '30 del Novecento, ma diversi lavori più recenti segnalano modifiche e correzioni sulla base di nuove fonti, e un saggio in particolare propone sensibili aggiornamenti: si tratta di *I Concerti di Giuseppe Tartini. Problematiche e proposte per un nuovo catalogo tematico*, di Margherita Canale Degrassi[5]. Qui, a p. 46, è inserita una «Tabella che riporta le fonti dei Concerti per flauto di Giuseppe Tartini, con il suggerimento di una nuova catalogazione». In merito al Concerto I.3.D.02 S-Uu Gimo 292 (1758-1762) è riportata la nota: «Prob. di Noferi, v. Cat. Breitkopf». Anche nella Petrucci Music Library (IMSLP) il *Concerto* in questione, sempre riferito alla fonte), si trova come opera di Giovanbattista Noferi. Nel catalogo di Tartini online, il Gimo 292 compare tra i Concerti come GT 1.D35.

Il manoscritto svedese Gimo 292, sino ad oggi unico riferimento, riporta: *Concerto / per Violino o Flauto traversiero / con Violini obbligati / Viola e Basso del Sig. Giuseppe Tartini*. E difatti come Concerto di Tartini è stato più volte pubblicato per flauto ed inciso (segnalo l'edizione in fac-simile curata da Marcello Castellani e pubblicata da SPES nel 1985, la più recente edizione critica curata da Daniele Prodi per l'editore Armelin, e quella tedesca dell'editore Walhall – nelle quali il Concerto appare, come gli altri tre della medesima collezione, opera di Tartini).

Il punto di partenza di questa indagine è stato reso possibile dalla Banca Dati Delius – contenuta nel *Dono Delius*, www.delius.it. Infatti, attraverso la sovrapposizione degli *incipit* dei tre movimenti, Delius riusciva ad osservare come gli *incipit* del *Concerto / per Flauto Traversiero / con Corni da Caccia / e Timpani / Due Violini Obbligati, Viola / e Basso / del Sig. Domenico Mancinelli* in re maggiore (*Dono Delius #3841*), coincidessero con il sunnominato *Concerto* attribuito a Giuseppe Tartini. Tre Concerti appartenenti al medesimo blocco (Gimo 291, 293, 294) sono certamente di Giuseppe Tartini, in quanto corrispondenti ad altrettanti suoi Concerti per violino, in due casi trasposti di tonalità[6], ed il Concerto catalogato come Gimo 292 rientrava nella medesima raccolta.

Tuttavia, nel suo testo introduttivo alla ristampa anastatica dei manoscritti di Uppsala[7], Marcello Castellani spiegava:

> In virtù delle concordanze qui sopra indicate[8], non sussistono dubbi sulla paternità tartiniana dei Concerti Gimo 291, 293 e 294, mentre non è certa l'autenticità del Concerto Gimo 292. Il fatto che quest'ultimo si trovi in compagnia di tre Concerti sicuramente autentici – anche se trascritti dal violino al flauto traverso – e sia stato compilato dagli stessi copisti, sembrerebbe deporre in favore della sua autenticità. La mancanza di concordanze con Concerti per violino potrebbe risultare spiegabile se lo si considerasse un vero e proprio Concerto per flauto traverso

> e non una trascrizione per flauto di un preesistente Concerto per violino. Questa ipotesi, non priva di una sua accattivante logica e apparentemente confermata dal linguaggio più flautistico e tecnicamente più semplice del Concerto, risulta tuttavia contraddetta dalla duplice comparsa nell'*Allegro* finale di un do# grave in uno dei 'soli' del flauto. Tale nota infatti non faceva di norma parte dell'estensione del flauto traverso; la sua corretta esecuzione presupporrebbe l'uso di uno strumento con il piede discendente fino al do naturale (o fino al do#), rarissimo negli anni 1750-1770 nei quali si suppone sia stato composto il Concerto.

Occorre però prestare attenzione al fatto che già nella sua raccolta di *Solos* stampata a Londra, analizzata nel volume su Mancinelli[9], l'Autore dimostrava di comporre per il "flauto all'inglese" con piede discendente al do. Dunque, quella interpretata da Castellani come "contraddizione" non sarebbe probante rispetto alla destinazione non espressamente flautistica, ed anzi avvicina il *Concerto* al Mancinelli.

Qualche ulteriore dubbio veniva tuttavia acutamente avanzato da Castellani rispetto all'attribuzione a Giuseppe Tartini. Scriveva infatti:

> L'autenticità del Concerto Gimo 292 potrebbe essere rivendicata seriamente solo dopo un'approfondita analisi stilistica. Certo è che anche ad un'osservazione superficiale appaiono evidenti le differenze tra di esso e gli altri tre Concerti tartiniani. Colpisce particolarente il fatto che nei due Allegri la risposta dello strumento solista alle introduzioni orchestrali avvenga sempre, a differenza degli altri Concerti, utilizzando un materiale tematico del tutto diverso[10].

A complicare ulteriormente le cose, il Concerto Gimo 292 in re maggiore – sebbene nel titolo venga indicato come *Concerto / Per Violino o Flauto Traversiero / Con Violini Obbligati / Viola e Basso / Del Sig: Giuseppe Tartini* – come si è detto viene attribuito nel RISM al compositore Giovambattista Noferi in base al catalogo Breitkopf[11].

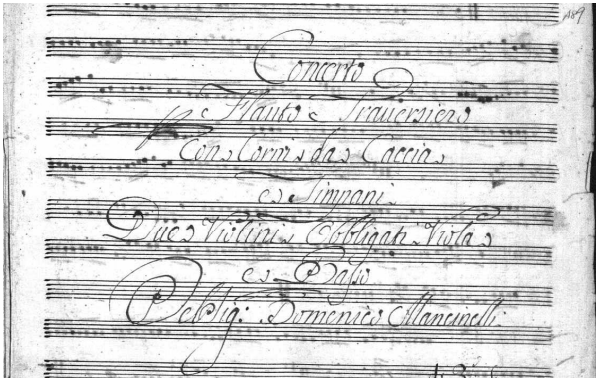
Questi più che legittimi dubbi sembravano non approdare a risultati certi né in favore né a sfavore dell'attribuzione a Tartini (o Noferi). Ho deciso dunque di eseguire un secondo passaggio, visionando direttamente quel secondo manoscritto individuato da Delius, riportato nel suo Database come *Concerto per flauto e orchestra*. Si tratta in realtà del *Concerto / per Flauto Traversiero / con Corni da Caccia / e Timpani / Due Violini Obbligati / Viola e Basso / del Sig. Domenico Mancinelli*, contenuto nel Fondo Venturi, all'interno della Biblioteca di Montecatini Terme (Pistoia)[12]. La prima sorpresa era già insita nell'organico, che prevede *corni da caccia e timpani*, del tutto assenti nel manoscritto 'tartiniano' svedese. L'inserimento però di questi altri strumenti oltre agli archi è proprio una caratteristica comune a tre su quattro degli altri Concerti noti di Mancinelli – e pertanto fa immediatamente propendere verso la riattribuzione del Concerto in questione. Troviamo infatti la tromba nel tempo lento del *Concerto* a due flauti, e i corni nel *Concerto* il cui manoscritto è conservato a Napoli[13], e nel *Concerto* che

si trova in manoscritto nella Repubblica Ceca[14].

Il manoscritto di Montecatini differisce poi da quello di Uppsala in alcuni importanti particolari. Come prima cosa, osserviamo proprio quel particolare che aveva indotto Castellani, nell'edizione *fac-simile,* a dubitare della paternità tartiniana, e cioè il do# grave che ricorre due volte nell'*Allegro* finale (bb. 83 e 89): ebbene, nel manoscritto del Fondo Venturi i passaggi interessati sono modificati eludendo il do# grave, rendendo così più 'naturale' la destinazione flautistica. In realtà, non si tratta di un'omissione riferita semplicemente ai do#: il testo è differente per una decina di battute (che si ripetono, con le medesime modifiche, nel *Solo* successivo). È dunque evidente che, al momento di inserire il *Concerto* in questione nel 'blocco' dei Concerti tartiniani per flauto, è stata effettuata un'operazione più elaborata (che, riducendo il passaggio ad una serie di ribattuti, ne rende forse più agevole l'esecuzione).

Altra differenza significativa nei due manoscritti: l'*Allegro* iniziale consta nell'esemplare toscano di una battuta supplementare (b. 71) rispetto a quello svedese. Infine, è stata posta l'attenzione sul fatto che nel medesimo manoscritto è stesa nel *Largo* una *Cadenza*, assente nel Gimo 292, ma presente in molti movimenti degli altri Concerti mancinelliani. Nell'Appendice all'articolo sono riportate le *Varianti tra i manoscritti A89 (Montecatini) e Gimo 292 (Uppsala)*, ossia tutte le differenze testuali, che evidenziano come il manoscritto sia stato probabilmente 'addomesticato' per essere inserito all'interno del blocco dei quattro concerti tartiniani.

Resterebbe sempre possibile che il copista del manoscritto contenuto nel Fondo Venturi avesse riportato come di Domenico Mancinelli il *Concerto* di Tartini, ma l'ipotesi non sembra plausibile: infatti, quelle che Castellani stesso configura come «vere e proprie opere di rapina pubblicate contro la volontà dell'autore»[15] venivano compiute ad opera di editori senza scrupoli per incrementare le vendite, mentre non avrebbero ragion d'essere in rapporto ad un manoscritto, per giunta di un autore meno conosciuto.




**[Frontespizio Venturi A89]**

Ultimo elemento, decisivo, che rende praticamente certa l'attribuzione a Mancinelli, è la grafia del copista: si tratta indubitabilmente del medesimo copista delle due *Sonate da camera* i cui manoscritti sono conservati a Genova (e, verosimilmente, anche del *Concerto* di Napoli di cui alla nota 14). Ma un particolare sul frontespizio mi è sembrato interessante: in basso a destra, vi si legge «di V.S.» ossia Vincenzo Sermolli. A questo punto ho quindi affrontato un passaggio successivo, seguendo le tracce di questa famiglia Sermolli, per verificare se potessero darsi altri elementi utili in merito alla cronologia ed all'ambientazione. Mi aveva effettivamente incuriosito il fatto che Antonio Venturi, proprietario dei manoscritti musicali del fondo di Montecatini (circa 400 spartiti, ceduti al Comune dalla figlia nel 1981), avesse ricevuto in dono i manoscritti nel 1933 proprio da un Alessandro Pichi-Sermolli[16]. Dunque ho iniziato a cercare documentazione relativa alla figura di Vincenzo Sermolli, di lui antenato[17]. Risalendo all'epoca di Mancinelli, seconda metà del Settecento, ci si imbatte in Pietro Sermolli (1726-1798), notaio, proprietario di svariati poderi nel territorio di Buggiano, nel pistoiese, il quale iniziò a collezionare manoscritti musicali.

C'è un breve passaggio che ci permette di cogliere il lato culturalmente assai sensibile di quella realtà bucolica:

> La villa abitata dai Sermolli era anche, per alcuni tratti, un frammento di cultura urbana ed europea nel ristretto orizzonte locale. Ce ne possiamo rendere conto leggendo l'inventario dei beni mobili stilato intorno a metà del '700 […] nei mobili si trovano fra l'altro libri, stampe, armi, gioielli e strumenti musicali, a testimonianza di una tradizione musicale della famiglia che si rafforzerà ancora con i tre figli maschi di Pietro[18].

Da tale inventario si rileva che nella camera accanto allo scrittorio sono presenti «una spinetta con tastiera d'avorio, e d'Ebano tutta pittureggiata, ricoperta di damasco cremisi, sue strisce d'oro, […] sua serratura, e piedistallo dipinto di celeste, e dipinto a mecca. Altro spinettino di lunghezza un braccio salvo, con una cassettina di legno nero, entrovi strumenti di ferro con manico d'avorio per accordo detto spinetto»[19]. La villa – che esiste tuttora – era nata come centro di coordinamento dell'attività agraria delle proprietà dei Sermolli; grazie a successivi ampliamenti annovera oggi quarantacinque stanze affrescate, e un meraviglioso giardino barocco a terrazze. Gli esterni della proprietà avevano – ed hanno – una particolare tinteggiatura nota come "rosso di Buggiano[20].

Il notaio Pietro Sermolli aveva tre figli – Antonio, Francesco e Vincenzo – che proseguirono la tradizione musicale iniziata dal padre: intrattenevano presumibilmente gli ospiti suonando musica colta, facendo della loro spettacolare dimora un esempio di *Hausmusik*, secondo una definizione nata e radicata in ambito tedesco. Vincenzo era presumibilmente strumentista dilettante, poiché di mestiere faceva l'avvocato, ma moltissimi manoscritti della collezione riportano la dicitura «di V.S.» oppure «ad uso di Vincenzo Sermolli»: ecco che la

presenza nel fondo Venturi di decine e decine di manoscritti «ad uso di Vincenzo Sermolli» (ed anche ad uso del fratello, Antonio Sermolli, morto però prima dei trent'anni) ci dà conferme significative quanto alla circolazione delle musiche strumentali manoscritte in quel territorio toscano che, ricordiamo, era 'feudo' di Nicolas Dôthel, Charles Campion, Pietro Nardini – virtuosi del Granducato di Toscana. Inoltre, può venire in qualche modo a spiegarsi la musica di Mancinelli in area pistoiese: nel suo contributo all'interno del volume su Mancinelli[21], Daniele Tonini evidenzia una *liaison* tra Mancinelli e Dôthel non solo in merito alla loro produzione, ma anche tra l'ambiente bolognese dell'uno e quello toscano dell'altro, ipotizzando un possibile anello di congiunzione tra i due nella figura del flautista dilettante Muzio Spada Bonaccorsi, dedicatario dei *6 Quartetti* per flauto e archi di Dôthel. Ebbene, la presenza del manoscritto di Mancinelli in questo contesto è forse nuovamente suggestiva di una relazione più o meno diretta tra Mancinelli e Dôthel. Ecco che il nostro *Concerto* è stato 'accorpato' agli altri Concerti tartiniani, e pubblicato in blocco assieme a quelli, in quanto esiste quell'altro manoscritto del «Sig. Giuseppe Tartini»; ma potrebbe anche essersi data una 'commistione' tra l'uno e gli altri magari legata proprio al Dôthel-interprete o al Sermolli-collezionista.

Oltre alla collezione Venturi di Montecatini, nel lavoro di documentazione su Domenico Mancinelli mi sono imbattuta in una seconda collezione di manoscritti assai importante. Pur toccando solo tangenzialmente il contesto dell'attribuzione, costituisce però lo *step* finale della ricerca: è il *Fondo Ricardi di Netro*, ed interessa in questo caso l'area friulana, risalendo al nobile Fabio IV di Colloredo[22]. (Per inciso, la terza collezione – non italiana ma svedese, è proprio quella denominata "Gimo", che si trova ad Uppsala. Anche questa è estremamente interessante, in quanto contiene quasi esclusivamente musica italiana del '700, raccolta da un collezionista di origine ugonotta, Henri Lefebure, durante un *grand tour* in Italia).

Il castello trecentesco di Colloredo venne edificato sulla sommità di un colle – da cui il toponimo Colloretto, ossia "ritto sul colle", e la variante linguistica Colloredo – vicino a quello che oggi è il più noto borgo di San Daniele, a nord-ovest di Udine. Un ramo della famiglia Colloredo si era però temporaneamente radicato nelle Marche, quando nel 1727 Fabio IV – collezionista di manoscritti musicali – aveva sposato la contessa Teresa Flamini di Recanati (nel portone di Palazzo Flamini a Recanati, oggi Casa Vattielli, troviamo infatti lo stesso stemma che compare nella friulana Villa Colloredo[23]). I figli della coppia fecero poi ritorno all'originaria Colloredo – portandosi fortunatamente appresso la collezione musicale di manoscritti del padre. (Ad un altro ramo della famiglia dei Colloredo appartiene invece quell'Arcivescovo Colloredo di Salisburgo che tanti guai recò al giovane Mozart…). Fabio IV era un grande cultore di musica, ed era in contatto con Padre Martini a Bologna, come testimoniano alcune lettere conservate nel Museo internazionale della musica[24].

Qui ci imbattiamo nell'elemento significativo per la nostra indagine: trasferitosi – come s'è visto – Fabio IV a Recanati, nella sua collezione di spartiti figura in più di un caso il nome di Luigi Leopardi, fratello minore di Giacomo. Luigi morì a 24 anni, ma era un flautista molto

appassionato, come si può leggere in una lettera[25] che il padre Monaldo indirizza a Giacomo, nella quale lo prega di trovare musica per il fratello:

> […] la casa in cui state [ossia l'alloggio dei cantanti bolognesi che ospitavano i Leopardi] è piena zeppa di musica, e l'armonia ci piove da tutte le parti. Questa notizia ha elettrizzato il nostro Luigi, il quale si è fatto un gran suonatore di flauto, e suona di giorno e di notte, in casa ed in chiesa, alla disperata; ma gli mancano le carte, e non sa più cosa suonare. Si raccomanda dunque a voi, perché, se il vostro padrone di casa o altro vostro corrispondente volesse imprestarvi, e voi poteste con decoro domandargli qualche suonata, o concerto per flauto, o altra composizione, ché io non so come si chiamano queste cose, sappiate che gli usereste grandissimo favore spedendogliele[26].

Forse la musica per flauto arrivò a Luigi Leopardi; certo è che anche nella collezione di Fabio IV c'era moltissimo repertorio per flauto (tra l'altro, ben 12 composizioni di Mancinelli[27]), e infatti in due spartiti troviamo il nome di Luigi Leopardi. La raccolta è conosciuta oggi come *Fondo Ricardi di Netro,* in quanto è passata di generazione in generazione sino a Paola di Colloredo Mels (1894-1991), la quale sposò il conte Federico Ricardi di Netro, nonno dell'attuale omonimo proprietario (fu rinvenuta, piuttosto casualmente, nella biblioteca del castello di famiglia quando questo fu semi-distrutto nel terremoto del 1976). Si tratta, per i flautisti, di una raccolta particolarmente importante, in quanto contiene ben 147 manoscritti di musica per flauto (ossia la quasi totalità), composti tra il 1760 ed il 1810: è facile dunque presumere che vi fosse coinvolto a qualche titolo un flautista.

I nessi più probabili tra i Colloredo e Domenico Mancinelli sono costituiti dalla presenza del conte Carlo di Colloredo (1718-1786), cugino di Fabio IV, come aggregato dell'Accademia filarmonica di Bologna nel 1771: se non è provato che egli abbia avuto con Mancinelli contatti diretti, è però verosimile che possa essere venuto in qualche modo in relazione con la sua musica, e non è da escludere che qualche manoscritto di Mancinelli proprio attraverso di lui possa essere entrato a far parte della collezione del cugino.

Inoltre, può esservi un legame tra Mancinelli e l'arcivescovo Anton Theodor di Colloredo (1729-1811): fratello di Carlo Ottavio di Colloredo, questi venne eletto nel 1777 arcivescovo di Olomouc in Moravia, dove costituì un'orchestra di circa una ventina di elementi tra archi e fiati. La raccolta musicale della cappella è giunta integra sino a noi, ed è conservata nella Repubblica Ceca a Kromeriz[28]. Poiché il manoscritto del *Concerto Flauto traversiero, con Violini, corni e basso* di Mancinelli è conservato nel *Moraskvé zemské muzeum*[29], non è da escludere che esso pure sia arrivato in Moravia proprio attraverso il Colloredo.

Al di là delle nostre congetture, mi sembra significativo rilevare come tra la collezione di Montecatini e quella di Udine vi siano diversi punti di contatto: entrambe vengono iniziate intorno alla metà del Settecento, quando la musica strumentale era coltivata presso famiglie

alto-borghesi (come i Sermolli) e nobili (come i Colloredo); il conte Francesco di Colloredo era forse esecutore alla tastiera[30], così come erano musicisti, come si è visto, i figli Sermolli. Inoltre, sia il fondo Venturi che il fondo Ricardi di Netro contengono musiche manoscritte[31]: è noto infatti che la circolazione della musica strumentale avveniva non solo attraverso le opere che venivano pubblicate nei principali centri europei (Londra, Parigi, Amsterdam), ma ancora di più attraverso la copiatura dei manoscritti. La lettera del padre di Giacomo Leopardi appena citata prosegue difatti: «Egli [il flautista Luigi] le copierebbe subito, e le ritornerebbe con sollecitudine e puntualità».

Le ragioni della maggiore circolazione di musica manoscritta rispetto alle stampe sono assai bene sintetizzate in un articolo di Mariateresa Dellaborra: «la musica manoscritta […] è più economica, più rapida nei tempi di realizzazione, adattabile alle esigenze dei destinatari che possono crearsi (o farsi creare) copie uniche, può recare annotazioni personali legate alla circostanza o al committente»[32]. E infatti, proprio un'altra annotazione personale (oltre a quella "di V.S." che abbiamo visto più sopra) risulta particolarmente interessante in rapporto al *Concerto* in questione: nel frontespizio del *Concerto* «del Sig. Tartini» che abbiamo già visto nella collezione svedese, è annotato "Migliore". Ebbene, il proprietario della collezione Gimo apponeva spesso nel margine superiore destro dei manoscritti di sua proprietà le iscrizioni "Nova" (se si trattava di un manoscritto di composizione molto recente), oppure "Buona" o "Migliore" (come valutazione di merito della composizione)[33]. Questo giudizio, oggi sappiamo, non è riferito al *Concerto* di Giuseppe Tartini, ma al *Concerto* di Domenico Mancinelli.

Osserviamo anche come fosse semplice e diffuso, per i ricchi borghesi, reclutare copisti che per pochi soldi consentivano loro di costituire una biblioteca musicale privata di tutto rispetto. Per i facoltosi stranieri, poi, la possibilità di conoscere (ed acquisire) l'ammirata musica italiana rappresentava un motivo in più per avventurarsi in un *grand tour* europeo: infatti, molte cronache (di Benedetto Marcello, di Charles Burney ecc.)[34] ci raccontano come spesso i copisti quasi si imponessero di forza, durante gli spettacoli, per piazzare i loro prodotti copiati. Non è da escludere che proprio un copista poco accorto possa avere fatto, nel caso in questione, un errore materiale, riportando come «del Sig. Tartini» il *Concerto* di Mancinelli. È in questo modo che lo spartito potrebbe essere finito nella raccolta di Concerti tartiniani della collezione Gimo.

In conclusione, siamo quindi in grado di 'tracciare' svariate composizioni di Mancinelli in ambito toscano ed in ambito friulano: se non abbiamo elementi sufficienti per risalire alla loro datazione precisa, abbiamo però elementi che ci permettono di ipotizzare che i manoscritti siano stati raccolti – dai rispettivi collezionisti – precisamente in quelle aree. Per quanto riguarda il *Concerto* noto come Gimo 292, alla luce delle molte incertezze avanzate circa la sua paternità tartiniana, ma soprattutto alla luce del manoscritto di Montecatini e di tutte le tracce rinvenute attraverso questa fonte primaria, sembra del tutto verosimile la riattribuzione definitiva di questo *Concerto* a Domenico Mancinelli.

**Note:**

[1] *Domenico Mancinelli "Bolognese". Il musicista nel proprio contesto e la sua presenza negli archivi di Genova*, a cura di Mara Luzzatto, Genova, De Ferrari, 2022.

[2] Recentemente, però, è stato possibile documentare con sicurezza la sua data di nascita: 12 dicembre 1723. Ringrazio il prof. Luigi Verdi per avere reperito, ed avermi trasmesso, la copia della registrazione del battesimo, conservata nell'Archivio generale arcivescovile di Bologna, Registri battesimali della Cattedrale, vol. 176, 1723, p. 71.

[3] Uppsala, Universitetbiblioteker, Gimo 292.

[4] Minos Dounias, *Thematisches Verzeichnis der Violinkonzerte Tartinis,* Berlin, Wolfenbüttel, 1935. Nel catalogo erano censiti i Concerti, mentre le Sonate si trovavano nel catalogo di Paul Brainard. Un'analisi più approfondita dei *Concerti* si trova in: Margherita Canale (cfr. nota 5). Recentemente, infine, si è reso disponibile il catalogo tematico online a cura di Guido Viverit et al. http://catalog.discovertartini.eu/dcm/gt/navigation.xq

[5] OJSAdmin,+DMD_X_1_Canale.pdf.

[6] Il Concerto Gimo 291 corrisponde al Concerto n. 12 (cat. Dounias 50), trasposto da mi maggiore a re maggiore; Gimo 293 corrisponde al Concerto in sol maggiore n. 59 (cat. Dounias 78); Gimo 294 corrisponde al n. 32 (cat. Dounias 105), trasposto da la maggiore a sol maggiore.

[7] Giuseppe Tartini, *4 Concerti a violino, o flauto traversiero con violini obbligati, ripieni, viola e basso* (MS. Uppsala), Firenze, SPES, 1986.

[8] Cfr. nota 6.

[9] *Domenico Mancinelli "Bolognese"* cit., pp. 19-20.

[10] Marcello Castellani, nota 10 del testo introduttivo in Giuseppe Tartini, *4 Concerti a violino* (cfr. nota 7).

[11] http://paduaresearch.cab.unipd.it/3658/1/Tesi_Canale_Degrassi_vol_1.pdf p. 45. Nella nota 164 di questo saggio, è specificato che «l'attribuzione a Noferi é attuata da Brook sulla scorta del Catalogo tematico di Breitkopf: *The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen Supplement: 1762- 1787, edited and with an introduction and indexes by Barry S. Brook*, New York, Dover Publications, 1966». Si tratta del primo catalogo tematico di musica stampato. Giovambattista Noferi era un compositore italiano trasferitosi a Londra prima del 1757, autore di molta musica strumentale essenzialmente per violino, flauto e chitarra.

[12] Fondo Venturi, Ms. A89. Ringrazio cordialmente Nicola Di Monaco, Responsabile della Biblioteca "Leandro Magnani" di Montecatini Terme, per avermi gentilmente trasmesso la riproduzione dei materiali, e per avere consentito la riproduzione del frontespizio originale del Concerto.

[13] *Domenico Mancinelli "Bolognese"* cit., p. 37, nota 47.

[14] *Ibidem*, nota 48.

[15] *Domenico Mancinelli "Bolognese"* cit., p. 36, nota 37.

[16] Per una breve storia del fondo cfr. http://notedicarta.altervista.org/it/80/la-catalogazione.

[17] Ringrazio di cuore Omero Nardini, il quale mi ha segnalato le pubblicazioni di seguito citate in nota al riguardo della famiglia Sermolli (comunicazione personale (20/6/2022).

[18] Rossano Pazzagli, *Buggiano. Un territorio e la sua gente nella Toscana moderna*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, p. 86.

[19] *Ibidem*, p. 203.

[20]https://www.toscanaoggi.it/Cultura-Societa/Fai-sabato-12-e-domenica-13-ottobre-tornano-le-Giornate-Fai-d-autunno-dedicate-a-Leopardi.

[21] Daniele Tonini, *Musica per flauto nelle Romagne e nelle Marche tra Stato della Chiesa e Repubbliche*

*giacobine. Sulle tracce di Domenico Mancinelli, Lodovico Sirmen e Raffaele Sirmen*, in *Domenico Mancinelli "Bolognese"* cit., pp. 104-120.

[22] Ringrazio Federico Ricardi di Netro per avermi personalmente riferito notizie in merito alla propria genealogia.

[23] http://www.docartis.com/Marche/Recanati/Recanati%20inglese/Recanati_case_palazzi.

[24] Museo internazionale e biblioteca della musica, lettere I.20.68; I.20.69; I.20.70; I.20.71; I.20.73; I.20.74; I.20.75.

[25] Lettera datata 23 aprile 1826.

[26] Citazione contenuta in Gabriella Spanò, *Il fondo di musica strumentale Ricardi di Netro a Udine*, a cura di Lorenzo Nassimbeni, Trieste, Musica & Ricerca nel Friuli-Venezia Giulia, 1996, p. 14. La lettera è contenuta in Giuseppe Piergili, *Lettere scritte a Giacomo Leopardi dai suoi parenti*, Firenze, 1878, pp. 177-178.

[27] Il volume della Spanò di cui alla nota precedente contiene il catalogo completo, dove le composizioni di Mancinelli vanno dal n. 73 al n. 84.

[28] Gabriella Spanò, *Il fondo* cit., p. 18.

[29] *Domenico Mancinelli "Bolognese"* cit., nota 48 p. 37.

[30] Si legge, nel volume di cui alla nota 26, p. 13: «È quindi Francesco (1739-1828), figlio di Fabio IV, che eredita dal padre l'amore per la musica, e probabilmente lui stesso fu l'esecutore delle composizioni per strumento a tastiera conservate nel fondo».

[31] Quasi tutti manoscritti i 399 spartiti del fondo Venturi; 181 spartiti manoscritti nel fondo Ricardi di Netro.

[32] Mariateresa Dellaborra, *La tradizione di musica manoscritta nel Settecento italiano*, ne *Il libro di musica. Per una storia delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 239-262: 260-261.

