

IL **10**  
**P**AGANINI **2023**

QUADERNO  
DEL CONSERVATORIO  
“N. PAGANINI”  
DI GENOVA



# IL PAGANINI

Quaderno del Conservatorio “N. Paganini” di Genova  
Rivista annuale n. 10/2023

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

© 2023 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

<b>Premessa del direttore dell'Annuario</b>	pag. 6
<i>Musica e paraggi</i>	
<b>Premessa del presidente del Conservatorio</b>	9
<b>Premessa del direttore del Conservatorio</b>	11
<b>I. Estetica, storia, analisi</b>	
<b>Michele Croese</b>	12
<i>Concordia discors: aspetti generali dello stile di Michelangelo Rossi</i>	
<b>Marco Rapetti</b>	25
<i>I Bevilacqua, una dinastia di musicisti e imprenditori fra Genova e il Brasile</i>	
<b>Emanuele Torquati</b>	52
<i>Ponti immaginari tra Europa e America: alla scoperta della musica pianistica di Charles Tomlinson Griffes (1884-1920)</i>	
<b>Marco Vincenzi</b>	60
<i>Chopin secondo Busoni e secondo Rachmaninov: le rispettive Variazioni sullo stesso Preludio dell'op. 28 come manifesto di due poetiche inconciliabili</i>	
<b>Stefano A.E. Leoni</b>	71
<i>L'immaginario sonoro dell'Africa Orientale Italiana (ma non solo) secondo Gustavo Pesenti</i>	
<b>II. Documentazione, organologia, tecnologia</b>	
<b>Mara Luzzatto</b>	88
<i>Sull'autenticità delle 6 Sonate per due flauti di G.F. Haendel: un testimone genovese sinora trascurato</i>	
<b>Federico Filippi Prévost de Bord</b>	99
<i>Il mandolino alla genovese negli stucchi liguri del secondo Settecento</i>	
<b>III. Cronache</b>	
<b>Alessandro Turba</b>	108
<i>'San Remo Nero'. I Premi Sanremo di Musica 1935 1939</i>	
<b>Sylviane Sapir</b>	124
<i>I Generi della Musica Elettronica</i>	
<b>Tiziana Canfori</b>	136
<i>Didattica inclusiva in Conservatorio: un impegno nuovo</i>	
<b>IV. Rassegne</b>	
<b>Gianfrancesco Falbo</b>	145
<i>Era Paganini. Un approccio bibliografico</i>	
<b>Carmela Bongiovanni</b>	160
<i>Spigolature bibliografiche su Angelo Mariani (1821-1873) e il suo tempo</i>	

<b>Piero Mioli</b>	176
<i>Verdiana. Ex libris 2018-2022/2</i>	
<b>V. Miscellanea</b>	
<b>Nicolò Scudieri</b>	196
<i>Beethoven, Opus 101: alcune note a margine</i>	
<b>Mattia Lorenzini</b>	203
<i>Robert Schumann e la crittografia musicale: i “motivi di Clara” nella Fantasia op. 17</i>	
<b>Marco Jacoviello</b>	216
<i>Sull'onda del ricordo. Alberto Cantù</i>	
<b>VI. Appendice</b>	
<i>I quadri dell'Istituto (anno accademico 2022-2023)</i>	232

## Musica e paraggi

Non è facile, in un'impresa conservatoriale come questa pubblicazione, immaginare una mappa, un programma, insomma un “indice” generale buono a più usi, quelli specifici e non solo quelli, e soprattutto a più annate, alle diverse annate che verranno. Solitamente, in musica come nelle altre discipline, si danno riviste per così dire monotematiche, relative a un autore, un genere, un periodo, un ambiente; oppure riviste complessivamente libere, di argomento diverso, anche disparato, o di un argomento preciso e pure aperto a più versanti. Una pubblicazione di Conservatorio dev'esser diversa: una sorta di nominativo latino che debba declinarsi al genitivo, al dativo e agli altri casi. Che potrebbero essere questi, a onore della Musica con la maiuscola: l'arte in sé e per sé, la ricerca in tutti i sensi possibili, la vocazione didattica, la cronaca dell'istituzione, la cornice cittadina e regionale. Se questo numero del *Paganini* corrisponda davvero a tale assunto non sta a me rilevarlo, ma l'auspicio che lancio all'uopo è che la buona volontà mia, del comitato redazionale e del redattore capo, dei colleghi e degli studiosi contattati sia fuori discussione, ovviamente sul fondamento di fiducia dimostrata da direzione, presidenza, vice-direzione e direzione amministrativa.

Già l'anno scorso abbiamo disegnato un certo quadro d'insieme, che però fosse tutto sommato abbastanza fluido; e quest'anno lo confermiamo, distribuendovi i parecchi contributi di docenti, storici e studenti diplomati che, è doveroso riferirlo, non abbiamo accolto alla cieca, pur che fossero, ma abbiamo in parte commissionato e in altra parte concordato. Nelle poche righe che seguono vi farò semplice allusione, senza dilungarmi sui nomi degli autori peraltro leggibilissimi nel sommario.

I primi compositori direttamente chiamati in causa sono Beethoven, Busoni, Händel, Rachmaninov, Rossi e Schumann. Ferruccio e Sergej assieme: come hanno trattato, i due pianisti effettivamente polari, quel vertice del pianismo che è Chopin? Artisti e coetanei, hanno puntato entrambi il preludio op. 48 per variarlo a piacere, il primo con scrupolo storicistico e il secondo con passione romantica, l'uno con il rispetto del concertista filologo e l'altro con la simpatia del concertista brillante. Due opere grandi e speciali sono quelle di Ludwig e Robert: la “futurista” op. 101 di Beethoven (quella nota famigerata è un mi o fa? e vuole una sola prima o anche una seconda volta?) e l'enigmatica op. 17 di Schumann (Clara, Clara e poi Clara, con Beethoven laggiù in fondo). Georg Friedrich? Un testimone genovese, a questo punto fondamentale, scioglie il dubbio e non gli può riconoscere certe sei sonate per due traversieri senza basso (da assegnarsi invece a Schultze). E il Rossi è Michelangelo, celebre violinista e organista qui indagato all'altezza di un dramma per musica che all'epoca (1637) fu dato alle stampe.

A ruota, certi profili biografici difficilmente reperibili altrove almeno con tanti particolari: Charles Griffes, pioniere della musica americana e autore fra l'altro di una sonata per pianoforte tonalmente ben più che ambigua; il generale Gustavo Pesenti, proto-etnomusicologo dalla mentalità candidamente colonialista; i Bevilacqua, gente d'origine genovese (capostipite Angelo), musicisti e imprenditori-costruttori di pianoforti (questo saggio è dedicato al compianto Massimiliano Damerini, amico e collega e artista insigne); Alberto Cantù, già valente professore del "Paganini", musicologo, scrittore e divulgatore scomparso qualche anno fa. Molto originale poi il lavoro sugli stucchi di tre palazzi del circondario che confermano i caratteri del mandolino genovese, per esempio il battipenna a parallelepipedo.

Non manca la cronaca, né l'attualità. Pochi anni, e poco prima della seconda guerra, sono durati i "premi Sanremo" di composizione musicale, materia invero poco conosciuta. L'oggi, e certo tutto l'oggi nazionale riguardano i testi sulla musica elettronica e sulla didattica inclusiva, generosi di dedizione come di documenti, norme, leggi vere e proprie: quasi dimentico del passato, il discorso guarda molto al futuro e in molto confida (per esempio nell'ambito femminile).

Restano le rassegne bibliografiche. Una considera il *genius loci* da oltre un mezzo secolo: sono dei *paganiniana* necessari ai giovani che s'affacciano a quel mitologico mondo e utili ai meno giovani che vogliono tenere a mente. Un'altra deriva dal 150° della morte di un ravennate e genovese d'adozione, Angelo Mariani, il prototipo del vero concertatore e direttore moderno che prima legge la partitura e poi interpreta la musica. La terza, che s'accoda a un lavoro gemello del numero scorso, verte sul nome di Giuseppe Verdi, che almeno un po' genovese lo fu ma non certo per questo può continuare a figurare nella rivista. Per insistente volontà del suo neodirettore? Certo che no: il *Paganini* nasce scolastico e locale ma cresce forte di concezione e destinazione, intendendo parlare a una cultura e una società assai più larga. Aspetteremo che qualche diligente Leporello nostrano faccia il catalogo dei lettori? Intanto, spargeremo *manibus plenis* i nostri *lilia* appena colti. E che Virgilio sia indulgente.

Piero Mioli  
Bologna-Genova, settembre 2023



Il Conservatorio: Villa Bombrini in Albarno

Con grande piacere e rinnovato interesse, sono a presentare il nuovo numero del nostro Quaderno del quale il Conservatorio può e deve andare molto orgoglioso.

In special modo, questa volta, voglio soffermarmi sul ricordo della figura di Angelo Mariani del quale ricorrono i 150 anni della morte, avvenuta in quasi completa solitudine proprio a Genova, nel suo elegante appartamento di Villa Sauli la sera del 13 Giugno 1873. A lui, oltre ad innumerevoli meriti musicali, si deve la nascita della moderna direzione d'orchestra - che spianerà la strada ai futuri Faccio, Mancinelli e Toscanini - studiata e messa in pratica in seno alla civica orchestra del teatro Carlo Felice della quale fu a capo ininterrottamente ed indefessamente dal 1852 al 1873.

Il suo ricordo, purtroppo molto labile nella nostra città che, con mio grande dispiacere, non l'ha saputo ricordare come ben meritava, è almeno inserito nel nostro Quaderno grazie ad un attento articolo della Prof.ssa Bongiovanni, direttrice della Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini".

Ringrazio di cuore tutti i collaboratori che, a vario titolo, permettono di poter distribuire questa antologia (davvero letteralmente una 'raccolta di fiori') al pubblico che senz'altro, come sempre, gradirà questo nostro sforzo incentrato sul ricordo e sulla ricerca.

M° Fabrizio Callai  
Presidente del Conservatorio Paganini di Genova



Il Conservatorio: Palazzo Senarega

Anche quest'anno è pronto un nuovo "Quaderno del Paganini" giunto al n. 10, che è contemporaneamente il secondo numero del nuovo formato.

Per prima cosa un sincero ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito a questa Pubblicazione, proponendo, con rinnovato entusiasmo, temi di grande interesse, alcuni dei quali di estrema rarità.

Tutto questo rende di ulteriore pregio un prodotto, che valorizza il lavoro di ricerca e divulgazione, espresso dal Conservatorio Paganini.

Sono assolutamente convinto che la nostra Istituzione possa e debba essere, testimonianza di impegno e continuità, tra la preparazione di nuovi musicisti e il riconoscimento di quella ricchezza culturale e musicale, che Genova ha testimoniato nella suo recente e lontano passato.

In quest'ottica vale la pena sottolineare la varietà di tematiche presenti all'interno di questo "Quaderno del Paganini", affrontate con estrema competenza da Docenti, allievi ed ex allievi: dall'approfondimento alla riscoperta, dalla narrazione alle nuove problematiche che ci si pongono davanti, segno della volontà, di raggiungere nuovi risultati e affrontare nuove sfide.

In definitiva un segnale di ottimismo e positività per tutti coloro che, come noi, amano Genova e il nostro Conservatorio.

M° Roberto Tagliamacco  
Direttore del Conservatorio Niccolò Paganini

## ***Concordia discors: aspetti generali dello stile di Michelangelo Rossi***

*Michele Croese*

Rossi's personal style is defined by the madrigals and toccatas rather than the operas. [...] Both *Erminia* and Rossi's other opera, *Andromeda*, served as vehicles for spectacular stage machinery designed by Francesco Guitti. Choruses provide some of *Erminia*'s best music, which Doni likened to tuneful madrigals, but the judgement that it was the scenery that was most memorable in Rossi's opera is not without foundation.

Così scrive, nel *Grove*, Catherine Moore, autrice della voce «Michelangelo Rossi»<sup>1</sup> nonché di una monografia che resta, ad oggi, il più importante tentativo di analisi della figura e dell'opera di questo grande compositore, violinista e organista genovese del Seicento<sup>2</sup>.

Nella prefazione al suo studio<sup>3</sup> la Moore ritiene opportuno sottolineare quanto segue: «This is the first time that Rossi's oeuvre has been examined as a whole». Il libro, tuttavia, secondo quanto appare evidente già dall'indice, focalizza l'indagine critica su particolari aspetti e generi della produzione del compositore.

Ora, l'*opera omnia* di Michelangelo Rossi<sup>4</sup> giunta fino ai nostri giorni comprende:

1. una raccolta di 10 toccate e 10 correnti per strumenti a tastiera (organo e clavicembalo), pubblicata probabilmente nel 1634<sup>5</sup>;
2. una raccolta di 32 madrigali, rimasta manoscritta e pubblicata, in edizione critica, nel 2002<sup>6</sup>;
3. un'opera, *Erminia sul Giordano*, pubblicata nel 1637<sup>7</sup>;
4. alcuni brani rimasti manoscritti e di incerta, se non dubbia, attribuzione<sup>8</sup>.

Benché si tratti di un numero piuttosto esiguo di partiture, l'approccio critico della moderna musicologia (e non solo della Moore) tende, in maniera concorde, a concentrare la propria attenzione principalmente sulle toccate e sui madrigali di Rossi, individuando nel gusto per il cromatismo estremo e nella predilezione per la raffinata ricerca armonica (che caratterizzano largamente queste musiche) le cifre più autentiche del suo stile: non è un caso che, fra tutte le dieci toccate, gli interpreti prediligano la *Settima*, che si conclude con un vero e proprio vortice cromatico che ipnotizza e rapisce l'ascolta-

tore (una sorta di analogo sonoro della contemporanea lanterna a spirale di Sant'Ivo alla Sapienza del Borromini, con le sue iconiche volute che rimandano a significati mistici e trascendenti)<sup>9</sup>.

Sarà di seguito oggetto di discussione proprio questa settoriale e consolidata lettura critica.

Prima di procedere oltre, però, può essere utile ricordare alcuni tratti salienti della vicenda umana, per certi aspetti paradossale, di questo curioso musicista genovese vissuto nella prima metà del Seicento, antesignano del più iconico dei virtuosi e celebrato (ai suoi tempi) violinista che, tuttavia, non lasciò una sola partitura scritta appositamente per il suo strumento (ad eccezione - *si noti bene* - delle parti per insieme d'archi che costituiscono l'accompagnamento strumentale di *Erminia*).

Ora, è vero che Rossi non fu solo violinista, ma anche organista prima a Genova (come coadiutore dello zio Lelio presso il Duomo di San Lorenzo) e poi a Roma (in San Luigi dei Francesi dal 1629 al 1632); ma è altrettanto vero che passò alla storia come «Michelangelo del violino» e che le testimonianze dell'epoca lo ricordano più come vio-

linista eccelso che come virtuoso della tastiera. Lo stesso Kenneth Gilbert, nella concisa «Nota introduttiva» all’edizione critica delle *Toccate e Correnti*, notava laconicamente:

Michelangelo Rossi nacque a Genova nel 1602 e morì a Roma il 7 luglio 1656. A parte un breve periodo di permanenza a Modena (dal 1634 al 1638) è probabile che abbia trascorso la maggior parte della sua vita attiva a Roma. Benché allora più famoso come violinista che come organista o clavicembalista, oggi è conosciuto solo per il libro di toccate e correnti, l’unica opera di musica tastieristica da lui pubblicata.

Alla curiosità con cui vennero accolte le “bizzarre” toccate di Rossi fin dal momento della loro pubblicazione, confermata da tre successive ristampe<sup>10</sup> e da una diffusione coeva in forma di copie manoscritte (su cui si intrattiene opportunamente la Moore nell’ambito del suo studio<sup>11</sup>), si è aggiunto, nell’ultimo decennio del secolo scorso, l’interesse verso i 32 madrigali rimasti per tre secoli e mezzo manoscritti, descritti ed analizzati in prima istanza dalla Moore<sup>12</sup> e successivamente pubblicati, nel 2002, in un’eccellente edizione critica a cura di Bryan Mann; madrigali che, si noti, rivelano una fisionomia stilistica ben definita, con forti reminiscenze dello stile di Gesualdo.

Per far parlare i testi, è evidente, ad esempio, come l’audace giustapposizione delle triadi che caratterizza l’*incipit* del madrigale di Rossi *Occhi, un tempo mia vita* presenti significative analogie con il processo armonico che si riscontra nell’*incipit* di *Beltà poi che t’assenti*, contenuto nel *Sesto Libro* dei madrigali di Gesualdo:

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is for Rossi's madrigal 'Occhi, un tempo mia vita' and the right staff is for Gesualdo's 'Beltà poi che t'assenti'. Each staff has five vocal parts: Canto, Alto, Tenore, Quinto, and Basso. The music is in a common time signature (C) and features complex, chromatic harmonies. The lyrics are written below the notes.

**Left Staff (Rossi):**

- Canto: Oc - chi, un tem - po mia vi - ta,
- Alto: Oc - chi, un tem - po mia vi - ta,
- Tenore: Oc - chi, un tem - po mia vi - ta,
- Quinto: Oc chi, un tem - po mia vi - ta,
- Basso: Oc - chi, un tem - po mia vi - ta,

**Right Staff (Gesualdo):**

- Soprano: Bel - tà poi che t'as - sen - ti
- Quinto: Bel - tà poi che t'as - sen - ti
- Alto: Bel - tà poi che tas - sen - ti
- Tenore: poi che t'as - sen - ti
- Basso: Bel - tà poi che t'as - sen - ti

Allievo dello zio Lelio, organista presso la cattedrale di S. Lorenzo<sup>13</sup>, Rossi aveva compiuto, in effetti, la sua formazione musicale a Genova negli stessi anni in cui Simone Molinaro, maestro di cappella del duomo, pubblicava, nel capoluogo ligure, l’edizione integrale, in partitura, dei sei libri di madrigali di Gesualdo<sup>14</sup>.

*Rebus sic stantibus*, appare comprensibile che nel 1993, dopo aver fatto il punto sulla situazione biografica del compositore, nell'*incipit* del III capitolo della sua monografia la Moore scrivesse, esplicitamente: «The remainder of this study concentrates on Rossi's two most important areas of activity: the madrigals and toccatas» (corsivo mio)<sup>15</sup>.

Una simile affermazione appare però, oggi, troppo perentoria; è vero che la studiosa precisa poco più avanti:

Rossi's opera, *Erminia sul Giordano*, is not a major focal point of this study. The writing, production, and publication of *Erminia* were certainly significant events in Rossi's career, and in the context of Rossi's known output the opera must be regarded as a major work. Although opera as a genre is in a category of its own, the chapter about performance and expression embrace not only the toccatas and madrigals but also *Erminia*<sup>16</sup>.

Tuttavia i riferimenti ad *Erminia* nell'ambito di questo lavoro sono davvero esigui<sup>17</sup>, e sono probabilmente la conseguenza di un giudizio critico che appare formulato con evidenza nel passo dell'articolo del *Grove* citato in apertura<sup>18</sup>; che poi altro non è che la ripresa (a tratti la traduzione) fedele di alcune osservazioni di Sandra Righetti, sviluppate nella brevissima «Nota alla ristampa» anastatica del testo, pubblicata da Forni:

[Le] arie, assieme ai cori e alle danze, rappresentano senza dubbio i brani migliori dell'*Erminia* e da essi traspare un'abilità tecnica tutt'altro che trascurabile. [Ma i]l giudizio su quest'opera, considerato soltanto l'aspetto musicale, non può [...] essere interamente positivo; per un giudizio complessivo tuttavia, oltre agli elementi poetici e musicali, bisogna anche tener conto di quel terzo fondamentale elemento del dramma per musica che è l'apparato scenografico.

L'insieme degli elementi che sono stati posti in rilievo fino a questo punto ha ovviamente inciso sulla valutazione complessiva di *Erminia*, e, per ciò che riguarda la figura di Rossi in generale, ha stabilito un paradigma critico che sembra andare, col tempo, consolidandosi come una sorta di giudizio di comodo, pacificamente accettato e acriticamente riproposto<sup>19</sup>.

*Erminia sul Giordano*, appartiene, in effetti, alla nutrita categoria delle opere «ben meno cantate che decantate», secondo una sorniona ma molto efficace definizione di Mioli<sup>20</sup>. Dopo la rappresentazione romana del 1633 venne ripresa, probabilmente, a Pistoia nel 1638. Poi, per quattro secoli è rimasta del tutto assente dalle scene, finché nel 2000 è stata nuovamente allestita al teatro di Pistoia, in occasione di una serie di iniziative culturali legate alla celebrazione del quarto centenario della nascita del drammaturgo, il pistoiese Giulio Rospigliosi. Ad eccezione di una sintesi significativa di Mioli, che

ne definisce i tratti salienti<sup>21</sup>, gli accenni puntuali e canonici che appaiono nei manuali di storia della musica e in vari e persino autorevoli contributi critici fanno di quest'opera una sorta di “araba fenice” di mozartiana e dapontina memoria: che ci sia, l'*Erminia sul Giordano*, ciascun storico della musica lo dice, come, in realtà, sia stata pensata e scritta dal poeta e dal compositore, ben pochi sembrano saperlo. La formula ricorrente che capita di incontrare a proposito di *Erminia* è: «basata sulla *Gerusalemme Liberata* del Tasso». Basterebbe leggere, tuttavia, la nota introduttiva di Sandra Righetti alla ristampa anastatica pubblicata da Forni per rendersi conto che la *Gerusalemme Liberata* non è che una delle due fonti principali di Rospigliosi; e il rilievo potrebbe persino sembrare ozioso, se non fosse che la seconda fonte (cui si ispira la trama che “intreccia gli amori” di Lidia e Selvaggio) è un altro celeberrimo testo del Tasso, di grandissima rilevanza per la storia della letteratura italiana e per gli albori del melodramma: *l'Aminta*. In un mio precedente contributo ho cercato di dimostrare come il libretto di Rospigliosi si configuri come il prodotto di una sofisticata operazione di riscrittura, rivelandosi una sintesi elaborata dei due archetipi<sup>22</sup>, ma la partitura, in quanto tale, è ancora in attesa di un'analisi specifica e approfondita.

Il fatto è che nel momento in cui si identifica la peculiarità del linguaggio di Rossi con le arditezze armoniche dei madrigali e lo *stylus phantasticus* delle toccate<sup>23</sup>, la musica di *Erminia sul Giordano* diventa un grosso problema a livello di coerenza stilistica.

Cosa può aver spinto un compositore ad adottare, in una stessa fase della propria creatività (se è vero che le opere di Rossi che conosciamo si possono collocare, sostanzialmente, nell'arco di un decennio, grossomodo dal 1624 al 1634)<sup>24</sup>, idiomi musicali tanto diversi da risultare diametralmente opposti?

Per quale ragione emulare felicemente lo stile più audace di Gesualdo, come accade nei 32 madrigali e, in parte, nelle toccate, e ripiegare, poi, su di un contrappunto a sei voci rigorosamente diatonico, come accade nei cori di *Erminia*, distillando, al tempo stesso, un controllatissimo recitativo che, in quanto a condotta delle parti, pienamente acquisita, ormai, la lezione della *seconda pratica*, si rivela in linea con i precetti enunciati a metà del Cinquecento da Zarlino?

Queste sembrano le domande da porsi, piuttosto che stabilire primati o definire apoditticamente le peculiarità dello “stile personale” di Rossi, sottovalutando o ignorando, a tutti gli effetti, un'opera che costituisce, affidandoci ad una rozza proporzione numerica, più del trenta per cento della produzione conosciuta del compositore. La risposta, o le risposte, sono indubbiamente difficili, perché, anche biograficamente parlando, la figura di Rossi risulta troppo frammentaria ed ambigua. Non si potrà fare altro, pertanto, che accettare lo *status quo*, e tentare di risolvere le contraddizioni che emergono nell'ambito stesso del contesto musicale che le evidenzia.

La “duplicità”, per così dire, dell’idioma musicale di Rossi è, del resto, già palese in quella raccolta che, nei secoli, gli ha garantito una certa fama nell’ambito della storia della musica occidentale: le *Toccate e Correnti*<sup>25</sup>. E non è un caso, in questa prospettiva, che alla curiosità e simpatia, se non allo stupore con cui furono accolte le toccate faccia eco una certa indifferenza nei confronti delle correnti<sup>26</sup>, che rivelano, peraltro, numerosi punti di contatto con la dimensione stilistica che caratterizza i cori e gli intermezzi strumentali dell’*Erminia*.

Nella sua monografia la Moore avanza l’ipotesi che Rossi abbia voluto includere le correnti nella raccolta per fornire ad allievi principianti, o tecnicamente meno dotati, del materiale su cui lavorare, sviluppando anche qualche ulteriore considerazione a proposito dell’insolito assortimento del libro:

In contrast to Frescobaldi’s practice of including many other genres with his toccatas, Rossi’s volume contains only the two genres named in the title: toccatas and correnti. We have no explanation from Rossi for this choice of short dance pieces to accompany the toccatas. Perhaps he wished to include pieces that were more suitable for the harpsichord than organ, and thereby give the collection a wider appeal. Perhaps he wished to provide some pieces that could be tackled by a less advanced player – he may even had a didactic purpose in mind. Or perhaps he simply wanted some less “cerebral” compositions to act as a foil to the toccatas.<sup>27</sup>

Non si vuole entrare, qui, nei meriti di questo giudizio, che appare, ancora una volta, piuttosto emblematico. Si confronti, però, a proposito di quanto si è osservato prima, in relazione alla significativa prossimità del linguaggio musicale che caratterizza le correnti e l’opera, l’*incipit* della *Corrente* Terza con questo ritornello strumentale tratto dal Prologo 17 dell’*Erminia* (pp. 11-12 ed. Masotti):

The image shows a musical score for the beginning of the Third Corrente from Erminia. The score is in 3/4 time and consists of a piano introduction and five staves for strings: Violin 1, Violin 2, Violin 3, Violin 4, and Bass. The piano part features a melodic line with a trill and a rhythmic accompaniment. The string parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Ad un’analisi attenta alla struttura e alla micro-struttura del testo le somiglianze appaiono davvero interessanti: c’è l’inizio anacrusico, seguito dal caratteristico inciso ritmico:



Sempre nella prima battuta, alla linea discendente del basso, comune ad entrambe le composizioni, corrisponde il moto contrario delle voci superiori nella corrente e del violino II nel ritornello, che conduce, in entrambi i casi, ad una cadenza sulla tonica sul battere della seconda misura.

Partendo dalla tonica (triade di do) gli archi melodici della corrente e del ritornello culminano sul la<sub>4</sub> della terza battuta, con un profilo che si rivela la variazione di un identico schema armonico.

Evidenti, infine, le analogie ritmiche e melodiche delle rispettive cadenze (batt.5-6 della corrente – battute 7-8 del ritornello).

Ora, se davvero, come aggiunge la Moore nell’articolo del Grove, il «dance-like character» delle correnti «may suggest Rossi’s violin music, none of which is known today» ci troviamo di fronte ad un curioso paradosso: nell’ambito specifico della sua produzione vocale (madrigali e opera) l’elemento che rende interessante Rossi agli occhi della musicologia moderna è ciò che più lo aggancia al passato<sup>28</sup>, là dove le musiche che sancirono il successo del compositore presso i contemporanei<sup>29</sup>, che lo videro, soprattutto, «atto col suo violino a raddolcire ogni amaro»<sup>30</sup>, passano per lo più inosservate, o, al massimo, vengono classificate come opere di “minor impegno”.

«Raddolcire ogni amaro» con uno qualsiasi dei madrigali di Rossi sarebbe possibile solo ipotizzando un ascoltatore musicalmente colto e raffinato a tal punto da saper gustare ed apprezzare l’aspetto speculativo<sup>31</sup> di queste opere, autentica “musica riservata”<sup>32</sup> che, per ciò che riguarda l’impatto immediato su di un pubblico generico e non particolarmente versato in questioni musicali, si connota, piuttosto, per un carattere melanconico e quasi lugubre.

Diametralmente opposto il discorso relativo alle correnti per cembalo, che dal punto di vista della tecnica della composizione si caratterizzano per una scrittura prevalentemente omoritmica e accordale; il cromatismo appare bandito in modo programmatico da questi brani, ed il contrappunto si limita alla ripresa di brevi incisi e figure melodiche, soprattutto tra la voce superiore e il basso (cfr. la corrente I e X); si potrebbero definire “monodie accompagnate per strumento a tastiera”.

Nel ritornello citato la formazione strumentale a cinque voci impone a Rossi un trattamento più contrappuntistico della partitura, rispetto a ciò che accade nella corrente; ma l’andamento complessivo resta omoritmico, con uno spiccato carattere di danza, e,

in ogni caso, la voce superiore assume il principale rilievo melodico<sup>33</sup>, in un contesto armonico puramente diatonico.

È, questa, una delle cifre stilistiche peculiari dell'opera intera, come si evince anche da altri significativi momenti: si confrontino i brani appena citati con i seguenti ritornello e coro tratti dal finale del secondo atto dell'*Erminia* (p. 97 ed. Masotti), e, ancora una volta, costruiti sull'identico inciso ritmico:



Violino 1

Violino 2

Violino 3

Violino 4

Continuo

Soprano 1  
Con no-te ca-nore Fra dol-ci con cen - ti Spie-ghia-mo d'A more Le cu-re pun-gen-ti spie

Soprano 2  
Con no-te ca - nore Fra dol-ci con - cen - ti Spie-ghia-mo d'A - mo-re d'A-mo-re

Soprano 3  
Con no-te ca-nore Fra dol-ci con cen - ti Spie-ghia-mo d'A

Contralto  
Con no-te ca - nore Fra dol-ci con - cen - ti Spie-ghia mo d'A

Tenore  
Con no-te ca - nore Fra dol-ci con - cen - ti Spie

Basso  
Con no-te ca-nore Fra dol - ci con-cen-ti Spie - ghia mo Spie-ghia mo d'A

Continuo

È probabile che a simili musiche (ben più che ai madrigali o alle toccate) si riferisse Ignazio Trotti, gentiluomo ferrarese, quando, a proposito della perduta partitura dell'*Andromeda* scriveva:

[l'] eccellenza [di Michelangelo Rossi] nel contrapunto è proporzionata alla delicatezza del suono, ond'egli vien celebrato non solo per l'Italia, ed in Roma, ma in altre parti d'Europa, ov'è giunta la melodia veramente angelica del suo violino<sup>34</sup>.

Ma tralasciando le congetture, per ciò che riguarda nello specifico *Erminia*, il contrapunto diatonico, accordale e imitativo, vocale e strumentale, di cui è ricca la partitura, in quanto soluzione tecnica (talvolta sviluppata con numerose licenze nella condotta delle parti) si rivela, infine, funzionale al libretto dell'opera, che riconduce la tematica epica del poema del Tasso nell'ambito sublimato della favola pastorale; l'impressione dell'"eccellenza" di questa musica poteva essere facilmente imposta dall'abilità di un interprete che avesse saputo aggiungere alle parti strumentali «mille grazie di trilli, di strascichi, di sincope, di tremoli, di finte di piano e di forte e di simili altre galanterie»<sup>35</sup>; come Rossi, a detta dei contemporanei, sapeva fare.

Forse è arrivato il momento di considerare l'*opera omnia* di Rossi veramente «as a whole», e di entrare anche nello specifico del testo musicale e, di conseguenza, della rappresentazione scenica della negletta *Erminia*, troppo a lungo ignorata e sottovalutata dalla critica, al fine di evidenziare quanto di peculiare la caratterizza; solo allora potremo giungere, credo, ad una più precipua definizione della statura artistica e dello stile, davvero versatile e poliedrico, di questo singolare compositore del Seicento, che seppe servirsi, a seconda dei casi e delle esigenze, di linguaggi e generi tanto diversi: in guisa, più che di un Giano bifronte, di uno squisito cultore di quella *concordia discors* che, ancora nel Barocco, restava la definizione per antonomasia di "armonia".

## Note

1 In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di STANLEY SADIE, London, Macmillan, 2001, vol. XXI, pp. 728-731: 730.

2 CATHERINE MOORE, *The Composer Michelangelo Rossi. A "Diligent Fantasy Maker" in Seventeenth-Century Rome*, New York-London, Garland Publishing Inc., 1993.

3 *Ivi*, p. XIII.

4 Ancora utili, per un approccio generale alla vita del compositore, il profilo di MARIA ROSA MORETTI (in *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1990, pp. 188-191; la Moretti aveva anche pubblicato, per prima, un madrigale di Rossi, *Ohimè! Se tanto amate*, in appendice allo stesso volume, pp. 300-301) e di ANNA SORRENTO (*Michelangelo Rossi, una figura originale nel panorama tastieristico italiano*, in AA. VV. *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna*, a cura di Giampiero Buzelli, Ronco Scrivia, P.G.Due, 1992, pp. 117-144). Per una bibliografia aggiornata a più recenti contributi si rimanda alla voce «Michelangelo Rossi» curata da ARNALDO MORELLI in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 88, pp. 676-679.

5 Cfr. la moderna edizione critica a cura di Kenneth Gilbert: MICHELANGELO ROSSI, *Toccate e Correnti*, Padova, Zanibon, 1991.

6 *The Madrigals of Michelangelo Rossi*, a cura di Brian Mann, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2002.

7 *Erminia sul Giordano*, in Roma, appreso Paolo Masotti, MDCXXXVII; in attesa di un'edizione critica si veda la ristampa anastatica di Forni, Bologna, 1970 (Sezione IV n. 12), con prefazione di Sandra Righetti.

8 Si tratta di due arie per voce e continuo (*Così foss'io creduto e Occhi piangete*) che recano il nome del compositore, custodite presso la biblioteca del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia (busta 1, n. 12) e di alcune composizioni per tastiera che non appaiono nella pubblicazione delle *Toccate e Correnti*: quattro toccate, due versetti e quattro *Partite sopra la Romanesca*. Cfr. BRIAN MANN, *Michelangelo Rossi: A Biography*, in *The Madrigals of Michelangelo Rossi* cit., p. 6. Le composizioni per tastiera rimaste manoscritte sono state incluse nell'edizione delle *Toccate e Correnti* curata da Gilbert nel 1991.

9 Questo celebre finale potrebbe, però, essere posto in relazione anche ad un passo dell'*Itinerarium exstaticum* (Vitalis Mascardi, Romae, MDCLVII) di Athanasius Kircher, spesso citato dai musicologi che si sono occupati di Michelangelo Rossi (il testo è reperibile on line al seguente indirizzo: [https://archive.org/details/athanasiikircher00kirc\\_1](https://archive.org/details/athanasiikircher00kirc_1); cfr. p. 33), dove il grande gesuita descrive un'*accademia* musicale cui aveva avuto il privilegio di assistere, e dove si erano esibiti, per lui, lo stesso Rossi accompagnato da Lelio Colista alla tiorba e da Salvatore Mazzella al violino. PETER ALLSOR, in *The New Grove* cit., alla voce

*Lelio Colista*, scrive perentoriamente: «Kircher describes a performance of one of his [di Colista n.d.r.] trio sonatas at an academy»; tuttavia le trio sonate di Colista si caratterizzano soprattutto per cantabilità e per «un contrappunto vincolato alla scuola romana con una nobile cantilena piena di malinconica espressione» (ALBERTO IESUÈ, voce *Lelio Colista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, vol. 26, 1982); la descrizione di Kircher, (che, si noti, non precisa il nome del compositore ma solo quello degli esecutori), là dove parla di “*inuisitatis insolitorum intervallorum discriminibus*” e di “*insolita generum miscella*”, sembra alludere, invece, a qualcosa di più audacemente sperimentale e improvvisato, stilisticamente vicino ad un brano come, appunto, il finale della *Toccata Settima* di Rossi.