[33] Marco Giacintucci, *Le composizioni per mandolino della "Collezione Gimo" di Uppsala* https://www.ledonline.it/Il-Segno-le-Lettere/allegati/762-Ricerche-Prospettive-Giacintucci.pdf p. 165.

[34] *Ibidem*, p. 162.

# Lo sviluppo dei concerti di campane in Liguria nel XVIII secolo

*Luca Brignole*

Nell'articolo pubblicato su «Il Paganini» n. 6/2020 si è cercato di chiarire, con l'ausilio di fonti archivistiche e ricerca sul campo, la definizione del concetto di *concerto* nel mondo dell'arte campanaria, con particolare riferimento all'area Ligure, in cui si è costituito a partire dal XVIII secolo un patrimonio materiale di strumenti con caratteristiche di intonazione sempre più definite[1].

Nella produzione di campane del periodo in questione emerge il ruolo di Genova come primaria sede di fonderie di lavorazione del bronzo, in particolare di campane, con un bacino d'utenza corrispondente all'estensione dell'allora Repubblica di Genova, territorio ben più ampio dell'area dell'attuale Liguria amministrativa, comprendente zone come l'Oltregiogo (basso Piemonte) e l'Oltremare (isole di Capraia e Corsica). Questo spiega la presenza nel presente articolo di numerose località attualmente situate in provincia di Alessandria.

Fig. 1. Il territorio della Repubblica di Genova in un'antica cartina

Dall'analisi delle fonti archivistiche si evince che il criterio ideale per ottenere insiemi di campane *in concerto*, ossia che avessero un suono ritenuto buono "secondo le regole dell'arte" fosse quello di seguire la successione intervallare della tonalità maggiore, costruendo una campana per ogni grado della scala. Da ciò peraltro deriva probabilmente l'espressione 'concerto di campane', tuttora impiegata nel settore per indicare un insieme di campane intonate secondo un criterio definito.

## *La prima metà del XVIII secolo*

Dalla disamina delle centinaia di contratti settecenteschi rinvenuti da chi scrive, si presenta di seguito una selezione di quelli inerenti la fornitura di tre campane nel periodo tra il 1700 e il 1749, elencando l'anno di fusione, la località e la chiesa[2] di destinazione delle nuove campane, i dati disponibili delle stesse (numero, peso[3], campane sostituite, data di consegna), il cognome del fonditore.

| **Anno** | **Località e chiesa** | **Dati delle campane fornite** | **Fonditore** |
|---|---|---|---|
| 1706 | SESTRI LEVANTE (GE) loc. TRIGOSO Chiesa di S. Sabina | 3 campane di cantara 6.31; 4.16; 2.66, rifondendo due *vecchie* di 820 libre. Non più esistenti | Rocca |
| 1715 | RAPALLO (GE) loc. S. PIETRO DI NOVELLA Chiesa di S. Pietro | 3 campane. Non più esistenti | Rocca |
| 1727 | GENOVA loc. MURTA Chiesa di S. Martino | 3 campane. Non più esistenti | Rocca |
| 1727 | LAVAGNA (GE) Chiesa di N. S. del Carmine | 3 campane consegnate il 13 maggio 1727. Non più esistenti | Rocca |
| 1732 | CARPENETO (AL) Chiesa della Natività di Maria | 3 campane | Rocca |
| 1735 | VALBREVENNA (GE) loc. PARETO Chiesa di S. Lorenzo | 3 campane | Rocca |
| 1736 | DAVAGNA (GE) loc. ROSSO Chiesa di S. Stefano | 3 campane sostituendo una campana *vecchia*. Non più esistenti | Rocca |
| 1738 | PONTEDASSIO (IM) loc. VILLA VIANI Chiesa di N.S. Assunta | 3 campane di rubbi 55, 35, 25 ca. Non più esistenti[4] | Cascione |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1742 | MONEGLIA (GE)<br>Chiesa di S. Croce | 3 campane. Non più esistenti | Rocca |
| 1747 | GENOVA loc. BAVARI<br>Chiesa di S. Giorgio | 3 campane del peso complessivo di 2502 libre. Non più esistenti | Rocca |
| 1749 | GENOVA loc. MURTA<br>Chiesa di S. Martino | 3 campane per complessive 3456 libre; non più esistenti | Carbone |
| 1749 | CERANESI (GE) loc. PARAVANICO<br>Chiesa di S. Martino | 3 campane del peso complessivo di 101 rubbi e 22 libre. Non più esistenti | Pagano |
| 1749 | S. MARGHERITA LIGURE (GE)<br>Convento della SS. Annunziata | 3 campane del peso di cantara 5.69; 3.27; 2.24 | Carbone |

Su 263 casi esaminati solo i tredici elencati in tabella (4,94%) riguardano l'acquisto di tre campane in un'unica fusione, e solo per tre di questi tredici è possibile conoscere le dimensioni: si tratta dei casi della chiesa di Trigoso (Sestri Levante), del convento degli Agostiniani di Santa Margherita Ligure e della chiesa di Villa Viani nell'Imperiese. Nei primi due casi i pesi delle campane fornite (kg. 300,7; 198,2; 126,7 nel primo, e kg. 271; 156; 107 nel secondo) non sembrano compatibili con i primi tre gradi di un concerto in tonalità maggiore[5]; nel caso di Villa Viani invece le tre campane risulterebbero *in concerto*.

Per altre tre forniture (Bavari, Murta, Paravanico, tutte nell'area del Genovesato) è indicato il peso complessivo del bronzo, mentre per le sette rimanenti l'unico dato disponibile è quello di perenne e pressante interesse per le masserie, ossia l'importo del debito col fonditore, il che non consente per ora di classificare i predetti casi come *concerti*.

L'acquisto di tre campane da parte di una chiesa ligure del primo Settecento può quindi definirsi un evento raro[6], mentre circa un quarto dei casi totali (61 su 263 per una percentuale del 23,19%) riguarda chiese che ne richiedono solo due, sebbene vada precisato che in tali casi siano spesso comprese rifusioni di campane preesistenti, come accade a Rivarolo (Genova) nel dicembre 1730, quando si contatta il fonditore Giacomo Rocca[7]:

> essendo vero che sia stato dal popolo di questa Parochia di S. Maria di Rivarolo deliberato di far fondere due campane atteso che per la rottura succeduta ad una di quelle che servivano, cioè la più piccola, ne resti detto popolo sprovisto [...] sia tenuto detto Rocca fondere due campane, cioè una grossa et altra piccola in modo tale che quella che al presente resta nel campanile di detta chiesa, che prima della rottura di sudetta piccola serviva per la maggiore e più grossa, debba in avenire servire, et essere la mezzana in forma tale che il rispetivo suono di tute trè dette campane debba unirsi di voce et andare di concerto, et armonia secondo si prattica.

La maggioranza degli interventi campanari individuati nel periodo considerato (oltre il 72%) è di entità più contenuta ed è riconducibile a due fondamentali tipologie: il rimpiazzo di singole campane inservibili o di *voce* non gradita (rifusioni, sostituzioni, resi), l'aggiunta *ex novo* di una campana ad altre preesistenti.

Si può quindi affermare che gli insiemi di tre campane che nel corso del XVIII secolo vanno diffondendosi capillarmente sui campanili dell'area Ligure, come confermano i numerosi *inventaria* dei beni delle parrocchie, siano assemblati gradualmente, come frutto di più fusioni quasi sempre opera di fonditori diversi, il tutto a scapito dell'uniformità timbrica e, soprattutto, dell'intonazione.

Del resto, l'ideale *concerto* richiesto tra le campane appare ancora raramente nelle clausole contrattuali della prima metà del settecento, e non sembra essere un'esigenza per la maggior parte delle chiese committenti, che optano più frequentemente per il cosiddetto *accrescimento*, consistente nella sostituzione di una campana con una di maggiori dimensioni, e indicato con termini ed espressioni come le seguenti:

| Anno | **Località e chiesa** | **Intervento eseguito** | **Fonderia** |
|---|---|---|---|
| 1722 | MEZZANEGO (GE) loc. BORGONOVO<br>Chiesa parrocchiale | *Manifattura e crescimento d'una campana.* | Rocca |
| 1725 | BARGAGLI (GE) loc. TRASO<br>Chiesa di S. Ambrogio | *Una campana manifatturata et accresciuta di metallo.* | Capurro |
| 1731 | TORRIGLIA (GE)<br>Chiesa di S. Onorato | *Manifatura e acrescimento della campana maggiore.* | Rocca |
| 1733 | CICAGNA (GE)<br>Chiesa di S. Giovanni Battista | *Baratto e crescimento d'una campana.* | Rocca |
| 1736 | OVADA (AL)<br>Chiesa parrocchiale | *Accrescimento di due campane.* | Rocca |
| 1737 | FRACONALTO (AL)<br>Chiesa di S. Lorenzo | *Manifattura et accrescimento d'un baratto di due campane* | Rocca |
| 1737 | CABELLA LIGURE (AL)<br>Chiesa di S. Lorenzo | *Accrescimento d'una campana ed altra campanetta.* | Rocca |
| 1737 | GENOVA loc. RIVAROLO<br>Chiesa di S. Maria | *Manifattura et accrescimento della campana maggiore.* | Rocca |

L'ingrandimento oscilla da poche decine di chilogrammi, caso da considerarsi come semplice rifusione con scarsa o nulla influenza sull'altezza prodotta dalla campana, a centinaia, con conseguente cambio della nota emessa.

Le ragioni alla base di interventi come questi non sono prettamente musicali, ma possono essere comprese considerando l'importanza rivestita da questi strumenti nella società del

tempo, mantenuta peraltro nella società sino almeno agli anni '50 del Novecento. Sarebbe infatti riduttivo ed errato pensare alle campane "solo" come ornamento dell'edificio chiesa, mezzo di comunicazione o strumento musicale, in quanto esse rappresentavano la voce di una comunità (quartiere, paese, parrocchia) che in esse si identificava[8], e in quanto tali erano richieste il più grandi e potenti possibili.

La tendenza all'accrescimento si riscontra non solo nella rifusione di singole campane, ma più frequentemente in occasione della rifusione di interi concerti, che di volta in volta cambiano nel loro suono, abbassandosi di tonalità.

A titolo d'esempio si presenta l'evoluzione delle campane della chiesa di S. Martino di Murta, paese in Val Polcevera (Genova), che grazie al ritrovamento di ben tre contratti di fusione, può essere ricostruita per il secolo XVIII nei suoi momenti salienti.

1727: acquisto di 3 campane della fonderia Rocca.

1749: acquisto di 3 campane della fonderia Carbone (3456 libre complessive).

1790: acquisto di 3 campane della fonderia Migone (cantara 18.24; 11.96; 7.28), ritirando le tre vecchie, di cui la maggiore di 12.16 cantara.

In ogni sostituzione le campane presenti sono rifuse integralmente con l'aggiunta di bronzo nuovo per ottenerne di più grandi e gravi. Quelle fuse da Gio Migone nel 1790 offrono una proporzione compatibile con una scala maggiore (seppur con due toni di larghezze diverse). Un rapido confronto tra il peso della campana maggiore preesistente, e quello della nuova campana seconda, pressoché corrispondenti (9,5 kg. di differenza) rende evidente l'accrescimento del concerto, quantificabile in circa un tono.
È inoltre significativo che in questo caso, così come nella maggior parte di quelli analizzati, non sia contemplata l'aggiunta di note all'acuto per continuare l'ipotetica scala definita dalle campane preesistenti (scelta economicamente più sostenibile essendo le campane più acute di minor peso), ma si opti sistematicamente per l'accrescimento.

### *Una sensazionale scoperta:il concerto di Coldirodi e la sua partitura*[9]

Un ritmo di fusione come quello del citato caso di Murta non è un caso isolato, la mole di atti sottoscritti da masserie di chiese del Genovesato e del Levante nei secoli XVIII e XIX testimonia un vero e proprio "fervore campanario" che rende pressoché impossibile trovare in tale area concerti del XVIII secolo ancora integri.

Il Ponente Ligure regala invece una scoperta importantissima compiuta nel 2022 dal ricercatore Gianluca Ozenda, che presso la chiesa parrocchiale di S. Sebastiano di Coldirodi, loca-

lità in comune di Sanremo (IM), segnala l'esistenza di tre campane intonate sulle prime tre note della scala di $si_3$ maggiore, fuse da Antonio Cascione nel 1742.

Fig. 2. Il campanile della chiesa parrocchiale di S. Sebastiano a Coldirodi (Imperia)

Quella dei Cascione è un'importantissima dinastia di fonditori itineranti attiva principalmente nel ponente della regione dal XVI secolo[10], di cui i tre bronzi di Coldirodi rappresentano a tutt'oggi l'unico concerto fuso nella prima metà del Settecento esistente in Liguria non alterato da rifusioni nel corso di quasi tre secoli di utilizzo[11].

Pur non essendosi ritrovate testimonianze scritte è probabile che le campane siano state fuse *in loco* da Cascione con l'allestimento di un forno e lo scavo di una fossa di fusione. Tale procedimento, seppur laborioso e rischioso, permetteva di produrre le campane a pochi passi dal campanile evitando il disagevole trasporto dei bronzi per sentieri e mulattiere.

Fig. 3. Coldirodi: la campana maggiore del diametro di 79 cm.

Le scritte presenti su tutta la circonferenza della campana *grossa*, di nota $si_3$, rappresentano un'invocazione di protezione per tutta la popolazione, apposta frequentemente su campane prodotte sino a tutto il XX secolo: *Cristo vince, regna, impera. Cristo ci protegga da ogni male*. È inoltre presente la firma del fonditore con il solo cognome in una forma di latino italianizzato (Cascione – Cassionus – Cassione).

IHS XPTVS VINCIT REGNAT IMPERAT XPTVS AB OMNI MALO NOS DEFTI

ANNO
A
VIRGINIS
PARTUM
1742

CASSIONE FONDITORE

Fig. 4. Coldirodi: la seconda campana.

La seconda campana, del diametro di 70 cm., emette la nota $do\#_4$ e riporta un'iscrizione caratteristica che ben sottolinea il legame di questi strumenti con la vita condotta dalla popolazione del passato: *dal fulmine e dalla tempesta liberaci, Signore*[12]. È inoltre presente un'invocazione a San Bernardo (*S. Bernardo prega per noi*).

A FULGURE TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE SAN BERNARDE O P NO 1742

Fig. 5. Coldirodi: la terza campana.

La campana terza, del diametro di 62 cm., emette la nota re#$_4$ e riporta lungo la sua circonferenza un'invocazione a S. Sebastiano, titolare della chiesa di Coldirodi (*S. Sebastiano prega per noi*), la firma del fonditore e il suo luogo d'origine.

S. SEBASTIANE ORA PRO NOBIS 1742

ANTONIO CASCIONE BORGOMARO

La scoperta del concerto di Coldirodi è corredata da un altro ritrovamento singolare: una partitura[13] con la trascrizione di una melodia eseguita a campane ferme sul concerto di Coldirodi in occasioni festive. Il manoscritto, intitolato "Carilon delle campane di Coldirodi detto DUGIN quando suonavano a festa", è opera di Giacomo Ascheri.

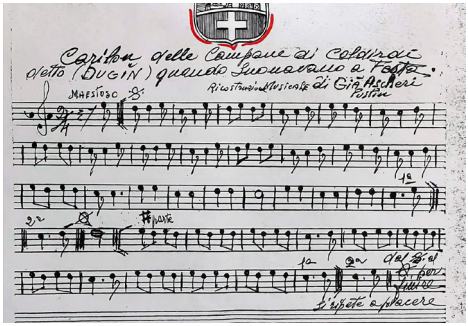



Fig. 6. Ricostruzione musicale di Giacomo Ascheri del *Carilon* di Coldirodi.

Si tratta di un brano in forma di marcia, che, come tutte le melodie per campane liguri, talvolta chiamate impropriamente *carillon*[14], è concepito per essere eseguito a campane ferme tramite il movimento del battaglio che si muove verso la campana.

Trattandosi di repertorio per tre campane è eseguibile con il metodo *a corde* altrimenti detto *a cordette*, che consiste nel collegare i singoli battagli a ganci e corde, quindi azionarli con le braccia e una gamba (o un piede) in un esercizio di grande coordinazione da parte dell'esecutore. Una variante di tale tecnica in uso nel Ponente Ligure prevede la diretta azione delle mani sui battagli, specialmente nel caso di celle campanarie di modeste dimensioni.

Seppur nel repertorio per tre campane, specialmente ponentino, sia fondamentale l'improvvisazione, il brano rispecchia una natura tematica grazie alla sincope nella parte iniziale, che rende il motivo immediatamente riconoscibile.

Come nella maggior parte della musica di tradizione orale l'autore è anonimo, e il brano può considerarsi frutto delle rielaborazioni e microvariazioni dei campanari che di generazione in generazione lo hanno eseguito sino al momento della trascrizione su carta; non è inverosimile pensare che possa essere coevo del concerto di campane fuso da Cascione.

Anche il termine dialettale *dugin* non trova corrispondenza nelle varianti di dialetto locali, dove per il medesimo tipo di repertorio prevalgono termini quali *baudetta, battagliare*.

Grazie a questo ritrovamento può dirsi conservato il patrimonio campanario di Coldirodi sia nella sua parte materiale che in parte di quella immateriale.

Fig. 7. Il campanaro Gianluca Ozenda in azione sulle quattro campane del campanile di Triora (Imperia) con una tipica tecnica "ponentina".

## *La seconda metà del XVIII secolo*

Il campione di atti considerati per la seconda metà del Settecento offre un maggior numero di casi riguardanti l'acquisto di tre o quattro campane[15], prevalentemente per le aree del Genovesato e del Tigullio.

| Anno | Località e chiesa | Dati delle campane fornite | Fonditore |
|---|---|---|---|
| 1750 | GENOVA<br>Chiesa di S. Domenico | 2 campane *da servire come prima e quarta.* | Carbone |
| 1751 | SAVIGNONE (GE) loc. VACCAREZZA<br>Chiesa di S. Maria Assunta | 3 campane di peso complessivo 51 rubbi e 5 rotoli. Non più esistenti. | Pagano |
| 1752 | LAVAGNA (GE) loc. CENTAURA<br>Chiesa di S. Giulia | 3 campane di rubbi 63; 40; 25, rifondendo le tre *vecchie*. Non più esistenti | Lanata e Ruggerone |
| 1753 | CISANO SUL NEVA (SV) loc. CENESI<br>Chiesa di S. Nicolò di Bari | 3 campane di cantara 3.41; 2.16; 1.49. | Rocca |
| 1753 | GENOVA quart. Sarzano<br>Chiesa del SS. Salvatore | 3 campane[16]. | Rocca |
| 1761 | ZOAGLI (GE) loc. ROVERETO<br>Chiesa di S. Andrea | 3 campane di cantara 7.56; 5.54; 4.30. Non più esistenti. | Carbone |
| 1766 | GENOVA loc. S. ILARIO<br>Chiesa di S. Ilario | 3 campane di cantara 8.80; 6.20; 4.32. Non più esistenti. | Carbone |
| 1771 | NE (GE)<br>Chiesa di S. Maria | 3 campane. Non più esistenti | Valle |
| 1771 | BOGLIASCO (GE)<br>Chiesa di S. Maria | 3 campane di cantara 8.50; 5.71; 4.09. I rifusa nel 1774 da Migone. Non più esistenti. | Carbone[17] |
| 1771 | CARRO (SP) loc. CASTELLO<br>Chiesa di S. Giorgio | 3 campane. Non più esistenti. | Picasso |
| 1771 | SESTRI LEVANTE (GE)<br>loc. FOSSALUPARA Chiesa di S. Margherita | 3 campane[18]. Non più esistenti. | Pagano |
| 1772 | LAVAGNA (GE)<br>Basilica di S. Stefano | 4 campane rifondendo le 4 preesistenti delle stesse dimensioni circa. (cfr. 1775). | Pagano |
| 1773 | CHIAVARI (GE) loc. SAMPIERDICANNE<br>Chiesa di S. Pietro | 4 campane di cantara 8.90; 6.05; 3.91; 2.57 rifondendo le 3 preesistenti. Non più esistenti. | Valle |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1775 | LAVAGNA (GE)<br>Basilica di S. Stefano | 4 campane di cantara 13.44; 10.42; 6.45; 4.91, **richieste in scala maggiore** rifondendo le quattro preesistenti. Non più esistenti. | Valle |
| 1775 | S. COLOMBANO CERTENOLI (GE)<br>loc. CELESIA<br>Chiesa di S. Bernardo | 3 campane di 124 rubbi e 23 libre di cui la maggiore di 60 rubbi ca. rifondendo due preesistenti di rubbi 53. Non più esistenti. | Valle |
| 1776 | AVEGNO (GE) loc. SALTO<br>Chiesa di S. Antonio Abate | 3 campane di rubbi 32; 20; 14 (pesi preventivati). Non più esistenti. | Picasso |
| 1777 | CAMOGLI (GE)<br>Basilica di S. Maria Assunta | 3 campane di cantara 9.20; 5.70; 3.34. Poste sul campanile il 27/4/1777. Non più esistenti. | Migone |
| 1777 | BUSALLA (GE)<br>Chiesa di S. Giorgio | 3 campane. Non più esistenti. | Migone |
| 1779 | GENOVA loc. CORNIGLIANO<br>Abbazia di S. Nicolò del Boschetto | 3 campane di rubbi 60; 40; 27 ca. **richieste in scala maggiore**. Non più esistenti. | Migone |
| 1779 | ORERO (GE)<br>Chiesa di S. Ambrogio | 3 campane. Non più esistenti | Valle |
| 1780? | GENOVA<br>Chiesa di S. Vincenzo | 4 campane, ritirando due campane *vecchie*. | Valle |
| 1781 | MIGNANEGO (GE) loc. GIOVI<br>Chiesa dell'Ascensione di Nostro Signore | 3 campane di cantara: 8.40; 5.70; 3.81 ricevendo due campane *vecchie* di rubbi 74. Non più esistenti | Pagano |
| 1785 | SORI (GE) loc. TERIASCA<br>Chiesa di S. Lorenzo | 3 campane di peso complessivo 95 rubbi e mezzo. Non più esistenti | Migone |
| 1787 | CHIAVARI (GE) quartiere Rupinaro<br>Chiesa di S. Giacomo | **5** campane di cui la maggiore di rubbi 68 circa e le altre *in proporzione*. Non più esistenti | Chiozza |
| 1788 | USCIO (GE)<br>Chiesa di S. Ambrogio | 3 campane di rubbi 60, 45 e 30 circa ritirando tre campane *vecchie*. Poste sul campanile il 24 luglio 1788. Non più esistenti | Picasso |
| 1789 | AVEGNO (GE) loc. TESTANA<br>Chiesa di S. Margherita | 3 campane di di rubbi 76, 36 e 22, come I, III e IV del concerto. Consegnate in maggio 1789. Non più esistenti. | Picasso |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1789 | BORDIGHERA (IM)<br>Chiesa di S. Maria Maddalena | 4 campane in successione $fa\#_3$, $sol_3$, $la_3$, $si_3$. Tuttora esistenti[19]. | Cascione |
| 1790 | GENOVA loc. MURTA<br>Chiesa di S. Martino | 3 campane di cantara 18.24; 11.96; 7.28, ritirando le tre *vecchie*, di cui la maggiore di 12.16 cantara. | Migone |
| 1790 | CARASCO (GE) loc. PAGGI<br>Chiesa di S. Nicolò | 3 campane di rubbi 90 ca; 66 ca; 42 ca. Non più esistenti. | Chiozza |
| 1792 | RONCO SCRIVIA (GE)<br>loc. BORGO FORNARI<br>Chiesa di S. Maria Assunta | 3 campane rifondendo le 2 preesistenti. Non più esistenti. | Migone |
| 1792 | CASARZA LIGURE (GE) loc. BARGONE<br>Chiesa di S. Martino | 3 campane rubbi 95 ca. ritirando due campane *vecchie*. Non più esistenti | Valle |
| 1794 | REZZOAGLIO (GE) loc. PRIOSA<br>Chiesa di S. Giovanni Battista | 3 campane di peso rubbi 60; 40; 28. Non più esistenti | Valle |
| 1797 | RAPALLO (GE)<br>Basilica dei SS. Gervasio e Protasio | 3 campane di cui la maggiore di 70 rubbi ca. più altre due *in proporzione*. Non più esistenti. | Migone e Bozzoli |

È evidente un aumento significativo delle fusioni di tre campane, che rispetto alla prima metà del secolo sono quasi raddoppiate (26 su 311 casi considerati, per una percentuale dell'8,36%), mentre le forniture di due campane rimangono stabili (22,19% del totale contro il 23,19% del periodo 1700-1749).

Tra gli insiemi di campane con proporzioni riconducibili alla scala maggiore sono da segnalare quelli per le chiese di S. Andrea di Rovereto (1761), S. Ilario di Nervi (1766), Bogliasco (1771), Giovi (1781), Murta (1790), Paggi di Carasco (1790), Priosa d'Aveto (1794). Così anche i concerti dell'Abbazia di S. Nicolò del Boschetto (1779) e di S. Stefano di Lavagna (1775), espressamente richiesti in scala maggiore nelle clausole contrattuali[20].

In due casi un terzo grado di dimensioni ridotte potrebbe aver originato una successione I-II-IV di scala maggiore con la distanza rispettivamente di un tono e di un tono e mezzo fra le tre note considerate: si tratta dei trii campanari finiti in uso sui campanili di S. Giulia di Centaura nel 1752 e di Camogli nel 1777.

Nei casi citati sinora il condizionale resta d'obbligo, si tratta infatti di campane non più esistenti prodotte da fonditori genovesi di cui, nella migliore della ipotesi, non restano che pochissimi esemplari[21], motivo per cui non è possibile approfondire e suffragare ulteriormente le ipotesi su intonazione e sagome utilizzate[22].

Un'analisi più puntuale tra i casi esposti in tabella può essere effettuata sui concerti opera dalla dinastia Picasso di Avegno (Genova) che, seppur non più esistenti, possono essere confrontati con gli esemplari dei medesimi fonditori tuttora diffusi in tutta la regione, permet-

tendo di desumerne con buona approssimazione i rapporti intervallari.

Risultano in tonalità maggiore i concerti fusi dai Picasso per la chiesa di Sant'Antonio di Salto, nell'entroterra di Avegno, con tre campane in $si_3$ maggiore nel 1776, e per la pieve di Sant'Ambrogio di Uscio (Genova), con tre campane in $sol_3$ maggiore nel 1788.

## *Evoluzioni di accrescimento a fine secolo*

Nel 1786 i massari della chiesa di Testana, paese della valle di Avegno a pochi chilometri dalla fonderia di campane Picasso ordinano due campane[23]:

> per dover servire la prima per la campana maggiore e la seconda di rubbi 36 per la terza, e che vadino dette due campane nuove di concerto con la campana maggiore che al presente esiste sul campanile di detta chiesa la quale doverà servire per la seconda.

Tra le condizioni contrattuali è necessario che le campane nuove facciano buon concerto con quelle già esistenti a *giudicio di due Maestri di Capella da elegersi uno per parte*.

I documenti dimostrano che oltre alle due campane preventivate se ne fuse una in più, portando il concerto a quattro elementi; non è noto il motivo (suggerimento del fonditore, o ripensamenti della committenza) ma si è di fronte a un caso di accrescimento al grave e aumento di campane all'acuto, in cui si passa da un insieme con nota base (campana maggiore) di $la\ bemolle_3$ a un concerto di quattro campane in tonalità di $sol\ bemolle_3$ maggiore.

La volontà di abbellire e ingrandire i concerti si diffonde di paese in paese, e nel 1790 anche la chiesa di S. Margherita di Tasso (Val Fontanabuona) opera allo stesso modo: due campane nuove, preventivate in 66 e 28 rubbi, dovranno servire come maggiore e terza rispetto alla maggiore esistente nel campanile che diventerà quindi la seconda. Anche in questo caso è prevista la perizia di maestri di cappella per verificare l'intonazione relativa, anche se non è chiaro se tali perizie siano avvenute realmente.

Nello stesso anno la chiesa di Murta in Val Polcevera (Genova) sceglie una strada diversa: contatta il fonditore Gio. Migone di Genova richiedendo la rifusione delle tre campane esistenti sul campanile in un nuovo concerto di ugual numero, ma di considerevoli dimensioni per l'epoca, con la campana maggiore del peso di ben 870 kg.; un caso in cui la volontà di avere una "bella campana grossa" si conciliò con l'esigenza di un'intonazione definita.

Come già detto però, non sempre la pratica dell'accrescimento è attuata seguendo criteri musicali, a conferma di ciò si conclude la trattazione con due casi in cui si andò a modificare in modo significativo due concerti in origine intonati.

Nel 1798 la già citata pieve di Uscio richiede al fonditore Luigi Picasso una campana di circa 775 kg. da aggiungersi alle tre in sol acquistate dieci anni prima, ritrovandosi un $mi_3$ come campana maggiore, e passando dai primi tre gradi di una scala maggiore al I-III-IV-V

di una minore.

Nel luglio 1790 la chiesa di Paggi, località nel comune di Carasco (Genova), fa fondere ad Antonio Chiozza tre campane *fra esse concertate* di cui la maggiore di 90 rubbi (720 kg. circa), ma a dicembre dello stesso anno chiede al medesimo fonditore di aggiungerne una quarta ancora più grande, preventivata in ben 130 rubbi (1040 kg.), generando così una scala con un indefinibile intervallo tra tono e semitono tra le due campane maggiori.

Questo *modus operandi* sopravviverà nel secolo successivo[24], anche se l'idea alla base dei tentativi dei fonditori settecenteschi genovesi porterà alla lenta, ma costante, diffusione della tonalità maggiore nella stragrande maggioranza dei campanili del Genovesato e del Tigullio entro l'Ottocento.

Diversa l'evoluzione a Ponente, dove la scala maggiore rimane tuttora in minoranza, come una delle possibili successioni di note fra tante altre. Così testimoniano le 4 campane fuse nel 1789 da Giuseppe Domenico Cascione25 per la chiesa di S. Maria Maddalena a Bordighera (Imperia) tuttora (2022) esistenti. L'intonazione dei 4 bronzi, rispettivamente in $fa\#_3$, $sol_3$, $la_3$, $si_3$, mostra una successione di semitono-tono-tono, oscillante tra una scala frigia e un segmento di scala maggiore compreso tra mediante e sopradominante.

Anche questo insieme è di grande rilevanza storica in quanto è composto da quattro campane di unica fusione della seconda metà del Settecento rimaste integre sino ai nostri giorni: un altro caso (per ora) unico in regione.

**Note:**

[1] Luca Brignole, *L'intonazione delle campane in Liguria e la nascita dei* concerti*. Tracce in archivi e campanili*, in «Il Paganini», 6 (2020), pp. 10-20.

[2] I titoli degli edifici di culto citati sono aggiornati rispetto all'epoca di fusione per renderli corrispondenti agli attuali e meglio riconoscibili.

[3] Circa le misure di peso in uso nel Settecento nella Repubblica di Genova occorre ricordare che 1 rubbo equivaleva approssimativamente a 7,9 kg e 1 cantaro a 47,7 kg.

[4] Luciano Livio Calzamiglia, *Pontedassio. Il Castello, il Borgo e le Ville*, Chiusanico, Comune, 2014, pp. 229-230.

[5] Il confronto è con sagome ottocentesche.

[6] Ancor più quello di quattro campane fuso dalla fonderia Rocca per la parrocchia di San Giacomo di Rupinaro (Chiavari) nel 1726, non presente in tabella. Questa chiesa rappresenta un caso particolare. Cfr. la tabella relativa alle fusioni della seconda metà del Settecento.

[7] Genova, Archivio di Stato: *Notai della Val Polcevera*, 891: not. Villavecchia Nicolò Maria, filza 4 (1730-34).

[8] Frequenti durante i conflitti armati erano gli attacchi alle campane in segno di sfregio alle popolazioni invase, come accaduto durante la Guerra di successione austriaca (1747) a Quezzi (Genova): «essendo vero che sino del mese di giugno scorso dalle truppe di Germania siano state levate e portate via le due campane che servivano nella chiesa parocchiale di S. Maria di Quezzi, e che al presente ne sij rimasta sprovista e che per tale motivo siano obligati li massari provedersene per ora almeno d'una a titolo d'imprestito [...] hanno

promesso a farsi provedere dal Rocca, terminate però le presenti contingenze di guerra e fatta la pace, un concerto di campane in quello peso e numero che all'ora si accorderà»; Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 1217: not. Tasso Antonio Maria, filza 37 (1747), 5 dicembre 1747, n. 295.

[9] La segnalazione, il censimento delle campane e il materiale fotografico si devono al dott. Gianluca Ozenda dell'Associazione Campanari Liguri.

[10] Alessandro Giacobbe, *Storia di Taggia*, Arma di Taggia, Atene, 2020, p. 191.

[11] Al concerto originale sono state affiancate due campane nuove nel 2015 continuando la scala di si maggiore esistente.

[12] Il suono di una campana *ad hoc* in occasione di temporali era pratica comune per scongiurare danni alle colture.

[13] Conservata presso l'Archivio Comunale di Coldirodi (Imperia). Segnalazione di Gianluca Ozenda.

[14] Con il termine francese si intendono in realtà batterie di decine di campane semitonate, fuse in specifica sagoma, diffuse principalmente in Paesi Bassi, Stati Uniti, Belgio, Francia, Germania.

Il primo caso elencato in tabella, sebbene riguardi la fusione di due campane, è comunque significativo poiché testimonia un caso di *accrescimento* e contestuale aggiunta all'acuto per un'importante chiesa del centro di Genova oggi non più esistente, S. Domenico.

[16] Cfr. «Il Secolo XIX», edizione di Genova, del 9 aprile 1980. Delle tre campane fornite da Gio. Luigi Rocca nel 1753 resta l'attuale terza in $sib_3$.

[17] Fusione effettuata per conto di Gio Migone.

[18] Cfr. *Nelle solenni feste in onore di N.S. della Salute celebrate in S. Margherita di Fossa Lupara*, XXVIII agosto MCMXXI, Chiavari, Tipografia Colombo, 1921.

[19] Segnalate da Gianluca Ozenda.

[20] Luca Brignole, *L'intonazione delle campane in Liguria* cit.

[21] Dei fonditori Capurro, Ruggerone, Lanata non si conosce attualmente nessun esemplare di campana esistente. Il nome di questi artigiani è emerso dalle ricerche di chi scrive solo nel 2013-14.

[22] Rapporti tra peso, diametro, spessore e nota emessa dalla campana.

[23] Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 12793: not. Maggi Giovanni Maria Benedetto, filza 4 (1787).

[24] Insiemi di campane ordinate secondo successioni particolari sopravvivono ancora oggi. Cfr. in proposito Mauro Balma, *Campanari campane campanili di Liguria*, Genova, Sagep, 1996.

[25] Segnalazione di Gianluca Ozenda.

# L'organo Vincenzo Ferretti della chiesa parrocchiale della SS. Trinità a Rollo, Andora (1830): una novità inattesa

*Graziano Interbartolo*

La chiesa parrocchiale di Rollo, frazione di Andora (Savona), conserva uno strumento che offre più motivi di interesse; costruito da Vincenzo Ferretti[1] di Imperia Porto Maurizio nel 1830[2], è giunto a noi nel più totale oblìo[3], in pessime condizioni di conservazione ma, fortunatamente, ancora ben leggibile e pertanto potenzialmente recuperabile.

Era l'ottobre del 2010 quando, grazie all'interessamento di Luigi Malandra, organista, fu possibile visitare il manufatto[4] e non appena giunti in cantoria si constatò la presenza di un'opera per molti aspetti singolare, caratterizzata da elementi tipici dell'organaria francese come la pedaliera 'a bottoni'[5], i tiranti dei registri a pomello, disposti su due file rispettivamente a destra ed a sinistra del pannello frontale della consolle, e le *vergettes* (tiranti) di collegamento tra l'originale rustica tastiera scavezza, di 50 tasti, in bosso ed ebano, e la tavola della catenacciatura.

Come si è accennato in apertura, lo stato di conservazione rappresenta certamente un dato negativo e questo non tanto per l'azione del tempo quanto per atti di vandalismo, che hanno causato la sparizione di buona parte delle canne in metallo; quelle rimaste giacciono in posizione orizzontale sul crivello, schiacciate le une dalle altre e ulteriormente pressate e sopraffatte da candelabri ed altre parti di arredi sacri dismessi ed accatastati nella cassa dello strumento, divenuta così il *refugium peccatorum* di quelle nostalgie liturgiche che in passato rappresentavano comunque una certezza, rimpiazzate dalle novità conciliari prima e da quelle sinodali oggi circa le quali, un giorno, forse qualcuno scriverà che cosa avranno significato.

Approfondendo l'indagine dello strumento è emerso un particolare tecnico che ultimamente, in occasione del restauro dell'organo Vincenzo Ammirati (1844 e 1860) della parrocchiale di S. Giovanni Battista e S. Giorgio in Montalto Ligure (Imperia) e della recente visita all'organo della chiesa parrocchiale di S. Giacomo in Corte, frazione di Molini di Triora (Imperia), opera dello stesso Ammirati[6], è stato ulteriormente rinvenuto: la tenuta dei cappuccetti della secreta del somiere a tiro è garantita dalla presenza di due piccoli cilindri in legno - si-

tuati sotto e sopra i cappuccetti stessi - forati al loro interno per permettervi il passaggio del tirante di aggancio ai ventilabri.

La disposizione fonica, suddivisa in registri *di Ripieno* a destra della finestra e registri *di concerto* a sinistra, vede la presenza di un Ripieno sino alla Vigesimanona che si sviluppa sulla base di un Principale di otto piedi, suddiviso in Bassi e Soprani e di sette registri concertanti, quattro dei quali (Ottavino Soprani, Violoncello, Voce Umana e Flauto in Ottava) ancora identificabili con certezza grazie alla presenza dei cartellini manoscritti in prossimità dei pomelli dei registri. I rimanenti tre – Trombe Bassi, Trombe Soprani e Cornetto, molto probabilmente – si deducono dalle caratteristiche della foratura del crivello; la basseria è garantita da un registro di otto piedi, aperto, collocato su somiere separato, posto in prossimità della pannellatura costituente il fondo della cassa.

L'esame delle pochissime canne in metallo che conservavano una forma ancora apprezzabile ha rivelato l'impiego di piombo puro, geometrie tipiche del periodo e bocche ad 1/4; purtroppo non è stata rinvenuta alcuna canna di mostra superstite.

La documentazione archivistica ci offre qualche informazione sull'organaro e sulla realizzazione dell'opera; in particolare, dalla deliberazione del 29 maggio 1831 risulta che la fabbriceria si era accordata col Ferretti a mezzo di una scrittura privata (*polizza*) e che l'organaro richiedeva un certificato di buona esecuzione del lavoro[7]:

> […] Comparso nanti la fabbrica il Sig.r Vincenzo Ferretti organaro di Montalto ed abitante al Porto <Maurizio> e fatta instanza a detta fabbrica, che Ella dichiari com'è contenta dell'organo da esso fabbricato, e colocato in questa Chiesa parrocchiale secondo s'era obbligato per polizza privata dei 28 febbraio 1830. La fabbrica ha deliberato a pieni voti, che l'organo è accettabile perché conforme alle convenzioni in detta polizza, e di piena e comune soddisfazione, e perciò ha pagato a conto di detto organo al detto organaro Lire nuove di Piemonte 785 come da ricevuta, ed ha fatto allo stesso obbligazione di Lire 315 per compimento da pagarsi da questo giorno a tutto gennaio 1833.

Dalla contabilità risulta inoltre che la chiesa stipendiava regolarmente un organista, probabilmente del luogo, tale Giacomo Perato[8].

Una novità inattesa, dunque, come recita il titolo di questa breve nota che ha lo scopo di porre l'attenzione sul risultato di una manifattura ligure certamente a carattere rurale ma non per questo meno importante rispetto ai nomi noti che si aggiudicavano la maggior parte delle commesse del periodo, anzi: proprio perché squisitamente autoctona ancor più interessante, date le significative influenze tecniche che manifesta chiaramente.

SCHEDA DESCRITTIVA

Rollo, Chiesa parrocchiale della SS. Trinità

Regione Liguria
Comune Andora
Provincia di Savona
Diocesi di Albenga-Imperia

Organo costruito da Vincenzo Ferretti nel 182?

Posto in cantoria sopra l'ingresso principale.

Cassa lignea dipinta e munita di portelle.

Prospetto mancante; dalla foratura della maestra si deduce che le canne fossero disposte a cuspide.

Tastiera di 50 tasti in bosso ed ebano ($Do_1$-$Fa_5$) con prima ottava corta.

Pedaliera 'a bottoni' di 10 pedali costantemente uniti alla tastiera.

Azionamento dei registri tramite pomelli disposti verticalmente a destra e a sinistra della tastiera. Scritte originali ottocentesche a mano, parzialmente esistenti.

| | |
|---|---|
| Otta[vino] Soprano | [Principale Basso] |
| Violoncello | Principale Soprano |
| Voce Umana | Ottava |
| Flauto in Ottava | Quinta Decima |
| [mancante] | Nona Decima |
| [mancante] | [Vigesima] Seconda |
| [mancante] | Vigesima Sesta |
| | Vigesima Nona |

Un pomellino posto di fianco al Principale Basso aziona i Campanelli; un pomello di dimensioni maggiori, posto subito sotto al precedente, aziona il tirapieno.

Mantici 2 a cuneo azionati da corde e carrucole.

Somiere maestro a tiro; crivello in cuoio. Canne interne con bocche sopra il crivello.

Incollata sullo sportello centrale della secreta, si reperta la seguente iscrizione su cartiglio: *Quest'Organo* | *fu fabricato da* | *Vincenzo Ferretti* | *da Porto Maurizio* | *l'anno 18*[??].

**Note:**

[1] Le notizie su Vincenzo Ferretti sono scarse e frammentarie; sappiamo che era originario di Montalto Ligure ma risiedeva a Porto Maurizio. Si sa inoltre che fu incaricato della costruzione dell'organo della Parrocchiale di Costarainera, la quale nel 1852 intenterà contro di lui una causa a seguito di un collaudo sfavorevole; cfr. Nilo Calvini, Annagrazia Cogno Zarbo, Caterina Garibbo Siri, *Costarainera: note di storia civile e religiosa*, Imperia, Dominici, 1988, pp. 94-98; Alfonso Sista, *Arte e monumenti a Costarainera*, in *Costarainera. Un'identità conquistata*, a cura di Daniela Gandolfi eAlfonso Sista, Costarainera, Comune di Costarainera (Chiusanico, Edizione Grafiche Amadeo), 2010, pp. 82-102: 98-99.

[2] Il cartiglio, probabilmente autografo, con il nome dell'autore e l'anno si trova sul profilo esterno dello sportello centrale della secreta. Le ultime due cifre dell'anno non sono chiaramente leggibili (2?); l'anno dovrebbe però essere il 1830 poiché la scrittura privata tra l'organaro e la fabbriceria era datata 28 febbraio 1830, come risulta dalla documentazione archivistica. Cfr. più avanti il documento trascritto con riferimento alla nota 7.

[3] Questo strumento è infatti sfuggito al censimento degli organi della diocesi di Albenga-Imperia pubblicato dal can. Antonio Borzacchiello, *Note ingaune*, Albenga, Ed. Vetta Seminario Vescovile, 1993.

[4] Il sopralluogo venne effettuato con la partecipazione della dott. Cristina Gamberini, funzionaria dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Savona-Noli, nell'ambito di una collaborazione interdiocesana coordinata dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria (prot. n. 6101 del 3 dicembre 2008). Il gruppo di lavoro conseguì brillanti risultati in pochissimi mesi, contribuendo all'attribuzione di numerosi strumenti antichi sino a quel momento anonimi ed alla salvaguardia di altrettanti organi che erano oggetto di attenzioni particolari da parte di sedicenti organari. Tra i risultati più significativi in tal senso si citano: la diffida del *bricoleur* che, armato di punteruolo, aveva sfregiato la totalità delle canne di mostra dell'organo Bianchi (1889) della parrocchiale di Altare e il salvataggio, *in extremis*, del pregevole organo Piccaluga (1775) della parrocchiale di Legino (Savona), oggetto di uno smontaggio abusivo.

[5] Questo tipo di pedaliera era praticato anche dall'organaro genovese Giovanni Battista Ciurlo (1736-1811) ma con i 'bottoni' in forma quadrata, più simile agli esempi della Penisola Iberica (sp. *pedalero de tacos*, *de botones*), mentre Ferretti adotta per i tasti diatonici una forma più allungata vicina al modello francese (*pédalier à la française*).

[6] Si ringrazia Gianluca Ozenda per aver fornito gentilmente alcune informazioni su Vincenzo Ammirati fu Francesco che oltre ad essere organaro suonava il violino ed era organista a Montalto. Potrebbe trattarsi di un discendente di quel Giovanni Ammirati di Sanremo che nel 1792 eseguì alcune riparazioni all'organo della Parrocchiale di S. Lorenzo a Cairo Montenotte (Savona); cfr. Graziano Interbartolo, *Cairo Montenotte, 13 aprile 1774: un organo di Giacinto Rossi per la Parrocchiale di S. Lorenzo*, in *Giacinto Rossi organaro nella Paravanico del Settecento*, numero monografico di «Organi Liguri», VIII-IX (2011-2012), pp. 85-104: 103-104.

[7] Albenga, Archivio storico diocesano, 16E.16: Parrocchia di Rollo, *Libro dell'Amministrazione della Chiesa Parrocchiale della SS. Trinità di Rollo* (1779-1863), 29 maggio 1831, p. 116. I pagamenti sono annotati nel registro della contabilità relativa agli anni 1808-1860 (segnatura: 16E.27), cc. 18, 26, 41-42, 45-51, 54, 63. Comunicazione di Maurizio Tarrini.

[8] Albenga, Archivio storico diocesano, 16E.27: Parrocchia di Rollo, *Amministrazione* (1808-1860), cc. 98 (2 giugno 1850), 102 (25 maggio 1853), 106 (12 luglio 1855).

1. Rollo di Andora (Savona), Chiesa parrocchiale della SS. Trinità: l'organo Vincenzo Ferretti 1830 a portelle chiuse.

2. L'organo a portelle aperte, privo delle canne di facciata.

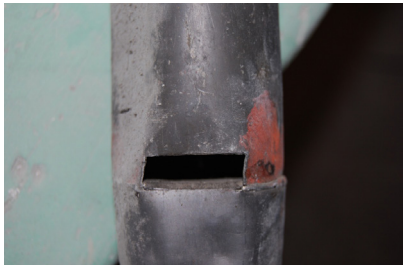
3. Particolare dell'interno adibito a ripostiglio.

4. Interno del basamento adibito a ripostiglio.

5. La consolle con pedaliera 'a bottoni' simile al tipo francese.

6. Particolare dei tiranti (*vergettes*) di collegamento fra i tasti e la tavola della catenacciatura.

7. Tiranti a pomello a destra della tastiera azionanti i registri di Ripieno.



8. Particolare della bocca di una canna superstite.

9. Iscrizione manoscritta probabilmente autografa posta sul profilo esterno dello sportello centrale della secreta.

# La famiglia Delle Piane, chitarrari e musicisti a Genova tra Settecento e Ottocento

*Federico Filippi Prévost de Bord*

Al fianco degli studi su virtuosi di fama internazionale, le ricerche degli ultimi decenni hanno contribuito a far conoscere l'attività di musicisti e liutai genovesi, divenendo parte di un quadro storico-musicale locale sempre più ampio e dettagliato. Un caso da segnalare è quello della famiglia Delle Piane (lat. *De Planis*), in seguito Dellepiane, *chitarrari* e musicisti che intrecciarono silentemente la loro storia con quella di Genova a cavallo tra Settecento e Ottocento. Per citare un *trait d'union* con Paganini, nella loro bottega fu realizzato il *mandolino alla genovese* sul quale Niccolò ancora fanciullo iniziò a cavare le prime note. Il presente contributo raccoglie le principali informazioni biografiche su Agostino Delle Piane (172[4-8] -180[0-1]), Antonio Maria (1768 - dopo il 1835) e Agostino (1785 - 1835), di quest'ultimo sovente riportate in modo inesatto. Ancora in famiglia, Pietro (1787) portò avanti l'attività liutaria e Francesco (1795) quella musicale come maestro di ballo.

*Agostino Delle Piane (172[4-8]-180[0-1])*

Il 15 febbraio 1767 il liutaio Agostino Delle Piane, figlio di Antonio Maria, prese in moglie Margherita Barrechina nella parrocchia della Maddalena di Genova [doc. **1**]. Nello stesso anno si trasferirono in Vico delle Animette[1], a pochi passi dalla bottega in Piazza delle Scuole Pie. Negli *Stati d'anime* sono censiti in modo saltuario tre figli maschi, Filippo[2], Antonio Maria (1768) e Francesco (1769), mentre dal 1775 il nucleo familiare è composto più regolarmente da Agostino, Margherita e Antonio, con l'aggiunta di una servante. Nel dicembre 1782, Margherita morì all'età di quarantotto anni[3] e in seguito Agostino non ebbe altra sponsale. Il figlio Antonio continuò ad abitare e lavorare con il padre, sposandosi pochi anni dopo con Maria Peranda, allargando la famiglia con una numerosa prole[4].

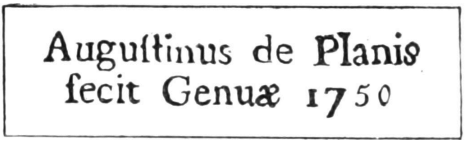
Fra le poche notizie individuate al di fuori dei registri parrocchiali si segnala la partecipazione di Agostino, ormai settantenne, ad alcune vicende storico-politiche della Repubblica

Ligure. Nel 1799 Sebastiano Biagini, giornalista giacobino e rappresentante del Consiglio dei Sessanta, fu accoltellato nella spezieria Odero nelle vicinanze di San Lorenzo per mano di Domenico Queirolo. Interrogato in punto di morte all'ospedale di Pammatone indicò il nome del cittadino Agostino Delle Piane come garante delle sue qualità personali[5]. Si conserva così la testimonianza del liutaio nel processo che portò alla condanna a morte dell'omicida:

> Cittadini sì, che pienamente ho conosciuto mentre viveva l'ora quondam Sebastiano Biagini, e l'ho conosciuto da trenta circa anni a questa parte, ed ero solito quando era in Città di trattarlo personalmente con frequenza. [...] D'età d'anni 72. circa[6].

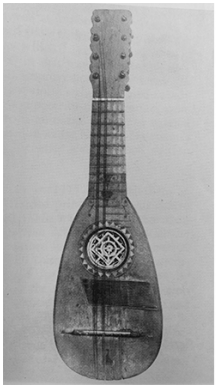
A conferma della vicinanza fra i due, il nome di Sebastiano Biagini compare come padrino al battesimo dei due nipoti Maria Margherita nel 1784 e Pietro nel 1787[7]. Il 10 maggio del 1799, gli «elettori», a loro volta nominati dal popolo, si riunirono per l'elezione dei membri del Consiglio dei Seniori. «Agostino Delle Piane chittarraro» è ricordato nelle memorie come municipalista e ancora come elettore numero 26 per il Quartiere Uguaglianza, Parrocchia S. Lorenzo[8].

Nel censimento del 1800 [doc. **2**] a margine del nome Agostino è posta una croce, a indicare che la morte del liutaio sopravvenne probabilmente dopo Pasqua[9], fra i *Defunti* non è però presente l'atto di morte[10]. Nel registro dello Stato civile napoleonico è indicato un «*Delle Piane Augustin, fu Antoine*» con la data del 7 settembre 1801 al *grand hôpital*, l'ospedale di Pammatone[11].




1. A sinistra, cartiglio di Agostino Delle Piane (da Grillet 1901)
2. A destra, marchio a fuoco con le iniziali ADP (da Filippi Prévost de Bord 2020)

Gli strumenti realizzati da Delle Piane sono firmati «*Augustinus de Planis | fecit Genuæ 17[--]*», cartiglio riportato da Grillet (fig. 1), in seguito riproposto da Lutgendorff[12]. Un suo violino del 1778 è conservato al Museo degli strumenti musicali del castello sforzesco di Milano[13], molti sono entrati a far parte di collezioni private e sono ad oggi difficilmente tracciabili. Oltre agli strumenti ad arco, il *chitarraro* si dedicò alla realizzazione di mandolini alla genovese di pregevole fattura, marchiandoli sul fondo, talvolta sul retro o fronte del cavigliere, con uno stemma contornato dalle iniziali ADP[14] (fig. 2).



3. A sinistra, mandolino appartenuto a Niccolò Paganini (da Bone 1972).

4. A destra, strumenti di Niccolò Paganini (da Bachmann 1913).

Con un mandolino di questa tipologia si incrocia per la prima volta la storia della famiglia Delle Piane con quella di Paganini. Antonio, padre del celebre violinista genovese, suonava il mandolino e Niccolò iniziò a cavar fuori le prime note su questo strumento: «con cinque anni e mezzo imparai il mandolino da mio padre, sensale nel commercio»[15]. Altra testimonianza della precoce esperienza mandolinistica compare fra le righe del primo testamento di suo figlio Achille: «Un piccolo mandolino, su cui mio padre suonava quando era piccolo, lascio a mio figlio Abramo Paganini»[16]. Passato al nipote e poi venduto all'asta, ad oggi questo mandolino è purtroppo perduto. Rimangono due foto dello strumento (fig. 3 e 4) e una descrizione dal catalogo della collezione Heyer a cura di Georg Kinsky riportata a seguire:

**No. 649 Mandolino Napoletano**

Della metà del XVIII secolo; nella parte inferiore si può vedere uno stemma araldico. Il corpo del semplice strumento è composto da undici doghe di legno di cedro chiaro e scuro alternate. Incassata nella buca è presente una rosetta contornata da un inserto in acero intarsiato in stucco nero.

La tastiera ha 8 tasti in ottone, altri 6 tasti in legno sono sul la tavola.

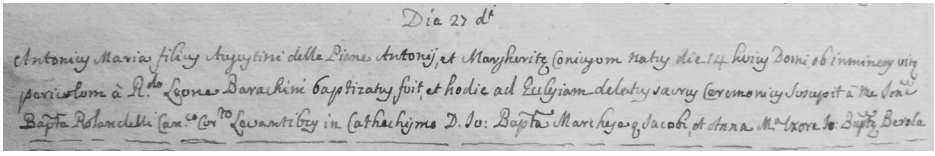
Lunghezza totale 52 cm, lunghezza del corpo cm 26, larghezza 14,5 cm.

Lo strumento, poco appariscente, ha un grande valore storico poiché proviene dalla tenuta di Nicolò Paganini. Si dice che Paganini l'abbia usato da bambino in un concerto a Genova. (Cf. "Catalogo No. 84. Collezione del celebre Violinista Niccolò Paganini", Firenze, Luigi Battistelli [1910] No. 222. Si veda anche il No. 568 di questo catalogo.)[17]

Kinsky non ebbe modo di riconoscere la fattura genovese del mandolino, né la bruciatura sulla fascia dello strumento, definendola in breve come «stemma araldico». Quest'ultimo dettaglio permette di escludere le iniziali di due costruttori di mandolini, Cristiano Nonnemacher e Giuseppe Graziani, identificabili distintamente nelle iniziali di CN e GG[18]. Al contrario, il marchio ricco di particolari adoperato da Delle Piane ben corrisponde alla descrizione di Kinsky. Inoltre, il confronto delle misure indicate nel catalogo con un esemplare superstite di Delle Piane vede collimare la ridotta larghezza corpo[19], non riscontrabile in nessuno degli strumenti marchiati CN e GG presi in esame. È quindi verosimile ipotizzare che il mandolino appartenuto ai Paganini fosse stato realizzato proprio nella bottega dei Delle Piane.

*Antonio Maria Delle Piane (1768-dopo il 1835)*

Dal matrimonio tra Agostino Delle Piane e Margherita Barrechina nacque il 14 febbraio 1768 «*ab imminens vitae pericolum*» Antonio Maria, fu battezzato in casa il giorno stesso e il 27 del detto mese seguì la cerimonia in San Lorenzo [doc. **3**, fig. 5]. Diversamente dai suoi fratelli, Antonio è registrato regolarmente nel nucleo familiare in Vico Animette, imparando il mestiere di *chitarraro* dal padre e aiutandolo in bottega[20]. Nel 1784 sposò Angela Maria Peranda, anche Perranda o Perrando, [doc. **4**] e con lei ebbe ben nove figli: Maria Margherita (1784), Agostino (1785), Maria Geronima (1786), Pietro (1787), Maria Benedetta (1789), Giovanni Battista (1791), Giuseppe Maria (1793), Giovanni Battista Francesco (1795), Teresa (1799)[21]. Come il padre Agostino, anche Antonio fu tra gli «Elettori» del 10 maggio 1799[22] e conobbe Sebastiano Biagini, padrino di due dei suoi figli. La moglie Angela Maria morì nel 1807 all'età di quarantasette anni circa[23] e il vedovo, tra il 1813 e il 1814, lasciò l'appartamento in Vico Animette per spostarsi poco distante al primo piano di Vico Filo con i figli Margherita, Benedetta, Giobatta, Giuseppe e Francesco[24].



5. Atto di battesimo di Antonio Maria Delle Piane, 27 febbraio 1768 (cfr. doc. 3).

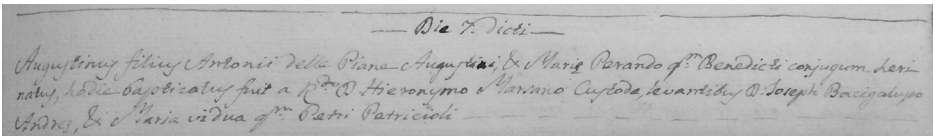
Nel 1819 la famiglia si trasferì nuovamente, questa volta sotto la Parrocchia di San Salvatore e con differenti domicili: Antonio con Giobatta e Benedetta in Strada dei Servi, Pietro poco lontano nella stessa via, e Francesco in Vico dei Cagnolini[25]. In quegli anni Antonio si risposò con la ventenne Anna Castello, allargando la famiglia con cinque figli di secondo letto: Ago-

stino, Andrea, Rosa, Maddalena e Camillo[26]. Tra il 1823 e il 1825 si trasferirono probabilmente in Vico Zuccarello, come risulta dal censimento del 1827[27].