10 Il problema musicologico della prima edizione (c.ca 1634) delle *Toccate e Correnti* e delle successive ristampe (una quasi contemporanea alla prima edizione, una nel 1657 e un’altra, ancora, successiva) è stato affrontato da ALEXANDER SILBIGER, *Michelangelo Rossi and His Toccate e Correnti*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXVI (1983), pp. 18-38. La questione è stata poi sintetizzata dalla Moore a p. 20 della sua monografia (*The Composer Michelangelo Rossi* cit.). Gilbert (nella «Nota introduttiva» alla citata edizione critica delle *Toccate e Correnti*) e la Moore sottolineano come il merito del contributo di Silbiger sia quello di aver dimostrato che Rossi non fu affatto un «tardo imitatore» di Frescobaldi, come venne considerato dalla musicologia in passato (sull’evidenza della stampa datata 1657, ritenuta, erroneamente, la prima edizione dell’opera), bensì un contemporaneo del grande ferrarese (i *Fiori musicali* del quale, nota Gilbert, vennero pubblicati nel 1635). È vero, però, che l’accostamento della raccolta di Rossi ai *Fiori musicali* appare improprio, per la natura del contenuto delle due sillogi, così com’è vero che tra la pubblicazione del *Primo libro delle Toccate* di Frescobaldi (1615) e la raccolta di Rossi passano, effettivamente, una ventina d’anni; piuttosto che su ragioni di ordine cronologico, la peculiarità di Rossi, rispetto a Frescobaldi, va ricercata ed evidenziata nella musica in quanto tale, dove appare inequivocabile a chiunque voglia tentare un’analisi strutturale dei testi.

11 Cfr. il cap. VII, «North European Manuscripts of Rossi Toccatas: The Copyist as a Composer», pp. 127-162.

12 CATHERINE MOORE, *The Composer Michelangelo Rossi* cit. pp. 43-92.

13 Un documento del 26 giugno 1620, pubblicato da REMO GIAZZOTTO, *La Musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova, Società Industrie Grafiche, 1951, p. 268, recita, a questo proposito: «Michelangelus de Rubeis Nepos R. D. Fr. Lelij de Rubeis organiste in divi Laurentij datus ad calculos coadiutor d’ R. D. Fr. Lelio sic patenti ad eo ut possit eis patrus...».

14 *Partitura / delli sei libri / de’ Madrigali / a cinque voci, / Dell’Illustrissimo, & Eccellentiss. / Principe di Venosa, / D. Carlo Gesualdo. / Fatica / di Simone Molinaro / Maestro di Capella nel Duomo di Genova. / In Genova, / Appresso Givseppe Pavoni. MDCXIII. / Con licenza de’ Sveriori*. Questa edizione è consultabile sul sito International Music Score Library Project.

15 CATHERINE MOORE, *The Composer Michelangelo Rossi* cit., p. 37.

16 *Ivi*, pp. 39-40.

17 *Ivi*, cfr. pp. 15; pp. 84-85; 109-113.

18 Dove, si noti per inciso, il plurale “operas” è sintomatico di un vero e proprio pregiudizio:

ben poco si può dire, infatti, dal punto di vista musicale, di una partitura come quella dell'*Andromeda, che è andata perduta* nel corso dei secoli (si è conservato solo il libretto); tanto meno stabilire fino a che punto potesse rivelarsi rappresentativa dello “stile personale” del suo autore.

19 Una prima incisione dei madrigali, realizzata nel 2009 da Paul Van Nevel con l'Huelgas Ensemble e pubblicata dalla Deutsche Harmonia Mundi, reca il significativo titolo: *La poesia cromatica*.

20 PIERO MIOLI, «M. Rossi ed Erminia sul Giordano», in *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. Il Seicento*, Vol. I, L'Epos, Palermo 2008, p. 59; nel passo specifico il riferimento è all'Euridice di Peri, ma la definizione si adatta altrettanto bene ad *Erminia*.

21 Ivi, pp. 173-181; “Cultura, poesia, palcoscenico, teatro nel teatro, civetteria, malizia e quant'altro, tutto ciò agghinda l'*Erminia sul Giordano* prima che a investirla ancora sia una musica drammatica di buona fattura secentesca” (p. 178), “la qual musica merita attenzione, anche se la scarsa bibliografia sull'autore si è sempre appuntata e limitata alla produzione strumentale (se no, all'occorrenza, mortificando l'opera)” (p. 174).

22 *Erminia sul Giordano* cfr. MICHELE CROESE, *Sòdano un di favoleggiar le scene. L'Erminia sul Giordano di Giulio Rospigliosi in Campi immaginabili*, n. 42/43, dicembre 2010, pp. 144-188. Questo testo era parte di uno studio organico che avevo effettuato su Rossi e la sua opera nel 2009, con l'ausilio di un assegno di ricerca, presso l'Università di Genova, con l'obiettivo di giungere ad una prima edizione critica della partitura di *Erminia*; un progetto che avrebbe, tuttavia, richiesto più risorse, e che è rimasto interrotto da cause contingenti.

23 Secondo quanto riportato dalla Moore (*The Composer Michelangelo Rossi* cit., pp. 14-15) fu Johann Mattheson, nel suo *Der vollkommene Capellmeister* (1739), il primo a ricondurre l'opera per tastiera di Rossi nell'ambito di questa particolare dimensione espressiva.

24 L'opinione di Mann, in merito alla datazione dei madrigali, appare piuttosto chiara: «Although I know of no document that unequivocally links the madrigals to his service with Cardinal Maurizio between May 1624 and July 1629, a wealth of archival, biographical, and stylistic details support this hypothesis. (One madrigal, however, lies outside this period)», *The Madrigals of Michelangelo Rossi*, cit., p. 4; *Erminia* venne rappresentata, come di è visto, nel 1633 e probabilmente l'anno successivo apparvero le *Toccate e Correnti*.

25 Dopo il successo del Seicento, documentato dalle varie edizioni e dalla distribuzione in forma di copie manoscritte, la Moore cita tre autorevoli studiosi che fanno menzione di Rossi nel Settecento: Johann Gottfried Walther, nel suo *Musicalisches Lexicon* del 1732, Johann Mattheson, di cui si è detto, e Charles Burney in *A General History of Music, from the earliest ages to the present period*, III, London, 1789, p. 534. Nel Novecento sono apparse tre edizioni della raccolta delle *Toccate e Correnti*, l'ultima delle quali a cura di Kenneth Gilbert (cit.). Béla Bartók aveva in repertorio un personale arrangiamento della prima e nona toccata, e della prima, seconda e quinta corrente (cfr. Moore, voce *Michelangelo Rossi*, in *The New Grove* cit., p. 730).

26 Decisamente significativa l'eccezione di Bartók che dirige il proprio interesse “di nicchia” (per lo meno negli anni in cui visse il grande compositore ungherese) nei confronti tanto delle toccate quanto delle correnti di Rossi.

27 CATHERINE MOORE, *The Composer Michelangelo Rossi* cit., p. 95.

28 Il carattere ricercatamente retrospettivo della raccolta dei madrigali è stato evidenziato da Mann (*The Madrigals of Michelangelo Rossi* cit., p. 15) nella scelta dell'impianto polifonico a cinque voci, in un momento storico (1620-1630) in cui il madrigale faceva sempre più evidenti concessioni alla melodia accompagnata, e nella scelta dell'organico delle voci, con il Quinto a raddoppiare il Tenore, in linea con le opere dei madrigalisti attivi intorno alla metà del Cinquecento (Willaert, Rore, Lasso, Monte), più che con l'autorevole lezione dei grandi epigoni del tardo Rinascimento (Marenzio, Gesualdo e Monteverdi).

29 Il successo della rappresentazione di *Erminia*, dove Rossi apparve alla fine del melodramma come *deus ex machina* in veste di Apollo, suonando il suo violino, fu tale che portò alla pubblicazione dell'opera, fatto, questo, del tutto eccezionale per l'epoca.

30 È una testimonianza di Giovanni Vincenzo Imperiale che alcuni studiosi ritengono di poter riferire a Rossi. Cfr. *Viaggi di Vincenzo Imperiale, con prefazione e note di Anton Giulio Barrili*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIX (1898), p. 105.

31 Mann evidenzia la peculiarità di alcune audaci soluzioni di Rossi che si distinguono dal già estremo linguaggio armonico di Gesualdo: si veda lo schema delle cadenze in *The Madrigals of Michelangelo Rossi* cit., p. 19.

32 Il libro dei 32 madrigali, custodito attualmente alla Berkeley, venne realizzato quasi sicuramente per Cristina di Svezia, le insegne della quale appaiono incise sulla pregevole copertina. La regina, secondo l'autorevole testimonianza di Alessandro Scarlatti, era un'appassionata del madrigale polifonico, e Mann ha ricostruito, sia pure a livello ipotetico, l'insieme degli eventi che portarono Cristina a conoscenza dei 32 madrigali di Rossi. Posto che Cristina potrebbe anche aver letto l'eloquente testimonianza di Kircher, che le dedicò l'*Itinerarium exstaticum*, fu, con molta probabilità, il cardinale Decio Azzolini a svolgere il ruolo di intermediario tra la regina e le opere del defunto compositore (Cristina arrivò a Roma pochi mesi prima della morte di Rossi; un loro incontro non sarebbe stato storicamente impossibile, ma non ci sono testimonianze in merito). Azzolini aveva vissuto con Rossi presso la residenza dei Pamphili, intorno alla metà del secolo, e successivamente divenne intimo amico della sovrana, che lo elesse anche suo erede universale. Cfr. BRIAN MANN, *The Madrigals of Michelangelo Rossi* cit., pp 7-9.

33 Tornano alla mente, come illustre antecedente, le ultime raccolte dei madrigali di Marenzio: si veda, in particolare, l'*Ottavo Libro*.

34 ULDERICO ROLANDI, *L'Andromeda, musicata da M. A. Rossi (1638)*, in «Rassegna Dorica», 3 (1932), pp. 48-58: 51.

35 PIETRO DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore anzi è migliore di quella dell'età passata*, in ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Fratelli Bocca, Torino 1903, p. 159.

## I Bevilacqua, una dinastia di musicisti e imprenditori fra Genova e il Brasile<sup>1</sup>

Marco Rapetti

*Non è passato molto tempo da quando discutevamo dei nostri viaggi in Brasile e di tuo padre, l'ing. Bruno Damerini, che a San Paolo era nato e che ricordo come fosse ieri. A te, caro Massimiliano, questo contributo è dedicato.*

In Liguria, e particolarmente a Genova, non è raro imbattersi in 'rompitori di scatole e imballaggi' (Schiappacasse), 'stuzzicatori di lupi' (Bacigalupo), 'spilluzzicatori e schiacciatori d'uva' (Pittaluga, Sciaccaluga), 'ladri di fichi' (Tagliafico), per non parlare di coloro che attraversano l'acqua (Passalacqua) o sono costretti a ingurgitarla (Bevilacqua). Definire con esattezza le attività a cui questi soprannomi univernati si riferivano prima di cristallizzarsi nella moderna onomastica non è sempre facile. Ciò che traspare dalla loro icasticità di matrice popolare è comunque la sottile vena ironica, ingrugnita e bonaria, tipicamente *zeneize*. A differenza degli altri cognomi elencati, Bevilacqua si ritrova ampiamente diffuso in quasi tutto il territorio italiano ed è assai ricorrente in ambito musicale: dal compositore e chitarrista fiorentino Matteo Bevilacqua (1772-1849), attivo presso la cappella dei principi Esterházy, al compositore parmigiano Luigi Bevilacqua (1883-1962), allievo di Fano e Pizzetti, dal Francesco Bevilacqua vissuto a Norcia nell'Ottocento e autore di musica per banda, a un altro Francesco, nato a Manfredonia nel 1645, fra i più famosi castrati del tempo. Soltanto il cognome Bevilacqua, inoltre, ha spiccato il salto dal piano plebeo a quello aristocratico, come nel caso del conte veronese Mario Bevilacqua (1536-1593), collezionista e mecenate nonché membro dell'Accademia Filarmonica di Verona, al quale compositori del calibro di Orlando di Lasso, Orazio Vecchi, Pietro Ponzio e Luca Marenzio dedicarono svariate opere<sup>2</sup>. «Eccellentissimo musico» e pure nobile fu anche suo nipote, il madrigalista Alessandro<sup>3</sup>. Con il cardinale e patriarca Bonifazio Bevilacqua Aldobrandini (1571-1627), altro rinomato mecenate delle arti, il cognome assurge addirittura ai piani alti del potere ecclesiastico e, due secoli più tardi, sarà proprio un discendente di questa stirpe blasonata, il marchese bolognese Gherardo, a scrivere i libretti dell'*Adina* e dell'*Eduardo e Cristina* di Rossini. «*Nomina sunt omina*», avrebbe detto Plauto: se citando i Bevilacqua Aldobrandini non si può non pensare all'acqua santa, i Bevilacqua di cui andiamo a occuparci evocano invece l'oceano Atlantico, avendo fatto da ponte fra Genova e il Sudamerica. Diciamo subito che non

si tratta del pianista e compositore Alfredo Bevilacqua (1874-1942), considerato uno dei maggiori rappresentanti della cosiddetta *Guardia Vieja* del tango argentino, un genere che deve moltissimo agli emigrati genovesi del Rio della Plata. Oggetto di questo studio è una famiglia le cui molteplici attività in campo musicale si sono protratte per circa due secoli dapprima a Genova e poi in Brasile, dove il cognome si è imposto soprattutto nel campo dell'editoria. Una famiglia di editori Bevilacqua, in realtà, era già attiva a Torino a fine Cinquecento mentre a Simone Bevilacqua, tipografo a Venezia al tempo di Petrucci, si deve la stampa di un *Missale Romanum* realizzata nel 1487, cinque anni prima del fatidico viaggio di Colombo<sup>4</sup>. Genovesi come quest'ultimo sono dunque i Bevilacqua, padre e figlio, che vogliamo ricordare per aver fondato una delle ditte di pianoforti più longeve d'Italia e la casa di edizioni musicali più longeva del Sudamerica<sup>5</sup>.

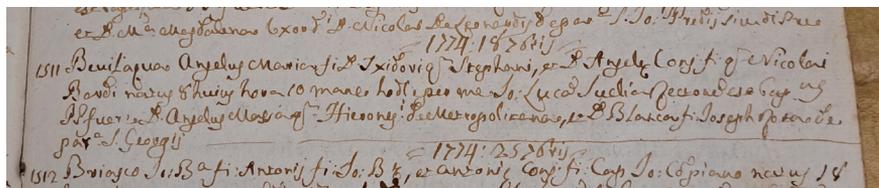


Fig. 1 - Registro di battesimo di *Bevilacqua Angelus Maria* (1774. 18 7bris)

A capo di questa dinastia di musicisti e imprenditori troviamo **ANGELO**, uno degli undici figli di Isidoro e Angela Bardi, nato nel quartiere del Molo nel 1774. Come tutti i membri della famiglia viene battezzato in San Marco al Molo, la chiesa dedicata paradossalmente al santo protettore della nemica Venezia, alla quale nel 1380 i genovesi avevano trafugato lo splendido bassorilievo leonino ancora visibile sul muro esterno dell'edificio. Cresciuto negli ultimi anni della Serenissima Repubblica di Genova, Angelo si sposa nel 1799 con Rosa Celle e da questa unione nascono tre figlie, Maria, Angela e Barbara, e tre figli, Stefano (che morirà in tenera età), Emanuele e Isidoro. Per mantenere una famiglia sempre più numerosa il giovane Bevilacqua decide quindi di aprire uno dei primissimi negozi di pianoforti della Liguria. Nel censimento del 1808 Angelo viene registrato come organista, benché commerciasse già in strumenti e lavorasse probabilmente anche come accordatore e copista. Due manoscritti databili ai primi anni dell'Ottocento, l'*Ode alla luna* di Asioli e una scena e duetto da *I misteri eleusini* di Mayr, custoditi presso la biblioteca del Conservatorio di Genova, riportano infatti la dicitura «dalla copisteria Bevilacqua e C.». Rimasto presto vedovo, il poliedrico genovese si risposò nel 1816 con Teresa Castello, con la quale metterà al mondo altri sette figli prima di morire appena cinquantenne. L'attività della ditta di strumenti, iniziata durante il periodo napoleonico, si consolida durante la restaurazione, come dimostra un avviso pubblicato sulla «Gazzetta di Genova» del 24 marzo 1824:

Angelo Bevilacqua di Genova, antico prof. fabbricante e negoziante di piano-forti, tiene nel suo negozio in piazza del Duomo n. 33, 1° piano, assortimento completo di detti istromenti per vendere e dare a nolo, specialmente di Vienna dei migliori autori, e ne propone li prezzi al 5 per 100 meno degl'innadietro praticati, attese nuove facilità ottenute; egli si esibisce inoltre di dar lezioni di accordatura a chiunque volesse approfittarne<sup>6</sup>.

Da questo annuncio si evince che i pochi professionisti e i molti dilettanti di inizio Ottocento mostravano una preferenza per gli strumenti viennesi, così come accadeva in Piemonte, nel cui regno la Liguria era stata assorbita dopo il Congresso di Vienna<sup>7</sup>. Per ragioni storiche, politiche e culturali, la penisola restava comunque relativamente distaccata dalla *Klavierkultur* in piena fioritura nei grandi centri europei, ovvero Vienna, Parigi e Londra, e non si distingueva certo per manifestazioni musicali pubbliche avulse dall'imperante melodramma. Irresistibile, a questo proposito, è un annuncio apparso sulla «Gazzetta di Genova» del 14 dicembre 1816: «Teatro da S. Agostino. Dimani, Accademia vocale e instrumentale della sig.ra Benelli, prima Donna seria [*sic*]». Emblematico è pure l'«Avviso agli amatori di Musica» apparso pochi mesi prima: «È stata ridotta in sonate [*sic*] per Pianoforte solo dal signor Maestro Ferliga la tanto applaudita Opera *Il Turco in Italia*. Chi bramasse di fare acquisto della suddetta, oppure di pezzi sciolti, si diriga al suddetto Maestro in strada Pollaroli n. 40 primo Piano»<sup>8</sup>. Ancora nel 1841 la poca dimestichezza del pubblico genovese con il grande repertorio strumentale d'oltralpe trapela dall'annuncio di una serie di concerti previsti a Vienna; in questo annuncio Mozart e Beethoven [*sic*] risultano autori di una sinfonia a testa, Weber dell'«Apertura di *Carianto*» [*sic*] e, fra altri nomi storpiati, si incontrano quelli di Mendelsthon e Bartoldy [*sic*]. Ricollegabile all'estroversa melomania italiana è in fondo la predilezione tipicamente genovese per lo strumento più simile alla voce - e ai capricci - da soprano, ossia il violino. L'amore inveterato della città per lo strumento ad arco, unico capace di «i Liguri stupir», viene decantato in un sonetto del Marchese Di Negro, figura di riferimento a Genova nella prima metà dell'Ottocento<sup>9</sup>. Come scrive Sergio Martinotti,

non molto intensa (né documentata) è la vita musicale a Genova all'inizio del secolo XIX, dopo l'allontanamento di Paganini che giovanissimo aveva entusiasmato esibendosi nel 1795 al Teatro S. Agostino e l'anno appresso in casa del suo mecenate marchese Gian Carlo di Negro, ove fu udito dal violinista francese Rodolfo Kreutzer. Queste risultano le uniche due sedi musicali attive ad inizio d'Ottocento, seppure nel teatro i concerti fossero sporadici e poco noti i programmi delle 'accademie' letterarie ed artistiche nel palazzo di Negro, che si protrassero, in veste molto privata, fino al periodo della Restaurazione, ossia fino agli anni Trenta<sup>10</sup>.

Nel 1803, anno in cui inizia la sua attività commerciale, Angelo Bevilacqua assiste alla nascita del primo figlio maschio, **EMANUELE**, al quale impartisce la prima educazione musicale, così come farà con gli altri figli. Dotato di maggior talento rispetto ai fratelli e seguendo l'esempio di altri musicisti genovesi, il giovane si trasferisce nel 1822 a Bologna per studiare con il «contrappuntista incomparabile» Stanislao Mattei (1750-1825), il quale «perfezionò nella scienza musicale Rossini, Donizetti, Morlacchi, Pacini»<sup>11</sup>. Allievo e amico intimo di padre Martini, fra i primi studiosi di Bach in Italia, padre Mattei aveva ereditato nel 1784 l'imponente biblioteca del suo predecessore insieme all'incarico di maestro di cappella nella chiesa di San Francesco<sup>12</sup>. Emanuele si trattiene a Bologna fino al 1824 per ritornare quindi a Genova, forse indotto dalle condizioni di salute del padre. Il rientro a casa coincide con l'arrivo di Franciszek Mirecki (1791-1862), celebre pianista e compositore polacco, allievo di Hummel e Cherubini. Mirecki si tratterà a Genova fino al 1838 come direttore dell'orchestra del teatro ed è possibile che Emanuele abbia preso lezioni anche da lui nel suo studio di piazza San Pancrazio<sup>13</sup>. Alla morte di Angelo, avvenuta nel 1826, la ditta Bevilacqua passa di proprietà alla seconda moglie Teresa e viene gestita dai vari figli e figliastri, che nel 1835 compaiono pubblicizzati come «fabbricanti di pianiforti [sic] e cilindri, con deposito di pianiforti da vendere e affittarsi»<sup>14</sup>. Della seconda progenie di Angelo, il censimento del 1827 enumera tre maschi, Luigi, Matteo e Domenico, e quattro femmine, Brigitta Elisabetta (*alias* Isabella, di cui tratteremo più avanti), Paola, Luigia e Giulia, tutti conviventi con la madre da poco vedova in piazza delle Scuole Pie. Di strumenti Bevilacqua non pare sia sopravvissuto alcun esemplare e viene quindi da chiedersi se e quanti ne siano stati effettivamente prodotti e quanti, invece, semplicemente assemblati. Lo stesso dicasi per le altre due ditte presenti all'epoca: Pietro Magnone, in piazza del Molo, e Pietro Delle-Piane, accanto alla casa-bottega dei Bevilacqua, in piazza Scuole Pie. La quantità di costruttori genovesi durante il periodo preunitario è d'altronde assai sparuta: ricordiamo, a caval di secolo, Francesco Cestino, con fabbrica in Strada Nuova, Paolo Salvi, attivo a inizio Ottocento in salita del Portello, e soprattutto Giuseppe Francesco Pittaluga, che fonderà la sua ditta a Cornigliano nel 1848 producendo un mezzo migliaio di strumenti<sup>15</sup>. Mentre il fratellastro Matteo diventa organista, dedicandosi così a quella che era stata la prima attività del padre, Emanuele si conquista fin da subito un'ottima reputazione come didatta, reputazione confermata da un articolo della «Gazzetta Musicale di Milano» del 1842 dedicato ai principali protagonisti della vita musicale genovese. In questo articolo, apparso nell'anno in cui il prestigioso periodico di casa Ricordi iniziava le sue pubblicazioni, si legge: «alla scuola del padre Mattei [Emanuele Bevilacqua] atinse quel tesoro di cognizioni ch'egli continua a comunicare a' suoi allievi di contrappunto e pianoforte»<sup>16</sup>. Quando Emanuele inizia a insegnare a Genova è ancora priva di un istituto musicale, inaugurato più tardi, nel 1830, grazie all'impresario Giacomo Filippo Granara e ad An-

tonio Costa, ispettore di palcoscenico del nuovissimo Teatro Carlo Felice, con l'aiuto di «parecchi ragguardevoli Patrizj in qualità di Protettori»<sup>17</sup>. Questa «Scuola gratuita di canto», fra i cui allievi troviamo Michele Novaro, nasce comunque sprovvista di classi di pianoforte e composizione, poiché l'intento iniziale è quello di formare bravi cantanti e «somministrare i cori necessari pel teatro senza dover ricorrere a' forestieri»<sup>18</sup>. L'insegnamento della musica strumentale non tarda a essere incluso mediante l'aggiunta di una classe di fiati e di archi, ma bisognerà attendere più di un ventennio per veder attivata una classe di pianoforte al posto del tradizionale corso di basso continuo<sup>19</sup>. Intanto, nel 1835, iniziano a svolgersi gli «Accademici Esperimenti e Trattenimenti musicali», il cui repertorio include, oltre alla sporadica presenza di Haydn, saggi compositivi degli allievi e insegnanti dell'istituto e pagine di autori italiani contemporanei, tra i quali il più illustre discepolo di Bevilacqua, Carlo Andrea Gambini (1819-1865). Gambini prende parte a varie manifestazioni anche in qualità di pianista, suonando in duo con il violoncellista e compositore Cesare Casella (zio di Alfredo) e in fragorosi ensembles di pianoforti, come costumava all'epoca, insieme ai migliori pianisti genovesi della sua generazione: l'amico Adolfo Pescio, Giuseppe Novella e Felice Montelli<sup>20</sup>. Nel 1849, quando la scuola viene trasformata in Istituto Civico, si pensa di affidarne la direzione proprio a Gambini, il quale preferisce lasciare l'incombenza al compositore e direttore d'orchestra Giovanni Serra (1787-1876), cui si deve l'introduzione del corso di pianoforte<sup>21</sup>. Non sappiamo se Bevilacqua sia mai stato interpellato per svolgere attività didattica presso l'Istituto e se abbia declinato l'invito - come farà, per l'appunto, il suo allievo Gambini - preferendo dedicarsi all'insegnamento privato. Serra avrà grande peso nella diffusione a Genova della cultura musicale, soprattutto cameristica, e al momento del suo pensionamento, nel 1872, la direzione di quello che diventerà poi il Conservatorio Nicolò Paganini verrà affidata a un altro nome di prestigio, il compositore e direttore d'orchestra Serafino Amedeo De Ferrari (1824-1885). Anche De Ferrari, come Gambini, aveva studiato con Emanuele Bevilacqua, nella cui lista di discendenti troviamo nomi meno noti, ad esempio il pianista Enrico Jacques, oltre a una fitta schiera di dilettanti di cui si è persa memoria<sup>22</sup>.

Il pianoforte in molte case risuona toccato da vari amatori, a' quali non manca che l'opportunità di essere dagli applausi stimolati a più alacri studj; ché, come da autorevole persona ci venne riferito, nelle società genovesi, tranne poche eccezioni, la musica stromentale non ha il potere d'impor silenzio e di cattivarsi la generale attenzione. Qui trovansi alcuni buoni istromenti fabbricati in Francia da Erard, Pleyel, Pape, Boisselot, ecc... Uno di Erard tra gli altri, posseduto dalla più distinta dilettante di Genova, sotto molti aspetti è il migliore da noi udito: Thalberg, in segno di soddisfazione, vi appose il proprio nome<sup>23</sup>.

Come può notarsi, nell'arco del ventennio che segue i moti rivoluzionari del 1830-31 la moda dei pianoforti si era spostata verso la Francia, dove le ditte Érard e Pleyel producevano ed esportavano strumenti tecnologicamente all'avanguardia, assai amati dai più importanti musicisti del tempo. In quegli anni Emanuele compare come pianista in eventi privati e in qualche sporadica accademia, come quella recensita in prima pagina sulla «Gazzetta di Genova» del 26 aprile 1837. In questa occasione si esibisce insieme al violinista Sivori, al già menzionato violoncellista Casella, all'oboista Repetto e a cinque cantanti. Come prevedibile, l'anonimo recensore si dilunga a parlare soltanto del violino, intessendo un'ampollosa apologia di Paganini e del suo allievo Sivori, che in detta serata aveva palesato grandi progressi «nello studio di sì astruso instrumento», senza neppure curarsi di specificare quali brani fossero stati eseguiti e menzionando appena i «meritati omaggi agli altri nostri compaesani»<sup>24</sup>. Ritroviamo «l'esimio prof. Sivori, il giovane maestro sig. Novelli, la signora Biagelli e il sig. N.N. [sic]» anche in occasione dell'accademia data da Liszt a palazzo Mari, il 10 luglio 1838, che i suddetti musicisti «si prestano gentilmente a rendere più brillante [!!!]»<sup>25</sup>. Lo stesso recensore della gazzetta genovese si mostra stupefatto per l'affluenza di pubblico a un concerto che presupponeva venisse disertato a causa del caldo estivo e che invece «diè occasione di meraviglia agl'intelligenti»<sup>26</sup>. Fra questi ultimi è facile immaginarsi Bevilacqua e Gambini, seduti in prima fila, plaudenti e sudatissimi. Con l'appoggio dei Bevilacqua, Sivori debutterà a Rio de Janeiro, trascorrendovi alcuni mesi fra il 1849 e il 1850 accolto dal fratello di Emanuele, Isidoro, di cui parleremo fra poco. Nonostante il pianoforte non riscuotesse ancora particolari attenzioni nella vita musicale pubblica, ampia diffusione aveva, come si è visto, in quella privata.

In Italia, nel ventennio compreso fra il 1835 e il 1855 circa, la gran voga del pianoforte si basa su una coltivazione della musica pianistica, sia pure a diversi livelli, negli ambienti amatoriali, nei salotti aristocratici e borghesi, piuttosto che sull'ascolto e la conoscenza diretta dei grandi virtuosi del tempo; in altri termini, dei due aspetti di certo pianismo dell'epoca, virtuosismo trascendentale e sua traduzione facilitata per il più ampio pubblico dei dilettanti, prevale in Italia certamente il secondo<sup>27</sup>.

«Quello che ho visto di più italiano in Italia, è Genova», dirà Liszt in un famoso articolo e, in effetti, un po' sorprende che l'autore delle *Années de Pèlerinage* non abbia incluso in questa raccolta nessun brano ispirato a una città della quale si dichiarava entusiasta<sup>28</sup>. Mentre il suo passaggio riscosse una qualche risonanza, quello di Chopin insieme a George Sand e ai figli di lei, non fu menzionato dalla stampa e passò praticamente inosservato<sup>29</sup>. «*This short stay lifted his spirits*», scrive Alan Walker, sebbene di questa visita un po' improvvisata, durata dal 5 al 16 maggio 1839, si sappia ben poco<sup>30</sup>.

Genova rimarrà l'unica località italiana visitata da Chopin, che si diletò a girellare per il centro e, come tutti i personaggi illustri di passaggio in città, venne ospitato dal marchese Di Negro. Il marchese conosceva bene sia Bevilacqua sia Gambini (e, ovviamente, il padrino di quest'ultimo, Giuseppe Mazzini), e per questo a chi scrive piace pensare che il giovane pianista-compositore e il suo maestro abbiano avuto l'opportunità di incontrare Chopin in quella magnifica *villette* descritta da Liszt e di cui oggi, disgraziatissimamente, non resta traccia. Tracce di quell'incontro potrebbero trovarsi, invece, nelle *Douze Études* op. 36 dedicate a Emanuele Bevilacqua «*par son élève*» Carlo Andrea Gambini.

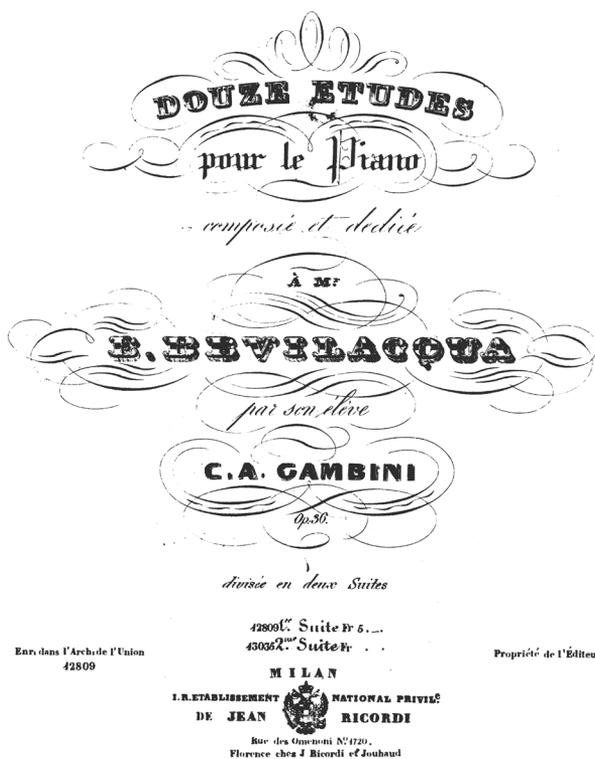


Fig. 2 - Frontespizio dei *Dodici Studi* op. 36 di Gambini

Publicati da Ricordi nel 1841 e subito entrati nello sterminato repertorio delle opere ingiustamente dimenticate, gli *Studi* di Gambini riscossero elogi al momento della loro apparizione. Sulla «Gazzetta Musicale di Milano» Isidoro Cambiasi scrisse: «Grande stupore provammo, esaminando le singole parti di cui si compone il suo bel lavoro, in trovare che per varie ragioni non è indegno di reggere al confronto di alcune raccolte dell'istesso genere celebrate in oltremonte»<sup>31</sup>. Il riferimento, oltre a Kessler, Moscheles, Henselt, Thalberg, Döhler e Liszt, è rivolto soprattutto a Chopin, le cui due raccolte di studi erano state da poco pubblicate in Francia, Germania e Inghilterra, rispettivamente nel 1833 e 1837. In Italia l'editore milanese Lucca aveva dato prova di grande lungimiranza dandole alle stampe già nel 1836-37, nonostante la loro complessità fosse considerata all'epoca insormontabile. La silloge di stilemi chopiniani che ritroviamo negli studi di Gambini è davvero sorprendente, per quanto sia ancora percepibile la lezione di Clementi e si noti la frequentazione dell'autore con i recenti studi di Thalberg e di Liszt. Proprio per la sua quasi contemporaneità al modello e per alcuni richiami troppo diretti, l'opera risulta difficilmente etichettabile come uno dei tanti esempi di epigonismo stilistico ottocentesco. Fra gli studi che si prestano a un immediato parallelo con quelli chopiniani citiamo i nn. 5 e 8, oltre a quello che apre la raccolta e che sembra volutamente far l'occhiolino a uno degli studi dell'op. 10 che acquisiranno maggiore notorietà, il cosiddetto «*révolutionnaire*»:



Fig. 3 - Studio n. 1 (batt. 1-3)



Fig. 4 - Studio n. 5 (batt. 1-4)

M. M. 60.  $\text{♩}$   
Andante con moto.

ETUDE  
8.

*mf* marcato assai.

Fig. 5 - Studio n. 8 (batt. 1-2)

Anche Gambini, come Chopin, non segue un piano tonale basato sul circolo delle quinte e sull'alternanza dei modi relativi ma piuttosto una logica di contrasti drammatici, evitando curiosamente la tonalità di Re (sia maggiore sia minore). Che dire poi del quarto studio, apparentemente ricalcato sul *Nocturne* in Mi minore op. postuma? Chopin aveva composto questa pagina nel 1827 lasciandola però inedita (sarà pubblicata nel 1855 come op. 72 n. 1). Pur restando un'affascinante congettura, è possibile che l'autore abbia eseguito il Notturmo - o abbia improvvisato qualcosa di simile - durante una delle serate trascorse con Di Negro e i suoi convitati:

4

ETUDE  
4.

Non troppo lento ( $\text{♩}$  42)

*f* espressivo e legato assai. *Il canto.*

*mf*

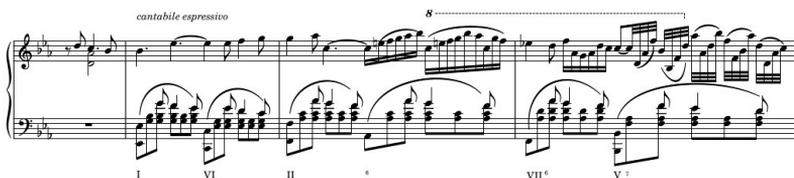
Fig. 6 - Studio n. 4 (batt. 1-7)

Alcuni passaggi dell'op. 36 evocano anche due capolavori a cui Chopin stava lavorando e che aveva in valigia al momento del ritorno da Maiorca e della visita a Genova, ovvero i *Preludi* op. 28 e la *Seconda Sonata* op. 35. Indubbiamente chopiniani sono il tipo di *texture*, di armonia cromatica e di condotta delle parti che ritroviamo, ad esempio, in questa progressione discendente tratta dallo studio n. 11, le cui dissonanze di passaggio fecero sicuramente digrignare i denti ai critici più bacchettoni:



Fig. 7 - Studio n. 11 (batt. 38-43)

Viene a questo punto da chiedersi come mai quest’opera sia sfuggita all’o(re)cchio sopraffino di Schumann, pronto a celebrare sulla «*Zeitschrift für Musik*» del 1844 i *Dodici Studi* op. 15 di Golinelli, esaltati come esempio di rinascenza della musica strumentale italiana. Di certo mancò la mediazione di personaggi come Rossini e Hiller e decisiva fu la poca notorietà di Gambini, contrariamente all’amico Golinelli che si era esibito come pianista in varie città tedesche<sup>32</sup>. Cionondimeno, non è possibile non accostare il tema del settimo studio, nonostante la scrittura chopineggiante, a uno dei più struggenti temi schumanniani, quello dell’Andante del *Quartetto* op. 47 per pianoforte e archi, composto alla fine del 1842, quindi dopo lo studio di Gambini.



GAMBINI Studio op. 36 n. 7 (1840, pubb. 1841) batt. 2-4



SCHUMANN *Andante cantabile* dal Quartetto op. 47 (1842, pubb. 1845) batt. 4-10

Pur attraverso questa superficiale analisi, appare evidente come gli *Studi* op. 36 costituiscono un plateale omaggio a Chopin, di cui Gambini si dichiarava «ammiratore ed entusiasta», e di cui apprezzava «le profonde e nuove combinazioni armoniche»<sup>33</sup>. Nello stesso tempo sono l'omaggio a un maestro, Emanuele Bevilacqua, tanto ferrato nella scienza armonica e contrappuntistica quanto attento agli sviluppi della musica contemporanea. Qualche anno prima di pubblicare gli *Studi*, Gambini aveva dato alle stampe per Ricordi la *Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de l'opéra "Il Giuramento" de Mercadante* op. 29, «composées et dédiées à son ami Isidore Bevilacqua», brano di tutt'altro carattere e destinazione, che però testimonia nuovamente il rapporto intimo intercorso fra un importante - per quanto dimenticato - compositore dell'Ottocento e i fratelli Bevilacqua.

Negli anni incerti seguiti alla morte del padre Angelo, anche **ISIDORO** si era dedicato all'insegnamento privato e all'azienda di famiglia. Meno stanziale, meno dotato come musicista e certamente più intraprendente di Emanuele, nel 1835 decide di lasciare Genova e cercare fortuna in America, spinto dalla necessità e forse anche dalla prima epidemia di colera che avrebbe imperversato in Italia fino al 1837<sup>34</sup>. Seguendo l'esempio di Garibaldi, partito nello stesso anno da Marsiglia in piena pandemia, Isidoro si dirige in Brasile, da pochi anni proclamatosi indipendente e finalmente apertosi, dopo secoli di oscurantismo coloniale, a una nuova crescita economica e culturale ricalcata su modelli europei. Il momento in cui Isidoro giunge a Rio de Janeiro, dove sbarca il lunario dando lezioni di pianoforte e canto, corrisponde al periodo della Reggenza, ovvero a una fase di instabilità politica seguita all'abdicazione di Pedro I. Con l'insediamento del nuovo imperatore Pedro II, nel 1840, anche la vita musicale riprende slancio e di conseguenza la grande richiesta di spartiti e di pianoforti, la cui importazione era iniziata intorno al 1810 dall'Inghilterra. Seguendo le orme del padre Angelo, nel 1846 Isidoro apre un negozio di musica in società con Milliet-Chesnay in Rua dos Ourives, una via del centro di Rio de Janeiro dove già si erano installati alcuni commercianti del settore. Per alcuni anni, e con l'aiuto di tecnici europei, si cimenta anche nella produzione di strumenti, fondando una manifattura in Rua Princesa dos Cajueiros, dove vengono fabbricati pianoforti firmati «Isidoro Bevilacqua & C.». Parallelamente all'affermazione commerciale, la sua crescente reputazione come insegnante lo porta a essere nominato, con decreto del 16 ottobre 1855, maestro di musica della famiglia imperiale, della quale era già il fornitore ufficiale di strumenti. Dal matrimonio celebrato nel 1842 con Carolina Chabry aveva avuto nel frattempo quattro figli, tra cui Francisco Alfredo, protagonista del prossimo paragrafo<sup>35</sup>. Anche Carolina insegna pianoforte e canto ma la sua attività non dura a lungo: malata forse di tubercolosi o febbre gialla, nel 1857 viene mandata a Pisa «onde prolungare una vita cui lento morbo struggeva», come recita la lapide nel cimitero della città<sup>36</sup>. A Pisa Carolina si spegne all'età di trentatré anni e ad

«accoglierne l'estremo sospiro» viene da Genova la sorellastra del marito, Isabella. A Rio de Janeiro, l'irrefrenabile Isidoro si era intanto accoppiato con Desirée Estevoa, dalla quale aveva avuto un altro figlio, Eugenio, futuro gestore della ditta di famiglia. Sempre nel 1857, il «padre d'una generazione di pianisti illustri, e professore insegnante dei più distinti di Rio de Janeiro» diventa membro fondatore dell'Accademia Imperiale di Musica e dell'Opera Nazionale, due istituzioni fondamentali nello sviluppo del teatro musicale nazionale<sup>37</sup>. Cambia inoltre partner d'affari, facendo entrare nella società un suo vecchio dipendente, Narcizo José Pinto Braga. Abbandonata la produzione di pianoforti, Isidoro si concentra sul più redditizio mercato editoriale dedicandosi in modo particolare alla pubblicazione di *lundus e modinhas* brasiliane, alcune composte da lui stesso, insieme a collezioni di pezzi da salotto di autori principalmente francesi: un mercato di musica, per così dire, 'leggera' che dilagava nei centri urbani, analogamente a quanto accadeva in Europa in un'epoca in cui il pianoforte, oltre a rappresentare uno *status symbol*, era un immancabile utensile facente anche le veci del grammofono e della radio<sup>38</sup>.

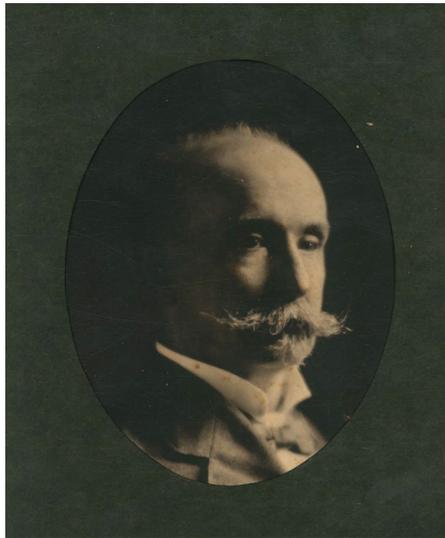


Fig. 9 - Alfredo Bevilacqua (fotografia del 1910 ca.)

Ad affermarsi come uno dei più promettenti professionisti della scena brasiliana si impone presto il sopra citato Francisco Alfredo, nato a Rio de Janeiro nel 1846 e divenuto celebre con il solo secondo nome. Allievo del padre Isidoro, **ALFREDO** fa il suo debutto davanti al pubblico carioca e in presenza della corte imperiale il 17 set-

tembre 1860, in un concerto svoltosi al Teatro São Pedro de Alcântara comprendente virtuosistiche trascrizioni e fantasie su temi d'opera di Herz e Thalberg. L'evento serve a raccogliere fondi per il viaggio di formazione in Europa incoraggiato dall'imperatore e ritenuto all'epoca imprescindibile. Isidoro aveva già individuato il maestro ideale per il perfezionamento del figlio: suo fratello Emanuele. A quindici anni, nel 1861, Alfredo si imbarca quindi alla volta di Genova, dove giunge in tempo per assistere alla proclamazione del Regno d'Italia e dove viene accolto dallo zio Emanuele e da sua moglie Francesca Parodi. Gli zii abitavano in uno dei palazzi della nuova via Assarotti, per la precisione al n. 10 interno 23, a pochi metri dalla villetta dell'ormai defunto marchese Di Negro. Sono anni in cui la vita musicale genovese inizia a farsi più interessante, grazie agli sforzi di Gambini e del direttore romagnolo Angelo Mariani<sup>39</sup>. Proprio in questo periodo il nonno di Nino Rota, il pianista e compositore Giovanni Rinaldi, conosciuto in Germania come «lo Chopin italiano», si trasferisce a Genova, città dove anche Verdi inizierà ben presto a soggiornare<sup>40</sup>. Nel 1862 Alfredo assiste alla nascita dell'unico figlio degli zii Bevilacqua, cui viene dato il nome del nonno, Angelo. Sfortunatamente, si presume abbia assistito anche alla morte dello zio Emanuele, avvenuta il 20 luglio 1865, pochi mesi dopo quella ancor più prematura di Carlo Andrea Gambini. Di sicuro Alfredo non sarà più in Italia al momento della morte del piccolo Angelo Bevilacqua, nel 1867. L'anno prima, infatti, dopo un periodo trascorso a Firenze per studiare armonia e contrappunto con Teodulo Mabellini e una sosta a Parigi per prendere qualche lezione da Georges Mathias, allievo di Chopin, si era imbarcato per l'America<sup>41</sup>. Una volta tornato a Rio e con siffatte credenziali europee, fa presto a imporsi nel panorama musicale brasiliano nella quadruplici veste di pianista, organizzatore, compositore e didatta<sup>42</sup>. I decenni che precedono la crisi dell'Impero e la proclamazione della Repubblica, nel 1889, sono caratterizzati da un prepotente influsso della cultura parigina che si manifesta in maniera evidente nella sfera musicale, oltretutto nell'utilizzo del francese come *langue internationale et 'de prestige'*. Nel 1880, poco dopo l'inaugurazione del Salão Napoleão & Miguez, i Bevilacqua aprono nella capitale carioca la loro sala da concerti attigua al negozio di strumenti, seguendo l'esempio di Pleyel e di Herz a Parigi. Come sottolinea Cristina Magaldi, Arthur Napoleão e Alfredo Bevilacqua appartenevano a note famiglie di musicisti ed erano entrambi affermati esecutori che sapevano come gestire e promuovere i loro concerti di musica pianistica e da camera. L'elegante Salão Bevilacqua aveva una capienza di circa 300 persone, disponeva di una buona acustica ed era ventilato, aspetto non secondario in una città dal clima tropicale<sup>43</sup>. Nel contesto delle sue stagioni di concerti, che includevano celebrità come pure giovani talenti, Alfredo si propone più volte come compositore e proprio quest'ultima attività, messa a confronto con quella didattica, offre interessanti spunti di riflessione. Tra la fine degli anni 1860 e il 1900 Bevilacqua pubblica - per le edizioni Bevilacqua, *ça va sans dire* -

una serie di composizioni pianistiche brillanti ma impersonali, raggruppabili in due categorie: fantasie e *pot-pourris* su temi d'opera e *morceaux de salon*, ovvero i generi strumentali più richiesti e lucrativi del sec. XIX. Fra le parafrasi operistiche spiccano quella su *La Belle Hélène* di Offenbach, a riprova dell'impatto eclatante e liberatorio che l'operetta francese aveva avuto anche in Brasile, e quelle più serie e granguignolesche sull'*Otello* di Verdi e sul *Mefistofele* di Boito, apparse in un'epoca in cui in Europa il genere della parafrasi operistica stava tramontando<sup>44</sup>. Di tutt'altro spessore è invece l'innovativa impostazione didattica di Bevilacqua, che insieme a Leopoldo Miguez e José Rodrigues Barbosa aveva dato vita nel 1890 al nuovo Instituto Nacional de Música, dove gli viene affidata la prima cattedra di pianoforte e all'interno del quale continuerà a operare fino alla morte, occorsa nel 1927. A lui si deve l'introduzione «*de um repertório mais racional e mais artístico*» incentrato sui grandi compositori classici, romantici e moderni e sull'esclusione dei generi più di consumo e d'intrattenimento<sup>45</sup>. Si potrebbe dire, quindi, che Alfredo sia riuscito a far convivere senza troppi attriti il genovesissimo pragmatismo mercantile ereditato dal padre Isidoro e un 'imperativo categorico artistico' trasmessogli dallo zio Emanuele. Alfredo Bevilacqua è oggi considerato, insieme all'isernino Luigi Chiaffarelli, il «*fundador da Moderna Escola Pianística Nacional*»<sup>46</sup>. Alla sua scuola di Rio e a quella di Chiaffarelli a San Paolo si formarono i più importanti concertisti e docenti brasiliani di fine Ottocento e inizio Novecento: João Nunes, Barroso Neto, Alcina Navarro, da un lato; Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, João de Sousa Lima, Francisco Mignone, dall'altro<sup>47</sup>.

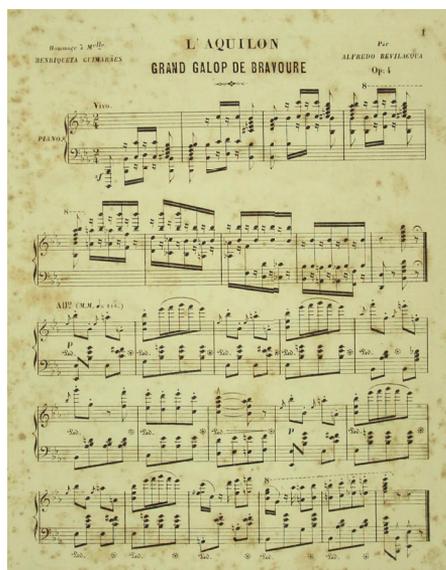


Fig. 10 - Inizio de *L'Aquilon* di Alfredo Bevilacqua

«Meno fecondo, meno colto e meno valoroso nella tecnica, in confronto dell'illustre fratello Alfredo» si dimostra l'altro figlio di Isidoro, **EUGENIO**<sup>48</sup>. Fratellastro, in realtà, in quanto nato, come abbiamo detto, dalla seconda compagna del padre. Negli anni 1870 anche Eugenio viene mandato a studiare in Italia, inizialmente con Adolfo Pescio a Genova, dove forse viene ospitato dalla zia Francesca, ormai rimasta vedova e poi venuta a mancare, nel 1878, in salita San Rocchino<sup>49</sup>. Studia quindi a Milano con Carlo Andreoli, da poco nominato professore al Conservatorio, prima di far ritorno a Rio de Janeiro<sup>50</sup>. Constatando il maggior talento commerciale del figlio rispetto a quello artistico, Isidoro gli affida nel 1879 la gestione del *Grande armazém de Pianos e Música*<sup>51</sup>. Sotto la direzione di Eugenio, ricordato come «*sucessor e fundador das oficinas graficas e taquigraficas Bevilacqua*», la ditta continua a prosperare, tanto che, nel 1890, viene inaugurata la succursale di San Paolo in rua de S. Bento, destinata col tempo a soppiantare quella di Rio de Janeiro.



Fig. 11 - Il palazzo di San Paolo, tuttora esistente, dove aveva sede la Casa Bevilacqua (fotografia del 1905)

Ritiratosi dagli affari, il padre non smette tuttavia di dare lezioni private, risultando ancora attivo nel 1890<sup>52</sup>; fra i suoi allievi si ricorda la pianista-compositrice Luisa Leonardo (1859-1926), poi allieva di Marmontel e Lavignac a Parigi<sup>53</sup>. Il 7 settembre 1896 il pluriottuagenario Isidoro fa in tempo ad assistere, insieme a figli, nipoti e pronipoti, al concerto che celebra il 50° anniversario della ditta «I. Bevilacqua & C.», durante il quale Alfredo ed Eugenio suonano insieme la *Protophonia* del *Tannhäuser*. Membro più lon-

gevo dell'intera dinastia, Isidoro muore l'anno successivo e in suo onore viene adottato il logo «*Labor omnia vincit*». È un momento di forte crescita economica per i maggiori paesi sudamericani, corrispondente al picco massimo di immigrazione dall'Europa. Nel 1900, il *Catálogo geral das publicações musicais de Eugenio Bevilacqua & C<sup>ia</sup>* comprende ben 4446 numeri, che diventeranno 7000 nel 1913<sup>54</sup>. Nel 1905, in seguito alla costruzione della grande Avenida Rio Branco, la sede viene trasferita in Rua do Ouvidor, l'altra via di Rio de Janeiro dove erano stanziati i più importanti negozianti di musica<sup>55</sup>. Due anni più tardi ritroviamo Eugenio a Genova, dove era tornato varie volte nel corso degli anni per visitare le sorelle. Nella città dei suoi avi, e più precisamente in via Caffaro n. 5, muore l'8 febbraio 1907. Era appena cinquantenne, come il nonno Angelo.



PROGRAMMA	
I. — R. WAGNER — <i>Tannhauser</i> , Protophonia (Dois pianos a oito mãos) . . . . .	Srs. Alfredo Bevilacqua, F. Barroso Netto, Eugenio Bevilacqua e Manoel Faulhaber.
II. { (a) D. DE CARVALHO — <i>Mecena</i> — Aria «Quanta sventura» (Soprano). . . . .	Exma. Senhora Elvira Bevilacqua.
(b) C. PINSUTI — <i>Due Perle</i> — Duetto — (Dois sopranos) . . . . .	Exmas. Senhoritas Elvira e Livia Bevilacqua
III. { (a) J. S. BACH — Aria — (Violino e piano). . . . .	Srs. Jeronymo Silva Junior e Alvaro P. de Oliveira.
(b) J. HUBAY — <i>Un conte</i> * . . . . .	
(c) F. RIES — <i>Moto perpetuo</i> * . . . . .	
IV. — SAINT-SAËNS — <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> (Dois pianos) . . . . .	Exma Senhora Christina Moller e Exma. Srna. D. Julieta Saules.
V. { (a) A. NEPOMUCENO — <i>O medroso de amor</i> , canção, (Canto e piano). . . . .	Snr. Carlos de Carvalho.
(b) V. MASSE' — <i>Noces de Jeannette</i> , Aria, (Canto e piano). . . . .	
VI. { (a) F. CHOPIN — <i>Estudo em mi maior</i> . . . . .	Exma. Srna. D. Julieta Saules.
(b) R. SCHUMANN — <i>Sonata em sol menor</i> , (1º tempo) . . . . .	
VIII. — A. THOMAS — <i>Mignott</i> , Polonaise. (Soprano). . . . .	Senhorita Elvira Bevilacqua.
VIII. — A. NEPOMUCENO — <i>Hymno ao trabalho</i> , coro a quatro vozes. . . . .	Exmas. Senhoras: Alice Nunes Pires, Amelia Cardoso, Annita Cardoso, Carolina Marcondes, Christina Moller, Constancia Lisboa, Elvira Bevilacqua, Esther Cardoso, Estelita Barcellos, Floripes Lucas, Francisca de Mello Mattos, Henriqueta Barcellos, Henriqueta Capanema, Januaria Clemente Pinto, Julieta Saules, Lavinia A. Pereira Livia Bevilacqua, Laira Barcellos, Manuella A. de Vasconcellos, Mariana A. de Vasconcellos, Marieta Marcondes, Marieta Cardoso, Senhorinha M. Bevilacqua, Virginia Brandão, Zelia Bevilacqua.
POESIA DE OLAVO BILAC.	
Expressamente escripto e posto em musica para este anniversario e gentilmente regido pelo autor.	

Fig. 12/13 - programma per le celebrazioni di Casa Bevilacqua

Non essendo disponibile alcuno studio specifico né alcun carteggio o archivio di famiglia, non è stato possibile indagare quali rapporti siano intercorsi fra i Bevilacqua rimasti a Genova e quelli trapiantati in Brasile, né tantomeno i loro eventuali scambi commerciali. Evidentemente Isidoro era in contatto con il fratello Emanuele e con la sorellastra Isabella, alle cui cure, come abbiamo visto, affida la prima moglie malata. Il fratellastro Domenico era morto intorno ai vent'anni, prima del 1841, e Luigi gli era sopravvissuto non di molto. Si presume che già negli anni 1850 l'unico titolare del negozio genovese fosse rimasto Emanuele e dalla *Nuovissima Guida Commerciale di Genova* del 1862, che cita la ditta E. Bevilacqua fra i «depositi di Piano-forti e Harmoniums», sappiamo che si trovava al n. 26 di via Luccoli<sup>56</sup>. Alla morte di Emanuele, l'azienda passa nelle mani di un altro membro della famiglia prima di essere rilevata dalla più volte nominata **ISABELLA**, classe 1821, e dal marito, l'accordatore di pianoforti Giuseppe Muratori, residenti in vico San Michele<sup>57</sup>. Verso il 1876, la coppia apre una nuova sede al n. 5 dell'elegante Galleria Mazzini, appena inaugurata. Il commercio di strumenti della ditta «I. Bevilacqua in Muratori» si suppone fosse affidato soprattutto al marito poiché l'attività principale di Isabella era quella di insegnante; da una lettera inviata al Sindaco di Genova nel 1860 sappiamo, infatti, che «fin dal primo introdursi in Genova delle Scuole Elementari per le fanciulle, la sottoscritta, attualmente maestra nelle Scuole femminili del Sestiere Molo, accorse a prestare al Municipio i suoi servizj come Maestra». Poco dopo Isabella viene nominata direttrice della Scuola Elementare del Sestiere di San Vincenzo, in piazza Case Nuove, e successivamente della Scuola Elementare Orietta d'Oria situata in via Vincenzo Ricci. La carica di «Maestra Civica» impedirà a Isabella di vincere la gara d'appalto del 1880 indetta per l'affitto di pianoforti in tutte le scuole municipali e nell'Istituto di Musica, appalto poi assegnato a Giuseppe Ferrari, il principale rivale fra la dozzina di negozianti presenti in città a fine Ottocento<sup>58</sup>. Isabella muore il 10 maggio 1889 al n. 8 di via Ricci, nello stabile dove lavorava come direttrice. Il marito, più giovane di lei di tredici anni, le sopravviverà fin quasi allo scoppio della Grande Guerra mantenendo in vita l'azienda perlomeno fino al 1902. Un'azienda nota a generazioni di genovesi che poteva vantarsi, come si legge sulla carta da lettera, di essere stata «fondata nel 1803»<sup>59</sup>.

**I. BEVILACQUA MURATORI**  
GENOVA - *Galleria Mazzini N. 5* - GENOVA

**DEPOSITO DI PIANO-FORTI**  
delle Primarie Fabbriche Nazionali ed Estere. - Per affitti e vendite prezzi modici. - Autori garantiti.

**PRIVATIVA**  
JEANPERT di Parigi. - C. RORDORF di Zurigo  
C. RÖNISCH di Dresda.

**Avvertenza.** — La Reale fabbrica di Piano-forti del proprietario CARL RÖNISCH di Dresda, fondata nel 1845, che impiega attualmente 280 operai oltre le macchine a vapore le quali rappresentano un centinaio d'uomini, dà in complesso una produzione di 1500 strumenti all'anno. Tutti i piano-forti di detta fabbrica, oltre ad un esteriore ricco, oltre ad una tastiera inappuntabile, hanno l'intelaiatura di ferro fuso in un solo pezzo, che dà agli stessi una solidità a tutta prova unita al pregio di sostenere mirabilmente l'accordo che può garantirsi per alcuni anni, sopportando essi, senza alcuna alterazione, il trasporto tanto di terra quanto di mare. L'esportazione si fa da trent'anni in tutte le parti del mondo: solo nelle colonie inglesi se ne esportano mensilmente una cinquantina. La fabbrica venne sempre premiata con premi di primo ordine in varie Esposizioni Universali e l'autore venne onorato con titoli e decorazioni.



Fig. 14 - Pubblicità della ditta Bevilacqua-Muratori apparsa sulla rivista «Il Paganini» nel 1888.



Fig. 15 - Galleria Mazzini a fine Ottocento (il n. 5 è il secondo edificio sulla destra)

A parte il caso di Isabella, nella storia dei Bevilacqua il binomio musica-affari si incarna, come si è visto, in due coppie di fratelli, dapprima Emanuele e Isidoro, poi Alfredo ed Eugenio. I figli di questi ultimi seguiranno i talenti e le professioni dei rispettivi padri. Della folta prole di Alfredo, che include artisti affermati anche nel campo della fotografia e della pittura, ricordiamo, oltre alle pianiste gemelle **LIVIA** ed **ELVIRA**, la più brillante **GIULIETTA**, che, dopo aver debuttato a Rio de Janeiro nel 1884, diventerà un' apprezzata insegnante di pianoforte. A Giulietta e al violinista Jeronymo Silva spetta il merito di aver eseguito per la prima volta in Brasile la *Sonata* di Franck, nel 1902<sup>60</sup>. Anche il fratello minore **OTTAVIO** (1887-1959), erede di «*uma dinastia que ainda não se extinguiu*», studia pianoforte con il padre e quindi armonia e composizione con Frederico Nascimento e Alberto Nepomuceno, dedicandosi inizialmente alla prima attività del bisnonno Angelo, quella di organista: una sua *Berceuse* si trova inclusa nella collana *Maîtres contemporains de l'orgue* edita da Maurice Senart & Cie. nel 1914<sup>61</sup>. Divenuto professore di materie teoriche e più tardi di storia della musica nel medesimo istituto dove insegnava il padre Alfredo, Octávio si distingue come «*um dos espíritos mais cultos e atilados que têm ilustrados as letras musicais em nossa terra*»<sup>62</sup>. Membro e presidente dell'Accademia Brasileira de Música e della Associação Brasileira de Música, collabora e cura la redazione di alcune riviste musicali, svolgendo parallelamente attività come critico musicale su «*O Globo*», importante quotidiano con sede a Rio de Janeiro, e come corrispondente di testate estere<sup>63</sup>. Fra i vari incarichi ufficiali, viene inviato in Europa come ispettore del Distretto Federale per documentarsi sui nuovi metodi di insegnamento, in particolare su quello di Dalcroze. Fra le sue pubblicazioni citiamo il manuale di teoria e canto corale, *Vamos cantar*, apparso nel 1944<sup>64</sup>. Anche le figlie **IZA** e **DORA** studiano alla Escola de Música do Rio de Janeiro, esibendosi in alcuni recital pianistici nel corso degli anni Trenta<sup>65</sup>.



Fig. 16 - I membri fondatori della Academia Brasileira de Música nel 1945: Octávio Bevilacqua è seduto nella prima poltrona a destra mentre al centro si trova Heitor Villa-Lobos

Nella seconda metà degli anni 1920 il Brasile attraversa una depressione economica ed è scosso da violente agitazioni sociali legate al crollo dei prezzi del caffè<sup>66</sup>. In questo periodo, il figlio di Eugenio, **EDUARDO**, si trova a fronteggiare la prima crisi dell'azienda: nel 1929 l'antica sede di Rio de Janeiro viene chiusa e nel 1930 viene venduto il ricco catalogo della casa editrice, comprendente alcuni fra i più importanti compositori brasiliani. Un decennio più tardi, la sorella di Eduardo, **ADELA**, riesce a riprenderne il possesso designando la compagnia Mangione & Filhos come unici agenti addetti alle vendite<sup>67</sup>. Casa Bevilacqua continua a vendere strumenti, spartiti e dischi a San Paolo, nel Palacete Tereza Toledo Lara situato in Rua Quintino Bocaiúva. Questo edificio, ormai fagocitato dai grattacieli, ha rappresentato per più di un secolo «l'angolo musicale» della metropoli. Qui l'antica Casa Bevilacqua riesce a resistere fino al 2009, anno in cui viene trasferita in Rua Doutor Alceu de Campos Rodrigues, dove sopravvive pochi anni prima di chiudere definitivamente i battenti. Nella «*esquina musical de São Paulo*» al posto della Casa Bevilacqua si trova adesso la Casa Amadeus Musical, anch'essa agonizzante data l'irreversibile crisi del mercato degli spartiti, dei dischi e degli strumenti<sup>68</sup>.



Fig. 17 - Manifesto della Casa Bevilacqua degli anni 1940

In Brasile, al giorno d'oggi, è facile imbattersi nel cognome Bevilacqua, ancor più che negli Stati Uniti e in Argentina, come si nota dalla stessa onomastica: una delle grandi piazze di San Paolo, infatti, è intitolata al giurista Clovis Bevilacqua. Le origini italiane dei tantissimi Bevilacqua sparsi per il mondo sono ormai 'annacquate', come lo è quasi tutto, d'altronde, nell'odierna società globalizzata definita, per l'appunto, 'liquida'. Come ci insegna Natalino Otto, fra Genova e il Brasile resta a far da ponte, oltre a un'indefinibile *saudade*, un repertorio di comunanze fonetico-lessicali e quell'inconfondibile cadenza strascicata che ci riporta agli stretti contatti dell'antica Repubblica di Genova con il Portogallo e all'influenza esercitata da una delle principali lingue franche del Mediterraneo, il genovese<sup>69</sup>. Era l'epoca in cui Genova rivaleggiava con Venezia, come ancora ci ricorda la chiesa romanica di San Marco al Molo, dove i nostri Bevilacqua affondano le loro radici. Al di là di speciose distinzioni fra lingue e dialetti, resta dunque la musica. La musica della lingua.



Fig. 18

Il leone veneziano portato a Genova come trofeo dopo la battaglia navale di Pola ed esposto sul muro esterno della chiesa di San Marco al Molo. Nell'iscrizione superiore si legge: «*Iste lapis in quo est figura sancti Marci delatus fuit a Civitate Polae capta a nostris MCCCLXXX die XIII Januarii*» [«Questa lapide nella quale è raffigurato il simbolo di San Marco fu trasferita dalla città di Pola presa dai nostri il giorno 14 gennaio 1380»].



## Note

1 Ringrazio gli amici e colleghi Maurizio Tarrini, Davide Mingozzi e Carmela Bongiovanni, bibliotecaria del Conservatorio Nicolò Paganini di Genova, oltre a Don Piero Carzino, parroco della chiesa di San Marco al Molo, e al dott. Enrico Isola dell'Archivio Storico del Comune di Genova. Un ringraziamento speciale va al musicologo ed economista Manoel Corrêa do Lago e ad Alexandre Dias, fondatore e direttore dell'Instituto Piano Brasileiro di Brasilia.

2 Cfr. ANTONIO FRIZZI, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Parma, Reale Stamperia, 1779.

3 Cfr. CARLO SCHMIDL, *Supplemento al Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano, Sonzogno, 1938.

4 Cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI (a cura di), *Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del Settecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 183-185.

5 Il presente saggio chiarifica e in parte corregge alcune informazioni fornite dal musicologo brasiliano Luiz Heitor Corrêa de Azevedo durante la conferenza commemorativa per il centenario di Alfredo Bevilacqua svoltasi alla Escola Nacional de Música di Rio de Janeiro nel 1946. Il testo del suo intervento apparve sul «Jornal do Commercio» del 26 gennaio 1947.

6 GdG, 24, 1824. *Il Mentore perfetto dei Negozianti* di Andrea Metrà, pubblicato nel 1794, non riporta ancora il cognome Bevilacqua.

7 Anche gli strumenti a tastiera utilizzati alla corte sabauda erano quasi esclusivamente di provenienza austriaca. Cfr. GIOVANNI PAOLO DI STEFANO, ARIANNA RIGAMONTI, *Il pianoforte a Torino*, in GIOVANNI PAOLO DI STEFANO (a cura di), *Il Pianoforte in Italia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 131-195.

8 GdG, 44 e 100, 1816.

9 «Quale armonico è in te poter sublime / Che imita a volontà voci mortali / E del cor tutti i vari affetti esprime / E nuove crea dolcezze, e tante e tali! / L'arco tuo sulle corde note imprime / Siccome udirle sol le puonno uguali / Gli abitor delle superne cime / Che alla gloria s'apriro in terra l'ali. / Desiar tu non puoi or maggior vanto / Se i Liguri stupir, inebbrati / Al tocco sovrumano mirabil tanto, / Usi ai suoni ineffabili creati / Dal divo Paganin, del mondo incanto, / Suoni nei fasti liguri segnati.» Gian Carlo Di Negro, Sonetto dedicato «all'egregio Professore di Violino Vincenzo Bianchi», GdG, 19, 1838.

10 SERGIO MARTINOTTI, *Ottocento Strumentale Italiano*, Sala Bolognese, Forni ed., 1972, p. 95.

11 Lapide posta sulla casa bolognese di padre Mattei, in via Nosadella 38. Per un elenco dei musicisti genovesi formatisi alla scuola di Padre Mattei, vedi MAURIZIO TARRINI (a cura di), *Cornelio Desimoni: saggio storico sulla musica in Liguria e sulla storia musicale genovese*,

in «Note d'Archivio per la storia musicale», V supplemento, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1987, p. 23.

12 JUSTE ADRIEN DE LA FAGE, *Memoria intorno la vita e le opere di Stanislao Mattei, p. minorita bolognese*, Bologna, Marsigli, 1840, p. 45.

13 Cfr. *L'Indicatore ossia Guida per la Città e Ducato di Genova, Anno secondo 1834*, Genova, Fratelli Pagano, 1834, p. 233.

14 Cfr. *L'Indicatore ossia Guida per la Città e Ducato di Genova, Anno terzo 1835*, Genova, Fratelli Pagano, 1835, p. 292.