Esigue sono le informazioni sulla produzione di strumenti di Antonio: chitarre, violini e forse qualche mandolino genovese. Adele Pierrotet ricorda brevemente la sua attività in una nota a piè di pagina dedicata al figlio violinista Agostino, maestro di Camillo Sivori: «Suo padre [Antonio], apprezzato aggiustatore di violini e bravo fabbricante di chitarre, esercitava il suo negozio in Piazza Scuole Pie»[28]. Un violino del 1812 appartenente a una collezione privata porta il cartiglio del padre Agostino, depennato e sovrascritto con il nome di Antonio[29].

*Agostino Delle Piane (1785-1835)*

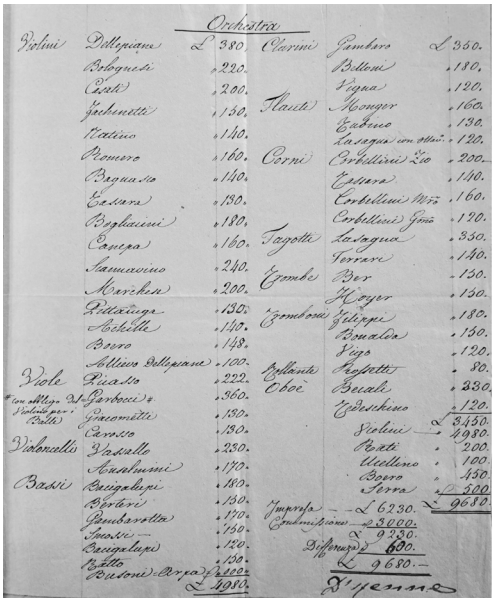
Agostino Delle Piane, primo figlio maschio del liutaio Antonio Maria e della moglie Angela Maria Peranda, nacque il 6 giugno 1785 e fu battezzato il giorno seguente nella cattedrale di San Lorenzo [doc. **5**, fig. 6]. Crebbe con i genitori e i fratelli nella casa di Vico Animette avvicinandosi alla liuteria e alla musica: nel 1800 è censito come «studente», nel 1804 come «giovine di scagno», nel 1805 «disimpegnato» e infine dal 1809 come «suonatore di violino». Il mestiere di *chitarraro* del padre e del nonno favorì per certo il contatto con musicisti locali, ma la prima indicazione sulla formazione come violinista rimanda al torinese Francesco Maria Molino, in soggiorno a Genova nei primi anni dell'Ottocento. La notizia compare fra le righe di una lettera di Molino molto più tarda, avente come oggetto la raccomandazione di Camillo Sivori, a sua volta allievo di Delle Piane: «questo [Camillo] è un celebre professore di violino, è lo stesso che all'età di dieci anni è stato in Londra col suo Maestro mio scolaro [Agostino][30]».



6. Atto di battesimo di Agostino Delle Piane, 7 giugno 1785 (cfr. doc. 5).

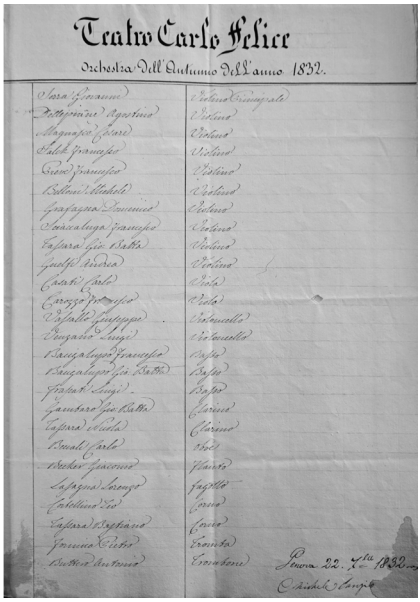
Già ventenne, Agostino prese lezioni dal giovane Niccolò Paganini, suo concittadino di pochi anni più maturo, con cui instaurò inoltre una profonda e duratura amicizia. Bartolomeo Quilici scrive a Lazzaro Rebizzo che «il Prof. Delle Piane e il Prof. Giovannetti furono due buoni allievi per il suono del violino, per i quali [Paganini] scriveva appositamente della musica con somma maestria»[31]. Lo stesso Agostino nel 1827 racconta ad Alessandro Sivori, padre di Camillo, di aver conosciuto un dilettante di violino, il signor Ardisson, a Lucca «quando prendevo lezione da Paganini»[32]. Questo periodo è riconducibile agli anni compresi

tra il 1805 e il 1809, quando Paganini ricoprì l'incarico di primo violino, poi secondo, della Cappella dei Musici di Lucca ed ebbe altresì il compito di impartire lezioni di violino e di qualunque altro strumento a corda[33]. Ancora nei decenni a seguire, Paganini chiese regolarmente nuove del «bravo Dellepiane» nella corrispondenza con l'avvocato Germi[34]. Così Pierrotet descrive il loro rapporto: «fu amicissimo di Paganini, che amava recarsi con lui a far delle *serenate* per le vie della città, serenate che finivano quasi sempre in cene allegre. Paganini in prova d'affetto gli dedicò sei *Sonate*»[35]. Si tratta delle *Sei sonate per violino e chitarra op. 9 M.S. 26*, pubblicate nel 1820 da Ricordi come op. 2, ma composte presumibilmente nel periodo lucchese e dedicate a «*Monsieur Dellepiane*»[36].


Orchestra

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Violini | Dellepiane | £ 380. | Clarini | Gambaro | £ 360. |
| | Bolognesi | » 220. | | Bellotti | » 180. |
| | Erati | » 200. | | Vigna | » 120. |
| | Jachinetti | » 130. | Flauti | Monger | » 160. |
| | Natino | » 140. | | Ebrino | » 130. |
| | Romero | » 160. | Corni | Lasagna con ottav. | » 120. |
| | Bagnasco | » 140. | | Corbellini Gio | » 200. |
| | Cesare | » 130. | | Cesare | » 140. |
| | Boglianni | » 130. | | Corbellini Mro | » 160. |
| | Canepa | » 160. | Fagotti | Corbellini Gmo | » 120. |
| | Sammarino | » 240. | | Lasagna | » 330. |
| | Marchesa | » 200. | Trombe | Ferrari | » 140. |
| | Pittaluga | » 130. | | Ber | » 130. |
| | Astolfi | » 140. | Tromboni | Hoyer | » 130. |
| | Bocco | » 148. | | Filippi | » 180. |
| | Allievi Dellepiane | » 100. | Timpani | Rinaldi | » 130. |
| Viole | Piccalo | » 222. | Oboè | Vigo | » 120. |
| | Garbocci | » 360. | | Prefetti | » 80. |
| | Giacomelli | » 130. | | Becali | » 330. |
| | Cerezo | » 130. | | Bruschino | » 120. |
| Violoncelli | Vassallo | » 230. | | Violini | £ 3450. |
| | Casalunni | » 170. | | Erati | » 2080. |
| Bassi | Bacigalupi | » 180. | | Viglino | » 200. |
| | Bertoni | » 130. | | Bocco | » 100. |
| | Bambarotta | » 170. | | Serra | » 450. |
| | Isnardi | » 130. | Timpani | £ 6230. | £ 300. |
| | Bacigalupi | » 120. | Contribuzione | » 3000. | £ 9680. |
| | Bertoni | » 150. | | £ 9230. | |
| | Bertoni Arpa | » 2200. | Dismessi | £ 550. | |
| | | £ 4980. | | £ 9680.— | |

Dispensa


Teatro Carlo Felice

Orchestra dell'Autunno dell'anno 1832.

| | |
|---|---|
| Sara Giovanni | Violino Primo grado |
| Dellepiane Agostino | Violino |
| Magnasco Gaetano | Violino |
| Balbi Francesco | Violino |
| Greve Francesco | Violino |
| Bellone Eduardo | Violino |
| Spafazza Domenico | Violino |
| Sarcaluga Giuseppe | Violino |
| Caffara Gio Batta | Violino |
| Gaetti Andrea | Violino |
| Canati Carlo | Viola |
| Carezza Francesco | Viola |
| Pisani Giuseppe | Violoncello |
| Bongardo Luigi | Violoncello |
| Bacigalupo Francesco | Basso |
| Bacigalupo Gio Batta | Basso |
| Pastori Luigi | Basso |
| Gambaro Gio Batta | Clarino |
| Caffara Carlo | Clarino |
| Canati Carlo | Flauto |
| Becker Giacomo | Flauto |
| Caffara Lorenzo | Fagotto |
| Cattellino Gio | Corno |
| Caffara Stefano | Corno |
| Simone Pietro | Trombone |
| Becker Antonio | Trombone |

Genova 22 Xbre 1832

Carlo Felice Bongiovanni

7. A sinistra, nota dei professori d'orchestra al Teatro Sant'Agostino per il carnevale 1825.

8. A destra, orchestra del Teatro Carlo Felice per l'anno 1832.

Delle Piane è censito regolarmente nel nucleo familiare in Vico Animette come violinista dal 1809 al 1813 compreso, anno in cui è indicato «assente» a fianco del mestiere[37]. Non seguirà il padre Antonio con la seconda moglie nella casa in Strada dei Servi, ma ivi compare nello *Stato d'anime* del 1823[38]. È possibile che in questo periodo avesse preso moglie[39] e si fosse

già trasferito in Piazza Ponticello, indirizzo dove risiedette e impartì lezioni di musica negli ultimi anni di vita[40].

Nel 1825 è primo violino nel registro dei professori d'orchestra al Teatro Sant'Agostino, ricevendo una paga di £ 380 (fig. 7)[41]. Nel settembre 1826 si ruppe un braccio e fu sostituito dal milanese Carlo Sampietro[42], con la promessa della commissione di essere riconfermato nel suo ruolo una volta ristabilito. Ma alla supplica del 1829 per essere reintegrato nell'orchestra, la direzione rispose con un'offerta da prima viola alla paga da primo violino. Rifiutata la proposta, preferendo rimanere escluso dall'orchestra, fu in seguito primo violino di spalla al Teatro Carlo Felice, come indicato nell'organico dell'autunno 1832 (fig. 8).

Si dedicò inoltre con grande zelo all'insegnamento della musica a dilettanti e studenti, fra i quali si distinse il fanciullo Camillo Sivori. Secondo Regli *l'enfant prodige*, dopo l'apprendistato con altri musicisti genovesi, fu affidato da Paganini «ad altro Maestro ch'ei molto stimava, il sig. Dellepiane»[43], mentre Pierrotet scrive che fu il precedente maestro, Giacomo Costa, a suggerire il nome di Delle Piane. Ad ogni modo, le fonti concordano sugli ottimi risultati che Sivori ottenne sotto la sua guida negli anni a seguire:

> Benchè tutta quella parte di belle arti, che spetta al Genio, non s'insegni da alcuno, sarebbe ingiustizia il non annunziare che dopo i primi cenni di suono datigli dal gran Paganini, il felice regolator di quell'arco fu il chiaro signor Professor Dalle [*sic*] Piane, Genovese, concittadino del giovane Sonatore [Camillo][44].

Non è dato a sapere quando iniziarono le lezioni, ma il 15 marzo 1824 si incontrarono a casa di Antonio Sivori per la prima della «Sonata con variazioni | per Violino | con | Accompagnam.to di Viola, Chitarra e Violoncello | espressamente composta e dedicata al | Ragazzino Camillo Sivori | da | Niccolò Paganini»[45]. In questa occasione il ragazzino di soli otto anni fu «accompagnato dai Signori Professori i Sig.ri Niccolò Paganini con Chitarra | Casella con violoncello, e Dellepiane con Viola»[46].

Tra il 1827 e il 1828 Delle Piane, assente dall'orchestra del teatro, partì con Camillo per seguirlo in una prima *tournée* internazionale, avente come immancabili tappe le sale da concerto di Londra e Parigi[47]. Alessandro Sivori, padre del giovane, ricevette costanti e dettagliati resonconti sul viaggio da parte del fratello Nicolò, ma anche dallo stesso professore di violino:

> Mi prendo moltissimo impegno per Camillino è verissimo, primo è mio dovere secondo lo amo moltissimo come se fosse mio nipote, e che fa passi da giganteschi nello studio del violino, e in tutte le società che ha suonato ha finito per incantarli è vero che lo faccio studiare, e non gliene perdono una, e vedendo la facilità che lui acquista, la sicurezza della nota, e la forza collo quale eseguisce i pezzi più difficili fa si che studia volentieri. Il povero ragazzo in due mesi che siamo a Parigi, oltre ai suoi concerti, e

> variazioni per le accademie ha imparati 10 pezzi di musica de' più difficili con quella esattezza, e purità che piace a me[48].

Da questa testimonianza si legge un Delle Piane intransigente come maestro, al contempo sensibile e affettuoso con il "Camillino". La tourneé volse al termine tra l'estate e l'autunno del 1828 con gli ultimi concerti del fanciullo a Milano e Torino. Oltre all'insegnamento privato, Delle Piane fu tra i primi docenti della classe di violino per il neonato Istituto di Musica - Scuola gratuita di Canto e Strumentale[49].

Qualche anno dopo il suo rientro a Genova, comunicò alla direzione del Teatro di essere impossibilitato a ricoprire il posto di primo violino a causa di una grave malattia e propose come suo sostituto Camillo Sivori[50]. La penossissima situazione in cui si trovò il violinista nei suoi ultimi giorni è descritta negli appunti di un chirurgo di Vercelli, in quel periodo all'ospedale Pammatone di Genova:

> A diagnosticare con certezza la presenza ed il sito di un'ulcera dello stomaco o del duodeno, che abbia perforato tutto lo spessore delle loro tonache con consecutiva uscita delle materie conenutevi, il celebre chirurgo di Vercelli propone un sintomo patognomico, ch'egli scoperse vita durante per la prima volta nel novembre 1835 in un certo Agostino Delle Piane, uomo di media età e di linfatica costituzione, entrato nell'ospitale Pammatone di Genova a causa di una mediocre raccolta di liquido nel sacco peritoneo. Costui stava sempre seduto (a tronco eretto) sul suo lettuciuolo a guisa de' cardiopatici; eppure non presentava ostacolo alcuno alla circolazione venosa e linfatica, né alla circolazione polmonare. L'ascoltazione dava polmoni vescicolari in ogni minima loro parte; per ciò non spiegata ancora la positura sedente dell'ammalato, restava parimenti all'oscuro la causa dell'ascite limitata o circoscritta, che il misero presentava[51].

Il 13 novembre 1835 il filarmonico Agostino Delle Piane morì nella sua casa in Piazza Ponticello[52]. La Gazzetta di Genova del 21 novembre riporta la notizia della solenne messa celebrata per il compianto professore di violino, accompagnata dal *Requiem* diretto da Giovanni Serra e suonato dai colleghi professori:

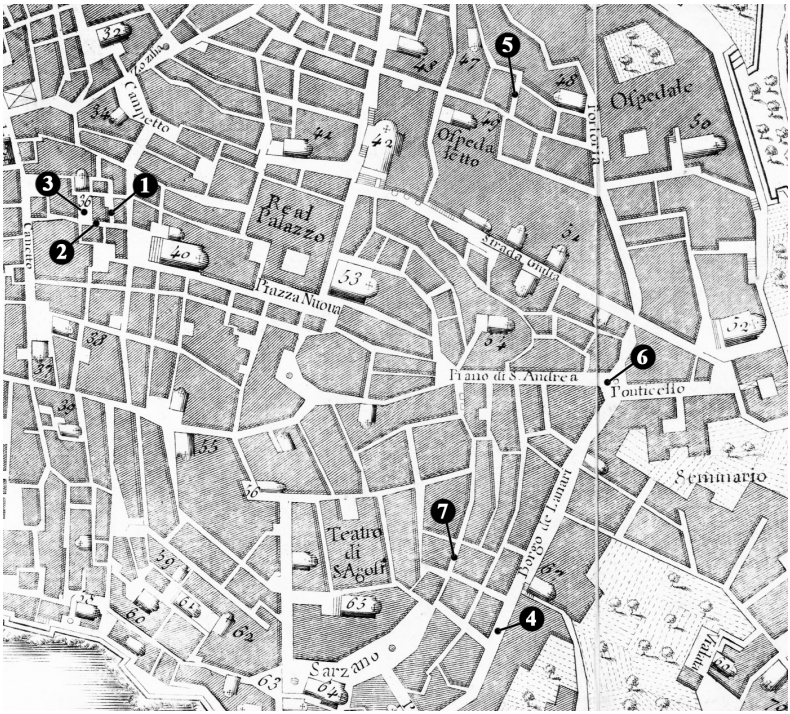
> Martedì scorso 17 corr. [novembre] nella chiesa parrocchiale di S. Stefano ebbe luogo una solenne messa in musica per l'anima del q. Agostino Delle Piane, distinto professore di violino, rapito alla famiglia ed agli amici dopo una lunga e penosa malattia. I Professori colleghi concorsero a gara a questa triste funzione, e venne eseguito il patetico e profondo *Requiem* del nostro concittadino ed egregio maestro, sig. Giovanni Serra, da lui medesimo in tale circostanza diretto[53].

Venuto a mancare Delle Piane, Sivori contintuò a ricoprire la carica di primo violino in Teatro e quella di insegnante presso l'Istituto di Musica, devolvendo il compenso alla vedova del maestro per un anno[54]. L'anno seguente, ancora una traccia dell'amicizia interrotta in una lettera di Paganini contenente un inventario di oggetti: «due tomi di novellette dei quali il fu Dellepiane non mi restituì il terzo»[55].

*Pietro (1787) e Giovanni Battista Francesco Delle Piane (1795)*

Fratelli minori di Agostino Delle Piane, Pietro e Francesco furono anch'essi coinvolti nella vita musicale genovese della prima metà dell'Ottocento. Pietro nacque il 28 giugno 1787 e fu battezzato due giorni dopo in San Lorenzo, con la partecipazione come padrino del già citato Sebastiano Biagini [doc. **6**]. Imparò il mestiere di liutaio in bottega con il padre, nel 1804 è censito come «giovine di scagno» e dall'anno seguente come «chitararo»[56]. Tra il 1813 e il 1814 lasciò la casa di famiglia e si stabilì con la moglie Giovanna Pittaluga al terzo piano del numero 1068 in Strada dei Servi. Il censimento del 1827 annovera ben otto figli: Luigia, Antonio, Giuseppe, Gaetano, Francesco, Bartolomeo, Geronima e Maria[57]. La professione indicata è «fabbricante di chitarre» e nel 1835 si trova ancora il seguente annuncio: «Delle-Piane Pietro, *fabbricante d'Istrum. da tasto e deposito di corde armon*., p. Scuole Pie 1258»[58].

Il fratello Giovanni Battista Francesco venne alla luce il 3 ottobre 1795 e fu battezzato il giorno seguente in San Lorenzo [doc. **7**]. Si dedicò anch'egli alla liuteria nella bottega di famiglia e seguì il padre nel trasferimento del 1814 in Vico del Filo, dove è registrato negli anni a seguire come «chittararo» e «scagnista»[59]. Dal 1819 si stabilì con la moglie Anna Aicardi in Vico dei Cagnolini, indicato poi nel 1821 come «fabricante di corde arm.$^{che}$». Le parole di Pierrotet sul fratello, «Pietro viveva tra le corde armoniche», non sono da intendere solo in senso figurato, ma anche per via della l'attività di cordaio. Oltre al lavoro in bottega, Francesco studiò come ballerino e nel censimento del 1827 la sua professione è «Maestro di Ballo», residente con moglie e figli, Antonio, Gio Batta e Giuseppe, al primo piano del numero 1503 in Strada di Ravecca[60]. Nella primavera del 1832 figura come fra i «Primi Ballerini di mezzo carattere» per la *Gabriella di Vergy*, rappresentata al Teatro Carlo Felice. In seguito compare regolarmente con questo ruolo nella compagnia di ballo del Teatro e come «Maestro di Ballo» in Vico alla Piazza Santa Maria Angelorum[61].




9. Dalla carta di Genova del 1766 di Paolo Gerolamo Brusco: 1) Vico delle Animette, 2) Vico del Filo, 3) Piazza delle Scuole Pie, 4) Strada dei Servi, 5) Vico Zuccarello, 6) Piazza Ponticello, 7) Strada di Ravecca

## DOCUMENTI

**1**. Atto di matrimonio tra Agostino Delle Piane e Margherita Barrechina (15 febbraio 1767).

Genova, Archivio di Stato: *Fondo Senarega*, 1120: *Fedi di matrimoni* (1763-1767), anno 1767.

Delle Piane Agostino di Antonio Maria con Margarita Barrechina di Desiderio 15. Febbraio 1767. Detta [La Maddalena]

**2**. Stato d'anime della famiglia Delle Piane all'anno 1800.

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Stati d'anime* (1800-1805), anno 1800 p. 28.

[Vico Animette, Casa n° 1265]
5°. in ascendere

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| + | Agostino Delle Piane | Chittararo | 75. | 1351 |
| | Antonio figlio | come sopra | 34. | 1352 |
| | Maria moglie | | | 1353 |
| | Agostino figlio | Studente | 14. | 1354 |
| | Margarita figlia | | | 1355 |
| | Geronima figlia | | | 1356 |
| 516. | Pietro figlio | | | |
| 517. | Benedetta figlia | | | |
| 518. | Giovanni Battista figlio | | | |
| 519. | Giuseppe figlio | | | |
| 520. | Francesco figlio | | | |

**3.** Atto di battesimo di Antonio Maria Delle Piane (27 febbraio 1768).

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Battesimi* (1731-1792), c. 101v.

Die 27 di [februarii, 1768]
Antonius Maria filius Augustini delle Piane Antonii, et Margheritae coniugum natus die 14 huius Domi, ab imminens vitae pericolum a Reverendo Leone Barachini baptizatus fuit, et hodie ad Ecclesiam delatus sacrus ceremonius suscepit a me Joanne Baptista Rolandelli Canonico Curato Levantibus in Cathechismo Domino Joanne Baptista Marchese quondam Jacobi, et Anna Maria

uxore Joanne Baptista Berola.

**4.** Atto di matrimonio tra Antonio Maria Delle Piane e Angela Maria Peranda (28 febbraio 1784).

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Matrimoni* (1765-1837), c. 52$^{v}$.

Die 28. dicti [februarii, 1784]

Antonius Dellepiane Augustini, et Angela Maria Peranda quondam Benedicti ambo de nostra, omissis solitis proclamationibus de licentia Reverendissimi Domini Vicarii Generalis sub die 27. dicti ut ex actis Franci[sci] Rollandelli Curiae Archiepiscopalis Cancellarii, nulloque detecto canonico impedimento, servata in reliquis forma Sacrosancti Tridentini Concilii per verba de presenti matrimonium contraxerunt coram Reverendissimo Domino Hieronymo Piccardo Canonico Theologo et Curato presentibus Augustino delle Piane quondam Antonii, et Domenico Medici Stephephani testibus ad premissa vocatis et rogatis.

**5.** Atto di battesimo di Agostino Delle Piane (7 giugno 1785).

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Battesimi* (1731-1792), c. 219$^{r}$.

Die 7. Dicti [junii, 1785]

Augustinus filius Antonii delle Piane Augustini, & Mariae Perando quondam Benedicti coniugum heri natus, hodie baptizatus fuit a Reverendo Domino Hieronimo Marsano Custode, Levantibus Domino Joseph Bacigalupo Andreae, & Maria vidua quondam Petri Petricioli.

**6.** Atto di battesimo di Pietro Delle Piane (30 giugno 1787).

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Battesimi* (1731-1792), c. 232$^{r}$.

Die dicta [30. junii, 1787]

Petrus filius Antonii delle Piane Augustini, & Mariae Perando quondam Benedicti coniugum natus die 28. huius, hodie baptizatus fuit a Reverendo Domino Hieronimo Marsano Custode Levantibus Domino Sebastiano Biaggini Nicolai, & Theresia uxore Stephani Poggi.

**7.** Atto di battesimo di Giovanni Battista Francesco Delle Piane.

Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Battesimi* (1793-1837), c. 18$^{r}$.

Die dicta. [Die 4 octobris, 1795]

Joannes Baptista Franciscus Filius Antonii Delle Piane Augustini, & Mariae Perranda quondam Benedicti coniugum heri natus, hodie baptizatus fuit a Reverendissimo Domino Joseph Pescia Canonico Curato, levantibus Joanne Baptista Balbi, quondam alterius, et Hieronima uxore Jacobi Pendola.

**Note:**

[1] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Stati d'anime*, *Quartiere della Chiappa*: *1766-67*, 1767, p. 108 (nn. 1180-1181); *1768-1769*, 1768, p. 50 (nn. 1217-1218) e 1769, p. 116 (nn. 1192-1195); *1770-1171*, 1770, p. 52 (nn. 1224-1227) e 1771, p. 118 (nn. 1200-1202); *1772-1773*, 1772, pp. 53-54 (nn. 1238-1239) e 1773, p. 121 (nn. 1239-1240); *1774-1775*, 1774, p. 56 (nn. 1274-1276) e 1775, p.117 (nn. 1243-1244); *1776-1777*, 1776, p. 51 (nn. 1275-1276) e 1777, p. 119 (nn. 1303-1304); *1778-1779*, 1778, p. 56 (nn.1344-1346) e 1779, p. 113 (nn. 1328-1329); *1780-1781*, 1780, p. 53 (nn. 1362-1364) e 1781, p. 124 (1336-1339); *1782-1783*, 1782, p. 50 (nn. 1277-1279) e 1783, p. 114 (nn. 1295-1297); *1784-1787*, 1784, p. 49 (nn. 1276-1278), 1785, p. 109 (nn. 1302-1304), 1786, p. 168 (nn. 1298-1300) e 1787, (nn.1286-1289); *1788-1789*, 1788, p. 49 (nn. 1276-1279) e 1789, p. 108 (nn. 1285-1288); *1790-1791*, 1790, p. 53 (nn. 1281-1285) e 1791, la famiglia non è registrata; *1792-1793*, 1792, p. 56 (nn. 1238-1240) e 1793, (nn. 1240-1243); *1794-1795*, 1794, pp. 43-44 (nn. 1193-1196) e 1795, p. 46 (nn. 1129-1132); *1796-1799*, 1796, p. 45 (nn. 1260-1262), 1797, p. 107 (nn. 1261-1264), 1798, p. 168 (nn. 1170-1174) e 1799, p. 235 (nn. 1234-1239); *1800-1805*, 1800, p. 28 (nn. 1351-1356). Agostino Delle Piane è registrato regolarmente in Vico Animette dall'anno 1767 al 1800 a eccezione del 1791, anno in cui l'intero nucleo familiare non compare. Per gli anni successivi al 1800 cfr. nota 20 dedicata ad Antonio Delle Piane.

[2] Filippo è indicato come maggiore di età già dal 1769: considerando che Agostino nel 1767 aveva quarant'anni circa, potrebbe essere figlio di un precedente matrimonio.

[3] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Defunti* (1713-1796), c. 190$^{r}$, 24 dicembre 1782. Nello *Stato d'anime* di quell'anno è apposta una croce a lato del nome di Margherita.

[4] Maria Peranda (registrata anche Perando e Perrando) compare regolarmente nel nucleo familiare dal 1782 fino all'anno della sua morte, 1807.

[5] *Processo contro il cittadino rappresentante Domenico Queirolo q. Michele condannato nella pena di morte per l'omicidio del cittadino Sebastiano Biagini dalla Sezione Criminale del Centro*, Genova, G. B. Caffarelli, 1799, p. 12.

[6] *Ibidem,* p. 38.

[7] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Battesimi* (1731-1792): 1784, c. 212$^{r}$, 17 maggio, Maria Margherita Delle Piane; 1787, Pietro Delle Piane [doc. 6].

[8] Marina Milan, *Diario Genovese, Il manoscritto di Nicolò Corsi (1796-1809)*, Genova, Erga, 2002, pp. 126, 128, 130.

[9] Questa informazione è stata già suggerita da Philip J. Kass alla voce «Delle Piane Agostino» per il *Grove Music Online*, 2016. È doveroso altresì segnalare che nel contributo Federico Filippi Prevost de Bord, *Il mandolino alla genovese, marchi a fuoco e strumenti superstiti,* in «Il Paganini», 6 (2020), p. 31, la notizia è stata erroneamente citata indicando lo Stato d'anime del 1799, anziché 1800.

[10] Il fatto che non sia presente l'atto di morte potrebbe indicare che Agostino non si trovasse a casa al momento del trapasso.