15 Cfr. ANTONELLA CONTI, DONATELLA DEGIAMPIETRO, BARBARA MINGAZZINI, GIULIANA MONTANARI, *Characteristics of some Italian pianos made between 1786 and 1838*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2019; ROBERT PALMIERI (a cura di), *Encyclopedia of Keyboard Instruments, vol. I, the Piano*, New York, Garland Publ., p. 181.

16 GMM, 31, 1842.

17 *Annuario dei Teatri di Genova dal 7 aprile 1828 al 5 dicembre 1844 offerto agli amatori degli spettacoli*, Genova, Tipografia Pagano, 1844, p. 27. Vedi anche SALVATORE PINTACUDA, *Il Conservatorio di Musica Nicolò Paganini di Genova*, Genova, Edizioni Sabatelli, 1980.

18 GIULIANO BALESTRIERI, *La prima scuola di musica a Genova e l'Istituto Musicale «Nicolò Paganini»*, in «Musica d'Oggi» XXII (1940), p. 33.

19 Cfr. *L'Indicatore 1835*, cit., pp. 268-9.

20 Cfr. SERGIO MARTINOTTI, *Ottocento Strumentale Italiano*, cit., pp. 97-98. L'usanza di utilizzare più pianoforti per imitare l'orchestra era particolarmente diffusa nell'Ottocento. Nel 1847, ad esempio, Gambini, Pescio, Novella e Montelli eseguirono «con molta precisione» una sinfonia e una «gran Galoppa di bravura [sic] a due Piani Forti» di autore ignoto. Cfr. *Annuario dei teatri di Genova dal 1845 al 1855 offerto agli amatori degli spettacoli*, Genova, Tipografia Ponthenier, 1855, p. 57. Per quanto riguarda l'amicizia e il rapporto professionale che legava Gambini a Pescio, vedi DAVIDE MINGOZZI, *Adolfo Pescio: un pianista-fotografo nella Genova dell'Ottocento*, Genova, Biblioteca Franzoniana, 2023.

21 Serra istituì anche il corso di Contrappunto e Composizione che però non venne ratificato dall'autorità municipale in quanto considerato non importante. Nel 1871 l'Istituto giunse ad avere tre insegnanti di pianoforte (Noberasco, Battaglini e Biranti) con classi maschili e femminili sempre rigidamente separate, per un totale di 26 allievi. Cfr. SALVATORE PINTACUDA, *Il Conservatorio di Musica*, cit., pp. 33-34.

22 Dopo aver iniziato una carriera concertistica in Italia e in Francia, Enrico Jacques morì giovanissimo nel 1858. Allievo di Gambini per la composizione, aveva già iniziato a pubblicare per Ricordi. La recensione di un suo concerto a Firenze si trova su «L'Arte, giornale letterario, artistico, teatrale», 17, 1853. Per l'annuncio della prematura scomparsa vedi GMM, 6, 1858.

23 GMM, 31, 1842.

24 GdG, 33, 1837.

25 GdG, 54, 1838.

26 GdG, 56, 1838.

- 27 LEONARDO MIUCCI, GIACOMO SCIOMMERI (a cura di), *Bianca Maria Antolini, Scritti di storia musicale 1978-2018*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, p. 558.
- 28 *Gênes et Florence*, in «L'artiste», settembre-ottobre 1839, pp.153-57, riprodotto in trad. ital. in FRANZ LISZT, *Un continuo progresso, scritti sulla musica*, Milano, Ricordi, 1987, pp. 287-97.
- 29 Il nome di Chopin si direbbe menzionato per la prima volta sulla «Gazzetta di Genova» nell'annuncio di Giovanni Ricordi apparso il 22 gennaio 1842, nel quale si avvisano i lettori della prossima pubblicazione di molte «opere importantissime, tutte di proprietà dell'editore suddetto». GdG, 8, 1842.
- 30 Alan Walker, *Fryderyk Chopin*, New York, Picador, 2018, p. 396. Sul viaggio di Chopin a Genova vedi JERZY MIZIOLEK (a cura di), *Chopin e l'Italia*, Varsavia, The Fryderyk Chopin Institute, 2015, pp. 48-49. Secondo Piero Rattalino, Chopin era arrivato a Genova il 3 maggio e ripartito il 18 ma queste date, riscontrabili in altre fonti, includono nella permanenza anche i giorni della traversata in piroscifo fra Marsiglia e Genova. Cfr. PIERO RATTALINO, *Chopin racconta Chopin*, Bari, Laterza, 2009, p. 267.
- 31 GMM, 30, 1842. Gambini inizierà a collaborare come cronista e recensore per l'importante pubblicazione milanese nel 1845. Vedi a questo proposito, DAVIDE MINGOZZI, *Gli interventi di Carlo Andrea Gambini per la «Gazzetta Musicale di Milano». Tra editoria e critica musicale (1845-1856)* in «Il Paganini» 4 (2018), pp. 24-39.
- 32 Nel 1845 Golinelli si esibì a Genova, dove si intrattenne a lungo con Gambini e dove incontrò Di Negro e probabilmente anche Bevilacqua. A ricordo di questo soggiorno scrisse l'*Addio a Genova* op. 31. La stima e l'affetto che legavano Gambini e Golinelli è testimoniata dalla serie di brani che si dedicarono a vicenda: Gambini scrisse per Golinelli la *Valse brillante* op. 57, mentre Golinelli dedicò a Gambini la *Toccata* op. 16 (1843), la trascrizione della *Canzone del mozzo, dal «Cristoforo Colombo» di Gambini* op. 83 (1853) e il *Pensiero elegiaco* (senza numero d'opera), composto nel 1865 dopo la morte dell'amico.
- 33 DAVIDE MINGOZZI, *Gli interventi di Carlo Andrea Gambini*, cit., p. 27.
- 34 Solo Genova, Livorno e Venezia esitarono a prendere provvedimenti contro la diffusione del morbo poiché il blocco dei commerci marittimi avrebbe gravato sulla loro economia. Cfr. EUGENIA TOGNOTTI, *Il mostro asiatico. Storia del colera in Italia*, Bari, Editori Laterza, 2000.
- 35 Anche le due sorelle maggiori, Agostina Matilde e Giulia Giovanna, furono mandate a studiare in Italia dove si stabilirono, presumibilmente a Genova. Cfr. L. H. CORRÊA DE AZEVEDO, *Alfredo Bevilacqua*, «Jornal do Commercio», 26/01/47 (vedi nota 5).
- 36 Cfr. ANTONIO PARDINI, *Raccolta delle iscrizioni esistenti sotto i loggiati del Campo Santo Suburbano di Pisa*, Pisa, Tip. Ungher, 1872, p. 494. sulla lapide il cognome della donna è riportato erroneamente come 'Chaboy'.
- 37 VINCENZO CERNICCHIARO, *Storia della musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1926)*, Milano, Fratelli Riccioni, 1926, p. 390.
- 38 Cfr. MERCEDES REIS PEQUENO, *Brazilian Music Publishers*, «Inter-American Music Review» IX (1988), 2, p. 98.
- 39 Cfr. SERGIO MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972, pp. 99-

100.

40 Cfr. GIAN PAOLO MINARDI, *Giovanni Rinaldi 'lo Chopin italiano'*, in ANELIDE NASCIMBENE, MARCO RUGGERI (a cura di), *Tasti Neri Tasti Bianchi, pianoforte, organo e attività musicale in Italia nel XIX e XX secolo* (Atti dei Convegni, Novara 2009-10), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 3-17.

41 Secondo varie fonti brasiliane, Alfredo studiò anche a Vienna con Teodor Leszetycki. Questo notizia, non riportata da Cernicchiaro (vedi nota 30), è evidentemente falsa in quanto il famoso allievo di Czerny si trovava a quel tempo a San Pietroburgo, dove visse dal 1852 al 1877. Leszetycki era stato uno dei fondatori del primo conservatorio russo, di cui diresse il dipartimento di pianoforte fino al momento del suo ritorno a Vienna, nel 1878.

42 Nella prima edizione della *Enciclopédia da Música Brasileira - Erudita Folclórica Popular* (vedi nota 48) è riportato il 1870 come data del ritorno in Brasile.

43 Cfr. CRISTINA MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu*, Oxford, Scarecrow Press, 2004, pp. 3-4.

44 Cfr. RAISA RICHTER, *A transcrição operística para piano solo: um estudo dos gestos musicais nas transcrições de Alfredo Bevilacqua*, Diss. de mestrado, UFRJ 2014.

45 LUIZ HEITOR, *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*, Rio de Janeiro, Olympio Editora, p. 217.

46 A Bevilacqua e Chiaffarelli sono dedicati due dei *18 Etudes pour les virtuoses* op. 90 di Arthur Napoleão, pubblicati da Schött nel 1910.

47 Cfr. *Enciclopédia Brasileira de Música, Popular, Erudita e Folclórica*, São Paulo, Publifolha, 2003. Vedi anche RAISA RICHTER, *Alfredo Bevilacqua e a moderna escola pianística nacional: Diretrizes e vertentes*, Performa International Conference on Performance Studies, Porto Alegre, maggio-giugno 2013 (consultabile online).

48 Cfr. CERNICCHIARO, *Storia della musica nel Brasile*, cit., p. 410.

49 Tornato in Brasile, Eugenio pubblicherà una *Gavotta* di Pescio. Nella lista di allievi di Teodulo Mabellini stilata da Claudio Paradiso viene citato Eugenio e non Alfredo. Molto probabilmente entrambi presero lezioni dal celebre maestro pistoiese. Cfr. CLAUDIO PARADISO (a cura di), *Teodulo Mabellini, Maestro dell'Ottocento musicale fiorentino*, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2017, p. 495.

50 Insieme ad Antonio Angeleri, Andreoli aveva pubblicato nel 1872 un rinomato metodo per pianoforte.

51 Anche Eugenio, come tutti i membri della famiglia, si è cimentato con la composizione, lasciando qualche pagina di interesse trascurabile.

52 Il nome di Isidoro, spesso scritto Izidoro, compare fra gli insegnanti di musica pubblicizzati sull'*Almanack Laemmert* dal 1844 al 1890.

53 Promessa del concertismo brasiliano, la Leonardo sarà criticata quando, nel 1887, deciderà di abbandonare la musica per diventare attrice drammatica. Cfr. VINCENZO CERNICCHIARO, *Storia della musica nel Brasile*, cit., p. 421. Vedi anche MIGUEL FICHER, MARTHA FURMAN SCHLEIFER, JOHN M. FURMAN (a cura di), *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*, 2<sup>nd</sup> ed., Lanham MD, Scarecrow Press, 2002, p. 317.

54 Cfr. DONALD WILLIAM KRUMMEL, STANLEY SADIE (a cura di), *Music Printing and Pub-*

lishing, New York, Norton & C., 1990, p. 173.

55 Cfr. PEQUENO, *Brazilian Music Publishers*, cit., p. 99.

56 LUDOVICO VIGNA, *Nuovissima Guida Commerciale di Genova per l'anno 1862*, Genova, Ed. Marmocchi e C., 1862, p. 22.

57 Nel primo numero della *Guida commerciale descrittiva di Genova* compilata da Edoardo Michele Chiozza e uscita nel 1874-75, il negozio di via Luccoli 24/2 (prima il civico era 26) risulta intestato a un certo «F. Bevilacqua», forse un nipote di Emanuele. Anche G. B. Salvi risulta commerciante di pianoforti in via Luccoli 24.

58 I documenti relativi a questa gara d'appalto si trovano nel fascicolo “Pianoforti per la scuole civiche 1877-89” presso l'Archivio storico del Comune di Genova.

59 La data di estinzione della ditta si è dedotta dalla *Guida Genovese Costa*, dove il negozio di pianoforti di Isabella Bevilacqua in Muratori non viene più menzionato a partire dal 1903.

60 Cfr. VINCENZO CERNICCHIARO, *Storia della musica nel Brasile* cit., p. 424.

61 Della sua attività come compositore e arrangiatore restano altre pagine di genere quasi esclusivamente chiesastico. L'interesse per la musica sacra si rileva anche nel saggio *Música sacra de alguns autores brasileiros* incluso in *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo VI, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1946.

62 CORRÊA DE AZEVEDO, *Alfredo Bevilacqua*, cit. (vedi nota 5).

63 Cfr. *Enciclopédia da Música Brasileira - Erudita Folclórica Popular*, Rio de Janeiro, Art Editora, 1977, p. 94.

64 Cfr. «*Latin American Music Review*» vol. 1 (1980), p. 98.

65 Vedi, ad esempio, la recensione di un recital di Dora apparsa su «*O Cruzeiro*» il 18 luglio 1931.

66 Cfr. EDUARDO GALEANO, *Las venas abiertas de América Latina* [1971], tr. it., Milano, Sperling & Kupfer, 1997.

67 Cfr. MERCEDES REIS PEQUENO, *Brazilian Music Publishers*, cit., p. 99.

68 Vedi l'articolo pubblicato il 12/09/21 su «TAB», *Esquina musical de SP tenta resistir ao-tempo no centro da cidade* <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2021/09/12/antigas-casas-musicais-tentam-resistir-ao-tempo-no-centro-de-sp.htm> (consultato 07/04/23).

69 Cfr. ELISA BATTAGLIOLI, *Portoghese e dialetto ligure: analisi delle affinità linguistiche nell'evoluzione della lingua portoghese e del dialetto genovese e spezzino*, Tesi di laurea, Uni-Bo, 2014.

## **Ponti immaginari tra Europa e America: alla scoperta della musica pianistica di Charles Tomlinson Griffes (1884-1920)**

*Emanuele Torquati*

Charles Tomlinson Griffes nacque nel 1884 ad Elmira, una piccola cittadina distante circa 200 miglia da New York, terzo di 5 figli di un'eminente famiglia di avvocati del luogo.

Fortunamente, le sue doti musicali vennero immediatamente riconosciute ed intraprese lo studio del pianoforte abbastanza presto nel College locale con Mary Broughton, che aveva studiato a Berlino con Karl Klindworth, discepolo a sua volta di Franz Liszt e confidente di Richard Wagner<sup>1</sup>.

La genealogia musicale di Griffes come pianista era quindi prestigiosa e lui stesso seguì le orme della sua insegnante dopo aver conseguito brillantemente il Diploma di pianoforte, recandosi a studiare a Berlino nel 1903 per 4 anni.

La formazione musicale in Europa era vista in quel momento come un rito di passaggio necessario per qualsiasi musicista americano aspirante ad una carriera di un certo tipo.

L'arrivo di Griffes a Berlino coincideva con la parabola del tramonto del Romanticismo e con la contemporanea fioritura di nuove tendenze musicali come l'Impressionismo e l'Espressionismo. Proprio nel 1906 il nostro assistette alla prima della *Salomé* di Richard Strauss, venendone fortemente colpito, e ritornò ben quattro volte alle successive rappresentazioni; Griffes si avvicinò per la prima volta ai lavori di Skrjabin, Debussy e Ravel, ma anche di Schönberg, Stravinsky e Varèse, tanto da scrivere alla madre: «non so come potrei fare senza tutte queste cose in America»<sup>2</sup>.

Proprio il contatto con gli esempi più avanzati del linguaggio compositivo europeo lo convinse ad estendere la sua residenza berlinese e a intraprendere con convinzione gli studi in composizione, che iniziò nel 1905 sotto l'illustre guida di Engelbert Humperdinck, autore della celebre opera *Hansel e Gretel*.

In quel momento Griffes non si sentiva ancora pronto per rivolgersi alla figura iconica di Ferruccio Busoni, anch'egli di stanza a Berlino, che vedremo avrà in seguito una decisiva funzione nello sviluppo del suo percorso creativo.

Un aiuto fondamentale, anche in termini economici, gli venne sia dalla vecchia insegnante che dal compagno Emil Joel, figura importante e ispirativa per la sua nuova formazione<sup>3</sup>. Griffes continuò quindi ad assimilare l'essenza della cultura musicale europea e decise di perseguire la carriera di compositore, pur continuando ad esibirsi spesso come solista e accompagnatore di cantanti.

Il rientro negli Stati Uniti avvenne nel 1907 e coincise con la graduale definizione di una posizione personale nel panorama musicale a cavallo dei due secoli, certamente influenzata dalla tradizione europea, ma arricchita da alcune caratteristiche distintive. Griffes diventa, forse inconsapevolmente, portavoce in patria delle tendenze compositive europee più aggiornate in America, gettando, per così dire, dei ponti immaginari tra questi due continenti che all'epoca parevano distanti non solo dal punto di vista strettamente geografico.

Sin dall'infanzia Griffes era affascinato dalla letteratura e dalla poesia e questa sua passione fu fonte d'ispirazione per una buona parte dei suoi lavori pianistici, che d'altronde sono assolutamente centrali per comprendere lo sviluppo di un compositore con una parabola creativa piuttosto breve, durata poco più di dieci anni. Come vedremo in seguito, risulta piuttosto semplicistico etichettare Griffes come il principale (e forse unico) esponente dell'"Impressionismo americano"<sup>4</sup>.

La sua prima opera pubblicata da Schirmer data 1909, trattasi di *Cinque Lieder* iniziati a Berlino e conclusi negli Stati Uniti, debitori della lezione di Richard Strauss ed esempio lampante del suo "primo periodo", legato agli stilemi del linguaggio tardo romantico tedesco<sup>5</sup>.

Assai minor riscontro editoriale ebbe la sua prima opera pianistica, i *Three Tone-Pictures* op. 5 che vennero inizialmente rifiutati a causa della loro scarsa appetibilità per il pubblico dei dilettanti e per un linguaggio armonico criptico e fin troppo aggiornato, quasi ai limiti della tonalità. Solamente nel 1915 questi lavori, composti tra 1910 e 1912, vennero dati alle stampe grazie ai buoni uffici del grande Ferruccio Busoni, che incontrò Griffes a New York in occasione della sua tournée americana e rimase particolarmente colpito da questo giovane compositore americano.

Questo incontro, a lungo agognato, diede inizio alla fortuna editoriale di Griffes, che firmò un contratto in esclusiva con Schirmer<sup>6</sup>. Ascoltando la sua esecuzione dell'opera 5, Busoni fu attratto in particolare dal secondo della serie, *The Vale of Dreams*, per via della sua armonia cangiante ed eterea, affine alle ricerche in tale direzione da lui stesso sperimentate sia nelle *Sieben Elegien* che nel successivo *corpus* delle *Sonatine*.

Esempio n. 1: The Vale of Dreams op. 5 n. 2 b. 1-8

Si tratta di tre brevi composizioni ispirate ognuna a poesie di Edgar Allan Poe e William Butler Yeats, campioni del Simbolismo anglosassone: la prima rievoca il suono della risacca lacustre, la seconda i “vapori oppiacei” di una valle illuminata da una “luna mistica”<sup>7</sup>, la terza la melodia mormorante e a volte spaventosa del vento notturno.

Il primo brano, *The Lake at Evening*, si apre su un incantatorio rintocco alla mano sinistra, vero e proprio “leitmotiv”, memore del raveliano *Le Gibet*, mentre l’ultimo, *The Night Winds*, richiama alla memoria la scrittura aerea del Preludio debussiano *Ce qu’a vu le vent de l’Ouest*. Inoltre il titolo della raccolta, *Tone Pictures*, ovvero pitture sonore, è significativo dell’aspirazione a voler quasi dipingere con i Suoni, in un’ideale fusione tra Musica e Immagini.

Proprio l’elemento descrittivo e coloristico costituisce uno dei tratti distintivi della musica di Griffes, alla ricerca di una trasposizione musicale delle ispirate suggestioni poetiche.

In questa ricerca si collocano anche i due cicli pianistici successivi, di più vaste dimensioni, i *Fantasy Pieces* op. 6 (1912-1915) e i *Roman Sketches* op. 7 (1915-1916)<sup>8</sup>.

Il primo ciclo consta di 3 brani (Barcarola-Notturmo-Scherzo) ispirati a versi di Paul Verlaine e del poeta scozzese William Sharp. Se la *Barcarola* è un omaggio al celebre antecedente dei *Contes d’Hoffmann* di Offenbach che Griffes, come Busoni, aveva trascritto qualche anno prima, il *Notturmo* è una rilettura eterea delle immagine oniriche evocate nella splendida poesia di Verlaine posta come epigrafe al brano.

L’ultimo brano della serie, uno *Scherzo* incalzante e dal carattere orgiastico, venne orchestrato nel 1919 col titolo di *Baccanale*. L’atmosfera elusiva e suadente dei brani precedenti lascia qui il posto a sventagliate di scale pentatoniche e ritmi puntati che richia-

mano atmosfere esotiche del Lontano Oriente, per cui Griffes nutriva un grandissimo interesse. Interesse che diede vita al suo brano orchestrale più corposo, ovvero il Poema sinfonico *The Pleasure Dome of Kubla Khan* op. 8 (1912), di cui esiste anche una versione pianistica. L'ispirazione orientale dello *Scherzo* lascia il campo, nei *Roman Sketches*, alle suggestioni dell'Italia, ed in effetti l'opera 7 utilizza come epigrafi i testi di una raccolta poetica di William Sharp intitolata *Sospiri di Roma* (1891). Il ciclo si apre col brano pianistico più celebre di Griffes, più tardi anche orchestrato, ovvero *The White Peacock*. L'ispirazione gli provenne dalla visita al Giardino Zoologico di Berlino una decina di anni prima, in cui Griffes venne affascinato dalla presenza di uno straordinario esemplare di pavone bianco. Il brano entrò nel repertorio di pianisti eminenti, quali il dedicatario Rudolph Ganz, ma anche Myra Hess e Olga Samaroff, così come gli altri tre brani del ciclo, che ebbero un'accoglienza molto favorevole da parte di pubblico e critica. Griffes descrive un «bellissimo giardino dai colori abbaglianti in cui un pavone bianco si muove lento e solenne come se fosse l'anima e il respiro di tutta questa bellezza»<sup>9</sup>.

Gli arabeschi iniziali ricordano le atmosfere *Jugendstil* imperanti nella cultura musicale berlinese dell'epoca, ma con un tocco di orientalismo connotato da un ampio uso di languidi cromatismi e della scala esatonale, la cui ricchezza coloristica emerge in particolar modo nella versione orchestrale approntata nel 1919.

Languidamente e molto rubato

Esempio n. 2: *White Peacock* op. 7 n. 1 b. 1-7

Segue poi il misterioso *Nightfall* (col sottotitolo in italiano *Al far della Notte*), con i suoi accordi di nona e di tredicesima sovrapposti, ma anche con il largo impiego di scale pentatoniche, tremoli e glissando sui tasti neri reminiscenti del Ravel di *Jeux d'eau*.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a series of chords and a bass clef staff with a glissando. The second system includes a trillo and a section marked 'f senza dim.'

Esempio n. 3: Nightfall op. 7 n. 2, b. 47-48

Sia nel virtuosistico *The Fountain of Acqua Paola*, affine al lisztiano *Giochi d'acqua a Villa d'Este*, che nel conclusivo *Clouds*, nell'insolito tempo di 7/4 le armonie iniziali si frammentano in una sorta di politonalità che preannuncia una nuova evoluzione stilistica.

Nei *Roman Sketches* op. 7 Griffes inizia dunque ad esplorare i confini della tonalità attraverso la sperimentazione di un'ambiguità tonale tra maggiore e minore e attraverso gli artifici compositivi sopra menzionati.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a series of chords and a bass clef staff with a series of chords. The second system includes a trillo and a section marked 'mf'.

Esempio n. 4 : Clouds op. 7 n. 4, b. 3-7

Contemporaneamente ai 3 cicli appena affrontati, Griffes compose alcune pagine staccate e di minor interesse dal punto di vista strettamente musicale, *A Winter Landscape* (1912), brano evocativo e oscuro pubblicato solo nel 1997, la *Rapsodia in si minore* (1914), lavoro più ampio e contrastato nei caratteri, e il *De Profundis* (1915), ispirato all'omonima opera di Oscar Wilde e con echi wagneriani<sup>10</sup>.

I semi fecondati dalle opere precedenti trovano una loro compiuta espressione nel suo lavoro musicalmente più ampio e consistente, ovvero la *Sonata*, iniziata nel 1917 e conclusa, a seguito di una capillare revisione, nel 1919. La prima esecuzione, ad opera dello stesso Griffes, disorientò il pubblico e venne attaccata dalla critica, che sottolineò la mancanza di alcuna concessione al puro e semplice piacere dell'ascolto. Il tempo ha dato ragione al suo autore, che con quest'opera apre una nuova fase creativa, purtroppo solamente abbozzata a causa della sua morte prematura (1920), caratterizzata da una concisione formale e da un linguaggio musicale più astratto, non legato a immagini letterarie e programmatiche come nei cicli precedenti, ma anche ricco di ardite dissonanze. Griffes venne particolarmente colpito dall'ascolto dell'esecuzione della *Ottava Sonata* op. 66 di Alexander Skrjabin da parte della pianista Katherine Ruth Heyman e riferì di aver appreso da lei molte informazioni "on exotic scales"<sup>11</sup>. Forse proprio per questo ritroviamo un ampio uso di seconde aumentate e tritoni nella *Sonata*.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and a bass clef staff. The music is characterized by dense, complex chords and textures, often featuring augmented seconds and tritones. The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) and a *marcato* instruction. The second system also features a *f* marking. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The overall style is modern and dissonant, reflecting the 'exotic scales' mentioned in the text.

Esempio n. 5: Sonata b. 26-29

La scrittura è più asciutta e meno lussureggiante e satura di cromatismi rispetto a quella dei cicli "impressionisti" (op. 6 e op. 7) e il risultato è un linguaggio più moderno,

aspro, ricco di ostinati ritmici, dissonanze e passaggi improntati alla politonalità.

Il brano è articolato in tre movimenti, dei quali i primi due si susseguono senza soluzione di continuità, e che propongono una grande varietà di situazioni espressive senza per questo risultare frammentari. E' proprio questa la migliore qualità della *Sonata*, ovvero la coerenza stilistica e tematica (nel terzo tempo si riprende la linea melodica del secondo) a partire dall'affermativo gesto iniziale del *Feroce* fino ad arrivare all'appassionato Finale in stile toccatistico, che chiude in maniera pirotecnica il suo lavoro pianistico più ambizioso. Un lavoro che anche a detta dell'illustre musicologo Joseph Horowitz, influenzò altri esempi di forma Sonata in terra d'America, quali quelle di Aaron Copland (1939-41), Elliott Carter (1945-46), Samuel Barber (1949), non invece la ciclopica *Concord Sonata* di Charles Ives, scritta nel 1915<sup>12</sup>.

L'ultima serie di brani composta da Griffes furono i *Three Preludes* (titolo postumo in realtà, avrebbero dovuto far parte di una *Suite* di 5 pezzi), sempre nel 1919, pagine aforistiche che ricordano per la loro concisione i *Preludi* op. 74 di Skrjabin, ma anche i *Sei Piccoli Pezzi* op. 19 di Arnold Schönberg, pur senza raggiungere la forza espressionista dei primi o la concisa astrazione dei secondi. Esempio lampante di questa ricerca dell'essenziale sono le prime tre battute del secondo *Preludio*, in cui troviamo due semplici profili musicali, scevri da ogni indicazione dinamica e agogica, quasi a voler anticipare lo stile neoclassico stravinskiano.

La vena descrittiva, quasi impressionistica, dei lavori ispirati a fonti letterarie lascia quindi progressivamente il campo ad un'esplorazione molto libera e avveniristica della forma e della tonalità, facendo presagire uno sviluppo purtroppo stroncato dalla morte prematura di Griffes nel 1920 e dovuta alla dilagante epidemia dell'influenza spagnola.

La sua inesauribile e felice vena creativa lo portò dunque a scrivere nel breve volgere di una decina di anni un'opera pianistica assai articolata e che divenne punto riferimento per la generazione successiva di compositori americani, primi fra tutti Aaron Copland e Samuel Barber, che fecero tesoro del bagaglio di consapevolezza acquisito da Griffes nella sua esperienza formativa in Europa, riuscendo poi ad imprimere una svolta avanguardista alla Storia della Musica americana che troverà la sua massima fioritura nel secondo Dopoguerra con le Avanguardie di John Cage e Morton Feldman<sup>13</sup>.

Lo stesso Copland tributò a Griffes un ricordo postumo ad Harvard nel 1952, parlandone come di “un pioniere che lasciò in eredità ai suoi successori uno spirito di avventura e una sete di scoperta legati alle tendenze più aggiornate della composizione musicale contemporanea”<sup>14</sup>.

## Note

- 1 PIETRO RATTALINO *Le grandi scuole pianistiche*, Milano, Ricordi, 1992, p. 68-87.
- 2 DONNA ANDERSON *Charles Griffes: a Life in Music*, Washington-New York, Smithsonian Institution Press, 1993.
- 3 LUCA CIAMMARUGHI *Non tocchiamo questo tasto – Musica classica e Mondo Queer*, Milano, Edizioni Curci, 2021, p. 183.
- 4 RENATO SERGIO FABBRO *The stylistic traits of Charles Griffes Piano Music: Roman Sketches op. 7 and Piano Sonata*, Houston, Rice University Press, 2001, p. 3-5.
- 5 WILLIAM UPTON *The songs of Charles T. Griffes*, New York, American Musical Quarterly, 1923, p. 314-328.
- 6 JOHN TASKER HOWARD *Charles Tomlinson Griffes*, New York, Schirmer, 1923.
- 7 EDGARD ALLAN POE *Tutte le Poesie*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2017.
- 8 MAURICE HINSON *Guide to Pianist's Repertoire*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- 9 MICHAEL LEWIN *Rediscovering Charles Tomlinson Griffes*, New York, Piano and Keyboard vol. 186, 1997, p. 33-38.
- 10 DONNA ANDERSON *Charles Tomlinson Griffes: a Descriptive Catalogue*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.
- 11 RENATO SERGIO FABBRO *The stylistic traits of Charles Griffes Piano Music: Roman Sketches op. 7 and Piano Sonata*, Houston, Rice University Press, 2001, p. 28.
- 12 JOSEPH HOROWITZ, *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall*, New York, W.W. Norton and Company, 2005.
- 13 EMANUELE ARCIULI, *Viaggio in America – Musica Coast to Coast*, Milano, Edizioni Curci, 2022.
- 14 JOSEPH HOROWITZ, *The American Piano - A Program Companion*, College Park, University of Maryland Press, 2006, p. 30.

## Chopin secondo Busoni e secondo Rachmaninov: le rispettive Variazioni sullo stesso Preludio dell'op. 28 come manifesto di due poetiche inconciliabili

Marco Vincenzi

La generazione sarebbe la stessa (nel 1866 nasce Busoni e nel 1873 Rachmaninov, di cui si celebra appunto il centocinquantenario) e perfino il giorno del compleanno: il 1° aprile per tutti e due (che per Busoni coincideva con la domenica di Pasqua). Entrambi furono tra i più famosi e acclamati pianisti della loro epoca ed ebbero occasione – fra l'altro – di suonare da solisti sotto l'illustre bacchetta di Gustav Mahler<sup>1</sup>. Però risulta davvero difficile trovare qualche concreta affinità musicale tra i due: forse la ragione di fondo consiste nel fatto che l'italiano era sempre proteso verso il futuro, mentre il russo non nascondeva il suo forte legame sentimentale col passato. Per Busoni, tutto era da scoprire, al punto di immaginare microtoni e strumenti che potessero produrli; per Rachmaninov, invece, bisognava continuare la grande tradizione romantica, a partire da Čaikovskij, nune tutelare di un linguaggio ancora vivo e fecondo.

Forse potremmo trovare una sintonia formale tra i due compositori nella scarsa propensione sia dell'uno che dell'altro nei confronti della variazione: oltre alle due stesure delle *Variazioni su un Preludio di Chopin*, Busoni concepisce il finale della *Seconda Sonata* per violino e pianoforte come un'ampia serie di variazioni su un Corale di Bach (che poi rivisiterà quasi vent'anni dopo nell'*Improvvisazione* per due pianoforti)<sup>2</sup>, ma è uno dei pochi esempi del suo interesse per questo genere. Altri lavori busoniani da ricordare qui possono essere lo *Studio in forma di variazioni op. 17* (1883) per pianoforte e *Kultaselle* (1890), 10 variazioni su un canto popolare finlandese per violoncello e pianoforte<sup>3</sup>. Rachmaninov, dopo le *Variazioni su un Preludio di Chopin op. 22* del 1903, ritorna su questa forma solo trent'anni più tardi, con le *Variazioni su un tema di Corelli op. 42* (1931) e la *Rapsodia su un tema di Paganini op. 43* (1934).

Aggiungiamo, prima di affrontare i cicli nello specifico, che Busoni e Rachmaninov sembrano ignorarsi reciprocamente, nonostante fossero spesso nelle stesse stagioni concertistiche anche a breve distanza di tempo uno dall'altro<sup>4</sup>: una mancanza di relazione

piuttosto insolita, considerando – ad esempio – che entrambi intrattenevano rapporti di amicizia con Scriabin e con diversi altri colleghi attivi in quel periodo. Eppure, nelle monografie su Busoni non è menzionato Rachmaninov, e viceversa. Ancora, avvicinandoci alle rispettive Variazioni chopiniane, è davvero curioso che nel 1903 Rachmaninov non dia segno di conoscere l'*op. 22* di Busoni (risalente al 1884, ma ancora eseguita in pubblico), e che nel 1922 Busoni – revisionando il proprio lavoro – non tenga conto dell'*op. 22* di Rachmaninov: l'unico elemento in comune sembra essere il numero d'opera 22, che contraddistingue sia la prima versione di Busoni che l'unica di Rachmaninov, oltre a una particolare attenzione alla simmetria da parte dei due autori.

La tendenza alla “sentimentalità elegante”, che sfortunatamente diventa sempre più generale (e che si prolunga anche nel nostro tempo) culmina in Field, Henselt, Thalberg e Chopin e – soprattutto per il caratteristico splendore della scrittura e della sonorità pianistica – acquista nella letteratura musicale un significato quasi indipendente. L'alta genialità di Chopin si elevò tuttavia fuori dalla palude del frasario mollemente melodioso e degli svolazzi abbaglianti, sino a una pregnante individualità; e nell'intelligenza armonica si avvicinò al potente Sebastian di una buona spanna<sup>5</sup>.

Un'attenta lettura del frammento sopra riportato (risalente al 1894) può aiutare a comprendere il complesso rapporto di Busoni con la musica di Chopin: in un primo momento, Busoni sembra affiancare Chopin ai suoi immediati predecessori e contemporanei, ma poi ne coglie la differenza di statura, ammettendone la grande personalità e il magistero architettonico, al punto da sollevarlo addirittura verso Bach. Sappiamo cosa significava Bach per Busoni, ma anche per Chopin, il quale faceva studiare abitualmente il *Clavicembalo ben temperato* ai propri allievi e ne analizzava le fughe per assimilarne la naturalezza contrappuntistica. Busoni distingue quindi due anime in Chopin: ma se una è salottiera e risale alla formazione stessa del compositore polacco (cresciuto all'ombra del tipico virtuosismo Biedermeier), l'altra è controcorrente, originale, dunque in piena concordanza coi principi estetici busoniani. Da un punto di vista stilistico, in effetti, c'è una profonda frattura tra le *op. 1-19* (eccettuati i *12 Studi op. 10*, già molto personali nella visione della tecnica e del suono conseguente) e i successivi numeri di catalogo chopiniano: in particolare lo *Scherzo op. 20* e la *Ballata op. 23* – avamposti fondamentali del nuovo cammino intrapreso – significarono «nel mondo musicale del 1836 la comparsa di una inaudita violenza barbarica, che può essere paragonata a quella del 'barbaro' Stravinskij nel mondo musicale del 1913»<sup>6</sup>.

La singolarità di Busoni interprete sta, invece, nel continuare a vedere questa dicotomia di Chopin anche nei lavori più maturi (e in realtà ormai lontanissimi dal gusto Biedermeier) per esaltarne la grandezza, ma – allo stesso tempo – stigmatizzarne la la-

tente sentimentalismo. Un testimone d’eccezione come Alfredo Casella scrive, a questo proposito:

Lo Chopin di Busoni era “spaventosamente grandioso” e laddove gli altri pianisti non vedevano altro che tenera delicatezza, Busoni costruiva un mondo sonoro fatto di alterezza, di dignità cavalleresca, di irredentismo, di severità, di eroismo. Ma quando non poteva *correggere* talune sentimentalità del Polacco, si riparava dietro il suo inesorabile senso critico e talvolta giungeva perfino a interpretare certi frammenti melodici di Chopin con un visibile, ironico disprezzo che non era certo fatto per meritargli le simpatie dei critici meno intelligenti. Si racconta in merito che, avendo egli una volta suonato la melodia centrale della celebre *Marcia funebre* con una sonorità che ricordava quella di una cornetta a piston rurali, rispose: «Se voi trovate che quel canto è bello, allora potrete anche suonarlo con una bella voce». Ma queste sue critiche erano però assai rare e, ripeto, lo Chopin di Busoni non solo non aveva nulla in comune con quello degli altri pianisti, ma si può dire che da nessuna di quelle interpretazioni risultasse con tanta eloquenza e con tanta maschia vigoria la reale vastità eroica di quell’arte<sup>7</sup>.

Per inciso, pur non essendo possibile paragonare l’interpretazione di Busoni (di cui purtroppo non abbiamo alcun documento sonoro) del trio della *Marcia funebre* con quella di Rachmaninov, che è una delle sue più conosciute esecuzioni chopiniane, notiamo che l’approccio del compositore russo al frammento sembra essere l’opposto di quanto descritto da Casella: la sonorità di Rachmaninov è delicatissima, il suo rubato pieno di sfumature, la pedalizzazione eterea<sup>8</sup>. In altre parole, mentre dalle parole di Casella appare evidente un atteggiamento polemico di Busoni nei confronti di quello che potremmo definire uno dei momenti tipici del Romanticismo di Chopin, da come Rachmaninov suona il medesimo passo appare altrettanto chiara l’adesione totale di quest’ultimo proprio a quella concezione di Romanticismo di cui egli si sentiva ancora uno degli ultimi esponenti. Riprendendo però il discorso su Chopin visto da Busoni, vediamo che nel 1916 questi scrive:

L’apporto più valido di Chopin sta nell’aver espresso il suo mondo soggettivo senza ritegno, nell’aver arricchito l’armonia e sviluppato il pianismo puro. Il suo soggettivismo è collegato con la tendenza all’espressione personale del suo tempo. [...] La coincidenza di tanti elementi spiega l’azione vasta e penetrante esercitata dalla sua personalità, alla quale una forte musicalità conferisce validità duratura<sup>9</sup>.

In definitiva, Busoni sembra sdoppiare quello che egli stesso definisce il “soggettivismo” di Chopin: tale soggettivismo diventa un valore quando conduce l'autore a staccarsi dal suo tempo e a portarsi su posizioni armonicamente e strumentalmente profetiche, mentre rappresenta un limite tutte le volte che lo ricollega a quelli che egli vede come gli aspetti più sentimentali dell'Ottocento. Nel catalogo busoniano, la presenza di Chopin (escluse le *Variazioni* di cui stiamo per occuparci) è però limitata alla revisione della *Polacca op. 53*, pubblicata a Trieste nel 1909<sup>10</sup>. Larry Sitsky riferisce che Busoni aveva progettato un'edizione dei *24 Preludi op. 28* (che egli includeva spesso nei propri programmi, eseguendoli «in uno stile grandiosamente scultoreo»<sup>11</sup>, e dei quali ci è fortunatamente rimasto un documento sonoro), ma abbandonò.

Esiste però una raccolta giovanile busoniana in cui il riferimento all'*op. 28* di Chopin è quasi sottinteso: si tratta dei *24 Preludi op. 37*, stampati a Milano nel 1881 (quindi poco prima delle *Variazioni e Fuga op. 22*, nonostante il numero d'opera sia posteriore). L'ordinamento tonale (maggiore / relativo minore che si susseguono per quinte) è il medesimo e i richiami ad alcuni *Preludi* chopiniani non mancano: basti pensare a come l'*op. 37 n. 6* di Busoni («In carattere d'un Corale») abbia la stessa struttura accordale dell'*op. 28 n. 20* di Chopin, ossia quello che sarà scelto come spunto per le *Variazioni e Fuga* del 1884.

Nuovamente per inciso, le due raccolte di *Preludi* di Rachmaninov, *op. 23* e *op. 32*, non hanno punti di contatto con l'architettura chopiniana dell'*op. 28*, presentandosi come due serie di brevi brani liberi, senza alcun ordine tonale prestabilito. Bisogna però osservare che ognuno dei *Preludi* di Rachmaninov è in una tonalità diversa, e che se all'*op. 3 n. 2* si aggiungono i dieci dell'*op. 23* e i tredici dell'*op. 32* si raggiunge il fatidico numero delle ventiquattro tonalità. Anche Scriabin (*op. 11*, assemblata tra il 1888 e il 1896) e Šostakovic (*op. 34*, che sarà pubblicata nel 1933) affrontano la questione di un ciclo organico di *Preludi* disposti seguendo il circolo delle quinte, secondo un disegno partito nel 1811 coi *Preludi ed Esercizi* di Clementi, che ponevano le ventiquattro tonalità in una successione didatticamente più graduale rispetto a quella del *Clavicembalo ben temperato*: questo accenno (il cui sviluppo ci porterebbe troppo lontano) vuole soltanto mettere in evidenza un'ulteriore diversità di approccio all'architettura di un ciclo tra Busoni e Rachmaninov.

Torniamo quindi al 1884, ed esaminiamo più da vicino le *Variazioni e Fuga su un Preludio di Chopin op. 22* di Busoni. La prima osservazione in merito è che il tema scelto è di Chopin, ma forma e concezione sono tipicamente brahmsiane. Come sottolinea Sergio Sablich:

a parte la sua autorità nella vita musicale di quegli anni e il fascino personale che egli aveva esercitato sul giovane Busoni durante il suo soggiorno a Vienna, Brahms rappresentava il prototipo del musicista tedesco radicato nella

grande tradizione che da Bach, attraverso Beethoven, giungeva fino all'età contemporanea. [...] La forma delle variazioni, eminentemente brahmsiana e da lui magistralmente usata nelle *Variazioni e Fuga su un tema di Händel* [op. 24], aveva attratto irresistibilmente Busoni, spingendolo a comporre un'opera ispirata a quel modello<sup>12</sup>.

È curioso notare come nel 1912 Busoni scrivesse a Egon Petri in questi termini: «Ho esaminato oggi le *Variazioni e Fuga su un Preludio di Chopin*: non si possono salvare!»<sup>13</sup>. Dieci anni dopo, però, la pianista Frida Kwast-Hodapp<sup>14</sup> chiese all'autore di revisionarle: in quel momento il parere di Busoni sul suo ambizioso lavoro giovanile di matrice brahmsiana era evidentemente migliorato, al punto che egli acconsentì a rimettervi mano per inserirlo nel quinto fascicolo della *Klavierübung*. Il carteggio con la Kwast-Hodapp<sup>15</sup> rivela il cambio di prospettiva nei confronti delle proprie *Variazioni e Fuga*, il cui termine stesso sembra perfetto – secondo Busoni – per i musicologi, ma non risponde più alle esigenze del compositore, che sta ripensando l'impianto del brano secondo i canoni della *Giovane Classicità*.

Le *Variazioni e Fuga su un Preludio di Chopin op. 22* del 1884 si aprono con l'esposizione del tema (batt. 1-13), cui seguono diciotto variazioni (batt. 14-315); ognuna di queste ha un'indicazione agogica differente (dal «Grave, lugubre» della prima all'«Energico e appassionato» dell'ultima) e un metro che cambia con molta frequenza, mentre la tonalità predominante resta il do minore iniziale con poche eccezioni (il do maggiore delle Variazioni VIII, XIII e XVII, e il la minore della XII). Simmetricamente al centro, come Variazione IX, si trova l'episodio denominato «Quasi Fantasia» (batt. 123-136), la cui scrittura può ricordare quella dei versetti di un corale, inframmezzati da ampie fioriture strumentali. La maggior parte delle altre variazioni si richiamano invece all'andamento armonico del *Preludio* di Chopin: soltanto la VII e la XV, però, ne ripropongono il caratteristico raddoppio della seconda parte. La Fuga, tonale e a quattro voci (batt. 316-436), comprende due esposizioni separate da altrettanti divertimenti; con la simmetria già osservata, la seconda esposizione (batt. 360-383) e il secondo divertimento (batt. 384-399) sono basati sull'inversione del soggetto. L'ampia costruzione contrappuntistica termina con un lungo pedale di dominante (batt. 400-419) che, attraverso un'articolata perorazione, conduce al pedale di tonica conclusivo (batt. 427-436).

Le *Dieci Variazioni su un Preludio di Chopin* del 1922, comprese nel quinto e ultimo fascicolo della *Klavierübung*, diventeranno nove nella seconda edizione della medesima raccolta (in dieci quaderni), dove alle *Variazioni e Varianti su Chopin* sarà dedicato l'intero ottavo fascicolo. Qui il tema viene preceduto da quattro battute introduttive (di sapore faustiano, secondo lo stesso Busoni)<sup>16</sup>, così importanti per l'autore da ritenerle indispensabili anche nelle esecuzioni pubbliche della versione 1884<sup>17</sup>. Le variazioni, nella stesura 1922, si succedono senza indicazioni agogiche contrastanti e il metro resta

quello del tema fino allo «Scherzo finale» (batt. 216-246), che prende il posto della Fuga. L'alternanza delle tonalità è invece maggiore: su dieci (poi nove) variazioni, circa la metà rimane in do minore. A un primo colpo d'occhio si nota che la mole della redazione giovanile si è notevolmente assottigliata: i richiami tra le due serie di Variazioni, tuttavia, non mancano e conviene rimandare alla tabella sottostante per evidenziarli meglio.

1884: <i>Variazioni e Fuga op. 22</i>	1922: <i>Dieci (poi Nove) Variazioni</i>
Tema: «Largo», do minore, 13 battute	Introduzione: «Sostenuto», do minore, 4 battute
Var. I: «Grave, lugubre», do minore, 11 battute	Tema: «Largo», do minore, 13 battute
Var. II: «Più mosso, scherzoso», do minore, 12 battute	Var. 1: «Sostenuto alla breve», do minore, 29 battute: rifacimento della Var. I vers. 1884
Var. III: «Calmo e legato», do minore, 16 battute	Var. 2: «Poco più vivo, leggero scherzoso», do minore, 20 battute: rifacimento della Var. II vers. 1884
Var. IV: «Deciso e marcato», do minore, 8 battute	Var. 3: «En Carillon», mi maggiore, 17 battute: <b>nuova</b>
Var. V: «Semplice, moderato», do minore, 8 battute	Var. 4: (senza indicazione agogica), do diesis minore, 23 battute: rifacimento della Var. XIV vers. 1884
Var. VI: «Sostenuto», do minore, 16 battute	Var. 5: (senza indicazione agogica), do minore, 22 battute: rifacimento della Var. XVI vers. 1884
Var. VII: «Più mosso, molto energico e marcato», do minore, 17 battute	Var. 6: (senza indicazione agogica), do minore, 22 battute: rifacimento della Var. X vers. 1884
Var. VIII: «L'istesso tempo», do maggiore, 21 battute	Var. 7: Fantasia, mi bemolle minore, 55 battute: rifacimento della Var. IX: Quasi Fantasia della vers. 1884, espunta nell'ed. definitiva
Var. IX: Quasi Fantasia, do minore, 14 battute	Var. 8: Scherzo finale («Vivace misurato»), do minore, 41 battute: rifacimento di parte della Fuga vers. 1884
Var. X: «Allegro», do minore, 17 battute	Var. 9: Hommage à Chopin (Tempo di Valse, tranquillo moderato), do maggiore, 50 battute: <b>nuova</b>
Var. XI: «Vivace, ben ritmato», do minore, 23 battute	Var. 10: «Tempo dello Scherzo», do maggiore, si minore, do maggiore, 29 battute: ripresa dello Scherzo finale: <b>nuova</b>

Var. XII: «Più calmo, semplice con eleganza», la minore, 16 battute	
Var. XIII: «Vivace con fuoco», do maggiore, 16 battute	
Var. XIV: «Andante con moto», do minore, 11 battute	
Var. XV: «Moderato, scherzoso», do minore, 24 battute	
Var. XVI: «Allegro con fuoco», do minore, 21 battute	
Var. XVII: «Andantino dolce», do maggiore, 36 battute	
Var. XVIII: «Energico e appassionato», do minore, 15 battute	
Fuga: «Tempo giusto», do minore, 121 battute	

Come si può vedere, la maggior parte delle variazioni del 1922 sono riscritte di alcune variazioni del 1884: la trasformazione è il più delle volte armonica (nella seconda versione vengono inseriti stilemi tipici della maturità busoniana, quali l'alternanza di maggiore e minore, l'uso dei toni interi o del cromatismo in luogo dei corrispondenti passaggi diatonici)<sup>18</sup>, oppure – in un paio di casi – ritmica (spostamento di accenti, figure ternarie anziché binarie)<sup>19</sup>. La «Fantasia» del 1922, che sarebbe un ripensamento molto più articolato della «Quasi Fantasia» del 1884, non è significativa sotto questo aspetto, dal momento che Busoni l'ha eliminata dalla versione definitiva della *Klavierübung* pubblicata postuma tre anni dopo: anzi, trattandosi dell'unica variazione totalmente diversa dalla corrispettiva del 1884, è legittimo ipotizzare che l'autore l'abbia espunta in quanto non conforme al criterio di revisione adottato nelle altre.

Nel complesso, Busoni appare coerente col proprio pensiero espresso in una delle già citate lettere alla Kwast-Hodapp, dove giudica troppo “tedesche” le *Variazioni e Fuga op. 22* e aggiunge: «In generale, ho fatto caso come in Germania la musica prosaica viene considerata romantica, e viceversa; un esempio della prima potrebbe essere Schumann, della seconda Berlioz»<sup>20</sup>. Mettendo Brahms al posto di Schumann e Chopin al posto di Berlioz, forse avremmo una chiave di lettura di questa rivisitazione: l'implicito *Hommage à Brahms*, evidente nella concezione e nella struttura del ciclo giovanile, è sostituito da un *Hommage à Chopin*, esplicitato nel sottotitolo della penultima variazione della nuova stesura, che parafrasa apertamente l'inizio del *Valzer op. 64 n. 1* del compositore polacco (e può ricordare – per la trasparenza delle linee – l'«Allegretto elegante» dell'*Esercizio* nel primo volume di *An die Jugend*, passato poi nella prima *Sonatina* bu-

soniana). È quasi come se Chopin – così controverso per il diciottenne Busoni, al punto da aver ceduto il posto a Brahms perfino in un'opera generata da un suo stesso Preludio – riapparisse, finalmente assimilato, nel tardo pianismo del musicista empolese. Ed è proprio nel pianismo, infine, un'altra differenza sostanziale: la scrittura massiccia (brahmsiana!) del 1884 si trasforma in una veste strumentale molto più variegata e personale, dove *Sonatine* e *Toccata* hanno lasciato un segno inconfondibile.

Passiamo ora a esaminare il ciclo di Rachmaninov, che si presenta schematicamente così:

Tema: «Largo», 9 battute

Var. I: «Moderato», do minore, 8 battute

Var. II: «Allegro», do minore, 8 battute

Var. III: «(L'istesso tempo)», do minore, 8 battute

Var. IV: «(L'istesso tempo)», do minore, 24 battute

Var. V: «Meno mosso», do minore, 8 battute

Var. VI: «Meno mosso», do minore, 12 battute

Var. VII: «Allegro», do minore, 8 battute (*Nota: Questa variazione può essere omessa*)

Var. VIII: «(L'istesso tempo)», do minore, 8 battute

Var. IX: «(L'istesso tempo)», do minore, 8 battute

Var. X: «Più vivo», do minore, 14 battute (*Nota: Questa variazione può essere omessa*)

Var. XI: «Lento», do minore, 14 battute

Var. XII: «Moderato», do minore, 32 battute (*Nota: Questa variazione può essere omessa*)

Var. XIII: «Largo», do minore, 16 battute

Var. XIV: «Moderato», do minore, 24 battute

Var. XV: «Allegro scherzando», la bemolle maggiore-fa minore, 45 battute

Var. XVI: «Lento», fa minore, 14 battute

Var. XVII: «Grave», si bemolle minore, 18 battute

Var. XVIII: «Più mosso», si bemolle minore, 12 battute

Var. XIX: «Allegro vivace», la maggiore, 35 battute

Var. XX: «Presto», la maggiore, 108 battute

Var. XXI: «Andante», re bemolle maggiore, 24 battute; «Più vivo», do maggiore, 29 battute

Var. XXII: «Maestoso», do maggiore, 82 battute; «Meno mosso», 9 battute; «Presto», 19 battute (*Nota: Queste ultime 19 battute possono essere omesse*)

Analizzando il primo lavoro di vaste dimensioni del compositore russo, si possono osservare diversi aspetti, che lo rendono singolarmente simmetrico (oltre al fatto che il numero di Variazioni – 22 – coincide col numero d'opera): esattamente dopo la metà, la Var. XII col suo fugato a quattro voci sulla testa del tema chopiniano sembra segnare

una seconda parte da cui ricominciare. Inoltre il blocco delle tre Variazioni XII-XIII-I-XIV è per l'appunto simmetrico rispetto a quello della Variazioni I-II-III; infine l'impianto di do minore viene mantenuto fino alla Var. XIV, dopo la quale Rachmaninov modula continuamente, per terminare in do maggiore. Forse per consentire all'interprete di rendere più agile l'opera, l'autore indica che alcune Variazioni possono essere omesse, includendo in questo insolito *ad libitum* la virtuosistica coda finale: vengono in mente le opzioni previste da Liszt per alcune composizioni (ad esempio la *Seconda Ballata*), dove è possibile chiudere in maniera plateale o meditativa. La posizione rispetto a quella di Busoni è diversa: Rachmaninov permette di escludere tre Variazioni e di modificare la chiusa, ma non ritorna su questo ciclo, come invece farà con le sue due *Sonate op. 28* e *op. 36*. Busoni invece non fa sconti al suo monumento brahmsiano, ma quando lo riprende in mano lo trasforma completamente, pur lasciandone spesso riconoscibile la fisionomia melodica.

Per concludere, siamo di fronte a due concezioni opposte del ciclo di variazioni: Busoni vi si accosta nella sua ricapitolazione del pianismo ottocentesco come una doverosa visita a Brahms, dimostrando di saper maneggiare con perizia tanto le variazioni quanto la fuga, così sapientemente scolpite proprio da Brahms nella sua *op. 24*. Tuttavia, nel suo ininterrotto cammino verso nuove forme e nuovi contenuti, chiude il capitolo, per riaprirlo soltanto alla fine della propria parabola creativa, e – in un certo senso – “variare le variazioni”, usando il vecchio materiale come un pretesto e mutando la grandiosità giovanile in una nuova e personale leggerezza. Viene in mente un altro accostamento analogo, ma ancora più ardito: nel 1922 Busoni aggiunge al proprio *Konzertstück op. 31 a* per pianoforte e orchestra del 1890 (col quale aveva vinto il Premio Rubinstein per la composizione, e che rappresenta un *pendant* all'*op. 22* quale pagina consapevolmente retrospettiva) un dittico di tutt'altro genere, ossia *Romanza e Scherzoso* del 1921: ripubblica insieme i due lavori come *Concertino op. 54*, probabilmente sorridendo dell'effetto stridente che avrebbe suscitato sui critici musicali ascoltare per l'appunto una pagina paludata di eloquenza tardoromantica accanto a un paio di eleganti miniature emblematiche della raggiunta *Giovane Classicità*.

Rachmaninov, che peraltro aveva già in catalogo due Concerti per pianoforte e orchestra, una Sinfonia, una Sonata per violoncello, un Trio, oltre a una corposa serie di brani più brevi (limitandoci alla sola musica pubblicata), crea con la propria *op. 22* il primo lavoro importante per pianoforte solo: certamente anch'egli avverte sopra di sé la lunga ombra di Brahms, indiscusso modello ottocentesco del genere variazione, ma si sente libero di variare quel *Preludio* in un'ottica non così distante da quella di Chopin. In quegli stessi anni si consumava il faticoso distacco dell'amico e sodale Scriabin dagli esempi chopiniani, che avevano condizionato la sua produzione fino a quel momento; la *Sonata op. 30*, prima opera dove viene iniziata la dolorosa recisione del cordone ombelicale polacco, risale proprio al 1903. Le *Variazioni* di Rachmaninov, al contrario, testimoniano una fiducia incrollabile nell'attualità del linguaggio romantico, da Chopin a Čaikovskij, linguaggio che lo stesso Rachmaninov ripropone arricchendolo di una

mirabile strumentazione pianistica: è questa a bilanciare almeno in parte – per personalità, colore e sapienza strumentale – la dichiarata rinuncia dell'autore russo a gettarsi alla ricerca di nuovi lidi. A differenza di quello di Mussorgskij, Scriabin (e Busoni), in balia di onde che oscuravano il cielo, il mare di Rachmaninov può essere altrettanto agitato, ma è sempre circondato da terre note; il suo cielo può essere velato dalle nubi, come il cielo sopra Austerlitz descritto da Tolstoj in *Guerra e pace*: sopra quelle nubi, però, splende ancora – magari lontano – lo stesso sole che aveva riscaldato il cuore dei Romantici, di cui egli rivendica a ragione il titolo di ultimo erede.

Oggi i pianisti trascurano tanto le Variazioni chopiniane di Busoni, quanto quelle di Rachmaninov: e se le composizioni originali del primo godono comunque di poco interesse, non si può certo dire lo stesso per la produzione (soprattutto pianistica) del secondo, del quale – tuttavia – si suonano molto più frequentemente le *Variazioni su un tema di Corelli*, per limitarsi a questo genere. Eppure si tratta di cicli degni di maggiore attenzione: le due serie di Busoni per come ne testimoniano l'evoluzione stilistica, il ciclo di Rachmaninov per il rigore e la fantasia con cui fa nascere dai severi accordi del *Preludio* di Chopin un mondo epico e cavalleresco di forte matrice russa. Partendo da motivi opposti, la maggior parte dei compositori del Novecento considereranno Busoni e Rachmaninov due inattuati, l'uno per un avvenirismo teorico messo parzialmente in pratica, l'altro a causa un'innegabile nostalgia verso il “mondo di ieri” (parafrasando un celebre titolo di Stefan Zweig), ritenuta da alcuni improponibile. Riavvicinarsi a tutti e due attraverso i rispettivi approcci a una pagina così austera di Chopin, dall'ossatura cromatica aperta verso ogni direzione, può aiutarci a ripensare i rispettivi percorsi creativi e a riscoprirne aspetti inediti.

## Note

1 Con Mahler, Busoni eseguì la *Wandererfantasie* di Schubert-Liszt il 6 gennaio 1910 a New York, dove Rachmaninov avrebbe proposto il proprio *Terzo Concerto* dieci giorni dopo (ma la prima assoluta, il 28 novembre dell'anno precedente, era stata diretta da Walter Damrosch).

2 Per una trattazione più dettagliata, cfr. MARCO VINCENZI, *Rivisitazioni busoniane*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, LIM, Lucca, 1999, pp. 127-39.

3 Per completezza, si dovrebbero anche citare le *Variazioni su un Lied dei Minnesinger* per violino e pianoforte del 1879, a cui Busoni aveva attribuito il numero d'opera 22 senza peraltro pubblicarle, per poi riattribuire lo stesso numero alle *Variazioni* del 1884 di cui ci stiamo occupando. Tale lavoro, considerato perso, è stato riscoperto ed edito da Joachim Draheim, il quale ne ha ritrovato l'autografo nella Biblioteca Jagiellonska di Cracovia. Per maggiori dettagli, cfr. JOACHIM DRAHEIM, *Il giovane Busoni: imitazione, parodia e la*

*strada per il proprio stile*, in *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento*, a cura di Marco Vincenzi, LIM, Lucca, 2001, pp. 61-62.

4 Cfr. nota 1.

5 FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, il Saggiatore, Milano, 1977, p. 252.

6 PIERO RATTALINO, *Federico Chopin. Opera completa per pianoforte solo* (pianista Nikita Magaloff), E. A Teatro Comunale dell'Opera di Genova, Genova, 1979, p. 25.

7 ALFREDO CASELLA, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954, p. 85.

8 Cfr. SERGEJ RACHMANINOV, *Complete RCA recordings*, RCA Red Seal, [s. l., s. d.], CD 6 traccia 3.

9 FERRUCCIO BUSONI, *Chopin*, in *Lo sguardo lieto* cit. pp. 396-7.

10 Gli estremi completi sono i seguenti: *Frédéric Chopin, Polonaise en la bémol majeur oeuvre 53 interpretée par Ferruccio Busoni*, C. Schmidl, Trieste, 1909: si tratta infatti di una riscrittura da concerto, come molti altri lavori pianistici (soprattutto di Liszt) revisionati da Busoni, con interventi più o meno importanti sul testo per migliorarne l'effetto, naturalmente secondo i criteri estetici e pianistici busoniani.

11 LARRY SITSKY, *Busoni and the Piano. The Works, the Writings and the Recordings*, Westport, Greenwood Press, 1986, p. 277.

12 SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT/Musica, 1982, p. 146.

13 Lettera del 14 settembre 1912 in FERRUCCIO BUSONI, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg*, scelta e note di Antony Beaumont, edizione italiana a cura di Sergio Sablich, traduzioni di Laura Dallapiccola, Milano, Ricordi-Unicopli, 1988, p. 229.

14 Frieda Hodapp (1880-1949), pianista tedesca, allieva di Jacob Kwast, che sposò nel 1902. Oltre all'attività concertistica (anche in duo col marito), insegnò a Berlino, Mannheim e Heidelberg.

15 Cfr. lettere del 20, 22, 25 e 28 aprile 1922 in ANTONY BEAUMONT, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 297-298.

16 Cfr. nota precedente.

17 *Ivi*, p. 298.

18 Cfr. batt. 41-2, 65 e 133 della versione 1922.

19 Cfr. batt. 107 ss. e 206 ss. della versione 1922.

20 Cfr. nota 12.

## L'immaginario sonoro dell'Africa Orientale Italiana (ma non solo) secondo Gustavo Pesenti

Stefano A.E. Leoni

La figura del Generale Gustavo Pesenti (1878-1960) merita di essere ricordata per la sua collocazione particolare all'interno del panorama culturale italiano del primi decenni del Novecento. Proto-etnomusicologo francamente anomalo per formazione e per esperienze professionali, Pesenti costituisce comunque un particolare esempio di ricezione orientalista della musica afro-araba, quantunque all'interno di costrutti evidentemente coloniali. Il suo è un atteggiamento "francamente" colonialista e orientalista.

Egli coltiva i propri interessi musicali e musicologici nel corso di tutta la sua vita, sovrapponendoli alla carriera militare che lo porta per lunghi anni tra Nord Africa, Palestina e Somalia e che lo pone necessariamente di fronte ad un'Alterità musicale comunque mai negata. Per la fama conseguita con una serie di lavori pubblicati a partire dal 1910 e compendiate poi in un volumetto, *Canti sacri e profani, danze e ritmi degli Arabi, dei Somali e dei Suahili* (1929), fu nominato rappresentante dell'Italia al Congresso di Musica Araba, tenutosi al Cairo nel 1932.

Pesenti è in qualche modo legato alla città di Genova. Qui, infatti, morì ottantaduenne nel 1960 e qui forse deve aver vissuto già nei primi anni del secolo, se nel 1907 vi si trovava in licenza dopo esser stato ferito a Danane, nel Benadir). Nacque nel piacentino, a Castel San Giovanni, il 15 gennaio 1878; frequentò il Collegio Militare di Milano, uscendone nel 1896 come ufficiale degli alpini: combatté in Somalia, in Cirenaica, nel corso del Primo Conflitto Mondiale, in Palestina, poi tra il 1928 e il 1929 fu comandante delle truppe coloniali in Somalia, incarico dal quale fu esonerato forse per divergenze con il governatore Cesare Maria De Vecchi. Vi ritornò nel 1938 e per sei mesi, nel 1940, fu comandante militare dello Scacchiere dell'Oltregiuba e governatore facente funzione di quella colonia, all'atto dell'entrata in guerra dell'Italia; fu poi rimosso dagli incarichi, "ufficialmente" in seguito alla mancata difesa di El Uak, venne rimpatriato nel 1941 e quindi collocato in riserva nel 1942.

Letterato e musicista scrisse tra l'altro pubblicazioni di argomento musicale: *Canti e ritmi arabi, somalici e swahili* (Roma, Reale Società Geografica Italiana, 1910). *Di alcuni canti arabi e somalici* (Roma, Reale Società Geografica Italiana, 1912); *I canti del Dikir* (Roma, Reale Società Geografica Italiana, 1916); da queste ricerche nacque *Canti sacri e profani, danze e ritmi degli Arabi, dei Somali e dei Suahili*, con 54 esempi musicali (Milano, L'Eroica, 1909). Per la fama conseguita con questi lavori fu nominato, come detto, rappresentante dell'Italia al Congresso di Musica Araba, tenutosi al Cairo nel 1932. Tale esperienza, quantunque marginale dal punto di vista fattuale, viene compendiata nel testo più articolato che egli scrive e che rappresenta anche l'ultimo suo intervento su questi temi: *La musica è mediterranea* (Milano, L'Eroica, 1937). Seguirono, tra il 1950 e il 1953, alcuni opuscoli di livello divulgativo (tutti editi a Borgo S. Dalmazzo presso l'Istituto Grafico Bertello) su *Debussy musicista aristocratico* (1950); *Tre secoli d'oro della musica italiana* (1951); *Amore e follia nell'arte di Roberto Schumann* (1951); *Federico Chopin nel centenario della morte* (1953, due edizioni).

Pianista e compositore, pubblicò diversi brani, editi da Breitkopf & Haertel e da Bärenreiter & Härtel a Lipsia, ma anche dalla Union Musical Espanola di Madrid. *Trii* per vl, cello e pf (op. 3, 18, 43). Per pianoforte: *Suite*, op. 2; *Suite*, op. 6; *Badinerie*, op. 7; *Mentre sfilano vincitori e vinti*, op. 10; *Horti Galataeae*, op. 13. Per canto e pianoforte: *Nove sonetti tratti da "La vita nova" e le rime di Dante*; *Canciones populares espanoles*, su versi anonimi, op. 20, 21, 24, 25; *Tre poemi di Baudelaire*, op. 8; *Tre poesie di Carducci*, op. 9; *Due canti da Heine e da Panzacchi*, op. 12; *Sonetto del Boccaccio*, op. 14; *Tre poemetti di Oscar Wilde*, op. 16; *Dieci canti*, op. 18; 40 liriche su versi di vari poeti, rimaste inedite. Per organo: *Infra missam*, op. 35; 4 pezzi: *Praeludium*, *Fantasia-toccata*, *Elevatio*, *Pastorale*. Per voci e organo: *Ave Maria*, per 2 v e org, op. 12; *Missa in honorem sancti Alberti, pluribus vocibus et soli organo comitante*, op. 33.

E' sintomatico di una situazione tutta italiana che a rivolgersi ad un pubblico di intellettuali e a garantire una lettura "alta" dei fenomeni musicali in una prospettiva che definiremmo oggi etnomusicologica, vi siano un colonnello (poi generale), un docente di conservatorio, pur con incarico universitario (Giusto Zampieri, che si recherà con Pesenti al Cairo) e un altro docente di conservatorio, Guglielmo Barblan, autore di un fortunato volume, *Musiche e strumenti musicali dell'Africa orientale italiana* (Napoli, Edizioni della Triennale d'Oltremare, 1941), redatto peraltro senza muoversi dall'Italia. La musica accademica in Italia non fa riferimento al mondo dell'Università, dalla quale queste discipline, anche solo dal punto di vista storico-teorico resterà ancora a lungo sostanzialmente esclusa. Fanno eccezione solo una mezza dozzina di docenti (e forse qualche sparuto altro corso), perlopiù incaricati: Fausto Torrefranca (Roma, Milano Cattolica, Firenze), Gaetano Cesari (Milano), Alberto Gentili (Torino), Andrea D'An-

geli (Padova), Fernando Liuzzi (Firenze, Roma) e Giusto Zampieri, docente incaricato di storia della musica presso l'Università di Pavia dal 1923 al 1950 (salvo gli anni 43-44 e 44-45), secondo un promemoria di Giovanni Gentile<sup>1</sup>. Fu proprio Zampieri, come s'è detto, a costituire con Pesenti la "zoppicante" delegazione italiana al Congresso del Cairo (1932), come rappresentante della Società dei Musicisti Italiani, pur non avendo alcuna competenza specifica, né linguistica, né etnomusicologica e non producendo mai alcun lavoro specifico, né prima, né dopo l'esperienza egiziana<sup>2</sup>.

Per inciso, già Filippo Tommaso Marinetti (che, ricordiamolo, almeno in Egitto nacque e lì visse fino ai 17 anni) scrive, riferendosi ad un abboccamento avuto nel 1929 con il re Fu'ād, precedente all'annuncio dato il 26 dicembre del 1929 in occasione dell'inaugurazione dell'Institute Oriental de Musique al Cairo: «Nell'inverno prossimo organizzerò e presiederò lo stesso, qui al Cairo, il primo grande congresso di musica araba. Tutti i compositori, tutti i musicisti girovaghi e tutti gli improvvisatori dell'Islam saranno convocati coi loro strumenti. Discuteremo sul modo migliori di sviluppare il genio musicale delle nostre razze, conservando le vecchie tradizioni artistiche e insieme suscitando nuove originalità creatrici»<sup>3</sup>.