[11] Genova Archivio di Stato, *Stato civile napoleonico*, 1047: *Morti, indici decennali, Maschi*, p. 160: 1801: [Noms] Delle Piane, [Prénoms] Augustin, [Pères, et Mères] fu Antoine, [Âge] ", [Date] 7 7bre, [Paroisse] Grand hôpital, [Feu.$^{le}$] ".

[12] Laurent Grillet, *Les ancestres du violon et du violoncelle, Les luthier et les fabricants d'archets,* Vol.

II, Parigi, Charles Schmid éditeur, 1901, p. 213 e in Wibald Leo Freiherrn Von Lütgendorff, *Die geigen und lautenmacher vom mittelalter bis zur gegenwart,* Francoforte, Heinrich Keller, 1904, p. 499.

[13] Natale e Franco Gallini, *Museo degli Strumenti Musicali*, Milano, Alfieri & Lacroix per il Comune di Milano, 1963, pp. 78-79: «Violino Agostino De Planis, Genova. Agostino De Planis visse verso la metà del XVIII secolo a Genova. Sono giunti a noi alcuni suoi strumenti di buon pregio e altri di lavorazione poco accurata. Questo violino è ben fatto e presenta caratteristiche alquanto personali nella curvatura accentuata della tavola e nelle proporzioni della cassa armonica, piuttosto bassa di fasce nella parte superiore, ben più profonda in basso. La tavola è in un sol pezzo di abete, il fondo in due pezzi di acero. Vernice gialla con debole tendenza al bruno».

[14] I marchi a fuoco ad oggi individuati sui mandolini alla genovese sono raccolti in Federico Filippi Prevost de Bord, *Il mandolino alla genovese* cit., pp. 26-37.

[15] «Allgemaine Musikalische Zeitung», XXXII/20, 19 Maggio 1830, p. 324.

[16] Maria Rosa Moretti, *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini. Aggiornamento a cura di Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento*, Genova, Associazione Culturale Musica con le Ali, 2018.

[17] Georg Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstumente*, Lipsia, Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel, 1910, p. 216, n. 649. Traduzione dall'originale descrizione: «Neapolitanische Mandoline aus der Mitte des 18. Jahreunderts; auf der unteren Zarge ist eine wappenänliche Brandmarcke erkennbar. Das korpus des einfachen Instruments ist aus elf abwechselnd angeordneten Spänen von hellem und dunklem Zedernholz zusammengesetzt. In dem Schall-och befindet sich eine vertiette Rosette, die von einer in schwarzen Kitt eingelassen Ahorneinlage umsäut wird. Das Griffbrett trägt 8 messingene Bünde; 6 weitere hölzerne Bünde sind auf die Decke aufgesetzt. Gesamtlänge 52 cm, Korpuslänge 26 cm, Breite 14,5 cm. Das unscheinbare Instrument ist von holem historischen Wert, da es aus dem Nachlasse Nicolò Paganini stammt; Paganini soll es als Kind dei Konzerten in Genua benutzt haben. (Cf. "Catalogo No. 84. Collezione del celebre Violinista Nicolò Paganini", Firenze, Luigi Battistelli [1910] No. 222, Vgl. Auch No. 568 des vorlieg. Katalogs [S.155])». Lo strumento a cui fa riferimento, il numero 568, è la chitarra terzina appartenuta a Paganini e restaurata da Lodovico Restelli (1801-1878) a Genova, ad oggi anch'essa perduta.

[18] Gli altri due marchi a fuoco studiati riportano più semplicemente le lettere CN e GG. Inoltre, Kinsky descrive in modo chiaro la bruciatura di Nonnemacher in uno strumento della stessa collezione Heyer: un «*archicistre*», n. 630, p. 192, indicato come strumento ibrido, composto da un guscio di mandolino marchiato con le lettere CN inframezzate da un cuore fiammeggiante.

[19] Collezione privata, Casale Monferrato, (AL). La lunghezza totale del mandolino di Paganini non può essere presa come riferimento, se non approssimativo, poiché lo strumento subì una modifica al cavigliere per ridurlo e ospitare otto piroli in stile napoletano.

[20] Per gli anni dal 1767 al 1800 cfr. nota 1 su Agostino Delle Piane. Dal 1801 al 1813, Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Stati d'anime*, *Quartiere della* Chiappa: *1800-1805*, 1801, p. 60 (nn. 1123-1127), 1802, p. 92 (nn. 1189-1194), 1803, p. 121 (nn. 1258-1265), 1804, p. 48 (nn. 1213-1218) e 1805, p. 44; *1806-1810*, 1806 p. 53 (nn. 1005-1014), *1807*, pp. 54-55 (nn. 1015-1022), 1808, p. 49, 1809, p. 91 e 1810, p. 53 (nn. 1012-1018); *1811-1815*, 1811, p. 29 (nn. 1102-1107), 1811, (nn. 1012-1018) e 1813, p. 133 (nn. 1159-1164). Il mestiere di *chitarraro* è segnalato per la prima volta, come per il padre Agostino, nello *Stato d'anime* del 1800 cfr. [doc. 2].

[21] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo, *Battesimi* (1731-1792): 1784, c. 212$^{r}$, 17 maggio, Maria Margherita Delle Piane; 1785, Agostino Delle Piane [doc. 5]; 1786, c. 226v, 1 agosto, Maria Geronima Delle piane; 1787, Pietro Delle Piane [doc. 6]; 1789, c. 243r, 22 settembre, Maria Benedetta; 1791, c. 253r, 26 giugno, Giovanni Battista Delle Piane. *Battesimi* (1793-1837): 1793, c. 2r, 19 marzo, Giuseppe Maria Delle Piane; 1795, Giovanni Battista Maria Delle Piane, [doc. 7]; 1799, c. 40v, 15 aprile, Teresa Delle Piane. Tutti i figli compaiono nello *Stato d'anime* del 1800 cfr. [doc. 2] a eccezione di Teresa, dell'ultima nata è stato trovato solo l'atto di battesimo.

[22] Marina Milan, *Diario Genovese, Il manoscritto di Nicolò Corsi (1796-1809)*, Genova, Erga, 2002, p. 130: «Quartiere Uguaglianza - Parrocchia S. Lorenzo [...] 11. Antonio Delle Piane».

[23] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo, *Defunti* (1797-1810), c. 17v. Nello *Stato d'anime* del 1806 a fianco del nome [Angela] Maria è posta una croce.

[24] Dal 1814 al 1818 la famiglia è registrata al primo piano della casa numero 1237 in Vico del Filo, subito dopo Vico Animette. Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Stato d'anime*, *Quartiere della Chiappa*: *1811-1815*, 1814, p. 176 (nn. 1162-1166), 1815, p. 214 (nn. 1267-1272); *1816*, la famiglia non è registrata; *1817*, (nn. 1306-1309); *1818*. Per gli anni a seguire si veda gli *Stati d'anime* di S. Salvatore, nota 25.

[25] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Salvatore: *Stati d'anime*: *1819*, Strada dei Servi, casa n. 1061; *1820*, p. 48; *1821*, p. 37; *1822*, registro mancante; 1823, casa n. 1064; *1824*, registro mancante. Le famiglie di Pietro e Francesco sono registrate in Genova, Archivio Storico del Comune, *Censimento della città di Genova, quartiere Portoria*, 1827, lettera D, cc. 140v-142r (Pietro Dellepiane); cc. 195v-197r (Francesco Dellepiane).

[26] Nello *Stato d'anime* del 1819 Antonio è già sposato con la seconda moglie Anna Castello. I figli sono indicati nel nucleo familiare degli anni successivi, mentre gli ultimi nati, Rosa, Maddalena e Camillo, sono registrati nel censimento del 1827 in Vico Zuccarello. Genova, Archivio Storico del Comune, *Censimento della città di Genova, quartiere Portoria*, 1827, lettera D, cc. 105v-107r (Antonio Dellepiane).

[27] *Ibidem*.

[28] Adele Pierrotet, *Camillo Sivori*, Milano, G. Ricordi & C., 1896, pp. 15-16.

[29] Collezione privata, Casale Monferrato, (AL).

[30] Lettera di Francesco Maria Molino a Domenico Dragonetti, 10 marzo 1843, Add. 17838, British Library, Londra, f. 214. Sulla vita di Molino si rimanda alle pubblicazioni di Mario Dell'Ara; si ringrazia l'autore per la gentile condivisione della riproduzione digitale della lettera.

[31] *Documenti vari riguardanti la consegna del violino di Paganini alla città di Genova*, Genova 1850-51, Biblioteca del Civico Istituto Mazziniano di Genova, citato in Flavio Menardi Noguera, *Camillo Sivori: la vita, i concerti, le musiche*, Genova, Graphos, 1991, p. 33.

[32] Parte della lettera di Agostino Dellepiane è riportata nel contributo di Stefano Termanini, *"Andare in tournée": Camillo Sivori in Europa tra il 1827 e il 1841*, in *Paganini, Genova e la musica: Saggi in onore di Alma Brughera Capaldo*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 98.

[33] Edward Neill, *Paganini*, Genova, Graphos, 1994, pp. 17-18.

[34] Edward Neill, *Paganini: Epistolario*, Genova, Siag Editore, 1982 e, dello stesso autore, *Paganini: Epistolario appendice*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», Genova, 4 (1972), si veda inoltre Roberto Grisley, *Niccolò Paganini: Epistolario*, vol. I (1810-1831), Roma, Skira, 2007.

[35] Adele Pierrotet, *Camillo Sivori* cit., p. 16.

[36] Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento, *Catalogo tematico delle musiche di N. Paganini*, Genova, Sagep, 1982, p. 93.

[37] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Lorenzo: *Stati d'anime*, *Quartiere della Chiappa*.

[38] Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: Archivio di S. Salvatore: *Stati d'anime*: 1823, Strada dei Servi, casa n. 1064. «Dellepiane Agostino di Antonio» è censito nell'appartamento con il padre Antonio, cfr. nota 25.

[39] Non sono ancora stati ritrovati documenti riguardanti il matrimonio di Agostino Delle Piane e non si conosce il nome della moglie. Agostino non è registrato nel censimento del 1827 e l'archivio parrocchiale di Santo Stefano, relativo alla casa di Piazza Ponticello, non è al momento accessibile. In una lettera di Paganini del 12 agosto 1826 all'avvocato Germi si legge: «Vorrei sapere, in confidenza, se è vero che l'egregio

Dellepiane siasi maritato, avendo inteso ch'egli abbia fatto dare alla luce uno o più bambini», in Edward Neill, *Paganini: Epistolario*, Genova, Siag Editore, 1982, p. 92.

[40] Il nome di Agostino Delle Piane compare sia fra i Professori, «Istrum. d.Arco - Delle-Piane Agost., p. Ponticello», che nelle Scuole Particolari, «Delle-Piane Agostino, di *Musica,* piazza Ponticello», in Augusto Cortilli, *L'indicatore ossia guida per la Città e Ducato di Genova*, Genova, Fratelli Pagano, 1835, pp. 269, 343.

[41] Genova, Archivio Storico del Comune: *Amministrazione municipale 1860-1910*, sc. 1002, esp. 36. Alcuni interessanti documenti di questo fascicolo sono stati già citati nel contributo di Maria Rosa Moretti, *Su Niccolò Paganini e su alcuni musicisti genovesi: documenti inediti o poco noti*, in «Il Paganini», 2 (2016), pp. 74-76.

[42] *Ibidem*, p. 75.

[43] Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Dalmazzo, 1860, pp. 502-503.

[44] «I Teatri, Giornale drammatico musicale e coreografico» Milano, 1828, Giulio Ferrario, Vol. II, p. 291.

[45] Si tratta del M.S. 132 conservato nell'archivio Sivori. Si veda Flavio Menardi Noguera, Stefano Termanini, *Il ritrovamento dell'archivio Camillo Sivori*, in «Quaderni dell'Istituto Paganiniani», 8 (1996), p. 9.

[46] *Ibidem*.

[47] Per un resoconto dettagliato sulla *tournèe* di Camillo Sivori si veda Stefano Termanini, *"Andare in tournée": Camillo Sivori in Europa tra il 1827 e il 1841* cit., pp. 77-100.

[48] *Ibidem*, p. 98.

[49] E. James, *Camillo Sivori, a Sketch of his Life, Talent, Travels and Successes*, London, Pietro Rolandi, 1846, p. 14. Il nome di Agostino Delle Piane è inoltre citato come insegnante per la classe di violino in Carlo Marcello Rietmann, *Il violino e Genova*, Genova, Sagep, 1975, pp. 100, 105 e in Salvatore Pintacuda, *Il Conservatorio di Musica Niccolò Paganini di Genova*, Genova, Edizioni Sabatelli, 1980, pp. 134, 147, in entrambi i casi senza citare una fonte specifica. Fra i documenti nell'archivio storico del Conservatorio non è conservata una lista dei docenti relativa ai primi anni dell'Istituto; a tal proposito si veda Maurizio Tarrini, *L'archivio storico del Conservatorio: un'indagine preliminare*, in «Il Paganini», Numero monografico: La storia del Conservatorio, 3 (2017), pp. 161-193.

[50] Maria Rosa Moretti, *Su Niccolò Paganini e su alcuni musicisti genovesi* cit., pp. 75-76.

[51] «Giornale Veneto di Scienze Mediche», Serie III, Tomo V, Venezia, Antonelli, 1866, pp. 274-275.

[52] Genova, Archivio Storico del Comune: *Stato civile*, *Defunti*, 1835, Santo Stefano. Il registro dei defunti indica «anni 49», ma al momento del trapasso aveva già compiuto i cinquant'anni d'età.

[53] «Gazzetta di Genova», 21 Novembre 1835.

[54] E. James, *Camillo Sivori, a Sketch of his Life, Talent, Travels and Successes*, London, Pietro Rolandi, 1846, p. 14.

[55] Edward Neil, *Paganini: epistolario appendice*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», Genova, 4 (1972), p. 64.

[56] Per le indicazioni sugli *Stati d'anime* cfr. nota 1, 20 e 25.

[57] Archivio Storico del Comune, *Censimento della città di Genova, quartiere Portoria*, 1827, lettera D, cc. 140$^{v}$-142$^{r}$ (Pietro Dellepiane).

[58] Augusto Cortilli, *L'indicatore ossia guida per la Città e Ducato di Genova*, Genova, Fratelli Pagano, 1835, p. 292.

[59] Per le indicazioni sugli *Stati d'anime* cfr. nota 1, 20, 24 e 25.

[60] Genova, Archivio Storico del Comune, *Censimento della città di Genova, quartiere Portoria*, 1827, lettera D, cc. 195$^{v}$-197$^{r}$ (Francesco Dellepiane).

[61] Augusto Cortilli, *L'indicatore ossia guida per la Città e Ducato di Genova*, Genova, Fratelli Pagano, 1835, p. 343.

# EILAA's Working Days: Genova, Palazzo Grimaldi della Meridiana, 27-28-29 giugno 2022

*Alberto Giordano*

Il grande salone al piano nobile di Palazzo Grimaldi della Meridiana che si affaccia a meridione, ha accolto nella sua aristocratica eleganza un gruppo significativo di violini, costruiti a Genova a partire dalla fine del Seicento fino all'ultimo dopoguerra. Sorvegliato dall'ira di Ulisse che fa strage dei pretendenti nelle luminose pennellate di Luca Cambiaso, questo gruppo di circa sessanta violini, distesi su tavoli apparecchiati per l'occasione, è stato raccolto grazie ad un lungo lavoro e all'entusiasmo di liutai e restauratori membri dell'*Entente Internationale des Luthiers et Archetiers d'Art* (EILAA; www.eila.org) e con il contributo di liutai genovesi in attività.

L'associazione, con sede a Losanna e segreteria a New York City, rappresenta l'eccellenza della liuteria contemporanea: nata a seguito del disastro della Seconda Guerra mondiale grazie alla determinazione e all'entusiasmo di liutai quali Charles Enel, Max Moeller, William Beare, Fridolin Hamma, Andrea Bisiach, essa ebbe come obiettivo primario non solo riunire i migliori liutai e archettai in una visione di collaborazione internazionale, ma anche tutelare la qualità della migliore liuteria contemporanea e soprattutto, difendere il patrimonio culturale e organologico liutario. Per queste giornate di studio dedicate alla liuteria genovese sono pervenuti circa novanta delegati tra soci, collezionisti e altri ospiti, provenienti da Unione Europea, Regno Unito, Stati Uniti, Canada, Giappone, Taiwan, HongKong, in alcuni casi accompagnatori di strumenti destinati all'esposizione. L'obiettivo delle giornate è stato lo studio organologico degli strumenti in questione, la loro comparazione, l'aggiornamento delle informazioni storiche riguardanti i loro artefici, le cui vicende sono in molti casi per noi ancora ignote.

La giornata di martedì 28 Giugno si è aperta con la conferenza di Alberto Giordano intitolata " Violinmaking in Genova in the XVIII century: style and organological features", seguita da quella dello storico statunitense Philip J. Kass dal titolo "Historical information about Genoese makers in the XVIII century".

Tra le varie scuole di liuteria italiana classica, quella genovese occupa uno spazio particolare: poco considerata in passato e di certo adombrata dagli esiti cremonesi, appare oggi particolarmente affascinante e in qualche modo inafferrabile, dato lo stile piuttosto libero e a volte imprevedibile, forte e personale dei suoi autori. Nota dagli inizi del Seicento, la liuteria genovese si fonda intorno ad una comunità di liutai tedeschi provenienti dalle Alpi bavaresi: le relative vicende storiche sono state (dove possibile) indagate da un meticoloso e paziente lavoro di ricerca condotto negli anni da Giampiero Buzelli e Maurizio Tarrini i quali sono riusciti a mettere in chiaro le sorti di alcuni di questi artefici; lo stesso Maurizio Tarrini con Carlo Aonzo prima, con Federico Filippi Prévost de Bord dopo è riuscito a riordinare le vicissitudini di Giacomo e Christiano Nonnemacher, fabbricanti di mandolini e strumenti a tastiera tra Seicento e Settecento. Questo è quanto fino ad oggi; Kass e Giordano sono tuttora impegnati nel tentativo di ricostruire le vicende dei costruttori di violini nel Settecento, a partire da Jacopo Filippo Cordano, che fu in relazione con Andreas Statler (sè dicente allievo di Girolamo Amati secondo), i liutai della famiglia Cavaleri, Giuseppe, Giovanni Battista e Bonifacio, il più noto Bernardo Calcagno (liutaio, "sonador" e paggio), Davide Pizzorno, Paolo Castello con il padre e i figli, Agostino Delle Piane e altri ancora.

Tutti questi autori sono stati rappresentati in questa esposizione a Palazzo della Meridiana in uno o più campioni: tra le rarità si ricorda un violino di Christofaro Bittig del 1693 (una delle più antiche testimonianze liutarie genovesi ad arco), un violoncello di Andreas Statler del 1722, una viola di Paolo Castello del 1778 completa di astuccio ed arco, un violino di Giuseppe Cavaleri del 1735 corredato da un'autografo di Camillo Sivori e altri strumenti portanti il loro manico d'origine. Ha completato l'esposizione una nutrita selezione di strumenti ottocenteschi e novecenteschi in cui hanno spiccato un raro violino di Nicolò Bianchi costruito nel 1856 per Camillo Sivori, uno di Eugenio Praga del 1892 decorato ad intarsio, un Cesare Candi del 1919 dal modello personale, denso di suggestioni Art-Nouveau. Un laboratorio speciale è stato allestito dall'atelier di Eric Blot, gestito dai suoi assistenti Mael Blot e Barthélemy Garnier, fornito di set fotografico e avanzate attrezzature digitali d'indagine diagnostica.

Nel pomeriggio di martedì il gruppo di liutai studiosi è stato condotto a Palazzo Tursi per una visita al "Cannone" di Paganini e alle sale ad esso dedicate, accolto dal caloroso saluto del sindaco Marco Bucci; i liutai conservatori Bruce Carlson e Alberto Giordano hanno illustrato ai convenuti i principali aspetti storici e conservativi del "Cannone" di Nicolò Paganini.

Queste giornate di studio fanno parte di un progetto a lungo termine che prevede la pubblicazione di un volume specifico sull'evoluzione della liuteria nella nostra città: questa attività, mai interrotta, ha dato vita ad una scuola che, seppure distante dall'eccellenza cremonese, ha saputo mantenersi viva e produttiva per oltre quattro secoli.

## 1. PROGRAMMA DELLA MANIFESTAZIONE
(Genova, 27-28-29 giugno 2022)

**Lunedì 27 giugno**
*Palazzo della Meridiana* – Entrata dal Giardino, Salita San Francesco 7
15:00-18:30
Iscrizione dei partecipanti e registrazione degli strumenti per l'esposizione

**Martedì 28 giugno**
*Palazzo della Meridiana* – Ingresso principale, Salita San Francesco 5
9:00-10:00
Iscrizione e registrazione
10:00-11:30
Conferenze di Alberto Giordano (*Violin Making in Genova in the XVIII century: Style and Organological Features*) e di Philip Kass (*Historical information about Genoese makers in the XVIII century*)
11:30
Pausa caffè seguita dall'apertura della mostra degli strumenti genovesi
13:15
Pranzo nel giardino del Palazzo della Meridiana

*Palazzo Doria Tursi*

14:30
Introduzione al violino "Il Cannone" a cura di Bruce Carlson e Alberto Giordano seguita da quattro visite guidate con 20 partecipandi al massimo. Queste visite si terranno una dopo l'altra. Sarete informati circa il vostro specifico gruppo durante la registrazione.

Durante le visite guidate, l'esposizione rimarrà aperta nel Palazzo della Meridiana che è raggiungibile a piedi. Sono solo pochi passi!
19:00
Chiusura dell'esposizione
20:30
Cena nel ristorante Tre Merli nel porto antico

**Mercoledì 29 giugno**
*Palazzo della Meridiana*
9:30-13:00
Esposizione degli strumenti genovesi – ritiro degli strumenti

## 2. ELENCO DEI PARTECIPANTI

| | |
|---|---|
| Bairong Han | Hong Kong |
| Barter Paul | Paesi Bassi |
| Baumgartner Adrienne | Svizzera |
| Baumgartner Roland | Svizzera |
| Beaufort Maurice | Francia |
| Blot Eric | Italia |
| Blot Mael | Italia |
| Boyer Florent | Francia |
| Boyer Serge | Francia |
| Carlson Bruce | Italia |
| Chen Ray | Taiwan |
| Chiesa Carlo | Italia |
| Chiesa Tommaso | Italia |
| Clement Klaus Ludwig | Germania |
| Clement Stephanie | Francia |
| Collini Roberto | Italia |
| Denyer Geoff | Regno Unito |
| Fischer Michael | Germania |
| Gateau Yves | Germania |
| Girardin Fabrice | Svizzera |
| Graff Jean-Christophe | Paesi Bassi |
| Hayn Ragnar | Germania |
| Hommel Charles-Luc | Francia |
| Hommel Jolly Monique | Francia |
| Kägi Andreas | Germania |
| Kass Philip | USA |
| Kogge Daniel | Germania |
| Kogge Marie | Germania |
| Le Canu Elisabeth | Francia |
| Le Canu Nicolas | Francia |
| Lindholm Stefan | Svezia |
| Marolle Jonathan | Francia |
| Massera Antonella | Italia |
| Mastrangelo Corinne | Svizzera |
| Mastrangelo Pierre | Svizzera |
| Matsushita Toshiyuki | Giappone |
| Meuwissen Thomas | Belgio |
| Möller Cornélie | Paesi Bassi |
| Morassi Giovanni Battista | Italia |
| Morassi Giulio | Italia |
| Morassi Simeone | Italia |
| Müller Antoine | Germania |
| Neumann Alessandra | Italia |
| Neumann, Bernard | Canada |
| Pérot Olivier | Canada |
| Perrin Nicolas | Francia |
| Pochekin Yuri | Russia |
| Post Andreas | Paesi Bassi |
| Que Sharon | USA |
| Rampal Jean-Jaques | Francia |
| Ratcliff Partner | Regno Unito |
| Ratcliff Peter | Regno Unito |
| Reuning Chris | USA |
| Reuter Gertrud | Germania |
| Rosenstiel Marc | Francia |
| Schenk Otto Karl | Svizzera |
| Schrijvers Gert | Paesi Bassi |
| Schröder Benjamin | Germania |
| Schröder Edith | Germania |
| Schütz Alexander | Austria |
| Scrollavezza Elisa | Italia |
| Shiquan Zhao | Cina |
| Skarp Sebastian | Svezia |
| Špidlen Jan | Repubblica Ceca |
| Stam Jaqueline | Paesi Bassi |
| Stam Serge | Paesi Bassi |
| Stenz Jens | Danimarca |
| Strick Jan | Belgio |
| Taconne Laurence | Francia |
| Taconne Patrice | Francia |
| Traelnes Camille | Francia |
| Traelnes Johne-Eric | Francia |
| Yasuno Toshitake | Giappone |
| Zanré André | Italia |

## 3. ELENCO DEGLI STRUMENTI ESPOSTI

*Tavolo* 1

1. Christofaro Bittig violino 1693
2. Andrea Statler violino 1722
3. Christofaro Kaestern violino 1723
4. Jacopo Filippo Cordano violino
5. Jacopo Filippo Cordano violino
6. Jacopo Filippo Cordano violino

*Tavolo* 2

7. Giuseppe Cavaleri violino 1735
8. Cavaleri "laboratorio" ? violino
9. Giuseppe Cavaleri violino 1740 ca.
10. Davide Pizzorno violino 175?
11. Bernardo Calcagno violino
12. Bernardo Calcagno violino

*Tavolo* 3

13. Angelo Molia violino 176?
14. Angelo Molia violino l7??
15. Paolo Castello viola 1778
16. Paolo Castello violino piccolo 176?
17. Paolo Castello violino 1775-60 ca.
18. Agostino Delle Piane (*De Planis*) violino 1779
19. Agostino Delle Piane (*De Planis*) violino

*Tavolo* 4

20. Ludovico Rastelli violino 1870
21. Ludovico Rastelli violino 187?
22. Girolamo Trucco violino1842
23. Giseppe Rocca violino 1855
24. Nicolò Bianchi violino 1857
25. Nicolò Bianchi violino 1856*Tavolo* 5
26. Erminio Montefiori violino 1892
27. Eugenio Praga violino 1892
28. Eugenio Praga violino 1901
29. Enrico Rocca violino 1889 ca.
30. Enrico Rocca violino 1909
31. Enrico Rocca violino 1914

*Tavolo* 6

32. Cesare Candi violino piccolo 1906
33. Cesare Candi violino 1918
34. Cesare Candi violino 1919
35. Cesare Candi violino 1919
36. Cesare Candi violino 1926
37. Oreste Candi violino 1926
38. Oreste Candi violino 1927

*Tavolo* 7

39. Paolo De Barbieri violino 1930
40. Paolo De Barbieri violino 1959
41. Giuseppe Lecchi violino l933
42. Giuseppe Lecchi violino l937
43. Giuseppe Lecchi violino 1943
44. Lorenzo Bellafontana violino 1950

*Tavolo* 8

45. Andrea Cortese violino 1926
46. Giuseppe Castagnino violino 1937
47. Giuseppe Castagnino violino 1943
48. Giovanni Battista Gaibisso violino 1959
49. Egidio Moretti violino l947

*Tavolo* 9

Violini 'discutibili': 4 o più violini

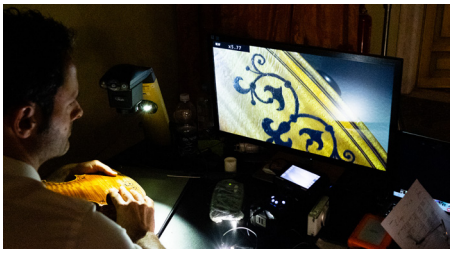
1. Foto di gruppo dei partecipanti all'EILAA's Working Days, Genova, 27-28-29 giugno 2022, nel salone del piano nobile del Palazzo Grimaldi della Meridiana (foto: Simeone Morassi).

2. L'esposizione dei violini di scuola genovese nel salone del piano nobile del Palazzo Grimaldi della Meridiana (foto: Salvatore Scalia).

3. I partecipanti all'esposizione (foto: Salvatore Scalia).

4. Alberto Giordano mentre esamina un violino piccolo di Paolo Castello 176?; a fianco sul tavolo la custodia originale della viola di Paolo Castello 1778 (foto: Salvatore Scalia)

5. Paolo Castello, viola 1778 (foto: Alberto Giordano).



6. Analisi delle decorazioni sul fondo del violino Eugenio Praga 1892 (foto: Salvatore Scalia).

7. Il sindaco di Genova Marco Bucci saluta il presidente dell'EILA Daniel Kogge a Palazzo Doria Tursi martedì 28 giugno 2022 (foto: Salvatore Scalia).