Se almeno Pesenti, a cinque anni di distanza dalla sua "puntata" al Cairo (ché, da quel che leggiamo nei resoconti e negli appunti di Henry Farmer, per esempio, i suoi contributi in seno alla commissione Storia e Manoscritti presieduta appunto da Farmer furono davvero marginali se non «palesamente sconsiderati» e il militare abbandonò in anticipo il Congresso per sopraggiunti ordini di rientro da parte del Ministero della Guerra) pubblicò *La musica è mediterranea*, Zampieri, giunto anch'egli in ritardo al congresso, partecipò solo alla quarta riunione della commissione (ma solo poco di più fece lo stesso Pesenti), e semplicemente riferendo che la Società dei Musicisti Italiani avrebbe redatto una lista dei manoscritti musicali arabi presenti nella Biblioteca Vaticana, come tra l'altro Farmer annota nei suoi appunti<sup>4</sup>.

Senz'altro v'è chi ha ben inserito Pesenti nell'ambiente in cui operò e lo ha messo a confronto con altri studiosi italiani<sup>5</sup>. Resta il fatto che son certo che valga la pena di riportare alcune sue idee sulle quali il lettore potrà riflettere; rimando peraltro anche ad altri miei interventi che lo riguardano per ulteriori approfondimenti<sup>6</sup>.

Presentando il suo volume sui *Canti sacri e profani [...] danze e ritmi degli Arabi [...] dei Somali e dei Suahili* Pesenti dichiara: «In quest'alba crepuscolare della coscienza coloniale italiana, qualunque onesto contributo, portato alla conoscenza del pensiero di popoli coi quali abbiamo pur dei rapporti, ... può aver valore anche se da esso volutamente esuli la politica»<sup>7</sup>.

Non capiamo, in effetti, quale sia la posizione dello studioso-militare sul colonialismo in sé; salvo renderci conto, leggendo i suoi testi, di quell'atteggiamento francamente colonialista e orientalista del quale sopra si diceva. Egli sente il fascino dell'Oriente,

si rende perfettamente conto che non è possibile svelarne se non minimamente l'anima: «soffermarsi alle melodie degli Arabi, per esempio, meditarle e studiarle, vuol anche dire penetrare l'anima orientale, (per quanto per noi in perenne stato di enigma) ...»<sup>8</sup>.

Pesenti affronta anche, nel testo del 1929 come nel testo più organico di otto anni dopo, gli influssi che la musica araba «ebbe indiscutibilmente» sulla «nostra arte musicale», facendo cenno a Berlioz, Bizet (e insiste sulla *Carmen*), Saint-Saëns, Massenet, Salvador-Daniel, Ravel, Debussy, Lalo, Chabrier, (questi ultimi con quell'iberismo che è fratello minore dell'arabismo), Rabaud, ed i russi (Borodin, Rimsky-Korsakov, Balakirev, Mussorgsky) concludendo il ragionamento in questo modo: «E l'*Aida* nostra non è forse, in molti punti, pervasa di colore e di profumo orientale?»<sup>9</sup>. Chiarisce poi che le melodie da lui analizzate non presentano sviluppo, semmai un concetto di costruzione per «giustapposizione di idee»<sup>10</sup>.

Credo che sia particolarmente significativo, per esempio, che Pesenti faccia cenno a due lavori teatrali (*Carmen* e *Aida*) profondamente studiati negli ultimi anni da musicologi che si sono in prima linea occupati dell'Orientalismo musicale<sup>11</sup>, quasi che in maniera inespressa il Generale intuisse future possibilità di lettura dell'atteggiamento ricettivo che si era strutturato in epoca ancora a lui vicina. «E cosa c'è di più meraviglioso dell'Oriente, dove il Tempo sembra più lento e lo Spazio più vasto?»<sup>12</sup>.

Nel libro che Pesenti scrive dopo l'esperienza del Congresso del Cairo troviamo meglio articolati alcuni concetti cardine: la musica mediterranea è sana e pagana, è propositiva e melodica, come la tradizione italiana post-monteverdiana, e «lo spirito e l'intelligenza sono istintivamente e naturalmente imperialisti e pagani»<sup>13</sup>.

Fare un viaggio musicale, partendo dal deserto arabico, per venire fino alla Spagna (e alla Russia) del secolo XX, e ritornare quasi alle origini (trattando dell'influsso della musica orientale sull'Europa) per dimostrare che nel Mediterraneo nacque la musica europea, è lo scopo del presente lavoro<sup>14</sup>.

La sua lettura della cultura musicale “subalterna”, pur nutrendosi di elementi fascisticamente romani e vitalistici, tenta di reperire – e fors'anche di ri-costruire – un'unità nella storia della musica della quale la musica araba entra a far parte non in quanto esistente, contemporanea, presente, bensì in quanto passata, inattuale, bloccata in un passato eternamente ritornante. Essa rappresenterebbe nulla più di un punto di congiunzione tra Antichità classica e Medioevo europeo, Medioevo mediterraneo, anzi. Infatti Pesenti propone enfaticamente un'esaltazione dello spirito latino in quanto mediterraneo, in aperta polemica con le «brume nordiche», con una cultura musicale mitteleuropea che non può e non deve, nell'anno XV, essere superiore. «L'invasione islamica poi, fu il principio della resurrezione della cultura europea che soffocava nella senilità dell'Impero in disfacimento, mentre lo avvolgevano le nebbie calanti dal Settentrione»<sup>15</sup>.

I Somàli, meravigliosi campioni della bellezza umana, puramente fisica, alti, slanciati, dalle membra flessuose e plastiche, dall'incedere nobile e composto, dai capelli ampi, lanosi e ricciuti, dagli occhi vividi e sfavillanti, dai denti freschi e bianchissimi, sono bellezze statuarie del miglior periodo greco e nulla più. In tema di civiltà, sono ancora, all'«alfa» della vita: sono ancora figli dell'aurora<sup>16</sup>.

L'idea di fondo di Pesenti è che la musica costituisca un «linguaggio universale»; è più che probabile che il nostro autore faccia ampio riferimento, nell'analisi della musica altrà, ad una delle sue fonti meno conosciute e studiate, ma senz'altro più notevoli dal punto di vista del peso avuto tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, Francisco Salvado-Daniel<sup>17</sup>.

Crederne nell'universalità del linguaggio musicale induce a peccare di essenzialismo, un'essenzialismo universale, ma pur sempre un vero e proprio essenzialismo: non esistono reali differenze, solo declinazioni diverse, stadi differenziati di sviluppo di un'unica idea di musica. E ciò comporta, da un lato l'inevitabile eurocentrismo razzista, dall'altro il recupero paternalistico del patrimonio musicale altro, esclusivamente in funzione di recupero di radici, di livelli di sviluppo arcaici, ampiamente superati dall'inarrestabile spinta al progresso che l'Occidente riconosce come propria in via esclusiva.

E dunque in questa idea di fondo sta pure l'ambiguità di fondo del pensiero di Pesenti come di tanti altri orientalisti (uso, ovviamente, il termine nella sua più pura accezione saidiana). In tal senso neppure l'attenta lettura di Giannattasio, sulla scorta dell'insegnamento di Carpitella («L'indagine non scaturisce, dunque da una curiosità di tipo etnologico, ma sembra soprattutto un esito periferico di quella nuova attrazione, non più esclusivamente 'esotica', ma 'organica', della musica eurocolta del Novecento verso strumenti e materiali musicali 'primitivi'»<sup>18</sup>) mi pare possa risolvere una figura sostanzialmente indefinibile – del punto di vista degli studi musicali – come quella di Pesenti.

Vero è che, a partire dalla disamina dell'elemento esotico in uno dei musicisti che rappresentano un sicuro riferimento di Pesenti, Claude Debussy, più volte citato nei suoi testi ed al quale egli dedicherà – molto più avanti negli anni – anche un libello di carattere divulgativo,<sup>19</sup> si è potuto leggere l'elemento del confronto con l'alterità sonora come un mezzo di «rottura del cerchio d'Occidente»<sup>20</sup>. Ma, francamente, la ricezione di Debussy, così come di tutto l'esotismo musicale francese o russo, par bene doversi leggere – in Pesenti – più nei termini di una lunga coda dell'esotismo illuminato del tipo di quello di Salvado-Daniel (pur a partire da presupposti ideologici assai lontani), piuttosto che in quelli di «funzionalismo esotico»<sup>21</sup>, di appropriazione novecentesca dell'elemento altro quale possibilità di arricchimento del linguaggio musicale occidentale contemporaneo.

Non sta, insomma, dietro a Pesenti, una riflessione articolata come quella di Debussy (se ne veda anche il rapporto con il Victor Segalen dell’abbozzo dell’*Essai sur l’exotisme, une esthétique du divers* con la dialettica tra *exotisme* e *exote*<sup>22</sup>) o quella di Stravinskij (che peraltro non viene mai preso in considerazione dal nostro)<sup>23</sup>. In questo senso anche quanto afferma Margherita Parodi, seppur senz’altro vero in termini generali, probabilmente non è totalmente inscrivibile nella dimensione sonora di Gustavo Pesenti:

Con il primo decennio del Novecento si può ritenere conclusa la fase della penetrazione italiana in Africa orientale, che per circa trent’anni aveva coinvolto uomini e mezzi in imprese spesso al limite dell’impossibile ed a volte conclusesi tragicamente. Superato, ormai, questo periodo così difficoltoso, va ricordato come le condizioni di permanenza in tali aree fossero decisamente migliorate per quegli italiani che a vario titolo vi soggiornavano. Tutto ciò avrebbe consentito ad alcuni degli italiani residenti ed operanti nei nostri possedimenti coloniali di rivolgere la propria attenzione ad una più approfondita indagine dell’ambiente indigeno, condotta, in diversi casi, con precisione e metodo. Anche gli aspetti del canto e delle musiche indigene cominciarono così ad essere presi in considerazione nell’ambito di trattazioni attente ai vari aspetti della cultura locale, anche se redatte da autori distanti dal mondo della cultura e della ricerca storico-antropologica<sup>24</sup>.

Del resto la studiosa tende a sottolineare, di Pesenti, aspetti senza dubbio presenti, ma non esclusivi della sua *forma mentis*; l’affrontare «in maniera specifica la tematica musicale indigena, un tipo di studio unico nel suo genere»<sup>25</sup> diventa, per Parodi, la cifra dell’indagine musicografica di Gustavo Pesenti (più oltre leggiamo: «ci sembra di poter dedurre come lo stesso Pesenti sia probabilmente conscio della peculiarità della sua trattazione, che presenta, in effetti, alcune considerazioni di matrice del tutto nuova riguardo al modo di considerare la tradizione musicale indigena»<sup>26</sup>), anche quando essa indagine si collega fuor d’ogni dubbio ad una tradizione ancora tardo-ottocentesca di matrice francese e assolutamente esotizzante. Certo è che, probabilmente, la cultura italiana – anche in questi ambiti – sconta i propri ritardi storici, economici e dunque anche coloniali; il colonialismo italiano è ancora di fresca data ed il rapporto con l’alterità (musicale, nel nostro specifico) non è ancora organicisticamente strutturato, non è quella “macchina produttrice di senso” che in altre nazioni europee ormai datava anche oltre un secolo di vita<sup>27</sup>.

Quel che è indubbio, è che, rispetto ad altre relazioni prodotte da viaggiatori più o meno occasionali, i saggi di Pesenti sono specificatamente musicali da un lato, e rifuggono da una quantità di luoghi comuni e dal solito repertorio di formule utilizzate per descrivere la musica non-europea, talvolta con maggiore accondiscendenza, talaltra con

maggior repulsione, con esecrazione o costernazione. La tesi che guida l'analisi di Pesenti è più sottilmente eurocentrica e fa riferimento – s'è detto in precedenza – all'universalità del linguaggio musicale da una parte e al concetto di mediterraneità dall'altra.

L'anomalia di Pesenti è evidente già nel testo del 1929, ma ancor più in quello che segue la sua presenza (essenzialmente dettata da ragioni politiche, ma giustifica proprio dai suoi interessi pregressi e dalle pubblicazioni poi confluite in *Canti sacri e profani* [,] *danze e ritmi degli Arabi* [,] *dei Somali e dei Suahili*) al più volte citato Congresso Internazionale sulla Musica Araba del Cairo nel 1932: *La musica è mediterranea* (1937). In quest'ultimo il generale (in verità all'epoca, ricordiamolo, era colonnello) decide di tralasciare i suoi peraltro goffi tentativi di avvicinarsi all'orizzonte etnologico, e si dedica invece ad una trattazione di più ampio respiro storico-estetico.

Le pecche metodologiche presenti nei *Canti sacri e profani* sono state ampiamente documentate e stigmatizzate, come ci avverte Isabella Abbonizio sulla scorta della lettura di Francesco Giannattasio:

Comune alle osservazioni etnografiche coeve, invece, è il tentativo di completa e forzata inquadratura dei canti e delle musiche indigene negli schemi del sistema musicale occidentale, sistema di riferimento di un presunto "linguaggio universale" [...], funzionale al rafforzamento del ben noto concetto della superiorità di razza [...]. Questo "costante processo di assimilazione" tra due culture musicali distanti e fortemente caratterizzate è una tendenza comune nel genere etnografico coloniale. Come ha giustamente osservato Francesco Giannattasio, è possibile che le modalità della trascrizione, effettuata probabilmente in un momento successivo all'osservazione e all'ascolto, contribuiscano al processo di "normalizzazione" e "ipercorrettismo" [...] innescato dall'operazione di trascrizione. Il prevalere di un "auricular ethnocentrism" [...], inoltre, sembra acuirsi nel caso di una formazione musicale più solida in chi osserva, com'è il caso del generale Gustavo Pesenti, musicista e compositore, oltre che militare e ufficiale coloniale. "La delicata relazione fra 'ascoltare' e 'intendere'" [...], in questo caso, risulta esasperata. Nei contributi di Pesenti sulla Somalia, occorsi un ventennio di distanza rispetto a quelli del collega Fiori, l'orecchio eurocentrico è ancor più determinato e inflessibile, e sembra voler inquadrare i canti non solo entro un sistema teorico, ma anche all'interno dell'ambito ancor più ristretto della letteratura musicale eurocolta. Beethoven, Wagner e Haydn sembrano rivivere nelle melodie e nei ritmi dell'Africa orientale [...]. Il riscontro di analogie musicali tra le manifestazioni sonore delle popolazioni dell'Africa orientale e quelle italiane, è ovviamente in relazione con la costruzione di un sistema ideologico funzionale al colonialismo. La rivendicazione di un'unità culturale dimostrata attraverso

“prove scientifiche” è di certo una strategia ampiamente sfruttata, soprattutto durante l’Era fascista del nostro colonialismo. In Libia, come abbiamo visto, la consistente presenza di testimonianze dell’Impero romano viene sapientemente manipolata attraverso un’operazione propagandistica di ampio raggio, con ingenti investimenti che coinvolgono, sebbene marginalmente, anche l’ambito musicale - ad esempio con le rappresentazioni classiche al Teatro di Sabratha. L’insistenza sulle origini comuni con la cultura delle colonie, alla luce delle teorie evoluzioniste, è tuttavia presente come tratto distintivo del colonialismo europeo moderno. I contributi internazionali di epoca coloniale sulla musica africana, ad esempio, rilevano elementi comuni con la tradizione greca, com’è il caso dei sistemi di intonazione dei cordofoni abissini studiati da Villoteau e ripresi dagli etnografi successivi [...]<sup>28</sup>.

In fin dei conti il testo dei *Canti sacri e profani*, quantunque pubblicato nel 1929, raccoglie e ripropone lavori scritti e pubblicati negli anni ’10, dunque, se la data di pubblicazione è riconducibile al periodo fascista, il materiale di lavoro proviene dal periodo storico-politico di un’Italia precedente alla dittatura. Nonostante ciò, il libro, proprio durante il Ventennio, ottenne una certa risonanza negli ambienti musicali italiani.

Con il passaggio dall’epoca liberale a quella fascista la situazione non sembra mutare di segno. I contributi di etnografia musicale pubblicati in questo periodo sono, in realtà, prevalentemente ripresentazioni di quelli precedenti, in una veste propagandistica e sensazionalistica, comune anche ad altri settori dell’etnografia [...]. Quali canali privilegiati per l’immaginario coloniale, sulle riviste coloniali, come “L’Italia d’Oltremare”, compaiono numerosi articoli, corredati da efficaci immagini, sugli usi e costumi delle popolazioni africane; come sulle riviste nazionali di ampia diffusione, ad esempio “La Lettura”, supplemento mensile del “Corriere della Sera” di Albertini, dove l’intento scientifico non è neppure sfiorato. I lavori monografici che vedono la luce in epoca fascista, al di là di un unico caso isolato, di cui tratteremo più avanti, sono per lo più ristampe di saggi etnografici precedenti: è il caso di *Canti sacri e profani*, danze e ritmi degli arabi, dei somali e dei suahili dello stesso Pesenti [...]. La notorietà del generale piacentino e il riconoscimento quale maggior esperto di musica orientale in Italia, che gli viene dalla pubblicazione della monografia, comunque unica nel genere nel nostro Paese, gli procurano inoltre l’incarico di rappresentare la nazione al Primo Congresso di Musica Araba del Cairo nel 1932, accanto a ben più importanti esponenti del mondo musicale occidentale [...] - questo a dimostrazione della preparazione degli italiani in materia. Pesenti suggella l’esperienza egiziana in un saggio

dal titolo *La musica è mediterranea* [...] - ossia: nasce in Oriente e si sviluppa in Occidente - testimoniando la piena accettazione delle posizioni eurocentriche degli esperti europei. Un concetto, del resto, già espresso chiaramente nel saggio del 1929 e avallato attraverso la voce autorevole di Nietzsche [...]. L'enfasi posta sulla comunione tra la madrepatria e le colonie attraverso la ricerca di corrispondenze nella musica si acuisce, virando verso un più esplicito orientamento nazionalista, in piena campagna d'Etiopia<sup>29</sup>.

Fin qui Abbonizio. Pesenti, ne *La musica è mediterranea*, ribadisce il concetto di una musica universale, ma non solo, anche immateriale; dunque implicitamente legata a particolari qualità mitopoietiche e panarmoniche: «La musica, fra tutti i linguaggi, è il più universale e il più immateriale». <sup>30</sup> E molto si dilunga, facendo perno su autori come Ribera e Mitjana, sul ruolo della Penisola Iberica quale reale snodo culturale tra le sponde del Mediterraneo a partire dalla questione del canto popolare. L'abbraccio tra il popolare di ampia ascendenza araba, e la sapienza costruttiva occidentale crea, a suo parere, la Musica per eccellenza, quella Mediterranea:

Se l'arte popolare dà quivi la materia prima, l'arte dei compositori diede la ricchezza delle forme e lo sviluppo, che è il suo vero patrimonio. Diceva Karol Szymanowski: «il più gran pericolo per un compositore è quello di fermarsi ai caratteri esteriori della musica popolare. Bisogna invece studiarla a fondo per ricrearla liberamente, altrimenti, invece di un'arte nazionale, si corre il rischio di fare della musica *en patois: et ce qui est pire, du pastiche du patois authentique ...*»<sup>31</sup>.

In verità non è poi così differente un famoso quanto sospetto passo di Bartók:

Può darsi che un musicista non voglia elaborare melodie popolari o farne delle imitazioni, bensì intenda e riesca a dare alla sua musica la stessa atmosfera che distingue la musica contadina. In questo caso si può dire che il compositore si è impadronito del linguaggio musicale impiegato dai contadini, e che lo domina (master) con la stessa disinvoltura e perfezione con cui un poeta usa la sua lingua madre. Vale a dire che il modulo espressivo della musica contadina è diventato il suo linguaggio<sup>32</sup>.

Con tutto il rispetto per l'aura di intoccabilità connessa a Bartók, l'uso di termini come "impadronirsi" e "dominare", francamente, lo trovo sospetto; e credo che almeno Gayatri Chakravorty Spivak<sup>33</sup> potrebbe essere dello stesso avviso. Quanto poi viene affermato in un altro passo, non fa che confermare l'atteggiamento del Novecento storico occidentale nei confronti del subalterno (orientale quanto contadino) da utilizzare, superando l'ottica della "scuole nazionali", in chiave antiromantica:

[...] noi non volevamo procurarci singole melodie per inserirle integralmente o parzialmente nelle nostre opere, elaborandole secondo i procedimenti tradizionali. Così facendo avremmo compiuto solo un lavoro da artigiano che non ci avrebbe condotto alla creazione di un nuovo stile omogeneo. La nostra aspirazione era di intuire lo spirito di quella musica fino allora ignota e derivarne uno stile musicale assolutamente nuovo: per poter conoscere esattamente il senso di quella musica era però indispensabile compiere la raccolta personalmente e sul posto. [...] Il serio e cosciente approfondimento della musica contadina è opera del nostro secolo. Dei musicisti del secolo XIX infatti Musorgskij è stato il solo a considerare seriamente quella musica subendone consapevolmente l'influsso e precorrendo così la nostra epoca. Agli altri compositori “nazionalisteggianti” del secolo bastava invece, salvo qualche rara eccezione, il suggerimento che veniva dalla musica popolare dei paesi orientali e settentrionali. Indubbiamente anch'essa, infatti, aveva molte qualità che mancavano alla musica colta occidentale del periodo precedente; ma erano qualità, come ho già detto, mischiate di continuo ai luoghi comuni della musica “occidentale” nonché ad un deterioro sentimentalismo romantico. Alla musica popolare mancava insomma la vergine freschezza della primitività, mancava quello che oggi si suole chiamare “oggettività” e che io preferirei semplicemente dire “assenza di sentimentalismo”<sup>34</sup>.

Accanto a queste virate moderniste, Pesenti ripropone però, con gran forza, l'elemento esotico nei termini cari alla cultura musicale europea ottocentesca. Ciò è massimamente evidente nel Capitolo Settimo del libro, intitolato «Influsso de l'Oriente sulla musica e sui musicisti»<sup>35</sup>; qui si sofferma lungamente sull'esotismo post-saintsimoniano e fa riferimento anche all'opera di Salvador-Daniel. Passa in esame alcuni compositori russi, sempre in chiave esotista – «La Russia è limitrofa all'Asia, se non anche Asia essa stessa. [...] La musica russa ... prese e prende da due opposte direzioni: dall'Occidente, la cultura; dall'Oriente, il sentimento»<sup>36</sup>,» – fino a riprendere affermazioni già fatte in precedenza, circostanziandole, anche sul «nostro Verdi»: che «sentì nella ‘dolce’ Aida le visioni misteriose del sacro Nilo e di quella antica terra faraonica, vero santuario delle Cause Prime»<sup>37</sup>. L'influsso dell'Oriente par bene esser stato inevitabile, «considerevole e degno di rilievo»<sup>38</sup>; un'attrazione che nell'ambito della genialità musicale non è mai mancata e che ha nutrito la creatività occidentale:

Quella musica, che portò con sè con la luce d'oriente e la scintilla all'occidente; che dalla lontana Asia, traversò il Mediterraneo, fiorì e continua a fiorire a contatto dello spirito, della tecnica artistica e degli sviluppi del pensiero occidentale; rimase allo stato di semenza infruttifera, incapace di sviluppo

[...] Lo spirito orientale [...] non conosce altro procedimento che la giustapposizione delle idee (tipico l'arabesco, ripetizione indefinita di uno stesso motivo ornamentale) ed è, di per sé, incapace di qualsiasi sviluppo. Queste cristallizzazioni geologiche, attraverso migliaia d'anni, immutate, sono l'illustrazione sapiente di quello spirito di ripetizione che il tempo ha fissato 'ab immemorabili'; mentre, a contatto dello spirito eterno, che dal Mediterraneo si diffuse sulla Terra, furono, si può dire, il germe della musica europea, coi risultati che tutti conosciamo<sup>39</sup>.

Quanto appena citato ci consegna ancora una immagine precisa e quasi apodittica di "orientalista", ripresa anche, letteralmente (sarà il caso di Guglielmo Barblan), da altri autori.

Un misto tra paternalismo e imperialismo emerge dalle parole di Pesenti, sempre convinto che le genti che popolano l'Oriente o l'Africa siano, al meglio, culturalmente arretrate e bisognose di entrare in contatto con la civiltà europea per poter, forse, crescere, migliorare. Parlando del Rer-Magno, della regione di Mogadiscio, afferma:

Formano, a mio giudizio, la popolazione più sana, moralmente e materialmente, della costa benadiriana e che meglio sa trarre profitto dal nostro progresso europeo [...] i marinai, alzati i remi, in segno di gioia per la felice attraversata, battono le mani e ridono contenti come fanciulli (e fanciulli son veamente), lanciandosi a vicenda motteggi, lazzi, frizzi con rumorosa allegria<sup>40</sup>.

Naturalmente le espressioni sonore delle donne sono altrettanto curiose, per Pesenti. Se esse non cantano mai, solo le schiave, «nelle grandi, eccezionali circostanze [...] sulle terrazze o per le vie, al passaggio di qualche lieto corteo o di qualche illustre personaggio, trillano colla voce, emettendo cioè colla bocca un trillo prolungato che gli abissini chiamano "hellelà" e che scrisse Ferdinando Martini, stà tra il nitrito del cavallo e il canto del galletto»<sup>41</sup>.

Pesenti si inoltra anche nella descrizione del canto religioso, analizzando il *dikir*, come lui lo definisce, ovvero il *dhikr*, l'atto devozionale inerente alla pratica del ricordo di Allah mediante la ripetizione di una data formula (silente o udibile), di varie zone della Somalia, soffermandosi su quello degli Amirani e poi su quello dei Somali. I primi, «discendenti degli Ebrei, provengono dall'Arabia [...] Abitano in gran parte la costa della Somalia Meridionale [...] sono più intelligenti dei Somali e da questi (chi sa perché?) tenuti in dispregio [...]. Sono fiacchi dinoccolati smidollati e invertebrati e parlano un linguaggio prevalentemente labiale e palatale viscido e giulebbato a cui mancano le erre e l'energia»<sup>42</sup>.

Da segnalare, proprio al termine della trattazione della devozione degli Amirani,

la cui descrizione musicale al solito propone riferimenti analogici a modi e forme occidentali, una notazione che ci rimanda al più tradizionale esotismo saldamente presente nell’immaginario occidentale da secoli, da Della Valle a Amelia Ann Blanford Edwards<sup>43</sup>:

«Lo spettacolo [sic!], che è sempre intonato all’ambiente, accompagnato dal respiro immenso del mare, dal ritmo del monzone che non cessa mai, e dalle fantastiche ombre della sera, assume proporzioni grandiose che ci trasportano senza eufemismi, in un altro Mondo»<sup>44</sup>.

Una sezione del *dhikr* somalo viene lodata e ancora una volta messa in relazione con il background sonoro dell’autore: «è il più ispirato di tutti e ha un’ampiezza di respiro e una nobiltà di andamento che non è facile riscontrare neanche nella musica nostra»<sup>45</sup>.

Più avanti la descrizione ricalca le mille relazioni sulle pratiche devozionali più o meno estatiche dell’Islam:

Il ritmo sempre più accelerato si riduce presto in urla esasperanti. I fedeli completamente trasfigurati, accompagnano l’ululo abbassando e rialzando la testa e il busto; questo movimento si fa di volta in volta sempre più rapido per assecondare l’emissione della voce, finché si arriva al furore e al delirio, onde le membra mosse ormai da una forza misteriosa, furiosamente si contorcono, si dimenano, mentre le urla squarciano il Cielo! Alcuni, vinti dall’esaltazione mezzo allucinati, svengono; altri piangono o si lamentano stranamente; altri si percuotono violentemente il volto e le membra, altri cadono esanimi come corpi morti; i più esaltati, infine, si feriscono addirittura [...] per abbeverarsi del proprio sangue<sup>46</sup>.

Sempre nei *Canti sacri e profani* ecco una visione, più volte ribadita anche in seguito dal nostro autore: «Gli orientali, profondamente ignoranti nel senso europeo (beati loro!) sotto le loro superstizioni e i loro vizi, non hanno meno radicato il culto ingenuo di quel mondo divino del quale a noi è rimasta solo la melanconica nostalgia»<sup>47</sup>; un atteggiamento sempre in bilico tra esotismo e moderno orientalismo “organico”. Un atteggiamento che contraddistingue, probabilmente un colonialismo semplicemente ritardatario quanto provinciale<sup>48</sup>. Se non peggio, in linea generale; quantunque Pesenti resti sostanzialmente esente dagli esiti più nefasti del colonialismo e del fascismo, come la sua storia politico-militare tra il 1940 e il 1943 dimostra. Ciò non toglie nulla, però, al pressapochismo musicologico e etnologico con cui l’*intelligenza* italiana ha affrontato la musica “altra”. Mi permetto un’autocitazione:

Una “piccola storia”, come è stata definita, rispetto alle “storie” coloniali delle grandi potenze europee, ma egualmente una storia “ignobile”. Tra

forclusione sonora e trivial-pop, la storia dell'immaginario musicale italiano nei confronti del Corno d'Africa oscilla tra tentativi etnomusicologici francamente carenti dal punto di vista metodologico e improntati al più evidente orientalismo - nel senso saidiano del termine - e creazione di un consenso in patria attraverso la composizione di numerose "canzonette" che fanno leva sul mai sopito populismo italico. A prescindere dai crimini di guerra perpetrati da soldati e civili italiani in Africa e dalla prolungata e costante rimozione delle responsabilità del regime fascista e dei vertici militari, che comunque costituiscono l'ambiente entro il quale calare anche le riflessioni sull'immagine sonora "etiopica", va rilevato che gli italiani, mala gente, si fanno volentieri irretire dalla propaganda, dalla mitologia spicciola fascista e dalle relazioni degli "esperti" musicologi. Forse non solo una (piccola) storia (ignobile) di ieri<sup>49</sup>.



Congresso del Cairo 1932, da sinistra: col. Gustavo Pesenti, Najīb Eff. Naḥās (Egitto), Adolfo Salazar Palacios (Spagna)

*Moderato*

(N. 30)

Il N. 30, di più ampio sviluppo e di maggiore effetto dei precedenti, è però sostanzialmente una loro derivazione.

*Alllegro ma non troppo*

*Coro*

(N. 31)

84

Allorchè i Somàli vanno alla guerra, o durante le marce, se ascari del Governo, cantano questo tema N. 31, di quattro battute, che è il meno melanconico di tutto il loro patrimonio sonoro.

L'interminabile boscaglia, la pianura infi-

*Andante*

(N. 32)

nita che dall'Oceano Indiano sale e si perde verso l'Abissinia, l'uniformità e la monotonia del paesaggio, si riflettono inevitabilmente, come abbiamo detto più sopra, sulla psiche dei somàli e lo stato d'animo loro è reso sempre musicalmente, come abbiamo visto, con accento di persistente tristezza e petulante monotonia.

85

Esempi di trascrizioni di canti somali da parte di Gustavo Pesenti (da *Canti sacri e profani ...*)

## Note

1 Cfr. <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/giovanni-gentileIT-AFS-034-009688/1-insegnamento-della-musica-nelle-r-universita>): segnatura archivistica: Giovanni Gentile, 1.6.1.58 Osservazioni dettagliate sull'insegnamento della musica nelle Università, dalla sua istituzione nel 1913, con riferimento ai corsi tenuti da Fausto Torrefranca, e alle cattedre istituite a Torino, Padova, Pavia e Milano.

2 In verità un altro italiano partecipò attivamente al Congresso: si trattava del triestino Fortunato Cantoni, appena nominato direttore del Teatro Chediviale dell'Opera del Cairo, che fece parte della Commissione 4a sugli Strumenti e della 6a sull'Insegnamento musicale; ovviamente egli faceva comunque parte della delegazione ospite egiziana.

3 FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto*, Mondadori, Milano, 1933, p. 33. Ma delle affermazioni di Marinetti, sovente è lecito dubitare pur se Christian Poché, nella sua introduzione al Volume I della riedizione de *La musique arabe*, di D'Erlanger (Paris 2001) cita a pagina 13 le parole dello scrittore.

4 ISRAEL J. KATZ, *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*, Brill, Leiden-Boston, 2015, pp. 216-238, *passim*.

5 FRANCESCO GIANNATASIO, *Parole (...nostre) e musica (... degli altri): i canti sacri e profani dei «Somàli» secondo Gustavo Pesenti (1929)*, in STEFANO LA VIA E ROGER PARKER (a cura di), *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, EDT, Torino, 2002, pp. 387-405; ISABELLA ABBONIZIO, *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922-1943)*. Tesi di Dottorato, Roma, Università di Roma Tor Vergata, 2010.

6 STEFANO A.E. LEONI, *L'Orientalismo musicale "ambiguo" di Gustavo Pesenti*, in M. Proglio (a cura di), *Orientalismi Italiani*, Antares, Alba (Cn), vol 1, 2012, pp. 153-175 e *Una piccola storia ignobile. Appunti sull'immaginario sonoro dell'Africa Orientale Italiana tra imperialismo e fascismo*, in: F. FINOCCHIARO (a cura di), *L'industria della persuasione. Musica e mass media nella politica culturale del fascismo*, Accademia University Press, Torino, 2022, pp. 47-82 (<https://archive.org/details/lindustria-della-persuasione.-musica-e-mass-media-nella-politica-culturale-del-fascismo>).

7 GUSTAVO PESENTI, *Canti sacri e profani [,] danze e ritmi degli Arabi [,] dei Somali e dei Suahili*, L'Eroica, Milano, 1929, p. 9.

8 *Ivi*, p. 15.

9 *Ivi*, p. 20.

10 *Ivi*, p. 25.

11 SUSAN McCLARY, *George Bizet. Carmen*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992; tr. it. Rugginenti, Milano, 2007; RALPH LOCKE, *Beyond the Exotic: How 'Eastern' is Aida?*, in «Cambridge Opera Journal», 17, 2, pp. 2005, pp. 105-139; RALPH LOCKE, *Aida and Nine Readings of Empire*, in «Nineteenth-Century Music Review», 3, 1, 2006, pp. 45-72, ristampato con lievi modifiche e tagli in: ROBERTA MONTEMORRA MARVIN & HILARY PORISS (a cura di) *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 152-75 [è in stampa una traduzione italiana di Lorenzo Frassà che verrà inclusa in un volume miscelaneo di studi verdiani nella collana Speculum Musicae dell'editore Brepols Publishers, sotto gli auspici del Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini di Lucca]; RALPH LOCKE, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

12 GUSTAVO PESENTI, *Canti sacrie profani* cit., p. 27.

13 GUSTAVO PESENTI, *La musica è mediterranea*, L'Eroica, Milano, 1937, p. 18.

14 *Ivi*, p. 22.

15 *Ivi*, pp. 43-44.

16 GUSTAVO PESENTI, *Canti sacri e profani...*, p. 75.

17 Tra i pochissimi contributi su questa figura interessantissima di ricercatore e musicista si veda: STEFANO A. E. LEONI, *La Musica, L'Orientalismo, L'Oriente. L'immaginario sonoro dell'Occidente e la musica nella cultura arabo-islamica*, Jouvence, Roma, 2011 (seconda edizione: Quattroventi, Urbino, 2012), e STEFANO A. E. LEONI, *L'Orientalismo eclettico di*

Francisco Salvador-Daniel, *musicista, ricercatore e comunardo: una prima ricognizione*, in *Studi Urbinati*, B, anni LXXX-LXXXI, 2010-11, Quattroventi, Urbino, 2011.