8. Eugenio Praga, violino 1892 (foto: Benjamin Schroeder).

9. Eugenio Praga, particolare del violino 1892 (foto: Benjamin Schroeder).

10. Cesare Candi, particolare del violino 1919 (foto: Alberto Giordano).

11. Cesare Candi, violino 1919 (foto: Alberto Giordano).

# Verdiana. Ex libris 2018-2022/1

*Piero Mioli*

## *1. Avant-scène*

È nella ricerca della sezione aurea, forma mirabilmente applicata in musica dallo strumentalismo di Bartók, che i rapporti fra le parti di un assieme, in sé perfetti, diventano, come dire? intrattabili: spostandosi, anche di poco, un limite, è fatale che si spostino anche gli altri. Il famoso, per certuni famigerato equilibrio che si verifica fra un tutto con il suo pezzo maggiore e fra questo nuovo tutto con il relativo pezzo minore (s'intende, senza che c'entri mai la modalità), perde esattezza ma non significato nel caso della bibliografia sull'opera italiana in genere e sulla figura di Verdi in particolare. In breve, senza tante storie che non siano storiografie, la bibliografia d'assieme sull'opera, che in quella verdiana ha sempre avuto il suo punto di forza, al fortificarsi di quella rossiniana (e non solo) ha inevitabilmente indebolito quella verdiana appunto. Il discorso è grossolano, senza dubbio (a parte il gratuito riferimento alla sezione aurea, tollerabile solo in un buon contesto umanistico), e va alleggerito, almeno un po' chiarito. Con l'antenato e quasi omonimo Monteverdi (peraltro raramente compreso nella sua versatilità), Verdi sarà sempre la colonna portante dell'opera italiana, e per lungo tempo, anzi fin dal tempo suo, è stato anche bibliograficamente così autorevole da ridurre i colleghi al silenzio o alla poca eloquenza, unica eccezione Puccini in virtù della sua popolarità. Negli ultimi decenni, tuttavia, le nuove e diverse fortune sceniche del Barocco e del belcanto, di Mozart e di Rossini, di Bellini e di Donizetti, hanno fruttato una fortuna notevole, non altrettale ma prima insospettabile, anche a questi temi e autori (anche grazie ad annuari e bollettini specifici). Verdi ha retto benone, senza dubbio, e non mancherà di reggere ancora, ma negli ultimi anni (solo anni, si badi bene) forse ha un po' segnato il passo.

La rassegna verdiana che va a cominciare, relativa più o meno a un quinquennio (2018-2022), seguace di altre quattro relative a un settennio (2012-2018)[1] e divisa in due parti-annate del *Paganini*, lo dimostra facilmente. Infatti le grandi, almeno le maggiori riviste musicologiche internazionali non hanno avuto modo di occuparsi di Verdi come in precedenza, piuttosto

dando spago ad altri autori e al genere dell'opera in sé, nei suoi elementi costitutivi e nelle sue frange di usi, costumi e consumi. Meno ne risente il settore della monografia, che sugli altri nomi (Rossini *ipse*) latita ancora, e Verdi stesso si mantiene più o meno sulle sue posizioni. Non ne risente affatto il settore della rivista specifica, anzi: se il *Bollettino del centro di studi rossiniani* procede imperterrito, agli adulti *Studi Verdiani* pubblicati dall'Istituto nazionale di Studi Verdiani di Parma fin dal 1981 si sono aggiunte, nel 2016, le ancor giovani *verdiperspektiven* dell'Università di Berna (minuscole solo di iniziali). A loro lato, ecco la pubblicazione dei carteggi ed ecco un altro settore di successo meritevole di trattazione.

Su questi materiali si imposta la rassegna, almeno su quelli che sono reperibili nelle migliori biblioteche nazionali, con un particolare che, come si suol dire, fa la differenza. Una bibliografia che punta alla monografia, alla rivista specifica, all'articolo di rivista, all'epistolario rappresenta il centro del discorso, ma alla comprensione del centro servono sempre anche le periferie, che in questo caso sono soprattutto due: i libri di raggio tematico maggiore o per così dire parallelo, dove un nome deve convivere con tanti altri; e i libri cosiddetti divulgativi, circa i quali finalmente, proprio a causa dell'enorme eterogeneità, non si vorrà fare di ogni erba un fascio. O, almeno, si dovrà distinguere, più o meno come segue: tanto di cappello a quanto sia edizione critica o studio, saggio, articolo annotato di rivista specializzata, opera di musicologi di professione (in genere accademica) rivolta alla comunità scientifica; buona ospitalità a quanto sia semplice divulgazione, opera di critici e giornalisti generosi, disinvolti e dichiaratamente o evidentemente non edotti della scienza musicale; e più che legittima accoglienza a quanto sia divulgazione alta (secondo una terminologia d'uso), ovvero comunicazione completa, informata, attendibile di una materia tecnicamente posseduta da parte di storici della musica alla volta soprattutto dei cultori della musica classica (anche se non solo). Sarà, questa, la differenza giusta fra musicologia, critica musicale e storia della musica?

E ora, per finire la premessa, perché un breve prologo non rischi di diventare un lungo primo atto, valga un indice nudo e crudo della trattazione. Che per ora comprenderà, in successione, quattro monografie, un caso e un tema biografico, un particolare centro operativo, cinque opere (una francese, tre spagnole, una egizia), due grandi concertatori-direttori, un basso e diversi soprani, un regista e diversi scenografi. Chi poi, certo più alla Wagner che alla Verdi, volesse assegnarvi qualcosa di più, alla definizione dell'indicetto potrebbe conferire belle metafore come tabella di marcia, quaderno di bordo, cabina di regia (quel vezzo che è diventato tanto *politically* frequente e quindi stucchevole). Maffei e Boito, chissà, preferirebbero; ma Solera, Cammarano, Piave giammai, e neanche Somma o Ghislanzoni. A maggioranza, vince il maestro della sintesi che ha musicato l'endecasillabo «Or venite. / Impossibil. / Tremo. / Va'» per due voci alternate su undici note (Francesco Maria per Gilda, Rigoletto, Gilda, Rigoletto). E l'indice resta così.

*2. Quest'è l'immagine*

*Bona tempora currunt* per l'opera di Giuseppe Verdi, allo scoccare del secondo quinto del XXI secolo, fors'anche *optima* in confronto a quando i teatri programmavano *Rigoletto* sempre e *Luisa Miller* mai, a quando i direttori "sinfonici" storcevano il naso davanti a *Un ballo in maschera*, a quando i libri sul tema erano biografie più ricche di aneddoti (e silenzi) che di arie, preludi, duetti e concertati (per esempio). Corre ancora, è vero, l'idea che Verdi sia stato un compositore prima solo disinvolto e popolare poi anche bravo e serio, come se gli applausi delle orecchie e delle mani escludessero per forza quelli delle penne, degli inchiostri e delle teste, ma il contesto è molto, fortunatamente e rigogliosamente cambiato, in scena come in studio, in biblioteca come in libreria, nei gusti come nei pensieri.

E la monografia, la coppia di vita e opera variamente assortita, il cosiddetto medaglione (dando il suo ritratto ad Alfredo è Violetta che canta «Prendi, quest'è l'immagine»)? Ferma o molto lenta con Rossini, Bellini e Donizetti (per restare all'Ottocento più popolare), con Verdi la monografia procede alacremente, più o meno come con Puccini. Caratteri generali, di sempre e quindi di questo giro d'anni, sono i seguenti: a parte l'encomiabile audacia di perlustrare tanto (rispetto all'articolo minuto e isolato), le monografie verdiane possono variamente equilibrare il racconto della vita e del personaggio con la trattazione, lo studio, l'esame delle opere; comprendere i precedenti classici (Abbiati, Baldini, Mila, Marchesi, Budden) e servirsi delle novità biografiche emerse dalla pubblicazione dei carteggi; informare tecnicamente, nell'analisi delle opere, oppure volare, come dire? artisticamente; citare e trascrivere lettere e critiche, brevemente o integralmente, oppure riassumere e interpretare le stesse; infine, profondere o prosciugare i riferimenti bibliografici. Dove non è chi non veda pregi e difetti: circa le edizioni dei libretti, per esempio, si continua a citare quella, asserita come incompleta, curata da Luigi Baldacci.

Quattro sono i casi recenti di monografia, a firma di Rescigno, Bietti, Gallarati e Mioli[2]. Il *Verdi* di Eduardo Rescigno (2018)[3] è un libro ottocentesco, verrebbe da pensare, un libro che intende un personaggio più come figura che come autore. Insomma, è una bella biografia, che le opere le sfiora man mano che appaiono all'orizzonte ma poi le lascia inseguendo l'uomo vivente, pensante, dichiarante. Dichiarante, perché a differenza delle biografie ottocentesche sempre a rischio di romanzo questa si riferisce continuamente alle lettere (ora vastamente note) e quindi dà piena fiducia. Sono 91 i paragrafi che la compongono, tutti svelti e chiari: *Qualcosa di genere fantastico* riguarda *Macbeth, In casa mia vive una Signora* descrive *La traviata* e soprattutto difende la Strepponi, *Io detesto in musica i mosaici* è un'affermazione estetica preziosa per il concetto di unitarietà artistica, *So che è un quartetto* definisce, così seccamente, un quartetto d'archi forse buono ma certo giusto. Seguono una cronologia spicciola, un catalogo molto particolareggiato, una bibliografia. In quarta di copertina grandeggia una frase di Massimo Mila, «il Verdi giovane e il Verdi maturo sono due musicisti distinti» e così

via: faceva epoca, la frase, ma forse è giunto il momento di metterla in crisi. Il racconto piano, sicuro e ben modulato di Rescigno lo fa, e non è il solo. Lo fa vieppiù Giovanni Bietti con il lampante *Ascoltare Verdi* del 2021[4] che segue il modello dell'*Ascoltare Beethoven* del 2013. La scelta delle opere, là molto limitata, qua s'allarga bene e comprende 15 titoli, oltre la metà del totale, e nulla tralascia ovviamente delle opere mature da *Rigoletto* in poi. Sono 15 anche i capitoli, divisi in quattro parti con un intermezzo (il *Requiem*) e un'appendice (l'orchestra di Verdi): dedicate la prima alla famosa "galera" e la seconda alla trilogia, curiosamente *Aida* sta alla terza che studia Verdi dentro "la musica europea", mentre *Macbeth* apre la quarta che è tutta scespiriana. Poca biografia, se non quella che, specie per lettere, introduce all'opera stessa; e molto commento al dramma, alla musica, allo stile, alla forma; note sì, ma per particolari tecnici; bibliografia succinta ma sicura del fatto suo. Il titolo non mente: Bietti scorta il lettore nell'intendimento della musica di Verdi, fors'anche oltre il libretto stesso. Perché il Carlo di *Ernani* cambia pelle, verso la fine del terzo atto? a persuaderlo, mediante l'intervento di Elvira, sono non tanto le parole del Piave quanto le note del Verdi, così forti, slanciate, coinvolgenti, stordenti da diventare una specie di Lete (il fiume dell'oblio secondo gli antichi e Dante) per il re di Spagna appena eletto sacro imperatore. E perché, l'atto dopo, Ernani non manda a quel paese o scaraventa dal balcone quel carro armato della psicologia umana che è Silva? Perché fa musica, arte la meno verosimile che esista; e potrebbe farlo soltanto rinunciando alla benedizione del canto.

Il *Verdi* di Paolo Gallarati (2022)[5] riprende il tipico accoppiamento di vita e opere così conducendosi lungo 12 capitoli in ordine cronologico, per esempio accodando *Otello* alla *Messa da Requiem* piuttosto che premetterlo a *Falstaff*. Sono circa 15.000 le lettere di Verdi alle quali il biografo può attingere, asserisce l'autore, e non si dovrà tenerne il debito conto? Ed è dal 1993 che esiste la biografia di Mary Jane Phillis-Matz, imperfettibile fondamento di ogni biografia che ambisca a esser veramente tale: altro "conto" assoluto. Del resto è l'opera che spiega la vita dell'artista, non viceversa, onde all'articolato racconto biografico il libro fa sempre seguire l'indagine accuratissima di libretto, spartito, partitura. Basta con la linea evoluzionistica, esclama l'autore, anticamente rannicchiata nei tre capolavori finali: *Finem lauda*, cantava don Alfonso nel *Così fan tutte* di Da Ponte e Mozart, ma quello che diceva in commedia non vale in scienza né in musicologia, ché ai sempre riconosciuti capolavori precedenti s'annettono ora *Macbeth* e *Simon Boccanegra*; e il canone definitivo, che mai deve offendere la trilogia moral-popolare di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, nel vertice della qualità melodrammaturgica pone *Aida*, proprio quell'opera che con la marcia trionfale e le danze entusiasma di più le folle "en plein air". Gallarati insiste accortamente sul *principium individuationis*, un principio caratterizzante di ogni opera di Verdi e di questa caratteristico, impossibile da trasferirsi in altra opera (eterna prassi del teatro d'opera italiano fino alle soglie di Verdi): un modo ulteriore per dimostrare il valore della famosa e mai troppo ben descritta «tinta musicale». «L'artista deve scrutar nel futuro, veder nel caos nuovi mondi» scrisse Verdi a Vincenzo Torelli nel 1867;

e sfidò così ogni suo esegeta, che non s'accontentasse dell'oggi ma guardasse al domani e al postdomani. Nel denso lavoro, che alle singole opere dedica dieci, venti, trenta pagine (oltre ad *Aida*, *Don Carlos*), Gallarati dichiara d'aver fatto ricorso anche ad altro: alla librettologia, che è un settore tutto sommato e della storia della musica; a una visione del teatro d'opera che comprenda anche il Classicismo di Gluck, Mozart, Rossini e il Romanticismo di Bellini e Donizetti; al moderno mondo della regia e della scenografia, che ha contribuito a rileggere Verdi e soprattutto a riscoprire la sua produzione giovanile e cosiddetta minore. A proposito, *Nabucco* è la rivelazione, *I Lombardi alla prima crociata* una «drammaturgia avventurosa», *I due Foscari* l'ingresso della citata tinta. E quanto alle "svolte", la prima spetta a *Ernani* (ed è passionale), la seconda a *Luisa Miller* (ed è intimista), la terza al *Ballo in maschera* (ed è umoristica).

Dopo 642 pagine, 738 pagine di monografia verdiana. Di regola e di qualunque ambito faccia parte, come s'è detto, una monografia consta di vita e opere, queste non staccandole bensì lasciandole affiorare dal racconto biografico man mano che vi si presentino. Invece *Giuseppe Verdi. Le nozze di Musica e Dramma* di Piero Mioli[6] separa i due temi, nella convinzione che una vita possa passare per un suo spiccio conto d'epoca e un'opera sia fatta per prescinderne, sopravvivendo e anzi prosperando. Fra vita e opera si apre poi un varco che raccoglie e presenta più o meno tutte quelle generalità, in modo che la cultura, l'estetica, la poesia, la forma, la vocalità, l'orchestra, la fortuna di Verdi siano consultabili partitamente e direttamente. Palese il vantaggio e purtroppo anche il limite del progetto: allargandosi di qua, la trattazione non può non stringersi di là. La biografia, infatti, procede veloce, senza soffermarsi su oggetti e aspetti magari graditi come le lettere, gli amori, gli amici e i nemici di Verdi. E altrettanto fa il tratteggio delle singole opere, rinunciando (per il momento) a servirsi della folta, valentissima bibliografia specifica e scorrendo agilmente, magari anche canoramente sulla vicenda dell'opera. Dove però spunta un altro fattore: per far sì che tale vicenda sia presto comprensibile, ogni paragrafo d'opera dell'opera sua contiene un prospetto formale, cioè uno schema di pezzi, meglio una sequela di atti, scene, parti, pezzi di parti, andamenti, personaggi e voci che sia lo specchio tanto del libretto quanto dello spartito. Questa è l'ossatura del libro, che si ritiene necessaria e occupa quasi metà del volume. Il resto riguarda libretti e librettisti, sette opere speciali (due giovanili, una della prima maturità, due delle "critiche", una dello sviluppo, una dell'estrema maturità), scrittura di canto, cantanti dell'epoca e di oggi, cornice patriottica, fortuna bolognese, edizioni e carteggi, discografia, bibliografia sia ragionata che schematica.

*3. Politicante e corrispondente*

Fu una solenne ipocrisia quella che nel 1861 nominò Verdi deputato del Parlamento italiano per la circoscrizione del Borgo di S. Donnino: il neonato regno d'Italia aveva un gran bisogno di grossi nomi e l'astuto Cavour riuscì a persuadere il riottoso e comunque lucidissimo Verdi, al patto che, dopo tanto clamore, la minacciata richiesta di dimissioni fosse accettata.

Già Guido da Montefeltro, nel XXVII canto dell'*Inferno*, aveva compiuto un peccato (un consiglio fraudolento richiestogli dal papa) col proposito di farsi poi assolvere (dal papa stesso, quella buona lana di Bonifacio VIII): assurdo, ché «pentere e volere insieme non puossi / per la contraddizion che nol consente»; e il vecchio capitano di ventura, quando morì, dovette accomodarsi all'inferno. Ma ai due mentori del Risorgimento italiano andò diversamente: Cavour morì subito dopo e Verdi, dimessosi senza meno da deputato, dovette diventare senatore nel 1874, a vita e cioè per un quarto di secolo. Sciocchezze, via; ma sta di fatto che questi tratti del percorso vitale di Verdi, arcinoti, meritavano ulteriori indagini: eccone dunque *Verdi. Diario dell'attività parlamentare* di Michele Nitti (2022)[7]. Il testo dell'autore, musicista e titolare della VII Commissione Cultura, Scienza e Istruzione alla Camera dei Deputati, si frange di continuo su ampie citazioni, dai carteggi verdiani (dalla bibliografia corrente, non dall'edizione nazionale) e dai verbali delle sedute di ben quattro legislature. È il solito Verdi che parla, schietto e diretto, per esempio là dove critica una recente legge della Camera dei Pari che toglie la proprietà dell'opera allo straniero la cui patria non goda di uno specifico trattato internazionale con l'Inghilterra. Gli altri che parlano, invece, specie se a loro volta senatori, sono spesso sopra le righe, molto più enfatici che fantasiosi: ma sinceri, in fondo, grazie alla riconosciuta grandezza e significanza di Verdi e anche alla mentalità di un'epoca che, fra patriottismo e letteratura alta, la retorica l'aveva bella e pronta in tasca. Interessante quanto disse il ministro dell'istruzione pubblica onorevole Gallo il 28 gennaio 1901, cioè il giorno successivo alla morte di Verdi, a proposito dei tre periodi della sua vita artistica: «il primo è quello che io chiamerò della forma classica, il secondo è quello che io dirò della forma romantica, il terzo è quello che appellerò della forma reale, umana». Parole degne ancor oggi, fatta la tara dai tempi; e magari da leggere in coppia con quanto scrisse il patriota, medico, giornalista, deputato Ferdinando Petruccelli del Gattina quando ebbe Verdi a collega: fra i neodeputati contò 2 principi, 3 duchi, 29 conti, 23 marchesi, 26 baroni, cavalieri e avvocati a non finire, professori o ex-professori o professori «dantisi come tali», ufficiali e banchieri e perfino milionari, ma di uno solo fece nome e cognome esclamativo, «Verdi! Il maestro Verdi».

Chissà se questo libro di Nitti possa confortare l'annoso problema della maggiore o minore partecipazione di Verdi a storia, politica, patria, unità. A rinfrescarlo provvede *Waiting for Verdi: italian Opera and political Opinion* di Mary Ann Smart (2018)[8], che oltre a Gossett e Parker (i simboli, grossomodo, del più e del meno) cita a piene mani gigli quasi virgiliani come Rossini, Viganò, Mercadante e Mazzini. Il fatto è che se la cronaca e la fortuna del melodramma ottocentesco furono lunghe e varie, la mente e la mano di Verdi procedettero non sempre dirittamente o linearmente, come si vorrebbe invece da parte dei grandi artisti. E quel Mazzini che nella *Filosofia della musica* del 1836 invocava all'opera un rivoluzionario, magari repubblicano e certo ancora *ignotum numen*, morì pochi mesi dopo l'*Aida* del 1871 e la profezia non la battezzò mai con il nome di Verdi.

Forse qui, in questo punto della trattazione bibliografica può prender posto un cenno

all'ultimo volume del carteggi: corrispondente è Cammarano, periodo il decennio 1843-1852, temi certe opere incendiarie di passioni civili oltre che umane. L'edizione critica dell'epistolario verdiano, avviata nel 1988, nel 2001 produsse il carteggio fra il maestro e il suo bravo poeta napoletano; trasformata più tardi in edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani, nel 2017 ha prodotto il carteggio Verdi-Piroli e nello stesso anno ha saputo messe all'asta, a Londra, 36 lettere scritte da Verdi a Cammarano e viceversa. La novità, fortunatamente acquisita, rimetteva in discussione il rapporto ed esigeva una seconda edizione: difatti, ecco nel 2021 il *Carteggio Verdi Cammarano* a cura di Carlo Matteo Mossa (già curatore dell'altra)[9]. L'ultima lettera dell'edizione di 136 (le vecchie, le nuove, altre tre) data 19 luglio 1852 da Busseto: «Ho ricevuto il resto del *Trovatore*. Leggo, e rileggo con crescente piacere questi vostri versi pieni di novità, di vita, di passione. Coraggio mio caro Cammarano - Noi dobbiamo fare il *Re Lear* che sarà il nostro capo d'opera». Poche parole, e quante informazioni: ora e allora aborrito da tanti, il libretto del *Trovatore* piaceva molto a Verdi, che incoraggiava l'amico ammalato (e gravissimamente) e progettava il magnifico tormentone librettistico della sua vita, dal *King Lear* di Shakespeare. Dunque il giovane Verdi, che aveva già collaborato con Solera e Piave, Salvadore/Salvatore lo ammirava sul serio, gli chiedeva consigli (spiegati, comunque), lo sentiva come solido bastone di cammino drammaturgico. Le nuove lettere riguardano opere fatte e opere non fatte: le prime sono *Alzira*, *La battaglia di Legnano, Luisa Miller* e *Il trovatore*; le seconde *Cora* (soggetto che aveva coinvolto Mayr e tentato anche Beethoven), *L'assedio di Firenze* e il citato *Re Lear*. Derivabile dal fortunatissimo romanzo di Domenico Guerrazzi e impostato sull'eroe antimediceo del 1529-30 (Francesco Ferrucci detto Ferruccio), *L'assedio di Firenze* interessò Verdi nel gennaio e nel marzo del 1949, ma gli dovette cadere dalla mente in seguito al fallimento della guerra d'indipendenza e a quel conseguente giro di vite della censura che avrebbe portato alla svolta intimistica di *Luisa Miller*. Peccato, anche perché il soggetto, nell'assieme o per episodi, sarebbe stato musicato da alcuni operisti come Giovanni Bottesini, Mariano Maglioni, Giovanni Luigi Bazzoni, e non c'è dubbio che il contributo di Verdi sarebbe stato straordinario. A proposito di censura e *Luisa Miller*: quella che in Schiller è la favorita di un principe in Cammarano è diventata la vedova di un duca.

*4. Il porto di Parigi*

Nemiche per quasi tutto il Sei e il Settecento, nell'Ottocento l'opera italiana e l'opera francese hanno fatto una pace di compromesso: per tre quarti di secolo la prima ha continuato a dare autori alla seconda, al solito patto che diventassero "francesi" (subito Cherubini e Spontini) ma anche al nuovo patto che invece potessero lavorare e piacer loro (Rossini, Donizetti, Bellini); e nell'ultimo quarto la seconda si è insinuata nella prima al punto da produrvi forme di Naturalismo-Verismo appunti francesizzanti (da Bizet e Massenet a Puccini e Cilea). Sennonché Gaetano (a differenza parziale di Gioachino e totale di Vincenzo) ha alimentato anche

l'opera francese, oltre a *Don Pasquale* creando anche *La favorite*. E Giuseppe, poco dopo, di nuovo e proprio italiano non ha dato un bel niente, esattamente come, per restare ai nomi di battesimo, Luigi e Gaspare. In breve, nei teatri parigini Verdi ha rappresentato nuove opere francesi (all'Opéra) e precedenti opere italiane (al Théâtre Italien). Ancora più in breve, il grosso tema ha recentemente coinvolto due studiosi italiani, Ruben Vernazza e Paolo Isotta: ed è un tema che riguarda Parigi come porto, come scalo e come approdo, come luogo sia di produzione e diffusione che di accoglimento e adattamento.

Per una dozzina d'anni l'opera di Verdi ha frequentato "les Italiens": *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)* titola Ruben Vernazza il suo studio[10], in quel torno di tempo segnalando uno dei periodi più felici della cronaca di un teatro attivo dal 1801 al 1876 nella città più ricca, colta, eclettica e teatralmente vivace d'Europa (tuttavia non la più bella, prima del famoso sventramento). Come tutti i teatri l'Italiano ebbe le sue vicissitudini, cambiò e recuperò sedi, strinse e allargò quantità e qualità di direttori (quattro in cinque anni, per esempio), vinse e perdette, fiascheggiò e spopolò. Con l'*Ernani* di Verdi travestito da *Proscritto* cadde, ma con l'intatto *Trovatore* si rialzò alla grande; e comunque conobbe anche *Nabucodonosor*, *I due Foscari* e *Luisa Miller*, svegliando i pubblici francesi adagiati nella *routine* e preparandoli a esigere dal giovane maestro italiano prodotti nuovi, appositi, grandi, insomma da *grand-opéra* (quelli futuri, dunque). Perché questo *Trovatore* del 1854 ebbe tanto plauso? Sulla base di critiche (indimenticabile Théophile Gautier), resoconti, documenti svariati (anche caricature), Vernazza dà numerose e diverse risposte, invero senza mai contentarsi: il dramma di Manrico e Azucena (eh sì, povera Leonora) è irrimediabilmente inverosimile, però proprio come il *mélodrame* allora trionfante sulle scene minori; più che opera "letterata" *Il trovatore* è opera prevalentemente "musicale", cioè un concerto o concentrato di melodie meravigliose e letteralmente memorabili; lo spettacolo fu talmente curato che ebbe bisogno di un *metteur en scène* (il famoso Grandville dei *boulevards*) e di una campana specialissima (oltre un quintale di peso); intanto, era già cominciata la campagna pubblicitaria per le fiammanti *Vêpres siciliennes* destinate l'anno dopo all'Opéra. E quindi la presenza di Verdi al Teatro Italiano, già soddisfacente di per sé, fu il piedistallo dell'avvento di Verdi all'Opéra, fino al formidabile *Don Carlos* del 1867 (successo scarso, però), non senza il *Macbeth* del 1865 al Théâtre Lyrique, con una ridda di onorificenze e riconoscimenti inimmaginabili. Del resto Verdi tenne sempre molto agli Italiani, declinò l'invito a dirigerlo (e l'aveva diretto un Rossini), cercò di appiopparvi prima Angelo Mariani e poi Emanuele Muzio, vi diresse anche una festeggiatissima *Aida*. Ma era il 1876, con la celeste etiope e quel guerrier che fosse, e la storia voleva che un teatro filostraniero chiudesse, dopo Sedan, con la Comune, a repubblica fatta.

Il lavoro di Vernazza serve alla storia del teatro come alla storia del maestro, racconta per filo e per segno gli adattamenti dal libretto d'origine al libretto d'arrivo (*Ernani*), dimostra come *I due Foscari* di Parigi fossero più dolci e cantabili di quelli di Roma, tocca anche il tasto di un Verdi lambente la musica dell'avvenire. Ma ai *pourparlers* dell'esordio sa aggiungere

statistiche, cronologie, compagnie di canto in forma di tabelle tosto consultabili. Dove risulta chiaramente che il teatro evitò soggetti francesi come quelli di *Giovanna d'Arco* e *Traviata*; e che se il bandito Ernani dovette tramutarlo in un proscritto meno vittorughiano, nell'impossibile e supremo *Trovatore* seppe ravvisare sia il forbito belcanto italiano di Leonora (nonché, almeno in parte, di Manrico e Luna) sia certo corrusco "recitar cantando" della scrittura, inconfondibilmente verdiana, di Azucena.

In linea con il titolo, *Verdi a Parigi*[11], Isotta fa di più, allargando il discorso a opere italianissime di stile ma di fonte o di *plot* francese: in 15 capitoli, dunque, dopo un tratteggio del *grand-opéra* prima di Verdi e un confronto fra Verdi e Meyerbeer, ecco di seguito l'*Ernani* da Hugo, la *Giovanna d'Arco* in quanto prima pulzella d'Orléans e poi patrona di Francia, l'*Alzira* da Voltaire, la *Jérusalem* nata all'Opéra nel 1847, lo *Stiffelio* da Souvestre e Bourgeois, il *Rigoletto* da Hugo, *La traviata* da Dumas, *Les Vêpres siciliennes* da Scribe, il *Ballo in maschera* da Scribe, *Le Trouvère* rinato all'Opéra dal *Trovatore* di Roma, il *Macbeth* rinato al Lyrique dal *Macbeth* della Pergola, il *Don Carlos* nato all'Opéra nel 1867 (ma tosto rinascituro a Bologna), l'*Otello* danzante all'Opéra nel 1894.