18 GIANNATASIO FRANCESCO, *Parole* cit., p. 393; cfr. anche la nota di riferimento al testo di Diego Carpitella.

19 GUSTAVO PESENTI, *Debussy musicista aristocratico*, Bertello, Borgo S. Dalmazzo, 1950.

20 L'espressione sta in PIERRE BOULEZ, *La corruzione nei turiboli* [1956], in id. *Note di apprendistato*, a cura di Pierre Thévenin, Einaudi, Torino, 1968, pp. 35-40; si veda anche ANDRÉ SCHAEFFNER, *Debussy et ses rapports avec la musique russe* [1953], in id., *Variations sur la musique*, Fayard, Paris, 1998, pp. 255-303 e, per un'analisi generale della questione, GIANMARIO BORIO, *Fine dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente*, <http://www.cini.it/it/publication/page/99>.

21 «[...] il passaggio dall'esotismo al funzionalismo esotico, in quanto il materiale sonoro di mondi lontani veniva a inserirsi organicamente nel linguaggio di un musicista europeo, anzi ne era l'elemento determinante»: DIEGO CARPITELLA, *Il primitivo nella musica contemporanea*, in: id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle grazie, Firenze, 1992, p. 174.

22 VICTOR SEGALÉN, *Oeuvres complètes*, sous la direction de Henri Bouillier, vol. 1, Bouquins, Paris, 1995.

23 STEFANO A.E. LEONI, *Tra Orientalismo e Modernismo in La musica, L'Orientalismo, L'Oriente ...* cit., pp. 131-146.

24 MARGHERITA PARODI, *La musica e il canto nelle popolazioni dell'Africa orientale negli scritti di Luigi Robecchi Bricchetti, Carlo Annaratone e Gustavo Pesenti*, in «Miscellanea di storia delle esplorazioni», XXVI, Genova, Bozzo, 2001, pp. 218-244 (<http://hdl.handle.net/2307/5216>); si cita p. 229.

25 *Ivi*, p. 232.

26 *Ivi*, p. 233.

27 STEFANO A.E. LEONI, *L'orientalismo musicale, macchina dei sensi*, in «Nuova Civiltà delle Macchine» ERI, Roma, XXVIII (2010), 1, pp.67-83.

28 ISABELLA ABBONIZIO, *Musica e colonialismo nell'Italia fascista ...*, cit, pp.134-136.

29 *Ivi*, pp. 136-137.

30 GUSTAVO PESENTI, *La musica è mediterranea*, cit. p. 107.

31 *Ivi*, p. 120.

32 BÉLA BARTÓK, *Béla Bartók Essays selected and edited by Benjamin Suchoff*, St. Martin's Press, New York, 1976; trad. it. *Scritti sulla Musica Popolare*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, p. 107.

33 Gayatri Chakravorty Spivak (Calcutta, 24 febbraio 1942) è una filosofa statunitense, di origine bengalese. Attiva nel campo del postcolonialismo, del femminismo, della teoria

della letteratura e degli studi di genere.

34 *Ivi*, *passim*, il corsivo è mio.

35 GUSTAVO PESENTI, *La musica è mediterranea*, cit., pp. 145 e ssg.

36 *Ivi*, pp. 151 e 154.

37 *Ivi*, p.157.

38 *Ibidem*.

39 *Ivi*, pp.177-178.

40 GUSTAVO PESENTI, *Canti sacri e profani*, pp. 109, 111.

41 *Ivi*, p.113.

42 *Ivi*, p. 141.

43 Cfr. STEFANO A.E. LEONI, *La musica ...*, cit.

44 GUSTAVO PESENTI, *Canti sacri e profani ...*, p. 146.

45 *Ivi*, p. 155. Si veda, a p. 173, anche il parallelismo che l'autore fa tra un canto funebre islamico e l'inno austriaco scritto da Haydn: «Si direbbe quasi che papà Haydn o il vero autore [...] vi abbian preso l'ispirazione per darci quel magnifico lavoro che è come il canto funebre di un grande impero!» o, a p. 184, la rassomiglianza trovata tra una monodia del Tigrè e *The little Shepherd* di Debussy, autore peraltro assai amato da Pesenti.

46 *Ivi*, pp. 162-163.

47 *Ivi*, p. 193.

48 In ultimo: per un riferimento alla biografia di Gustavo Pesenti, cfr. GASPARE NELLO VETRO, *Dizionario della Musica e dei Musicisti del ducato di Parma e Piacenza dalle origini al 1950*, [http://www.lacasadellamusica.it/gnvetro/VETRO.ind\\_frame](http://www.lacasadellamusica.it/gnvetro/VETRO.ind_frame), e DANTE RABBITTI, *Attività musicale del generale G.P.*, estratto da *In ricordo di Serafino Maggi*, Studi raccolti dall'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Comitato di Piacenza, 1982, pp. 361-369.

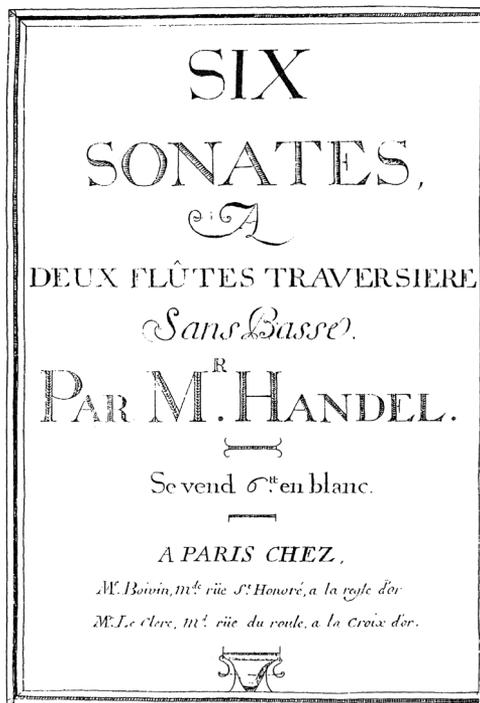
49 STEFANO A.E. LEONI, *Una piccola storia ignobile...* cit., p. 47.

## Sull'autenticità delle 6 Sonate per due flauti di G.F. Haendel: un testimone genovese sinora trascurato

*Mara Luzzatto*

«Georg Friedrich Haendel scrisse Sonate per 2 flauti senza basso?» Questo interrogativo era il titolo di un articolo (in inglese)<sup>1</sup> in cui, nel lontano 1935, lo studioso E. H. Meyer argomentava in merito ad un'edizione francese settecentesca contenente Six Sonates a Deux Flûtes Traversiere (sic) Sans Basse par Mr. Handel<sup>2</sup>. L'Autore partiva dalla considerazione che la raccolta non era contenuta nella Haendel-Edition, e in chiusura dell'articolo rispondeva categoricamente: «No, Haendel non scrisse alcuna musica per 2 flauti senza Basso»<sup>3</sup>. Naturalmente, occorre tenere presente che la scienza musicologica era ancora ai suoi primordi, e dunque le affermazioni di Meyer si basavano, per molti aspetti, su elementi che non corrispondono ai criteri di scientificità odierni. Meyer affermava ad esempio che «le autorità del British Museum, cui sono debitore per svariati suggerimenti, dichiarano che la data di pubblicazione possa essere il 1740 (o poco dopo)»<sup>4</sup>: per quanta fiducia potesse essere riposta in quelle autorità, la datazione di una raccolta è operazione assai più complicata. Che Meyer in parte aveva intrapreso, ma che oggi è suffragata da dati inesistenti quasi un secolo fa, e che saranno qui presi in considerazione.

Nonostante la silloge non faccia parte dell'edizione integrale haendeliana, essa ha seguito a suscitare interesse – ed è persino stata ripubblicata negli anni '90 come opera di G.F. Haendel – anche perché si è trovata coinvolta, come si vedrà, in una complicata vicenda di sparizione-ritrovamento. Si cercherà dunque, in queste pagine, di considerare gli elementi utili alla ricostruzione della sua storia – che ha varcato le frontiere europee, avendo costituito oggetto di accurata ricerca da parte della studiosa americana J.A. Reiter Cunningham<sup>5</sup> – alla luce della scoperta di un nuovo testimone genovese, e allo scopo di fare definitiva chiarezza in merito.



### *I. I testimoni e la questione dell'attribuzione*

Se le *Six Sonates a Deux Flûtes Traversiere (sic) Sans Basse par Mr. Handel* costituiscono il primo testimone da considerare, il già citato saggio di Meyer porta come elemento-chiave per il disconoscimento dell'autenticità haendeliana il ritrovamento, da parte dello studioso tedesco Erich Doflein<sup>6</sup>, di un secondo testimone: una raccolta di *Sonate* del tutto identiche a quelle in oggetto, e cioè *Six Sonate à Doi Flauti Traversi Senza Basso Con una Ciacconna tra mischiata di doi Canoni nella medesima nascosti* di J. Ch. Schultze – pubblicate ad Amburgo nel 1729, dove non figura l'editore, ma l'incisore Gottfried Pingeling<sup>7</sup>. Il manoscritto di Pingeling è contenuto nell'archivio della *Sing-Akademie* di Berlino, presso la Staatsbibliothek (D-Bsb). La sola differenza rispetto all'edizione *par Mr. Haendel* è che l'edizione amburghese contiene appunto una *Ciacconna*. Scrive dunque Meyer: «Non siamo fortemente indotti a credere che gli editori e commercianti parigini volessero fare un buon affare con dei Duetti per flauto (forma estremamente di moda verso la metà del Settecento), e abbiano preso l'opera di un compositore perfettamente sconosciuto (chi al mondo conosceva o conosce quest'uomo di

nome Schultze?), apponendo in copertina il nome di Haendel?»<sup>8</sup>.

Dal punto di vista dello stile – che resta comunque una sfera legata più alle opinioni che a dati oggettivi – Meyer conclude, apportate alcune argomentazioni alquanto sintetiche: «la parte stilistica del problema [dell’attribuzione] sembra provare, forse più chiaramente di ogni altro, che le nostre 6 *Sonate* non sono di Haendel ma di Joh. Chr. Schultze. Se si penetrasse negli aspetti armonici o formali, si riscontrerebbero altrettante differenze tra Haendel e ‘Haendel’. Ripeto che le 6 *Sonate* contengono parecchia buona musica e imitano da vicino lo stile compositivo di Haendel»<sup>9</sup>. Lo studio dell’autrice americana è interamente dedicato alla raccolta, e ricco di osservazioni inerenti la scrittura di ‘maniera’ haendeliana.

Altro dato di fatto, sostiene ancora Meyer, «non esiste alcun’altra evidenza di composizione di Haendel per due flauti soli», e inoltre «pare assai sospetto che l’opera di un compositore così famoso come Haendel esista in un’unica copia, apparsa parecchio dopo la sua morte»<sup>10</sup>. In merito alla datazione, infatti, oltre alla supposizione delle «autorità del British Museum», Meyer riporta una congettura che indurrebbe ad ipotizzarla addirittura successiva al 1759, poiché sul retro di copertina appare un annuncio con un elenco di composizioni dei medesimi editori Le Clerc e Boivin<sup>11</sup>, con elementi assai interessanti: sono difatti presenti nell’annuncio «opere di due compositori di nome *Braun*, uno dei quali pare deceduto (*Oeuvres de Feu Mr. Braun*), mentre l’altro è rappresentato come *Ordinaire de l’Académie Royale de Musique*. Compaiono nell’elenco undici opere del primo (Op. I-XI); una di queste, che tuttora esiste,<sup>12</sup> porta il titolo *Sonate de Mr. Braun ... à fl. trav. e B.*, e comparve a Parigi nel 1740 (dove il compositore coincideva con l’editore, essendo riportati i nomi *Braun, Boivin, Le Clerc*). Poiché nell’annuncio egli viene definito defunto, questo annuncio (e dunque l’intera raccolta delle *Sonate ... par Haendel*) non possono essere stati pubblicati prima del 1740. Ma l’altro *Mr. Braun* figura compositore di due opere, l’una delle quali (op. I) corrisponde ad una collezione che appare nell’Eitner<sup>13</sup> come *6 Sonates en trio pour une flûte traversière, un violon et un basse*, Oeuvre I, Paris 1771. Dunque si dovrebbe presupporre che abbia quella data (o una ancora posteriore) anche la pubblicazione delle *6 Sonates ... par Haendel* (dodici anni o più dalla morte di Haendel)!<sup>14</sup>. Il che pare, ovviamente, del tutto improbabile.

In merito alle supposizioni inerenti la verosimile datazione, nel saggio dell’autrice americana<sup>15</sup> – dove quindi le Sonate sono considerate non di Haendel bensì di Schultze, sulla base dell’edizione di Pingeling – è riportato il range approssimativo della raccolta al decennio 1742-1751. Questa datazione risulta verosimile sulla base dei seguenti elementi: 1. «il nome di Mademoiselle Boivin non appare nei cataloghi Boivin/Leclerc o nelle copertine/retrocopertine sino al 1742, dopo la morte di Monsieur Boivin»<sup>16</sup>. Questo costituisce dunque terminus post quem; 2. «Monsieur Boivin compose e pubblicò musica anche sotto il nome di Braun: (...) il feu Braun che appare nell’annuncio potrebb-

be quindi anche essere il fu Boivin, restringendo ulteriormente la datazione alla metà del secolo. Inoltre, la casa editrice fu acquistata da La Chevardière nel 1759»<sup>17</sup> – anno che si pone quindi come terminus ante quem.

Qualche ulteriore annotazione meritano le figure dei due Braun – partendo tuttavia dal presupposto che «l’identificazione definitiva dei due fratelli Braun non è stata del tutto chiara, fino al punto che, in passato, si è a volte ritenuto si trattasse di un’unica persona»<sup>18</sup>: il “feu Mr. Braun” si ravviserebbe in Jean Daniel Braun, mentre “Mr. Braun Ordinaire de l’Académie Royale de Musique” sarebbe un fratello minore, noto come Braun le cadet (entrambi da non confondersi con la famiglia dei Braun musicisti tedeschi)<sup>19</sup>. Proprio i fratelli Braun francesi, infatti, sono citati come flautisti da Quantz nella propria biografia del 1754<sup>20</sup>, protagonisti del Concert Spirituel, stagione istituita da Anne Danican Philidor a Parigi nel 1725. Féty attribuisce il cognome a una famiglia originaria della Germania stabilitasi in Francia nel 1741, e definisce Mr. Braun come “un flûtiste de mérite”.

La Cunningham attesta che l’unico testimone delle *Six Sonates a Deux Flûtes Traversiere (sic) Sans Basse par Mr. Handel* è quello conservato nella Badische Landesbibliothek di Karlsruhe (D-KA)<sup>21</sup>, riferendo poi che una copia è custodita alla British Library (GB-Lbm)<sup>22</sup>. Ebbene, è assai significativo osservare che nel *Fondo antico* della biblioteca del Conservatorio genovese “N. Paganini” si trova un altro testimone, identico a quello descritto dalla Cunningham<sup>23</sup>. Esso si trova all’interno di un volume – rilegato in epoca posteriore – che contiene anche una raccolta di *6 Sonate op. III* di Giuseppe San Martini (leggi Sammartini) ed una raccolta di *6 Sonate op. V* di Giovanni Chinzer. Come nella D-KA, nel retro di copertina delle *Six Sonates a Deux Flûtes Traversiere (sic) Sans Basse par Mr. Handel* è presente l’annuncio delle pubblicazioni descritto più sopra.

## II. Sparizione e ricomparsa delle *Six Sonates ... di J.J. Schultze*

La Cunningham racconta come, poco dopo la pubblicazione dell’articolo di Meyer, scoppiata la II Guerra Mondiale, l’archivio della Sing-Akademie fu raziato dalle truppe ucraine, e malauguratamente si persero quindi le tracce delle *Six Sonates ... di J.J. Schultze*<sup>24</sup>.

Nel 1994 furono pubblicate in edizione italiana *6 Sonate per due flauti soli di G.F. Haendel*<sup>25</sup>. «L’edizione venne commercializzata come “la edizione moderna”, ricevendo una menzione d’onore al Concorso per inediti dell’Associazione Italiana del Flauto 1995. Petrucci dichiarava nella prefazione di non essere a conoscenza di alcun manoscritto autografo di Haendel per 2 flauti senza basso. Riteneva tuttavia che questo non dovesse significare che Haendel non ne fosse l’autore. Più oltre asserì che le Sonate erano forse composizioni giovanili, probabilmente considerate ‘frivole’ da Haendel stesso<sup>26</sup>. Nella prefazione è anche asserito che la pubblicazione da parte di Leclerc avvenne «nel

tardo Settecento e comunque dopo la morte di Haendel»: in realtà, non sussistevano nel 1994, come non sussistono oggi, dati che lo attestino.

Fortunatamente, «nel 1999 un gruppo di ricercatori comprendente l'*Harvard Ukrainian Research Institute*, impegnati nella restituzione ai legittimi stati proprietari di trofei sovietici trafugati, si imbatté nell'archivio della *Sing-Akademie*. I dettagli della scoperta furono pubblicati nel 2001<sup>27</sup>. L'archivio fu restituito alla Staatsbibliothek di Berlino, e nuovamente ricatalogato ed inventariato»<sup>28</sup>. Poiché non era ancora stato ritrovato quando fu pubblicata l'edizione italiana, non fu possibile a Petrucci confrontare l'edizione *par Haendel* con quella di Schultze; d'altra parte, non furono ritenuti evidentemente attendibili gli argomenti portati da Meyer, validi tutt'oggi, né l'esclusione delle *Sonate* dall'opera omnia haendeliana.

La studiosa americana, che come si è visto considera certa l'attribuzione delle *Sonate* a Johann Christoph Schultze, fa poi interessanti considerazioni inerenti la disseminazione della musica nell'Europa settecentesca, e afferma: «Non stupisce che Leclerc e Boivin pubblicassero D-KA sotto il falso nome di Haendel (...): la maggior parte delle composizioni di Haendel erano pubblicate a Londra da John Walsh, e poiché Haendel trascorse in Inghilterra la maggior parte della propria carriera, la sua musica circolava più di quella di Telemann, Mattheson e J.S. Bach messi insieme»<sup>29</sup>. E ancora:

Oltre che in Inghilterra, la musica di Haendel era richiesta in tutta Europa, specialmente a Parigi. La legislazione che governava il copyright e la pubblicazione della musica era o difficile da imporre o inesistente, e quasi sempre non applicabile a livello transnazionale. La musica stampata che si reperiva al di fuori delle aree protette da privilegio veniva considerata di pubblico dominio, e quindi veniva copiata e venduta<sup>30</sup>. Molte composizioni venivano pubblicate all'oscuro dell'autore, e le parti venivano frequentemente ripubblicate – talvolta prive del nome del revisore in copertina. (...) La sete di musica straniera, e la possibilità di reperire la musica di Haendel in tutto l'occidente europeo, fecero di Haendel il più rinomato compositore tedesco del suo tempo. La pirateria e l'anonimato comportarono svariate false attribuzioni nella musica del '700<sup>31</sup>. È facile ipotizzare che se un manoscritto di origine tedesca trovò strada aperta a Parigi, dove la musica di Haendel veniva rapidamente venduta, l'attribuzione a Haendel potesse comportare facilità e celerità nella vendita. I duetti per due flauti erano una forma strumentale molto in voga nel '700, specialmente presso le nascenti classi borghesi, e le stamperie musicali erano interessate a far soldi<sup>32</sup>. L'annuncio delle 6 *Sonate* nell'edizione Leclerc [Livres Etrangers qui se trouvent chez le même Auteur] fa pensare che Leclerc e Boivin sperassero che la raccolta – verosimilmente di Haendel – avrebbe aiutato nel pubblicare le successive raccolte di Duetti con basso continuo at-

tribuite a Haendel, così come quelle di altri autori meno conosciuti – come Quantz e Ferrandini, inclusi nel medesimo annuncio<sup>33</sup>.

### III. Fonti

Fonte primaria delle *6 Sonate... e Ciaccona* è D-Bsb (1729)<sup>34</sup>; alla fonte secondaria D-KA, conservata alla Badische Landesbibliothek di Karlsruhe (facsimile alla British Library di Londra), deve dunque affiancarsi il testimone contenuto nel volume a più autori del *Fondo antico* genovese<sup>35</sup>.

Nel RISM, infine, il manoscritto – riportato come *Anonymous* – è attribuito sia a G. Christoph Schultze che a G. F. Haendel<sup>36</sup>. Nel RISM viene anche citato un riferimento a Schultze nel *Flute Music of the 18th Century: An Annotated Bibliography* di Franz Vester<sup>37</sup>. Ed è annotato: «l'edizione precedente fu pubblicata col nome di Haendel». Vester identifica Schultze in Johann Christoph Schultze – compatibile con il Schultze menzionato nella 1a edizione del *Lexicon* di Eitner (1891)<sup>38</sup>.

La Cunningham passa anche in rassegna le altre edizioni conosciute:

Oltre all'edizione delle Sonate di Petrucci, ci sono altre quattro edizioni novecentesche di singole Sonate: [I] la Sonata 1 fu pubblicata da Leduc nel 1728, revisionata dal flautista francese Louis Fleury<sup>39</sup>, e attribuita a Haendel. Tuttavia, nel *Flute Music of the Eighteenth Century*, Vester fa notare che essa è erroneamente attribuita a Haendel. Egli non indica un altro autore, pur menzionando la fonte D-Bsb<sup>40</sup>. [II] La stessa sonata fu pubblicata nel 1962 nella revisione di Robert Laidlaw: anche qui l'attribuzione è a Haendel ma il revisore appone anche “Johann Christian Schultze?” – a rivendicarne la possibile paternità. Nel suo *Handbook of Literature for Flute* James Pellerite annota che il pezzo non è verosimilmente di Haendel, e, citando l'articolo di Meyer del 1935 in *Music & Letters*<sup>41</sup>, osserva che «non è mai stato provato che Haendel abbia mai composto Duo per flauti»<sup>42</sup>. [III] Una terza edizione della Sonata uscì nella revisione di Louis Moysè: non è menzionato Haendel, mentre la composizione è attribuita a Johann Christian Schulze, «inizio del Settecento»<sup>43</sup>. Infine, [IV] nel 1955 Himie Voxman pubblicò i due movimenti iniziali della Sonata 5, attribuiti a Haendel, annotando però che era possibile l'attribuzione a G.C. Schultze<sup>44</sup>.

La *Ciaccona* – che conclude il D-Bsb – è assente in tutte le edizioni moderne. Oltre che sul frontespizio, dove la *Ciaccona* risulta parte della raccolta, in tutto il manoscritto (ivi compresa la *Ciaccona*) è presente in filigrana un'aquila coronata: questo indica un unico compositore, o per lo meno un unico editore, per tutte le sette composizioni<sup>45</sup>. Nel testimone SA4759<sup>46</sup> vi sono due ulteriori composizioni che sono prive di questa filigrana, e di altra mano<sup>47</sup>.

#### IV. Johann Christoph Schultze

Ri-attribuite le 6 *Sonates* a Schultze, resta da capire di quale compositore stiamo trattando. Schultze sembra infatti all'epoca un cognome comune in area tedesca anche tra i compositori, ma a causa di errori dei copisti o di riferimenti poco precisi, ha subito tre o quattro traslitterazioni (Scultz o Schulz o Schulze). Nell'International Music Score Library Project (IMSLP) è presente un Johann Christian Schultz(e) “violinista a Berlino nel 1713”<sup>48</sup>; un altro Johann Christian Schulz(e) è nato nel 1733 e morto nel 1827<sup>49</sup>. Inoltre, sono noti due Johann Christoph: il primo compositore di corte a Württemberg<sup>50</sup>, il secondo 1733-1813<sup>51</sup>. Cunningham ipotizza si possa trattare, per i due ultimi, di padre e figlio<sup>52</sup>, ma come si vedrà poco oltre questa ipotesi sembra non confermata. L'autrice americana riferisce che, nel *Biographisch-Bibliographisches Quellen Lexikon* di Eitner<sup>53</sup>, Johann Christoph Schultze ricorre come compositore di musica da camera alla corte del Duca di Württemberg e Oels<sup>54</sup> (la corte aveva naturalmente la propria orchestra, diretta dal 1717 al 1721 da Christian August Jacobi)<sup>55</sup>. Nella mia ricerca effettuata all'interno di un sito che indaga le genealogie, si individua effettivamente un Johann Christoph Schultze nato a Gräfenstuhl nel 1710 e morto a Potsdam in data non nota<sup>56</sup>.

Scrivo comunque la Cunningham:

Il manoscritto delle 6 *Sonate e della Ciaccona* giunse all'incisore Gottfried Pingeling, originario di Lipsia, non lontano dal territorio di Schultze, e che lasciò Lipsia per Amburgo nel 1724. È qui che venne pubblicata D-Bsb nel 1729<sup>57</sup>. Un altro Johann Christoph Schultze è elencato da Eitner, nato nel 1733 e residente a Berlino. Questo più giovane Schultze era il direttore musicale del Döbbelin'schen Theater di Berlino. Inoltre, egli era in stretta relazione con Carl Friedrich Zelter<sup>58</sup>, direttore della *Sing-Akademie* di Berlino dal 1800 al 1832 e considerato l'iniziatore della più grande collezione di manoscritti musicali di XVIII e XIX sec.<sup>59</sup> – tuttora conservata alla Staatsbibliothek di Berlino. C'è un nesso interessante che collega il manoscritto del più anziano Schultze e il rapporto del più giovane Schultze con Zelter: considerate la data di pubblicazione del manoscritto D-Bsb (1729) e la data di nascita del più giovane, potrebbe trattarsi di padre e figlio. Per confermare quest'ipotesi occorrerebbe un'indagine più accurata sulla corte del ducato di Württemberg e Oels, e sui legami possibili tra Schultze, Zelter e la cultura musicale berlinese. Questa ricerca di carattere biografico esula però dallo scopo di questa edizione, focalizzata sul manoscritto D-Bsb piuttosto che sul compositore<sup>60</sup>.

In realtà, però, tale supposizione sembrerebbe smentita sulla base delle informazioni genealogiche contenute nel sito sopraindicato: Johann Christoph musicista del Ducato Württemberg (che potrebbe dunque essere quello nato nel 1710) sposò Dorothea Elisabeth Michaelis, ed ebbero come figlio Johann Christian Valentin (1748-1831 – un terzo Johann Christian oltre a quelli sopra citati. Il più giovane (ed anche il più conosciuto) Johann Christoph, nato nel 1733, era invece figlio di Ephraim.<sup>61</sup>

## V. Conclusioni

Le edizioni novecentesche comprendenti interamente o in parte *Six Sonates a Deux Flûtes Traversiere (sic) Sans Basse par Mr. Handel* vanno riconsiderate sulla base della ricostruzione storica delle fonti – complicata da molte documentate vicende occorse nell’arco di due secoli. Gli studi più recenti, e la scoperta di un nuovo testimone conservato nel *Fondo antico* della biblioteca genovese del Conservatorio “N. Paganini”, fanno nuova luce su questa raccolta, da ascrivere a Johann Christoph Schultze.

## Note

1 ERNST HERMANN MEYER, *Has Haendel Written Works for Two Flutes without a Bass?* in «Music and Letters», XVI (1935), n.1, pp. 293-295.

2 Pubblicata *A’ Paris Chez Me. Boivin et Mr. Le Clerc*, s.d.

3 ERNST HERMANN MEYER, *Has Haendel Written Works for Two Flutes without a Bass?*, p. 295. La traduzione di questa e delle successive citazioni: M.L.

4 *Ivi*, p. 293.

5 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze’s Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon* (2015) [https://iro.uiowa.edu/discovery/delivery/01IOWA\\_INS\\_T:ResearchRepository/127306424\\_00002771?#13730725250002771](https://iro.uiowa.edu/discovery/delivery/01IOWA_INS_T:ResearchRepository/127306424_00002771?#13730725250002771).

6 ERNST HERMANN MEYER, *Has Haendel Written Works for Two Flutes without a Bass?*, p. 294 (cfr. nota 4).

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

9 *Ivi*, p. 295.

10 *Ivi*, pp. 293-4.

11 «Livres Etrangers qui se trouvent chez le même Auteur».

12 ROBERT EITNER, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhun-*

derts (1877), II, p. 176 (Meyer intende presumibilmente la *Sonata in mi min.* che nel Database Delius ha riferimento #2283).

13 *Ibidem*: il volume fu redatto in collaborazione con Franz Xavier Habermel, Anders Lagerberg e Carl Ferdinand Pohl, ma la cura finale è di Eitner.

14 ERNST HERMANN MEYER, *Has Haendel Written Works for Two Flutes without a Bass?*, p. 293.

15 Cfr. nota 5.

16 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, pp. 10-11. Alla corrispondente nota 28: ANIK DEVRIÈS, *Editions et commerce de la musique gravée à Paris*, Ed. Minkoff, Genève, 1976, p. 91.

17 *Ivi*, p. 11. Alla corrispondente nota 30: CECIL HOPKINSON, *A Dictionary of Parisian Music Publishers*, Harding & Curtis, London, 1954, s.v. Leclerc (in quella data, infatti, il nome dell'edizione divenne *La Chevardière*).

18 Questa citazione e le notizie che seguono sono tratte dall'Introduzione di Agostino Cirillo in: JEAN DANIEL BRAUN, *6 Sonates en trio*, Ed. Pian & Forte, Da Vinci Publishers, Osaka, 2017.

19 *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), s.v. Braun. Famiglia di musicisti tedeschi.

20 «Curriculum vitae di Herr Johann Joachim Quantz, abbozzato da lui stesso», pubblicato in *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, editore Friedrich Wilhelm, Marburg, 1755. La traduzione italiana è contenuta in JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Saggio per suonare il flauto traverso*, a cura di Luca Ripanti, Rugginenti, Milano, 1985. Inoltre, in MICHEL CORRETTE, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*, Boivin, Paris, s.d., ca. 1739, p. 11, sono menzionati i Concerti per flauto di Albinoni, Naudot, Braun e Quantz. (IMSLP s.v.). Non può trattarsi dei Braun *tedeschi* di cui alla nota precedente, in quanto il capostipite Anton nacque nel 1729.

21 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, p. 1. D'ora innanzi il testimone è citato come D-KA.

22 *Ibidem*.

23 I GI N.2.48.3.

24 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, p. 2.

25 Ed. Zanibon, Padova, 1994, rev. Gian-Luca Petrucci. Nel testo della Cunningham (cit., p. 2) è riportato per errore l'anno 1996.

26 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, p. 2.

27 CHRISTOPH WOLFF, “Recovered in Kiev: Bach et al. A Preliminary Report on the Music Collection of the Berlin Sing-Akademie”, *Notes* 58 (Dec. 2001), pp. 259-71.

28 Come riporta la Cunningham (cit., p. 40, nota 12), per quasi 55 anni l'archivio restò

nascosto all'Occidente, prima presso il Conservatorio Tchaikovskji, poi al Conservatorio di Stato di Kiev.

29 HANS LENNEBERG, *On the Publishing and Dissemination of Music 1500-1850*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2003, p. 65.

30 LAURENT GUILLO, «Legal Aspects», in *Music Publishing in Europe 1600-1900*, ed. Rudolf Rasch, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, p. 129.

31 RUDOLF RASCH, «Basic concepts», *Ivi*, p. 34.

32 ERNST HERMANN MEYER, *Has Haendel Written Works for Two Flutes without a Bass?*, p. 294.

33 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, pp. 6-7.

34 D'ora in avanti: D-Bsb.

35 Cfr. nota 23.

36 GEORG CHRISTOPH SCHULTZE, *9 Instrumental Pieces*, <http://opac.rism.info>.

37 Monteaux, Musica Rara, 1985, s.v. Haendel.

38 Del 1891 è *Quellen- und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte* (Leipzig, 1891); Il *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* apparve nel 1900 [N.d.T]

39 GEORGE FRIDERIC HANDEL, *Oevres Originales des XVIIe et XVIIIe siècles, pour la flute*. Vol. 2 pour 2 Flutes sans basse, ed. Louis Fleury (Leduc, Paris, 1928).

40 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, p. 12.

41 Cfr. nota 1.

42 JAMES PELLERITE, *A Handbook of Literature for the Flute*, Zalo Publications, Bloomington, Indiana, 1978), s.v. "Handel, G.F."

43 Louis Moyse, ed., *Album of Duets for Flute*, G. Schirmer, Milwaukee, 1965, p. 10.

44 Himie Voxman ed., *Selected Duets for Flute* vol. 11, Rubank, Chicago, 1955, p. 34.

45 Schultze, RISM.

46 Così identificato nella collocazione della Sing-Akademie.

47 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, p. 13.

48 [https://imslp.org/wiki/Category:Schultze, Johann Christoph](https://imslp.org/wiki/Category:Schultze,_Johann_Christoph) (commenti).

49 Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), s.v.

50 ROBERT EITNER, *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Band IX, p. 94. Schulze viene qui citato come Johann Christ..., ma è identificabile con Johann Christoph in quanto viene menzionato come autore di *Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*.

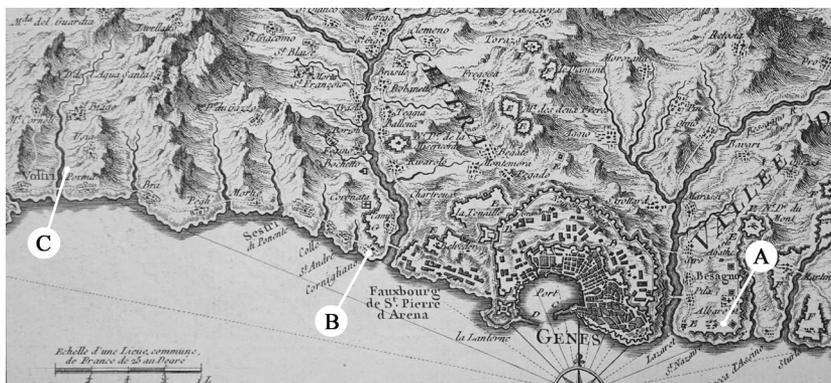
51 Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), s.v.

- 52 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, p. 8.
- 53 ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* (1900-1904).
- 54 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, p. 8.
- 55 [https://it.wikipedia.org/wiki/Luisa\\_Elisabetta\\_di\\_W%C3%BCrtemberg-Oels](https://it.wikipedia.org/wiki/Luisa_Elisabetta_di_W%C3%BCrtemberg-Oels).
- 56 <http://www.fkrug.com/PhpGedView/family.php?famid=F10456>. L'impiego riportato nella scheda è quello di 'tessitore', ma nulla esclude possa essere stato attivo anche come musicista.
- 57 HANS VOLLMER, *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler* (E. A. Seemann, Leipzig, 1907), s.v. "Pingling, Gottfried Christian".
- 58 ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* p. 94: «The actual text from Zelter reads: *Die gute Seele hiefs Schultz. Er hat mich eine Zeitlang auf der Violine unterrichtet und ist bis an seinen Tod mein Freund geblieben*».
- 59 Sing-Akademie, *History 1800-1832*, accessed 02/23/2015, [Singakademie zu Berlin - 1800-1832 \(sing-akademie.de\)](http://www.sing-akademie.de).
- 60 JENNIFER ANN REITER CUNNINGHAM, *A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon*, Cunningham, p. 9.
- 61 <http://www.fkrug.com/PhpGedView/family.php?famid=F10456>.