Ben dice Isotta, che il miglior *grand-opéra* è sempre farina di sacco italiano (rispetto, notoriamente, a Meyerbeer, Halévy, Auber, Saint-Saëns): Verdi, in particolare, quel *monde* lo conosceva bene, anche in fase *demi*, e aveva un'inclinazione speciale per le vocale muta tipica della pronuncia francese. E lui, lui il compianto studioso napoletano del 1950 destinato a morire l'anno dopo la pubblicazione del libro, lavora sul suo materiale con la tecnica dell'*ékphrasis*, della descrizione comoda e attendibile, effettuata *pedetemptim* e cioè pian piano. In effetti la trattazione è tale da sembrare parte di una maggiore monografia verdiana, con alcuni spunti singolari (al solito di Isotta) come un piedistallo artistico formato da Virgilio, Shakespeare, Mozart e Verdi o la frequente menzione di autori invero limitrofi al tema come Berlioz, Liszt e Flaubert. Le tre arie più belle di Verdi? «Au sein de la puissance», «La luce langue» e «Tu che le vanità» (tutte e tre d'origine francese). A proposito di *Don Carlos*, il probabile capolavoro del teatro verdiano, chi sarà il roccioso fantasma, di chi sarà il monologo da schizofrenico, che differenza ci sarà fra i due giganti? Risposta: il frate o l'imperatore, Filippo II, il re e l'inquisitore (giganti l'uno falso e l'altro vero). Benedette, infine, le pagine sulla povera e sempre mortificata *Alzira* del napoletano Cammarano: l'ultima scena, magnifica in tutti i sensi di musica e dramma, sarebbe veramente degna, senza'ombra di ironia, di diventare un piccolo oratorio intitolato *San Gusmano al Martirologio*.

### *5. Cinque opere in rete*

Certo non mancano, nella bibliografia verdiana, i volumi dedicati alle singole opere: fra l'altro lo schema è quasi sempre lo stesso, ponendosi al centro la ristampa del libretto (a volte anche quello d'origine) e ai lati la trattazione della genesi e una serie di rubriche; più rara l'an-

notazione del libretto, con rifermento al libretto spesso e talora anche alla musica. In fondo, questo è lo schema del miglior programma di sala, quello che si affida a più autori laddove il volume a sé opta per un autore solo. Lo stesso monumento di Julian Budden, *Le opere di Verdi*[12], consta quasi esclusivamente di ampi capitoli sulle opere tutte (ovviamente senza libretto). E come si potrebbe sorvolare su certi programmi-libretti di sala di scarso spessore e interesse soprattutto locale, così sarebbe opportuno conoscere meglio la produzione in tal senso maggiore, cioè relativa ai teatri più solerti e meglio finanziati. Ma qui subentra il fatto che la diffusione di questi volumi rimane d'ambito limitato, dicasi pur relativo e occasionale: che al S. Carlo si conosca un'edizione della Scala è probabile come che raggiunga il Costanzi un'edizione della Fenice. Detto questo, oltre a quelli monografici e a loro modo completi (siglati UTET, *L'avant scène*, Mursia) si registrano recentemente tre volumi diversi, uno che dell'opera fa storia e preistoria (nonché post-storia), uno che studia tre opere a loro modo omogenee nei rapporti con le fonti, uno che pubblica e chiosa il catalogo di una mostra. Oggetti, opere sempre un po' mobili e diverse, quasi sfuggenti nell'insolita rete geografica di fonti, luoghi d'azione, rappresentazioni ed edizioni: tra Francia e Spagna, per esempio, o da S. Pietroburgo al Cairo, e con versioni che saranno definitive più spesso in seconda che in prima istanza.

Brevemente, il *Don Carlos* di Gunther Wenz (2019)[13] perviene tardi al capolavoro verdiano, prima raccontando la vera storia dell'infante di Spagna, problematico figlio di un Filippo II e nipote di un Carlo V, poi passando alla fortuna letteraria (narrativa, scenica, musicale) del personaggio più o meno romanticamente rivisto, infine concentrandosi sul formidabile *grand-opéra* di Verdi, di Parigi e di Bologna. E da Schiller (con il Goethe di *Egmont*) raggiunge Křenek ma anche Budden e la migliore bibliografia straniera sull'opera.

I *Tre drammi spagnoli per Verdi* di Felice Todde (2022)[14] hanno un sottotitolo quasi spiritoso, oltre che giusto: *Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Álvaro ad Alvaro*. Dietro i nomi dei protagonisti, le opere sono *Il trovatore*, *Simon Boccanegra* e *La forza del destino*: drammi spagnoli di grande portata passionale, romantica, popolare, effettivamente popolarissimi colà ora come allora e pressoché ignoti in Italia oggi come ieri. *El trobador* di Antonio García Gutiérrez, trionfalmente rappresentato a Madrid nel 1836, consta di prosa e versi: Todde ha tradotto la prosa come tale e i versi in maniera "ritmica" (senza interesse musicale, ovviamente, ma in modo da rispettare la versificazione d'origine). Con il *Simón Bocanegra* dello stesso García Gutiérrez, anch'esso baciato da trionfo nella Madrid del 1843 e tutto in versi, ha confermato il progetto. Diversamente ha fatto con *Don Álvaro o la fuerza del sino* di Miguel Ángel de Saavedra duca di Rivas, dramma dato a Madrid nel 1835 con esito contrastante e comunque ritenuto l'apripista del teatro romantico spagnolo: misto di prosa e versi, il testo fu tradotto da Faustino Sanseverino e pubblicato da Vallardi nel 1850, onde era italianamente noto a Verdi (che con gli altri capiva l'assieme, insomma il nocciolo, più dei particolari) nonché al suo poeta Francesco Maria Piave.

L'edizione rende disponibile l'originale e la traduzione, già facendo un ottimo servizio alla

conoscenza italiana della letteratura spagnola. E a chi conosca i libretti verdiani, di Cammarano il primo e Piave gli altri, fornisce felici illuminazioni di grande lavoro drammaturgico. Nel finale della *Fuerza del sino-Forza del destino*, prima che Alvaro si precipiti dalla rupe (versione del 1862) o si penta-redima sottomettendosi al Guardiano (versione del 1869), «il tuono mugghia più che mai, si fanno più spessi i lampi, si odono i frati cantare in coro il *Miserere*, e si avvicinano lentamente», caso di paesaggio psicologico ben degno di un *Rigoletto*; e prima ancora il fratello di Leonora, Alfonso/Carlo, ferito a morte in scena, vede Leonora con il suo (di lei) amante e il suo (di lui) omicida, onde grida un'osservazione assai più da dramma che da melodramma: «Era qui col suo seduttore!… Ipocriti!...». Ai tre testi Todde perviene dopo tutto quanto occorra a raccontare la loro genesi e a proporre una loro esegesi anche musicale, anche esemplata da frammenti di spartito. Non basta, ché l'edizione comprende anche alcuni casi di musiche di scena, cioè brani anonimi composti (o già composti) ed eseguiti allora interrompendo la recitazione (per fortuna trascritti prima di scomparire dal museo madrileno che li conservava): due della gitana sullo stesso testo, «Bramando está el pueblo indómito» (poi «Stride la vampa»), entrambe in 3/4 e la min., e due canzoni di Manrique, «Camina a orillas del Ebro» in fa min. e «Despacio viene la muerte» in do min. (chissà perché in chiave di basso).

Diverse ragioni possono estendere all'infinito la bibliografia della terzultima opera di Verdi, e quindi avallare senza tema di smentita la pubblicazione di nuovi saggi legati all'organizzazione di una mostra (Torino, Museo Egizio, 17.III-5.VI.2022)[15]: *Aida. Figlia di due mondi*, a cura di Enrico Ferraris (2022). *L'Aida* del 1871 è un capolavoro assoluto, frutto maturissimo dell'arte musicale di chi aveva esordito nel lontano 1839; e come dramma trae dall'esotismo del suo soggetto elementi insoliti, poco conosciuti o addirittura sconosciuti. Da quell'anno a oggi ha goduto di una fortuna, una popolarità straordinaria, in concorrenza soltanto di qualche titolo di Rossini e di Puccini (nonché di Verdi stesso). Dunque, porte spalancate ai nuovi studi sull'*Aida*, in questo caso rappresentati da un esotismo che è vistosamente egiziano e ha coinvolto il Museo torinese di via Accademia delle Scienze, che per due mesi e mezzo ha esposto materiali e poi raccolto 41 saggi di 34 autori. Se, di due mondi, c'è stato l'eroe, ci sarà stata anche la figlia: come Garibaldi fra Italia e America latina, infatti, ecco Aida fra Italia e Africa. Una metà del volume tratta proprio di questi due mondi: l'impero ottomano, Giuseppe Donizetti (fratello di Gaetano) attivo a Costantinopoli, gli eserciti francesi in Egitto, l'egittologo Mariette, il Museo di Bulaq, i numerosi viaggiatori, le diverse esposizioni universali, uno scrittore come Pierre Loti e così via, argomenti a volte già trattati e a volte ancora ignoti alla musicologia o comunque non facilmente raggiungibili. La seconda metà centra l'opera, invece: fra l'altro l'editore Ricordi, il librettista Ghislanzoni, le carte relative di Verdi, i cantanti cosiddetti creatori, il critico Filippo Filippi, il concertatore Giovanni Bottesini, la «disposizione scenica», l'immensa fortuna raggiunta anche grazie alle marionette, ai manifesti, al cinema.

Nel 1982 uscì un'*Aida al Cairo* (a cura della Banca Nazionale del Lavoro che apriva una sede colà) a sedici mani, ovvero a opera di otto fra coloro che erano allora gli studiosi verdiani

più quotati. Quarant'anni dopo, lo stesso, grazie a diversi musicologi attivi presso l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma in aggiunta ad altri impegnati su temi come la storia, la cronaca, il paesaggio, il costume, la quotidianità dell'antico Egitto. Spesso a colori, le mille immagini s'affollano in ogni pagina del volume, e come illustrano quella favolosa civiltà tanto arcaica quanto ottocentesca, così sfaccettano in tutti i modi possibili il dramma verdiano, un dramma per l'appunto molto vistoso ma non per questo grossolano affatto. Facile, svelto, simpatico e sorridente approccio all'*Aida* di Verdi, il volume è anche una miniera di spunti scenografici per eventuali allestimenti odierni: banali, pacchiani, volgari, "areniani"? A rispondere non saranno mai un disegno, un colore, una palma, un "idolo", ma sempre gli splendidi canti e suoni di quella autentica musica drammatica che rimane l'anello principale della complessa catena.

*6. Grazie Grazie Grazie*

Ancora oggi capita che una biografia sia l'esposizione della vita di un personaggio ma anche un commento all'operato dello stesso, nel termine inglobando un po' di tutto e infine rischiando di disorientare il lettore. Circa Toscanini, il concertatore e direttore verdiano per antonomasia, il caso è un altro: Harvey Sachs, da quasi mezzo secolo attento a trovare e comunicare notizie sul suo idolo, con un libro del 1978 e un altro del 2017 (del 2018 in Italia) ha inteso restare negli ambiti puri e semplici della vita, iscrivendosi in un'augusta tradizione addirittura greco-romana che il criticismo del Novecento avrebbe contrastato e fatto duramente dimenticare[16]. Dunque, ecco *Toscanini. La coscienza della musica*[17]. All'epoca, per produrre la sua prima fatica toscaniniana alla grande, Sachs fece uso di molti materiali correnti ma seppe anche raccogliere testimonianze nuove conversando con familiari, colleghi e amici del maestro. Scritto, pubblicato, riedito, aggiornato, tradotto in più lingue e insomma molto fortunato, nel tempo era destino che il volume si vedesse crescere attorno altre testimonianze prima impensate, rimaste chissà dove o perfino tenute nascoste. Un ventennio dopo, per esempio, saltò fuori qualcosa come 1500 lettere, preziosissima fonte diretta, di prima anzi primissima mano. In seguito, a contribuire generosamente furono i nipoti del maestro, Walfredo Toscanini ed Emanuela di Castelbarco, che fornirono allo studioso oltre cento registrazioni: non di musica ma di memorie, sentenze, chiacchiere, pareri, sfoghi dell'anziano direttore in conversazione con loro e altri famigliari e ancora direttori, musicisti, conoscenti (registrazioni fra l'altro non dichiarate, per non contrariare l'interessato e anzi lasciarlo parlare a ruota libera). Più tardi si aprirono gli archivi o certi settori archivistici della Scala, del Metropolitan, della New York Philharmonic, del Colón e sopratutto fu reso pubblico il grosso *dossier* toscaniniano o meglio antitoscaniniano messo assieme dal governo fascista. Infine, la New York Public Library ha acquisito dalla famiglia il cosiddetto Lascito Toscanini e l'Archivio di Stato di Milano quello di Emanuela (figlia unica di Wally, figlia secondogenita di Arturo).

Centrali, nella vita e nell'arte di Toscanini, rimangono il nome e la musica di Verdi (anche se non a discapito di Wagner). Verdi assistette alla prima del *Cristoforo Colombo* di Franchetti diretta da Toscanini, a Genova nel 1892, e dal palco 23 del terzo ordine applaudì vivamente, insieme a Giulio Ricordi e Camillo Sivori. Nel 1899, dopo un *Falstaff* scaligero, telegrafò al suo esegeta, che questo *Grazie Grazie Grazie* l'avrebbe sempre considerato come un talismano o qualcosa del genere. Da parte sua Toscanini fece due visite a Verdi, in una suonandogli il *Te Deum* con un famoso "rallentando" non richiesto ma sottinteso agli intelligenti. E soprattutto studiò, concertò, interpretò, incise opere del suo nume, specie le ultime tre e quel prismatico *Requiem* che non smise mai di angustiarlo. Diresse più spesso *Rigoletto* che *Traviata* e *Trovatore*; e, rapporto di un certo significato, *Otello* esattamente come il *Parsifal* di Wagner.

Piccola, nella fattispecie, appendice toscaniniana è famosa *Tournée del secolo* oggi raccontata da Mauro Balestrazzi (2020)[18]. Il viaggio ebbe inizio il 23 ottobre del 1920 al Conservatorio di Milano e termine il 16 giugno del 1921 al Lirico di Milano stessa, ma per quasi tre mesi fu americano, fra estremi come New York e Montreal. E fu un lavoro massacrante, per un concertatore mai arreso, si sa, alla *routine*, e una massa di strumentisti lontani dalle famiglie che alla fine, almeno, ebbero un contratto triennale di orchestra stabile con la Scala (la gloriosamente prima in Italia). Merito di chi, oltre che di Toscanini? dell'avvocato socialista Emilio Caldara, sindaco di Milano, e del senatore del regno Luigi Albertini, direttore del «Corriere della Sera». Ma di Verdi Toscanini propose solo la sinfonia dei *Vespri siciliani*, percorrendo Baltimora, Boston, Filadelfia, Washington, Toronto, Buffalo, Cliveland, Indianapolis, Cincinnati, Chicago, Kansas City e avanti ancora. Piuttosto: abbondò di Wagner e Strauss; negò Haydn, Schumann, Ravel; infilò sempre qualcosa di Alaleona, Martucci, Pizzetti, Respighi, De Sabata, ovvero degli italiani della sua generazione o appena più giovani. Ma per i triplici accordi della *Forza del destino* e i violini divisi della *Traviata*, niente da fare.

### *7. Fu l'orror del tradimento*

E prima di Toscanini? *Angelo Mariani. Un grande musicista dell'Ottocento* di Andrea Maramotti (2021)[19] è un testo che confuta subito una data di nascita tradizionalmente errata, bellamente copiata da un testo all'altro. Certo fu lui, l'ingenuo Mariani, ad avallare, anzi a suscitare tanta incertezza, se di suo pugno scrisse di essere nato nel 1824 (l'anno vero, il '21, gli spiaceva, ma il giorno, quell'11 ottobre che succede al 10 ottobre di Verdi, doveva piacergli assai); e certo fu giusto che assai più tardi un biografo di Verdi come Frank Walker gli desse del vanitoso. Ma davanti a un interprete delle parole, dei canti, dei suoni come lui non sarebbe difficile precisare quell'espressione: vanitoso, sì, perché uomo di spettacolo, persona di mondo, figura di bell'aspetto forse precocemente deteriorata per i tanti malanni.

Padrone della bibliografia sul suo oggetto, quella maggiore ovvero monografica o quasi e quella minore e più o meno enciclopedica, Maramotti sa bene dove approvare, negare, vi-

gilare; e siccome molto di questo materiale lo confida alle note numerose e lunghe, succede che il percorso biografico sia tutto tranquillamente leggibile e affidabile. Gran colpo citare *Massa e potere* di Elias Canetti, là dove il maestro concertatore e direttore d'orchestra è visto come un potente sulla massa, un dittatore, un despota, e siccome Mariani fu il pioniere della nuova professione artistica la qualifica gli si attaglia benone. «Faceto senza trivialità, benefico senza ostentazione, parlatore fecondo ma non loquace» lo disse Giuseppe Celli nell'elogio funebre. Gli strumenti primi del lavoro di Maramotti sono l'autobiografia e il diario personale di Mariani, accanto ai carteggi intercorsi con Pietro Martinetti Cardoni e Teodorico Laudoni. Non basta, perché attorno al maestro di Ravenna molto s'è mossa la bibliografia locale, con un'acribia che spesso sfugge agli storici e sempre pertiene ai ricercatori. Donde una biografia esemplare, alla quale succede il panorama della musica composta. Che è molta e significativa: si sa di molti compositori-direttori (fin da Toscanini) che abbandonarono presto la composizione per non distrarsi dalla carriera (o forse per non alimentare la vena meno generosa della propria musicalità), mentre l'indaffaratissimo Mariani la penna la tenne sempre in mano, accanto alla bacchetta, o se si vuole i piedi li tenne sia sul podio che sui pedali del pianoforte (lui violinista). Del resto Domenico Levrini e Tommaso Marchesi, i suoi maestri, avevano studiato con Stanislao Mattei, che aveva studiato con il maestro di tutti ovvero Padre Martini: su questa garanzia rampolla, nel libro, la disamina della musica composta da Mariani, peraltro approvata anche da Rossini.

A scorrere un discorso come questo, il nome di Verdi affiora continuamente; e non tanto per la bravura onde Mariani dirigeva *Trovatore* o *Don Carlos* (in tal caso dovrebbero affiorare altrettanto Meyerbeer e Wagner), quanto per l'affare-Stolz che, non si sa se più squallido che gretto o viceversa, oltre alla bella e brava cantatrice Teresina coinvolse Giuseppina Verdi Strepponi. Della passionaccia Verdi non ammise mai nulla, la Strepponi fece più d'un cenno; la Stolz ne uscì pian piano a testa più o meno alta, e a rimetterci le penne fu solo Mariani, il fidanzato ufficiale della primadonna. I rapporti si guastarono irrimediabilmente, Verdi e Mariani non furono più amici e Mariani morì troppo presto per risalire la china, chiarirsi, rimettersi in sella anche umanamente. Maramotti insegue fatti e sentimenti, non giudica né infierisce, non inventa nulla né forza le testimonianze, ma non può non salvare a usura il suo umiliato concittadino. Geloso della Stolz? Certo, e con ragione. E Verdi, geloso di che? Di niente, certo non di una "appropriazione" della sua musica che gli era provvidenziale, e forse nemmeno del reattivo wagnerismo dell'amico. Verdi si implicò in un *ménage* a più nomi, nelle maglie di un terzetto che, non lo si dimentichi mai, in realtà era un quartetto. Già da tempo la Strepponi vedeva di malocchio il sodalizio Verdi-Mariani, come l'effetto di un'amicizia che la escludeva non solo in musica, in gusto, in chiacchiera: Verdi già maturo e sempre austero, Mariani eterno giovane e ingenuo, questo non sarà sembrato troppo, quasi paternalmente coccolato (e a volte compatito) da quello? Anche i gravi ed evidenti malanni fisici di lui la signora Verdi volle sminuire, in gran malafede; ma anche su questi indaga lo studio di Andrea

Maramotti, che sulla faccenda come su altri momenti di un'arte inimitabile e di una vita piena tanto di plausi quanto di amarezze ha detto la parola giusta e ha messo un bel punto, come si suol dire, fermo. Come Oberto, insomma: ad accerchiare Angelo Mariani e il conte di S. Bonifacio fu proprio «l'orror del tradimento» (questo il settenario iniziale dell'aria)[20].

Ravennate di nascita e bolognese di fortuna, Mariani fu anche genovese. E a lungo, fino alla morte: *Angelo Mariani: gli anni genovesi (1852-1873)* di Carmela Bongiovanni è un libro del 2020 che promette lettere e documenti ma allarga notevolmente il discorso, trattando il suo protagonista come direttore dell'orchestra civica di Genova, direttore artistico *in pectore*, impresario, compositore, arrangiatore, esecutore, critico musicale, maestro di cappella, pianista, maestro di canto, cantante egli stesso (occasionalmente da baritono, come dimostra un frammento del *Torquato Tasso* di Donizetti). Colonne del lavoro sono la già interessante bibliografia locale, a firma specie di Leopoldo Gamberini, e, in attesa che l'archivio privato Durazzo Giustiniani possa mettere a disposizione degli studiosi le moltissime musiche sacre composte per la cappella di S. Ambrogio (nonché certe lettere), il grande epistolario di un musicista che era amabilmente e disinvoltamente grafomane. Scrisse oltre 450 lettere a Casa Ricordi, Mariani, e almeno 290 da Genova, dove fra i tanti meriti ebbe quello di organizzare e capitanare per oltre vent'anni quell'orchestra civica che dal 1850 al 1879 fu la prima orchestra stabile d'Italia (i professori d'orchestra, in breve, vi erano intesi regolarissimi impiegati del Comune). E se fosse vissuto ancora, l'irrequieto maestro che lavorò tanto da trascurare la salute, forse quell'esperienza sarebbe durata ulteriormente.

Sono 43 le lettere che l'autrice ha scelto dal *corpus* ricordiano (già digitalizzate sul sito dell'Archivio Ricordi e su Internet Culturale), spesso scritte in fretta e quindi non sempre ortograficamente perfette. Il compositore parla spesso delle sue opere, in particolare delle numerose raccolte di romanze per voce e pianoforte stampate e stampande presso Ricordi, e dei colleghi (Pedrotti, Pacini, Hérold, Auber, i fratelli Ricci). «Povero Rossini! Io credo che menerebbe la sua vita più felice in Bologna! Ma... colà, egli dice, vi sono ladri in quantità!»: nel 1851 effettivamente Rossini era già fuggito a Firenze da Bologna e stava malissimo di salute, ma "ladro" poteva essere solo qualche creditore di una mente malata, nevrotica, vessata da un'avarizia forse innata e certo ingigantita dal malessere. Spesso Mariani descrive la sua attività direttoriale circa opere, versioni, cantanti, sempre difendendo il suo Verdi fin dall'*Aroldo*: se la prende con chi, nella *Traviata*, taglia la cabaletta del tenore e addirittura anche il cantabile; ammira Luigia Bendazzi come Violetta e come Lady, ma in questo *Macbeth* critica l'interpretazione del sonnambulismo (e il taglio di «Trionfai, securi alfine», l'aria poi sostituita da «La luce langue»); nel *Ballo in maschera* del 1868 elogia senza mezzi termini Teresa Stolz, per «l'estensione e la bellezza della voce, l'arte di modularla, il sentimento e la maestria del canto». Solo in una nota compare quello stralcio di lettera del 18 gennaio 1859, sempre a Ricordi, dove Mariani si lamenta e protesta che «quell'ingrato di Verdi» continui a chiamarlo testa falsa, «mia povera testa falsa, buon cuore ed ottimo amico». I conflitti con Verdi scoppieranno

più tardi, e per Mariani saranno disastrosi: ma è significativo che già in precedenza il maestro avesse una nozione almeno parzialmente negativa dell'amico e interprete. «Testa falsa», chissà: forse voleva dire testa in sé capace ma falsata, guastata dal comportamento, e questo comportamento poteva consistere in un'inguaribile, personalissima dose e mistura di ingenuità, disinteresse economico, esuberanza artistica, franchezza troppa e diplomazia nulla.

*8. In palcoscenico*

La storia del melodramma è così vasta, ricca, complessa e sfuggente, lungo tutto l'Ottocento italiano, da permettersi sempre il lusso di perdere qualcosa per strada: in particolare i cantanti, quei musicisti particolari che per parecchio tempo sono stati considerati poco, alla stregua di semplici manovali del grande cantiere operistico. Intanto questo è falso, ché erano i compositori stessi, secondo la tradizione, a modellare la scrittura del canto sulle possibilità loro. E poi, se nulla può negare l'eccezione bibliografica riservata a miti come Pasta, Rubini, Malibran o Tamagno, com'è possibile che l'Ottocento rossiniano, verdiano e pucciniano non abbia esigenze ulteriori, altre antipatiche lacune da colmare? Frezzolini, Varesi, Tadolini, Fricci, Fraschini non sono stati anch'essi beniamini dei pubblici?

Sicché quando esce *Nicola Benedetti, celebre basso verdiano (1821-1875)* di Fabio Sileoni (2021)[21], la domanda è pari all'esultanza: se il testo è redatto con ogni scrupolo di ricerca e di redazione, a fianco del dedicatario compaiono molte altre notizie su poco noti o addirittura ignoti cantanti dell'epoca, colleghi di Benedetti o comunque affiorati nei suoi paraggi. Da bravo e quasi michelangiolesco Mosè, in mezzo a costoro troneggia lui, con un repertorio molto significativo che comprende qualcosa di Rossini, Bellini, Donizetti e Meyerbeer ma soprattutto i formidabili personaggi verdiani di Zaccaria, Pagano, Silva, Attila, Massimiliano, Sparafucile, Ferrando, Fiesco, quel Banco di *Macbeth* che il giovane Nicola ebbe l'onore di "creare" alla Pergola nel 1847. Oltre a una voce di basso autenticamente profonda, Benedetti era apprezzato per la solidità, la cantabilità, la nobiltà dell'espressione. Se basta l'aria scultorea del suo beneamato Banco, «Come dal ciel precipita», il ritratto è giusto. Così armato, il marchigiano studente a Bologna cantò a Senigallia, Lucca, Livorno, Verona, Reggio, Siena, Lisbona, Oporto, Roma, Odessa, Genova, Vienna, Trieste, Madrid, Vienna, Amburgo, Berlino e via dicendo. Il libro di Sileoni racconta tutto col sussidio della stampa d'epoca, di manifesti, di epistolari diversi, e ha l'ottima idea di intitolare i capitoli con la menzione delle città visitate. La lenta metamorfosi dell'opera italiana, sempre più romantica, accompagna la trattazione, ma anche la storia civile vi è presente, ovviamente con i casi delle grandi guerre d'indipendenza. L'ottima carriera di Benedetti, per esempio, non toccò la Scala di Milano né il S. Carlo di Napoli: per caparbietà di comportamento, causa un carattere fiero, indipendente, poco propenso a mettersi in mostra o a farsi pubblicità. Anche l'uomo Benedetti, infatti, risalta dal libro: con una sua immagine in carne e ossa (e lunga barba) faticosamente reperita, e con altri

aspetti della sua personalità come la fede incrollabile, il senso del guadagno e della proprietà, la riluttanza a costruirsi una famiglia propria, l'attaccamento alla terra natale e alla famiglia d'origine (appena una parolaccia, contro una collega riottosa alle brame di lui ma evidentemente non a quelle degli altri).

Ricerca tutta nuova questa sul primo Banco, da affiancare a quella sulla prima Alice: *Emma Zilli* di Cecilia Nicolò (2019)[22] narra la vita di Emma Elisa Fiappo Zilli, nata a Udine nel 1863 (la *vulgata* diceva un anno dopo) e scomparsa giovane all'Avana nel gennaio del 1901 (praticamente nei giorni del maestro). In quindici anni di carriera cantò quaranta opere fra gli altri di Orefice, Cappellini, Tirindelli, Floridia, ovviamente il *Falstaff* che l'avrebbe fatta ricordare a lungo. Verdi non la gradiva molto, invero, perché poco brillante per quella parte; e forse la signora aveva oramai una voce pienamente lirica, più pucciniana che verdiana, magari più francese che tradizionalmente italiana (quindi non assimilabile al cosiddetto soprano drammatico d'agilità). La sua fu una «carriera da fine Ottocento», infatti: lo dice il prosieguo del titolo di una ricerca condotta su alcune riviste specialistiche.

Dopo la prima Alice, la prima Hélène (nelle *Vêpres siciliennes*) è oggetto dello studio di Hiltrud Böcker-Lönnendonker, *Sophie Crüwell (1826-1907). Königin der Pariser Oper* (2020)[23]. Prussiana, tradotta come Sofia Cruvelli, la regina dell'Opéra predilesse Verdi cantando anche Elvira, Abigaille, Luisa Miller, e nella parte a lei destinata si avvalse di una straordinaria estensione sopranile compresa fra il Fa# grave (in cadenza) e il Do# acuto. Per finire, una coppia assai pericolosa: la compongono *Verdi's exceptional women: Giuseppina Strepponi and Teresa Stolz* di Caroline Anne Ellsmore (2018)[24], cioè la seconda moglie di Verdi e la non accertata ma assai probabile amante di Verdi (e la prima moglie? la cara Margherita Barezzi popola giustamente il terzo decennio delle biografie verdiane). L'autrice non tocca questi punti scabrosi, ma documenta il valore delle due signore sopra il palcoscenico e poi anche giù, nel mondo, nella vita quotidiana, quando sia l'una che l'altra, pur diversamente, seppero vivere all'ombra di un tale uomo e artista. Come cantante la lodigiana Giuseppina (1815-1897) fu soprano di belcanto, capace di cantare *Lucia di Lammermoor* e *L'elisir d'amore* prima di tenere a battesimo l'Abigaille di *Nabucco* (certo frutto più della creatività dell'autore che della voce dell'interprete); e la boema Teresa (1834-1902) fu vero e grande soprano drammatico, esecutrice ideale delle parti più mature di Verdi dal *Ballo in maschera* alla *Messa da Requiem*, grazie a una voce estesa (dal La basso al Do# alto), potente, armoniosa ed espressiva.

Per cominciare a finire una rassegna larga cinque anni ma come s'è detto stretta ai soli libri (da completare in futuro con i saggi), ecco altra e diversa gente di spettacolo riassunta da Vittoria Crespi Morbio in *Strehler e i suoi scenografi / and his scenographers* (2018)[25]. Se non sono moltissimi, questi collaboratori alla pari del grande Strehler, sarà perché non particolarmente alto è il suo monte-regie: ma fra il 1943 e il 1998 nacque una serie di spettacoli che fecero epoca e dovrebbero ancora fare scuola. Con Luciano Damiani ed Ezio Frigerio, basti citare, alla Scala, il *Macbeth* del 1975, che era una scatola arancione vuota ma piena di suggestione,

e il *Lohengrin* del 1981, fatto di enormi colonne in alabastro blu fosforescenti. Troppo audaci, secondo la tradizione? Allora valga il *Simon Boccanegra* del 1971, dove Frigerio concentrò la passione e la solitudine del protagonista in una nuda imbarcazione. I segreti tecnici di tanta arte (applicati anche a Shakespeare, Goldoni e Brecht) li conosceranno gli addetti ai lavori, ma i principali segreti estetici sono presto detti: sensibilità, unitarietà e semplicità, tutti quegli elementi che la maggioranza degli spettacoli odierni sostituisce con ritrovati cervellotici e rimpinza da tutte le parti. Il bellissimo volume comprende testo italiano e inglese, immagini manco a dirlo superbe, puntuale catalogo dotato di tutte le informazioni possibili. Dove risulta anche un *Coriolano* che, al Piccolo nel 1957, ebbe Virginio Puecher come assistente regista di Strehler.

A proposito, a fare il punto sullo spettacolo d'opera nella sua documentazione anche visiva sono le 1704 pagine di *L'Ottocento, II: Verdi e Wagner* di Elvio Giudici (2018)[26], parte di una serie che sottotitolando *L'Opera. Storia, teatro, regia* invero promette un po' troppo. Con ogni eleganza di penna e una certa soggettività di pensiero il critico elenca e commenta tutte le inevitabilmente recenti edizioni in DVD delle opere di Verdi (poi di Wagner), sicuro com'è che teatro d'opera sia tanto musica quanto scena. E in tema di regia accoglie tanto il più quanto il meno nuovo, osteggiando solo ciò che regia non è affatto: ovvero la briglia sciolta a cantanti ignari di recitazione o un'altalena di *entrées* e *sorties* da balletto vecchiotto e penosetto.

**Note:**

[1] Piero Mioli, *Ex libris*, in «Studi Verdiani», XXV, 2015, pp. 179-204; *Ex libris*, Ivi, XXVI, 2016, pp. 137-163; *Ex libris*, Ivi, XXVII, 2017, pp. 239-268; *Ex libris*, Ivi, XXVIII, 2018, pp. 217-249.

[2] Sebbene fuori tempo di trattazione, un ricordo merita l'agile, illustrato, divulgativo, molto americano Daniel Snowman, *Giuseppe Verdi Composer*, New York, Cavendish Square, 2017, che almeno scivola sulla vita e insiste, a modo suo, sull'opera.

[3] Eduardo Rescigno, *Verdi*, Milano, Mind, 2018.

[4] Giovanni Bietti, *Ascoltare Verdi*, Bari-Roma, Laterza, 2021.

[5] Paolo Gallarati, *Verdi*, Milano, il Saggiatore, 2022.

[6] Piero Mioli, *Giuseppe Verdi. Le nozze di Musica e Dramma*, Roma, NeoClassica, 2022.

[7] Michele Nitti, *Verdi. Diario dell'attività parlamentare*, pref. di Dario Franceschini, saggio intr. di Alessandro Nava, Merone, Manzoni, 2022.

[8] Mary Ann Smart, *Waiting for Verdi: italian Opera and political Opinion*, Oakland, University of California Presss, 2018.

[9] *Carteggio Verdi Cammarano 1843-1852*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2021.

[10] Ruben Vernazza, *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)*, Torino/Lucca, De Sono/LIM, 2019.

[11] Paolo Isotta, *Verdi a Parigi*, Venezia, Marsilio, 2020.

[12] Julian Budden, *Le Opere di Verdi*, coord. di Giorgio Pestelli, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988.

[13] Gunther Wenz, *Don Carlos, Geschichte, Drama, grosse Oper*, München, Utzverlag, 2019.

[14] Felice Todde, *Tre drammi spagnoli per Verdi*, Varese, Zecchini, 2022.

[15] *Aida. Figlia di due mondi*, a cura di Enrico Ferraris, Modena, Panini, 2022.

[16] Marc Fumaroli, *La Repubblica delle Lettere*, trad. di Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2018 insiste sull'autorevolezza della prassi della biografia, che anzi invita a chiamare "vita" alla latina.

[17] Harvey Sachs, *Toscanini. La coscienza della musica*, trad. di Valeria Gorla, Milano, il Saggiatore, 2018.

[18] Mauro Balestrazzi, *La tournée del secolo. Toscanini e la straordinaria nascita dell'Orchestra della Scala*, Lucca, LIM, 2020.

[19] Andrea Maramotti, *Angelo Mariani. Un grande musicista dell'Ottocento*, Ravenna, Longo, 2021.

[20] Con un verbo e un plurale in più il verso diventa «Fu l'orrror de' tradimenti», struggente attacco di cantabile donizettiano: *Il Furioso all'isola di S. Domingo* (1833) fa cantare questo ottonario di Ferretti al protagonista Cardenio in duetto con il buffo Kaidamà (niente da invidiare a Verdi, peraltro).

[21] Fabio Sileoni, *Nicola Benedetti, celebre basso verdiano (1821-1875)*, Fermo, Livi, 2021.

[22] Cecilia Nicolò, *Emma Zilli. Una carriera di fine Ottocento*, Roma, NeoClassica, 2019.

[23] Hiltrud Böcker-Lönnendonker, *Sophie Crüwell (1826-1907). Königin der Pariser Oper*, Gütersloh, Verlag für Regionalgeschichte, 2020.

[24] Caroline Anne Ellsmore, *Verdi's exceptional women: Giuseppina Strepponi and Teresa Stolz*, London, Routledge, 2018.

[25] Vittoria Crespi Morbio, *Strehler e i suoi scenografi / and his scenographers*, Milano, Amici della Scala - Grafiche STEP, 2018.

[26] Elvio Giudici, *L'Ottocento, II: Verdi e Wagner*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

# Genova: la chitarra, il mare e i musicisti emigranti

*Fabrizio Giudice*

Da molti secoli la chitarra sembra rappresentare al meglio la vocazione musicale della città di Genova. Presente addirittura nella forma polifonica caratteristica del trallallero, la voce della chitarra sostituisce di fatto l'uso dello strumento imitandolo con la voce, fatto unico nella storia dei canti a cappella; se poi a questo uniamo il fatto che il mandolino, detto appunto genovese, adotta l'accordatura della chitarra un'ottava sopra con raddoppi, possiamo capire quanto questo strumento sia radicato nella tradizione popolare dei genovesi. Il mare, ovviamente, è stato nell'antichità una fonte di cultura inesauribile: dal mare arrivavano nuove culture, nuove musiche e nuovi linguaggi; era il porto di Genova il luogo dove si arrivava e da dove si partiva.

L'800 si apre con il dominio napoleonico sul capoluogo ligure. Nella provincia di Genova in quel periodo si assisteva al ritiro nella villetta di S. Biagio sopra Bolzaneto di Nicolò Paganini (1782-1840), datato 1803-1805, periodo in cui Paganini si dedicò completamente allo studio della chitarra donando ai posteri capolavori come la *Grande Sonata* MS 3 e la *Sonata concertata* dedicata a Emilia Di Negro, oltre a una parte delle 37 sonate per chitarra sola. Nel 1807 si nota la presenza di Francesco Molino (1768-1847), uno dei più importanti chitarristi dell'epoca, documentato da parecchi lavori dedicati alla nobiltà genovese: per esempio *Amelia Spinola* op. 2 e op. 9, *Madame Brack* op. 1 (si tratta della moglie del doganiere di Genova) e il conte Gian Carlo Durazzo op. 4 e op. 19. Francesco Molino a Parigi pubblicherà opere con l'editore Gambaro, genovese doc, e dedicherà il concerto per violino e orchestra a Gian Carlo Di Negro (un manoscritto è conservato al Conservatorio !Paganini"). Francesco Molino scriverà un importante metodo (dedicato a una nobile discendente dei Brignole, madame Dalberg figlia di Giulio Brignole Sale) celebrato anche dal Fétis, inventerà un modello di chitarra particolare con gli "effe" sulla cassa e avrà un grande successo a Parigi. Anche lui come Paganini era un violinista ( fu allievo di Viotti) e tra i suoi allievi ebbe Agostino Dellepiane, grande amico di Paganini e insegnante di Camillo Sivori (1815-1894). L'amicizia con Agostino Dellepiane presuppone una conoscenza reciproca delle due scuole violinistico-chitarristiche di Molino e Paganini.

Da non dimenticare poi le vicende di Giuseppe Mazzini e Simone Schiaffino di Camogli. Il primo, grande uomo politico e pensatore, ebbe contatti con il chitarrista Giulio Regondi (1822-1872), uno dei massimi virtuosi del tempo, a Londra, dove veniva invitato a tenere concerti di beneficenza per i bambini italiani immigrati e lavoratori. Celebri sono le lettere alla madre Maria Drago, in cui il grande genovese dà notizie sullo stato delle corde della sua chitarra, della pratica di musica d'assieme con ragazze svizzere e dei suoi gusti musicali. Scrisse poi *Filosofia della musica*, un'opera in cui sosteneva l'importanza del coro nel melodramma come interprete delle passioni e degli ideali del popolo, ideali ai quali forse avrà attinto anche Giuseppe Verdi che Mazzini incontrò a Londra nel 1848, in occasione della esecuzione dell'opera *I Masnadieri*. Il secondo, Simone Schiaffino, garibaldino, si imbarca dallo scoglio di Quarto, ma a bordo imbarca pure la sua chitarra. Morirà nella battaglia di Calatafimi a soli 21 anni e la sua chitarra tornerà indietro e oggi è conservata ed esposta al Museo marinaro di Camogli. Tornando a Paganini, bisogna ricordare che a Torino sentì suonare Luigi Legnani (1790-1877) e progettò con lui una *tournée* di concerti che non ebbe luogo a causa della sopraggiunta malattia del genovese: la *tournée* negli Stati Uniti fu poi effettuata da due loro allievi, Camillo Sivori al violino e Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878) alla chitarra. In pieno periodo post-risorgimentale fece presenza a Genova Giuseppe Verdi, che visse a lungo nella nostra città e scrisse l'opera *Simon Boccanegra*, ambientata nella Genova dei dogi.

Sul finire dell'800 nacque a Genova Pasquale Taraffo (1887-1937), pioniere della discografia mondiale e virtuoso della chitarra arpa. Il successo mondiale di Taraffo e della sua monumentale chitarra arpa costruita dal liutaio Settimio Gazzo testimoniano due cose: l'alto livello tecnico presente a Genova e il fermento della liuteria chitarristica, pronta alle innovazioni e alle sperimentazioni. Taraffo non aveva studiato musica, ma a detta di molti aveva un orecchio "mozartiano" supportato da una tecnica che molto probabilmente veniva insegnata e praticata in città. Sorprende ancora oggi leggere le critiche entusiastiche dopo i suoi concerti e sapere che questi concerti si tenevano in varie parti del mondo, da New York a Barcellona fino a Buenos Aires, dove morì nel 1937 ed è ancora sepolto. Suo compagno di viaggi molto spesso era Mario Cappello, autore di *Ma se ghe pensu*: e qui il pensiero va subito all'emigrazione italiana nelle Americhe.

Uno studio fatto in Brasile sull'emigrazione italiana rivela che uno dei fattori principali di integrazione con il popolo brasiliano è stata proprio la pratica musicale. Molti degli italiani giunti nelle principali città brasiliane avevano esperienze in Italia come suonatori nelle bande di paese, per cui il desiderio di riunirsi a suonare trovò terreno fertile nell'associazionismo italiano, molto presente ancora oggi all'estero e nelle bande di *choro* dove spesso la musica popolare brasiliana si suonava attorno a un tavolo. Molte, quindi, le storie di italiani che partendo dalla musica popolare hanno poi intrapreso studi accademici anche in Europa e sono diventati veri e propri maestri come compositori, esecutori, arrangiatori e direttori d'orchestra. Ne citiamo alcuni, tenendo presente che alcuni sono italiani di prima generazione e altri

di seconda. In ogni caso, nelle loro case, si parlava italiano e molto spesso era presente una chitarra, un mandolino o uno strumento da banda, fatto che insieme al cibo dava una connotazione e uno stile di vita inconfondibile .

Radames Gnattali (1906-1988) e Francesco Mignone (1897-1986) sono tutti e due figli di emigrati italiani: simili le loro storie. Gnattali è figlio di Adelina Fossati, pianista e insegnante e cugina di Olga Fossati, famosa violinista in Brasile, mentre Mignone è figlio di Alferio Mignone, noto flautista emigrato nell'800 in Brasile. Entrambi nascono in Brasile e dopo essere venuti a contatto con la musica *de esquina* (cioè di strada) studiano regolarmente e si diplomano al Conservatorio di São Paulo, diventando musicisti professionisti. Mignone però tornerà in Italia, ospitato a Legino (Savona) dai parenti e andrà a studiare a Milano al Conservatorio con Vincenzo Ferroni. Un suo lavoro fu premiato a Rio de Janeiro da Richard Strauss e negli anni '30 ebbe l'onore di dirigere i Berliner Philharmoniker. Negli anni '50 abbandonò lo stile brasiliano e compose balletti, opere e musica da camera. Gnattali invece tentò invano una carriera da grande pianista, ma ebbe più fortuna come arrangiatore e compositore. Nel 1936 Radio Nacional lo chiamò come arrangiatore e direttore dell'orchestra e per trent'anni rimase come autore di raffinati arrangiamenti di musica brasiliana e persino Jobim, di cui era grande amico, gli dedicò un brano: *Meu amigu Radames*. Gnattali suonava anche la chitarra e per questo strumento ha scritto molti brani per chitarra sola, chitarra e orchestra, chitarra e flauto, due chitarre. Rimanendo in ambito chitarristico bisogna ricordare Abel Carlevaro (1916-2001). Uruguayano dal cognome ligure, aveva i nonni originari di Santa Margherita Ligure. Carlevaro è noto in ambiente chitarristico per il suo metodo e per composizioni chitarristiche suonate in tutto il mondo. Il suo approccio alla tecnica è stato davvero rivoluzionario: per primo ha formulato le teorie per cui la chitarra doveva adattarsi al corpo dell'esecutore e non il contrario, salvando molti chitarristi da tendiniti, mal di schiena, tensioni e inoltre formulando un metodo, dove movimento e pensiero musicale si integrano a vicenda. Inoltre Carlevaro godette dell'amicizia e della frequentazione assidua di Segovia che, partito guardacaso dal porto di Genova nel 1936 per sfuggire alle devastazioni della guerra civile spagnola, approdò in Uruguay dove si stabilì per molti anni, condividendo con Abel Carlevaro l'amore per la musica e per la chitarra nella stessa città: Montevideo.

Figlio di emigrati italiani era anche Astor Piazzolla (1921-1992): la madre era originaria di Villacomandina, un paesino della lunigiana, mentre il padre era pugliese. Piazzolla rivoluzionò il tango, portandolo verso forme contaminate dalla musica moderna e contemporanee, avendo non pochi problemi con i puristi del tango. Pugliese come il padre di Piazzolla era anche Guido Santorsola (1904-1994): nato a Canosa di Puglia, si diplomò al Conservatorio di São Paulo e scrisse molta musica per chitarra con vari stili, compresa la dodecafonia. Infine ricordiamo un altro emigrato illustre con Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), famoso compositore in patria, l'Italia, che fu costretto a lasciare, nel 1938, dopo la promulgazione delle leggi razziali del governo fascista. Aiutato da Toscanini, fuggì in America dove visse scri-

vendo molta musica da film e insegnando: tra i suoi allievi Henry Mancini e John Williams, autori a loro volta di musica da film. Castelnuovo ha prodotto musica in grande quantità soprattutto per chitarra e grazie alla sua amicizia e collaborazione con Andrés Segovia ha scritto alcune delle pagine più belle e più suonate nel mondo per questo strumento.

Volendo poi allargare il campo all musica Jazz, come non ricordare Eddie Lang (pseudonimo di Salvatore Massaro) chitarrista e Joe (Giuseppe) Venuti violinista: due italiani vicini di casa e compagni di classe che suonarono assieme. Ricordiamo anche Joe Pass (Passalacqua) chitarrista e il pianista Lenny Tristano. Anche qui storie di emigrazione e di quel talento musicale che in Italia non è mai mancato.

# APPENDICE

*I quadri dell'Istituto (anno accademico 2021-2022)*

*Presidente*
Fabrizio Callai

*Direttore*
Roberto Tagliamacco

*Vicedirettori*
Luigi Giachino
Marco Simoncini

*Direttore Amministrativo*
Raffaele Guido

*Direttore dell'Ufficio di Ragioneria*
Matteo Rovinalti (*ad interim*)

*Direttore Biblioteca*
Carmela Bongiovanni

*Segreteria Didattica*
Cristina Doriani
Sofia Ghersina
Rossana Zappalà

*Segreteria Amministrativa*
Manuela Benedetti
Simona Concas

*Segreteria Amministrativa/Protocollo*
Paolo Gonella

*Ufficio Produzione*
Marco Simoncini

*Referenti Erasmus*
Maria Paola Biondi
Luigi Giachino

*Referente Palazzo Senarega*
Tiziana Canfori

*Docenti (per aree disciplinari)*[1]

## *1. Discipline interpretative*

| | | |
|---|---|---|
| Elena Manuela Cosentino | Arpa | CODI/01 |
| Fabrizio Giudice | Chitarra | CODI/02 |
| Elio Rimondi | Chitarra | CODI/02 |
| Vincenzo Antonio Venneri | Contrabbasso | CODI/04 |
| Daniel Formentelli | Viola | CODI/05 |
| Alessandro Di Marco | Violino | CODI/06 |
| Valerio Giannarelli | Violino | CODI/06 |
| Valerio Iaccio | Violino | CODI/06 |
| Vittorio Marchese | Violino | CODI/06 |
| Chiara Morandi | Violino | CODI/06 |
| Riccardo Sasso | Violino | CODI/06 |
| Livio Salvatore Troiano | Violino | CODI/06 |
| Leandro Carino | Violoncello | CODI/07 |
| Giovanni Lippi | Violoncello | CODI/07 |
| Michele Marco Rossi | Violoncello | CODI/07 |
| Stefano Ammannati | Basso tuba | CODI/08 |
| Beatrice Cattaneo | Clarinetto | CODI/09 |
| Piero Paolo Fantini | Clarinetto | CODI/09 |
| Ennio Pace | Corno | CODI/10 |
| Alessandro Battaglini | Fagotto | CODI/12 |
| Chiara Coppola | Flauto | CODI/13 |
| Mara Luzzatto | Flauto | CODI/13 |
| Alessandro Piquè | Oboe | CODI/14 |
| Luigi Gallo | Saxofono | CODI/15 |
| Fabiano Cudiz | Tromba | CODI/16 |
| Massimo Gianangeli | Trombone | CODI/17 |
| Matteo Messori | Organo | CODI/19 |
| Maurizio Barboro | Pianoforte | CODI/21 |
| Giacomo Battarino | Pianoforte | CODI/21 |
| Anna Maria Bordin | Pianoforte | CODI/21 |
| Cesare Castagnoli | Pianoforte | CODI/21 |
| Daniele Fredianelli | Pianoforte | CODI/21 |
| Adalgisa Frontero | Pianoforte | CODI/21 |
| Enrico Stellini | Pianoforte | CODI/21 |

[1] Si adottano la disposizione e i codici della tabella annessa al Decreto Ministeriale n. 90 del 3 luglio 2009 (Settori artistico-disciplinari dei Conservatori di Musica).

| | | |
|---|---|---|
| Gueorgui Simeonov Trendafilov | Pianoforte | CODI/21 |
| Marco Vincenzi | Pianoforte | CODI/21 |
| Marco Campioni | Strumenti a Percussione | CODI/22 |
| Marina Comparato | Canto | CODI/23 |
| Carla Di Censo | Canto | CODI/23 |
| Claudio Ottino | Canto | CODI/23 |
| Gloria Scalchi | Canto | CODI/23 |
| Tiziana Canfori | Accompagnamento Pianistico | CODI/25 |
| Elisa Montipò | Accompagnamento Pianistico | CODI/25 |
| Leonardo Nicassio | Accompagnamento Pianistico | CODI/25 |
| Roberta Paraninfo | Accompagnamento Pianistico | CODI/25 |

2. *Discipline interpretative del Jazz*

| | | |
|---|---|---|
| Riccardo Bianchi | Chitarra Jazz | COMJ/02 |
| Paolino Dalla Porta | Contrabbasso Jazz | COMJ/03 |
| Francesco Caligiuri | Musica d'insieme jazz | COMJ/06 |
| Andrea Pozza | Pianoforte Jazz | COMJ/09 |
| Antonio Arcodia | Batteria e Percussioni Jazz | COMJ/11 |
| Barbara Raimondi | Canto Jazz | COMJ/12 |

Per Composizione Jazz, cfr. *infra* 7. *Discipline compositive*.

3. *Discipline interpretative della musica antica*

| | | |
|---|---|---|
| Valentino Ermacora | Clavicembalo e Tastiere Storiche | COMA/15 |

4. *Discipline della musica elettronica e delle tecnologie del suono*

| | | |
|---|---|---|
| Eric Maestri | Composizione Musicale Elettroacustica | COME/02 |
| Alberto Vedovato | Elettroacustica | COME/04 |
| Sylviane Sapir | Informatica musicale | COME/05 |
| Martino Sarolli | Multimedialità | COME/06 |

5. *Discipline interpretative d'insieme*

| | | |
|---|---|---|
| Marco Simoncini | Esercitazioni Corali | COMI/01 |
| Aurelio Canonici | Esercitazioni Orchestrali | COMI/02 |
| Vittorio Costa | Musica da Camera | COMI/03 |
| Rita Orsini | Musica da Camera | COMI/03 |
| Massimo Conte | Musica d'Insieme per Strumenti a Fiato | COMI/04 |
| Carlo Costalbano | Musica d'Insieme per Strumenti ad Arco | COMI/05 |
| Francesco Caligiuri | Musica d'insieme Jazz | COMI/06 |

6. *Discipline relative alla rappresentazione scenica musicale*

| | | |
|---|---|---|
| Luca Ferraris | Teoria e Tecnica dell'Interpretazione Scenica | CORS/01 |

7. *Discipline compositive*

| | | |
|---|---|---|
| Luigi Giachino | Composizione | CODC/01 |
| Paolo Silvestri | Composizione Jazz | CODC/04 |

8. *Discipline musicologiche*

| | | |
|---|---|---|
| Carmela Bongiovanni | Bibliografia e Biblioteconomia Musicale | CODM/01 |
| Giancarlo Bertagna | Storia della Musica | CODM/04 |
| Rossella Gaglione | Storia della Musica | CODM/04 |
| Maurizio Tarrini (Daniela Fantechi, Lorenzo Santoro supplenti) | Storia della Musica | CODM/04 |
| Ines Aliprandi | Poesia per Musica e Drammaturgia Musicale | CODM/07 |

9. *Discipline teorico-analitico-pratiche*

| | | |
|---|---|---|
| Andrea Basevi Gambarana | Teoria dell'Armonia e Analisi | COTP/01 |
| Laura Brianzi | Teoria dell'Armonia e Analisi | COTP/01 |
| Fabio Marra | Teoria dell'Armonia e Analisi | COTP/01 |
| Nicola Giribaldi | Lettura della Partitura | COTP/02 |
| Marco Bettuzzi | Pratica e Lettura Pianistica | COTP/03 |
| Maria Paola Biondi | Pratica e Lettura Pianistica | COTP/03 |
| Debora Brunialti | Pratica e Lettura Pianistica | COTP/03 |
| Lorenzo Pone | Pratica e Lettura Pianistica | COTP/03 |
| Giuseppina Schicchi | Pratica e Lettura Pianistica | COTP/03 |
| Carla Magnan | Teoria, Ritmica e Percezione Musicale | COTP/06 |
| Massimiliano Giordano Orsini | Teoria, Ritmica e Percezione Musicale | COTP/06 |
| Cécile Peyrot | Teoria, Ritmica e Percezione Musicale | COTP/06 |
| Pasquale Spiniello | Teoria, Ritmica e Percezione Musicale | COTP/06 |
| Roberto Tagliamacco | Teoria, Ritmica e Percezione Musicale | COTP/06 |

10. *Discipline didattiche*

| | | |
|---|---|---|
| Fabio Macelloni | Direzione di Coro e Repertorio Corale per Didattica della Musica | CODD/01 |
| Massimo Lauricella | Elementi di Composizione per Didattica della Musica | CODD/02 |
| Mauro Assorgia | Pedagogia Musicale per Didattica della Musica | CODD/04 |
| Luciano Di Giandomenico | Pratica della Lettura Vocale e Pianistica per Didattica della Musica | CODD/05 |
| Patrizia Conti | Storia della Musica per Didattica della Musica | CODD/06 |

*Consiglio di Amministrazione* (Triennio accademico 2018/2021)

Fabrizio Callai (Presidente)
In fase di nomina (Esperto M.I.U.R.)
Roberto Tagliamacco (Direttore)
Marco Vincenzi (Docente)
Matthias Crisafulli (Studente)
Raffaele Guido (Direttore Amministrativo, Segretario verbalizzante)

*Consiglio Accademico* (Triennio accademico 2020-2023)

Roberto Tagliamacco (Direttore)
Marco Bettuzzi (Docente)
Anna Maria Bordin (Docente)
Debora Brunialti (Docente)
Elena Manuela Cosentino (Docente)
Luigi Giachino (Docente)
Valerio Giannarelli (Docente)
Vittorio Marchese (Docente)
Rita Orsini (Docente)
Teresa Valenza (Studente)
Filippo Bogdanovic (Studente)

*Consulta degli Studenti* (Triennio accademico 2019-2022)

Matthias Crisafulli (Presidente)
Filippo Bogdanovic (Membro)
Sofia Ghersina (Membro)
Simone Schermi (Membro)
Teresa Valenza (Membro)

*Revisori dei Conti* (Triennio Accademico 2018-2021)

Renzo Costa (in rappresentanza del M.E.F.)
Leonardo Panattoni (in rappresentanza del M.I.U.R.)

*Nucleo di Valutazione* (Triennio accademico 2021-2024)

Giovanna Cassese (Presidente)
Sabrina Marzagalli (Membro esterno)
Fabrizio Giudice (Docente eletto)

*Dipartimenti e Referenti* (Triennio accademico 2018-2021)

Canto e Teatro Musicale (Tiziana Canfori)
Composizione (Luigi Giachino)
Strumenti ad Arco e a Corda (Valerio Giannarelli, Elena Manuela Cosentino)
Didattica della Musica (Patrizia Conti)
Strumenti a Fiato (Luigi Gallo)
Jazz, Musica elettronica, Nuove tecnologie e nuovi linguaggi (Sylviane Sapir)
Musica d'Insieme (Massimo Conte)
Discipline Musicologiche (Giancarlo Bertagna)
Strumenti a Tastiera (Marco Vincenzi)
Discipline teorico-analitico-pratiche (Cécile Peyrot)
Gruppo Interdipartimentale di Ricerca (Pasquale Spiniello)

*Personale T.A. (coadiutori)*

Graziella Bignardi
Beatrice Deplano
Maria Rosanna Di Molfetta
Marina Effori
Rosalba Gargano
Marina Larosa
Rocco Nelli
Monica Romano
Barbara Romeo
Elzbieta Szpor
Ivan Trentin (Francesco Ansaldi supplente)

FINITO DI STAMPARE NEL FEBBRAIO 2023