## Il mandolino alla genovese negli stucchi liguri del secondo Settecento

*Federico Filippi Prévost de Bord*

Gli angeli musicanti nei *trompe-l'oeil* di cappelle e sale *rocaille* genovesi prendono ispirazione dal ricorrente immaginario barocco: armati di classicheggianti lire e *syringes*, solo occasionalmente raffigurano l'effettiva pratica musicale coeva. Rari sono gli affreschi risalenti ai primi decenni del Settecento che ritraggano musicisti con strumenti, ancor più nella seconda metà del secolo. Spostando l'indagine verso differenti tecniche artistiche di rappresentazione comunemente considerate a scopo ornamentativo, gli apparati decorativi in stucco possono rivelare dettagli inaspettatamente accurati. Il presente contributo porta l'attenzione sulle panoplie con strumenti musicali che impreziosiscono due palazzi di villa in Albaro e in Cornigliano, rispettivamente appartenuti alle casate dei Brignole Sale e dei Durazzo, e su quelle dell'oratorio di Sant'Antonio Abate in Mele. Fra gli strumenti sono rappresentati esemplari di mandolino alla genovese, confermandone la diffusione locale tra il 1750 e il 1780.

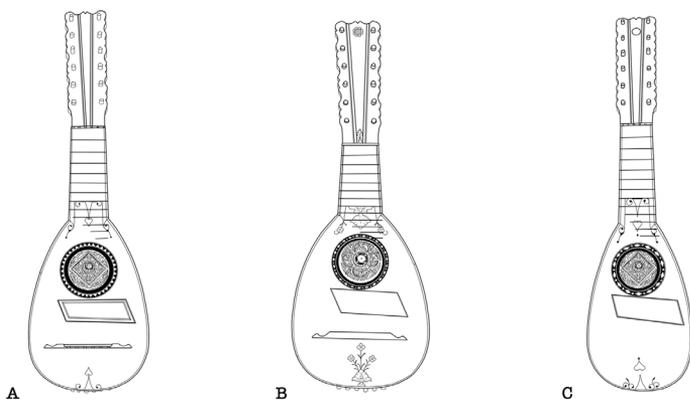


1. Dettaglio dalla *Carte particulière des environs de Gènes*, Paris, Dheulland, 1748.

A) Albaro, palazzo Brignole Sale; B) Cornigliano, palazzo Durazzo;

C) Mele, oratorio di Sant'Antonio Abate.

Nel complesso quadro storico settecentesco, la Repubblica di Genova fu territorio della guerra di successione austriaca sfociata nella celebre rivolta popolare del 1746. Cacciati gli austro-piemontesi e ristabilito il potere delle casate nobiliari locali, coincisero negli anni a seguire numerosi interventi di restauro e realizzazione *ex novo* di palazzi di città e di villa. Gli stucchi che caratterizzano interni ed esterni dell’architettura ligure rococò, videro in questa fase di passaggio un ultimo fortunoso fiorire, già con l’inserimento di elementi di impronta neoclassica. In questa arte era nota l’esperienza dei maestri comacini, da generazioni affermati nei cantieri genovesi. Tra le famiglie più conosciute, i Cantoni di Cabbio rivestirono un ruolo centrale sin dalla realizzazione nel 1550 del progetto di Strada Nuova ad opera di Bernardino Cantone<sup>1</sup>. A due secoli di distanza, Pietro Matteo (1724-1798) e Rocco (1731-1818) presero parte alla costruzione *ex novo* di palazzo Durazzo in Cornigliano e al restauro di palazzo Brignole Sale in Albaro. Rocco non disdegnò anche lavori individuali, come quelli svolti in più riprese presso l’oratorio di Sant’Antonio Abate in Mele con l’aiuto di un garzone. Fra le *cartouches*, le volute e i motivi floreali in stucco di questi tre edifici sono raffigurati quattro mandolini con forme e dettagli caratteristici della tipologia settecentesca genovese (fig. 2)<sup>2</sup>.



2. Vista frontale di alcuni modelli di mandolino alla genovese (da Filippi Prévost de Bord 2020).

### *Palazzo Brignole Sale in Albaro*

Signoreggia l’amenissimo colle, quindi l’onde d’una marina spiratrice di molli vezzi, quindi gli horti d’una pianura tempestata di mille alberghi; hora colmo di fasto porge il piede a gli ossequij d’un divoto torrente; hora stimolato da gara mostra fronte alle mura della contraposta Città<sup>3</sup>.

Il marchese Anton Giulio Brignole Sale dipingeva così al lettore de *Le instabilità dell'ingegno* la collina di Albaro, dirimpettaia a quella della città di Genova. Dal XVI secolo su questo agro furono erette fastose ville, divenendo in breve luogo prediletto dall'aristocrazia genovese. Quivi Giulio Sale, nonno di Anton Giulio, acquistò una sontuosa residenza immersa nel verde che passò ai suoi eredi nei secoli a seguire. Fra gli interventi di ampliamento e ristrutturazione, furono quelli realizzati nel Settecento che diedero alla villa l'aspetto odierno<sup>4</sup>. Ai lavori prese parte la famiglia Cantoni in un periodo poco antecedente all'anno 1761: in una lettera del 24 gennaio da Genova, Pietro Matteo scrive al padre Francesco a Cabbio con un ragguaglio sugli affari nei cantieri locali e informandolo che «il signor Pietro cugino non ha ancora riscosso li denari della sala derbaro [sic]»<sup>5</sup>. A più di dieci anni di distanza, al 23 agosto 1772, si trova una nota per 2200 lire «del lavoro della sala d'Albaro» nei conti fra i cugini.<sup>6</sup>

Due sono le panoplie in stucco monocromo bianco nel salone al piano superiore raffiguranti il mandolino alla genovese. La prima è incorniciata sul muro interno: un drappo contornato da motivi floreali scende dall'alto cingendo in due riprese gli strumenti incrociati fra loro (fig. 3). Il mandolino è in primo piano, ricco di particolari che lo rendono chiaramente riconducibile alla tipologia genovese: il ponte, il battipenna a parallelogramma, la rosetta a imbuto, la picca al fondo del piano armonico e la tracolla (fig. 4).



3. Panoplie in stucco nel salone al piano superiore di palazzo Brignole Sale in Albaro.

4. Dettaglio della panoplia con mandolino.

Le proporzioni dello strumento sono rispettate solo in parte, con un manico leggermente più lungo dell'ordinario, ma la cura dei dettagli offre un risultato di gran lunga superiore alle più comuni rappresentazioni decorative. Il ponte riprende precisamente

il disegno di quelli originali superstiti, così come il battipenna. La riproduzione della rosetta in pergamena, forse il dettaglio più elaborato, è intagliata su modello di quelle rientranti di forma quadrata, contornata esternamente dai tipici intarsi triangolari sul piano armonico. Una sottile striscia segue il bordo della tavola a guisa delle filettature in legno o in avorio. Pur parzialmente coperti dai nastri, si possono contare dieci tasti incisi sulla tastiera e quattro sul piano. Nel cavigliere sono infissi solo dieci piroli, diversamente dai consueti dodici corrispondenti ai sei cori di corde. La paletta ha un profilo laterale che ricorda a quello di molti esemplari superstiti, differenziandosi nella parte terminale, insolitamente prolungata e arrotondata. Al centro tra i bischeri, due strisce parallele ricordano i tipici filetti decorativi in legno dei modelli più elaborati, ma si distinguono per la chiusura in un semicerchio. Il nastro più sottile è la tracolla del mandolino, annodata all'anello sul guscio e a quello sul cavigliere.



5. Angolo a soffitto del salone al piano superiore Brignole Sale in Albaro.

6. Dettaglio della panoplia con mandolino.

Gli angoli a soffitto sono anch'essi decorati con panoplie di strumenti musicali. Incrociato con una tromba, un oboe e un codice, appare in primo piano un secondo mandolino genovese (fig. 5-6). Pur meno particolareggiato, sullo strumento sono distinguibili le forme caratteristiche della tipologia locale, quali ponte, battipenna e rosetta. Il manico è invece fortemente stilizzato, disegnando il passaggio di sole quattro corde che proseguono su di una paletta squadrata e sprovvista di piroli.

### Palazzo Durazzo Bombrini in Cornigliano

Non però mancano a Cornigliano le sontuose dimore campestri. Pieno il borgo, pieni ne sono i vitiferi poggi che gli risguardano sopra. E nel borgo appunto è la villa Durazzo, che quasi non teme il confronto con quantunque ne abbia il Sovrano de' tre reami britannici<sup>7</sup>.

Sui disegni di Pier Paul Decotte ispirati alle *maisons de plaisance* francesi, nel 1752 fu avviato il cantiere per la costruzione del palazzo di villa in Cornigliano<sup>8</sup>. La famiglia Cantoni prese parte alla realizzazione degli apparati decorativi in più riprese: un primo saldo è registrato nel libro dei conti della famiglia Durazzo a ottobre 1755, l'ultimo nel 1770<sup>9</sup>. Nel conto del 3 ottobre 1755 sono indicati gli interventi nelle diverse aree dell'edificio, in particolare del «Portico, o sia vestibolo £ 90» arricchito con panoplie di strumenti musicali<sup>10</sup>.



7. Pilastro del vestibolo con i due archi che aprono sul grande *escalier* di palazzo Durazzo in Cornigliano.

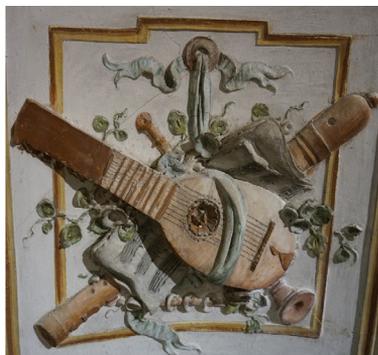
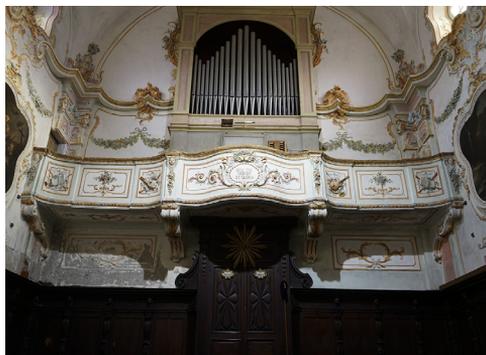
8. Dettaglio della panoplia con mandolino.

Sul lato destro del vestibolo due archi aprono al *grande escalier* a sbalzo poggiando su un pilastro centrale decorato con stucchi bicromi (fig. 7-8). Un drappo cinto di motivi floreali avvolge quattro strumenti e un codice in formato oblungo. A differenza degli esemplari nella sala di Palazzo Brignole in Albaro, parte della tavola è coperta dal libro, escludendo alla vista battipenna, ponte e intarsi. Cassa e manico sono ben proporzionati. Dal foro di risonanza spunta l'alberello tipico delle rosette in pergamena, mentre sulla porzione visibile del guscio sono abbozzate due larghe doghe. Al termine del manico si fa notare un pronunciato capotasto a segnare l'inizio del cavigliere. Sulla paletta si contano i dodici fori dei pirolis disposti su due file parallele corrispondenti al corretto numero di corde, mentre il profilo esterno con motivo ondulado ricorda quello degli strumenti originali.

### *Oratorio di Sant’Antonio Abate in Mele*

La squadra pellegrina  
di Mele eletta  
di Antonio il gran Santo  
or d’annunziar sua vita  
si dà il vanto<sup>11</sup>

Il centro di Mele e la sua vallata, pochi chilometri a ponente di Genova, furono celebri in tutta Europa per la produzione dei loro *maestri paperai* attivi sin dal XV secolo lungo i ricolmi corsi d’acqua. L’oratorio dedicato a Sant’Antonio Abate, fondato nel 1536 dall’omonima Confraternita, deve il suo aspetto attuale a importanti lavori di rinnovo riconducibili alla seconda metà del Settecento<sup>12</sup>. Nel *Libro di cassa* sono documentati gli interventi di Rocco Cantoni, talvolta aiutato da un garzone, intervallati da interruzioni che lo videro impegnato in altri cantieri genovesi, fra i quali il citato pocanzi Palazzo Durazzo in Cornigliano. Nel 1775 è registrato il «Conto di spese fatte dal Reverendo Francesco Pollero per l’amontatura dell’Organo, e dell’Orchestra», fra le relative spese al «Sig. Rocco Cantone per stucco fatto all’orchestra (€100)»<sup>13</sup>.



9. Cantoria dell’oratorio Sant’Antonio Abate di Mele.

10. Dettaglio della terza sezione da sinistra.

Il parapetto della cantoria è diviso in sette partizioni, cinque di queste incorniciano strumenti e cartigli musicali in stucco policromo contornati da nastri e motivi floreali (fig. 9). Nella terza panoplia da sinistra è raffigurato in primo piano un mandolino alla genovese avvolto da un nastro all’altezza del battipenna (fig. 10). Sulla tavola sono incise grossolanamente nove corde che non trovano riscontro nelle undici guide intagliate sul ponte Manca inoltre la prosecuzione dei cori verso i bottoncini di ancoraggio posti sulla fascia, caratteristica peculiare della tipologia genovese e comune a quella napoletana.

Una picca, priva di un frammento, è messa in risalto da una tinta marrone più scura. La rosetta non ricalca i disegni in pergamena originali, ma riprende i motivi floreali in stucco inserendo nel foro di risonanza un fiore a sette lobi. Il largo manico ha otto tasti tracciati a pennello, ultimo dei quali coincide con l'attacco alla cassa. La paletta ha una sagoma quasi rettangolare, con un profilo leggermente ondeggiante sul lato rivolto verso il basso. Sempre su questo fianco sono presenti sei pirolì, lasciando presumere la presenza di una simile fila parallela a completare il numero corretto di corde.

Sono altresì da segnalare simili apparati decorativi che rappresentano mandolini non riconducibili alla tipologia genovese. Nella residenza di villa Della Rovere, oggi Gavotti, in Albisola Superiore fu realizzata una cappella privata tra il 1743 e il 1754 ad opera di maestranze lombarde. Il parapetto della cantoria è arricchito da raffinate panoplie di strumenti, già descritte da Antonio Delfino: tra queste spicca un mandolino con elementi costruttivi comuni a differenti tipologie<sup>14</sup>. Lo strumento, visibile solo nella sua parte posteriore, ha un guscio formato da doghe scure intercalate con filetti chiari, chiuse da un'ampia fascia cui si innestano sei bottoncini per le corde. Se la cassa rimanda al genovese, altrettanto non può dirsi del cavigliere a falchetto con pirolì infissi lateralmente e manico con tasti in legacci di budello.

Anche nella cantoria della chiesa di Santa Maria Assunta di Prà è raffigurato un mandolino. In questo caso è ben distinguibile la tipica forma dei modelli napoletani tardo ottocenteschi: cassa a goccia rastremata verso un sottile manico fatto per ospitare soli quattro cori, foro di risonanza ovale, marcata spezzatura del piano armonico e paletta con otto meccaniche a chiavetta. Questo inserimento è senza dubbio frutto degli interventi di restauro che caratterizzano l'aspetto odierno del parapetto.

La presenza del mandolino alla genovese negli stucchi in Albaro, Cornigliano e Mele si rivela un prezioso contributo per valutare il periodo di diffusione di strumenti generalmente senza cartiglio datato. Numerosi esemplari sono marchiati a fuoco sulla fascia o sul cavigliere permettendo di risalire al nome del liutaio, ma non al preciso anno di costruzione. Costituisce un'eccezione uno degli esemplari realizzati da Christian Nonnemacher conservato al Museo degli Strumenti Musicali di Roma, recante la scritta interna «ANNO DOMINI 1760»<sup>15</sup>.

La scelta di inserire con accuratezza e in più occasioni decorazioni raffiguranti il mandolino alla genovese è probabilmente da attribuire al personale gusto della famiglia Cantone. I disegni degli stucchi più elaborati erano opera degli stessi *maestri da muro*, prima abbozzati su carta e poi modellati in cantiere con l'aiuto di garzoni. Originari della Valle di Muggio vicino al lago di Como, nacquero ben lontani dalla zona di diffusione dello strumento, ma lavorando per decenni a Genova ebbero occasione di entrare a contatto l'ambiente musicale locale. Difficile ipotizzare in quale contesto incontrarono lo

strumento, poiché le informazioni sulla relativa musica e sui musicisti sono altrettanto limitate e frammentarie. Gli esemplari superstiti suggeriscono una diffusione popolare di strumenti meno rifiniti – è celebre il caso dell'esemplare genovese appartenuto al padre di Paganini, *ligaballe* in porto – al contempo strumenti di pregevole fattura, finemente intarsiati, appartenuti a una committenza borghese-nobiliare.

Più concretamente è possibile confermare che nel 1755, anno della realizzazione del vestibolo di palazzo Durazzo in Cornigliano, il mandolino genovese era già affermato in modo da poter divenire oggetto di rappresentazione nello stucco. A vent'anni di distanza, la panoplia inserita con l'intervento di rinnovo alla cantoria dell'oratorio in Mele suggerisce la permanenza nell'*instrumentarium* locale. Queste indicazioni temporali si aggiungono a quelle recentemente aggiornate, e in fase di aggiornamento, sull'attività dei liutai e dei relativi strumenti datati.

## Note

1 STEFANIA BIANCHI, *Partir per Genova: il contributo di alcune maestranze della Valle di Muggio al settecentesco rinnovamento edilizio della città*, «Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée», CXIX (2007), n. 2, pp. 285-297.

2 Per maggiori informazioni sulle caratteristiche del mandolino alla genovese si veda CARLO AONZO, *Il mandolino genovese. Relazione tenuta al convegno di iconografia musicale*, in «Plectrum», V (1994), n. 1, pp. 4-5; FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD, *La scola del Leutino, o sia mandolino alla genovese*, in «Il Paganini», 5 (2019), pp. 51-64; ID., *Il mandolino alla genovese, marchi a fuoco e strumenti superstiti*, in «Il Paganini», 6 (2020), pp. 26-37; ID., *Rilievi tridimensionali per lo studio del mandolino alla genovese*, in «Il Paganini», 8 (2021), pp. 19-28.

3 ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE, *Le instabilità dell'ingegno*, Venezia, Eredi Sarzina, 1661, p. 10.

4 *Villa Brignole Sale*, in *Le Ville Genovesi*, Catalogo della mostra tenuta a Genova nel 1962, Genova, Comune, 1967, rist. 1981, pp. 390-392 (scheda di Emmina De Negri)..

5 STEFANIA BIANCHI, *Il cantiere dei Cantoni: relazioni, opere, vicissitudini in una famiglia Svizzera italiana in Liguria, secoli XVI-XVIII*, Genova, Sagep, 2013, p. 258.

6 *Ibidem*.

7 DAVIDE BERTOLOTTI, *Viaggio nella Liguria Marittima*, Torino, Eredi Botta, 1834, p. 419.

8 FERDINANDO BONORA, *Il palazzo Durazzo Bombrini in Cornigliano. Un'architettura francese a Genova*, Genova, Sagep, 1991, pp. 11-12

9 STEFANIA BIANCHI, *Il cantiere cit.*, p. 222.

10 *Ibidem*.

11 Terza strofa dal *Cantico del pellegrino*, cit. in IGNAZIO GALELLA, *Brevi cenni di storia e arte*, Mele, Confraternita di Sant'Antonio Abate, 1991, p. 18.

12 IGNAZIO GALELLA, *Brevi cenni* cit., p. 5.

13 *Ibidem*, p. 8.

14 ANTONIO DELFINO, *Strumenti musicali negli stucchi della tribuna*, in *Lorgano Roccatagliata della cappella di Villa della Rovere-Gavotti ad Albisola Superiore: 250° anniversario, 1762-2012*, a cura di Maurizio Tarrini, Savona, Associazione Musicale Antichi Organi Italiani, 2013, pp. 46-52.

15 Museo Nazionale degli Strumenti Musicali, Roma, n. inv. 341.

## 'San Remo Nero'. I Premi Sanremo di Musica 1935-1939

*Alessandro Turba*

No... non del Festival della canzone italiana intendo scrivere in questo articolo, bensì del concorso nazionale di Musica (leggi: Composizione musicale) per i Premi Sanremo di letteratura e di arte:<sup>1</sup> i più ricchi, visto il palio (L. 50.000 per ciascuna categoria),<sup>2</sup> i più prestigiosi, visti i nomi dei membri delle cui giurie, nonché i più politicizzati dell'intero Ventennio, giacché i temi annualmente messi a concorso, affibbiati nel nostro caso a generi e forme musicali, vennero prescelti, fra quelli «rispondenti a quelle necessità artistiche, etiche e politiche [...] come più profondamente sentite dal popolo italiano»,<sup>3</sup> da un gruppo di decisione insediato a Roma, alla Farnesina, sede della Regia Accademia d'Italia,<sup>4</sup> e formato da veri e propri 'logotecnici', ciascuno dei quali fu designato dalle massime cariche dello Stato – o, se si preferisce, del Partito nazionale fascista – e che per statuto sarebbe dovuto rimanere in carica fino al... 1948!<sup>5</sup>

L'invito rivoltomi dal direttore responsabile de *Il Paganini* mi è giunto gradito nel momento in cui cercavo di far dialogare tra loro fonti risicate e sparse tra archivi pubblici e privati mete delle mie prime ricognizioni. A fronte della scarsa letteratura sui PSRLA<sup>6</sup> e i Premi Sanremo di Musica, nonché delle risicatissime fonti al loro riguardo, il mosaico di questo concorso meritava di essere ricostruito, perché le tessere già fino a quel momento assemblate prospettavano un'indagine microstorografica che troverà maggior respiro di trattazione nella mia monografia *Retoriche musicali e culto della "Romanità" nell'Italia fascista*, di prossima pubblicazione per i tipi dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia in Roma; non da ultimo, riguardo alla sostanza musicale di alcune composizioni che vi concorsero (in rapporto alla fattiva o meno influenza dei temi di concorso) e alle interferenze 'dall'alto' sui tavoli del comitato dei PSRLA e delle giurie del PSRM, per non parlare del modello offerto da quest'ultimo ad analoghi, nostrani concorsi, al medesimo fine di esaltare il fascio littorio e di cementarne alla base i giovani compositori, blandendoli. Pertanto, ciò che seguirà vuole essere solamente un rapidissimo *excursus* attraverso le cinque edizioni del PSRM, nel corso delle sei che i

PSRLA conobbero tra il 1935 e il '40. Cominciamo, dunque, *ab ovo*...

L'idea di istituire dei premi nazionali d'arte, da aggiungere alle altre manifestazioni di carattere culturale da lui realizzate, al fine di promuovere in Sanremo un turismo d'élite – ovviamente, al fine di alimentare i tavoli verdi del Casino, in competizione con quelli di Montecarlo, non senza, però, guardare al rilancio turistico che, in virtù delle sue Biennali, Venezia stava registrando in quel mentre, – fu l'ultima trovata di Luigi De Santis, vulcanico e spregiudicato presidente della Società Anonima Iniziative Turistiche (società concessionaria del Casino, di cui egli fu amministratore unico).<sup>7</sup> Per concretarla, nel 1933 De Santis pensò di 'smuovere' quella piccola (ma non esigua) percentuale dei proventi del Casino che – ottemperando al contratto di concessione stipulato col Comune di Sanremo, sotto l'egida del Ministero dell'Interno – si sarebbe dovuta devolvere a favore di giovani sanremesi indigenti sotto forma di borse di studio, ma che, a causa di un conflitto di competenze insorto fra il MI e il Ministero dell'Educazione nazionale, era stata bloccata, destinandola e rimpolpandola «anche al di là dei termini della convenzione, per la creazione dell'Ente a garanzia di dignità artistica ed a presidio delle finalità di interesse nazionale»<sup>8</sup> delle tre, prefigurate classi di concorso dei premi: *Letteratura, Pittura e Scultura e Musica*.

Impetrando a tal fine tale richiesta a Michele De Masellis (Commissario prefettizio del commissariato CSR), contestualmente, De Santis gli confidò di voler affidare le presidenze delle tre classi di concorso, rispettivamente, ad Arturo Marpicati (letterato, Cancelliere della RAD'I), Antonio Maraini (scultore caro al regime e segretario generale della Biennale di Venezia) e all'«illustre Maestro Alfredo Casella, Musicista, Accademico di Santa Cecilia e Direttore dell'Accademia Filarmonica di Roma». De Santis informava De Masellis, altresì, di aver già pregato Maraini – fu quest'ultimo a consigliargli il nome del compositore, per quanto fosse ben noto al pubblico sanremese<sup>9</sup> – «di esaminare il complesso di queste nostre idee, sottoponendole prima, in via ufficiosa, anche all'Ecc.ma Presidenza del Consiglio [leggi: Mussolini], a S. E. il Prefetto di Imperia [Giovanni Maria Formica] ed a codesta On. Amministrazione Comunale».<sup>10</sup> Informata per iscritto la PCM dei primi passi mossi in direzione della costituzione di un «Ente avente finalità *autonome*» (ahi!),<sup>11</sup> invocandone l'approvazione, essi vennero, però, implicitamente rinfacciati al mittente come 'falsi', poiché De Santis – già, peraltro, in odor di malversazioni – verrà ad apprendere, pel tramite del Prefetto, che «S. E. il Capo del Governo, cui è stata sottoposta la questione, si è espresso in senso contrario alla costituzione di un Ente Nazionale per i premi d'arte di San Remo».<sup>12</sup>

Solamente dopo la morte di De Santis (avvenuta di lì a pochi mesi), una volta succedutogli il milanese Angelo Belloni («abile, scaltrissimo, poco scrupoloso», lo definisce un'informativa dalla Segreteria particolare del Duce, ma «non si occupa di politica», rassicura, da Milano, il Prefetto)<sup>13</sup> e risolta dal Ministero delle Corporazioni la ver-

tenza dei dipendenti del Casino licenziati al passaggio di consegne<sup>14</sup> “Lui” verrà a più miti consigli; anche perché, d’accordo con Belloni nel perseguire l’“Agenda De Santis” riguardo ai Premi,<sup>15</sup> Giovanni Guidi, podestà di Sanremo fresco di nomina e assunto nel frattempo alla Camera dei deputati (grazie al “Listone” del ’34), dopo essersi abboccato con il sottosegretario del MI Guido Buffarini Guidi, venne da questi introdotto al segretario del PNF Achille Starace, dal quale ottenne utili ammaestramenti per riformulare la richiesta precedentemente avanzata, in modo ch’essa riuscisse gradita a chi, più in alto di tutti, disponeva. Anzitutto, si doveva prospettare un «Comitato Permanente» per i Premi che contemplasse almeno quattro membri, due dei quali rispettivamente designati dalla RAD’I e dallo stesso segretario del PNF, il presidente della CNFSPA e quello della SAIT: solamente così formato e previa approvazione da parte di chi di potere il CP avrebbe indito potuto «indire i Concorsi, determinarne i criteri e le modalità, nominare le Giurie»,<sup>16</sup> a presiedere le quali sarebbero dovuti necessariamente essere i segretari nazionali dei sindacati fascisti di categoria (Scrittori, Belle Arti, Musicisti). Fatto non irrilevante, a mio parere, è che già da questo abbozzo dello Statuto dei PSRLA traspare la sua perfetta sovrapposibilità con quel Regio decreto-legge 23 luglio 1937, n. 1795, «Disciplina [in tutti i sensi] dei Premi letterari», voluta e ‘ricalcata’ da Dino Alfieri, ministro della Cultura popolare, che farà sottostare questo tipo di concorsi al totale controllo ideologico del suo dicastero.<sup>17</sup>

Un mese prima della trasmissione del *nulla osta*,<sup>18</sup> il 7 giugno 1935 Marpicati comunicò ufficialmente a Guidi il nome dell’accademico designato da Guglielmo Marconi (presidente della RAD’I) a presiedere la seduta d’insediamento del CP:<sup>19</sup> l’orientalista e vicepresidente anziano della RAD’I Carlo Formichi, la cui fede nel regime era pari a quella degli altri membri che, convocati alla Farnesina il 9 luglio, lo confermeranno loro presidente: i deputati Adelchi Serena (anche membro del GCF), Alessandro Pavolini (anche segretario federale del PNF di Firenze), Belloni e lo stesso Guidi. Oltre a nominare Belloni segretario tesoriere del CP – incarico anche implicante una funzione di mediazione fra la Commissione di coordinamento sanremese e il CP, – in quell’occasione si deliberò di aprire quest’ultimo anche a un membro designato dal Ministero per la Stampa e la propaganda (il futuro “MinCulPop”), in quanto quest’ultimo «favorisce e disciplina tutte le attività spirituali della Nazione, coordinandone le diverse iniziative nel campo della cultura e dell’arte», pregando in tal senso Formichi d’imbastire gli opportuni accordi col ministro Gian Galeazzo Ciano<sup>20</sup> – cui certamente si dovè tale, evidente, pressione dall’alto pel tramite di Pavolini, – il quale designerà Nicola De Pirro, ispettore della Direzione generale per il Teatro in seno al MSP e *longa manus* del regime per la censura e l’organizzazione teatrali. Rimarcato quanto precedentemente stipulato tra la SAIT e il CS, ovvero che sulla prima sarebbe ricaduto l’onere delle spese che il CP avrebbe ritenuto necessarie alla realizzazione delle proprie finalità e che al secondo

sarebbe spettata l'erogazione dei premi in denaro per le classi di concorso, portate a cinque,<sup>21</sup> il CP ne deliberò i temi e propose una prima rosa di giurati per ciascuna di esse.

«*Poema Sinfonico intitolato ad Augusto per la celebrazione del suo [Bi]Millenario*»,<sup>22</sup> recita il tema prescelto per il PSRM '35, sagacemente prescelto in vista dell'inaugurazione della grandiosa Mostra Augustea della Romanità (23 settembre 1937). Quanto alla commissione giudicatrice, l'originaria rosa – comprendente, imprescindibilmente, Giuseppe Mulè, segretario nazionale del Sindacato nazionale fascista dei musicisti – verrà estesa ad altri due membri. Onde non richiamarli più nelle prossime pagine, ne riporto i nomi, insieme a quelli dei giurati delle successive edizioni del PSRM, nel seguente specchietto:

PSRM '35: Franco Alfano,\* ~~Francesco Cilea~~; Gian Francesco Malipiero, Giuseppe Mulè, Ildebrando Pizzetti;

” '36: Alfredo Casella, F. Cilea, Antonio D'Elia, ~~Victor De Sabata~~; Carlo Jachino, Pietro Mascagni;\*\*\*

” '37: F. Cilea, Vito Frazzi, Mario Lacroca, ~~Bernardino Molinari~~; Riccardo Zandonai;\*

” '38: ~~F. Alfano~~; Vincenzo Bellezza, Giuseppe Blanc, ~~F. Cilea~~,\*\* G. Mulè, Raniero Nicolai, I. Pizzetti;\*\*\* Bruno Roghi;

” '39: A. Casella, I. Pizzetti;\*\*\* R. Zandonai

\*) Presidente della giuria; \*\*) Accademici d'Italia. N.B. Barrati sono i nomi di quei musicisti annunciati come membri delle giurie dei PSRM, ma che, in seguito, rinunciarono all'incarico.

Allo scadere del termine d'iscrizione (31 agosto 1936), i partecipanti ai PSRM '35 (o dell'Anno XIV E. F.), risultavano essere 29. Oltre ai loro nominativi (irritualmente resi noti),<sup>23</sup> grazie a una tabella riportante l'elenco dei concorrenti – stilata in ordine di ricezione dal sanremese CC a beneficio dei giurati,<sup>24</sup> – sono ora in grado di riportare anche i titoli delle opere presentate e le tipologie dei materiali inviati da ciascun candidato:

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. Fania Emilio Alfredo, <i>Augusto</i> (2)<br/>                 2. P. G. 16773, <i>Ave Imperator Santa Maria</i> [?!]<br/>                 (1 + parti staccate, 2)<br/>                 3. Smareglia Guido, <i>Ad Augusto</i> (1)<br/>                 4. Cantarini Aldo, <i>Augustus</i> (1, 2)<br/>                 5. Alderighi Dante, <i>Augusto</i> (1)<br/>                 6. Salerno Alfonso, <i>De Augusto et Duce</i> (2)<br/>                 7. Beretta Umberto Maria, <i>Giulio Cesare</i> [?!] (1)<br/>                 8. Gaudiosi Mario Ferdinando, <i>Augusto</i> (1, 2)<br/>                 9. Zardo Vittorio, <i>idem</i> (1)<br/>                 10. Orlando Emilio, <i>Ad Augusto</i> (1)<br/>                 11. Poleggi Attilio, <i>Augusto</i> (1, 2)<br/>                 12. Finzi Aldo, <i>idem</i> (1)<br/>                 13. Milanesi Giuseppe, <i>idem</i> (1, 2)<br/>                 14. Marchesi Oreste, <i>Ad Augusto</i> (1)</p> | <p>15. <i>Scuola di musica di Napoli, idem</i> (1)<br/>                 16. Chiereghin Salvino, <i>Augustus</i> (1)<br/>                 17. Fighera Mario, <i>s.n.</i> (1, 2)<br/>                 18. Annessa Luigi, <i>Ad Augustus</i> (1)<br/>                 19. Moccagatta Francesco, <i>Ave Caesar</i> (1, 2)<br/>                 20. Arati Edmondo, <i>s.n.</i> (1, 2)<br/>                 21. Svampa Ottorino, <i>Augustus</i> (1)<br/>                 22. Aprea Tito, <i>Poema Augusteo</i> (1)<br/>                 23. Colonna Luigi Sante, <i>Millenario di Augusto</i> (1)<br/>                 24. Berio Ernesto, <i>Stirpe d'Augusto</i> (N.P.)<br/>                 25. Lazzaro Rosario, <i>A Cesare Augusto</i> (1,2)<br/>                 26. Da Venezia Franco, <i>Divus Augustus</i> (1, 2)<br/>                 27. Savagnone Giuseppe, <i>Augusto</i> (1)<br/>                 28. Montani Pietro, <i>Augusteo</i> (1)<br/>                 29. Arlandi Ennio, <i>Augustus</i> (1)</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
- 1) Partitura; 2) Riduzione per pianoforte.

Pochi, invero, i partecipanti ancor oggi 'notabili'.<sup>25</sup> Quali compositori, beninteso, la fama di Montani e di Aprea (classe 1904, il più giovane candidato al Premio) era tramontata ben prima di quella delle edizioni d'uso di classici pianistici da loro curate, mentre, in ragione di una meritoria rivalutazione della sua opera, il nome di Finzi è recentemente riemerso dall'oblio.<sup>26</sup> Se Savagnone aveva sbancato i più recenti e prestigiosi concorsi nazionali di composizione e si avviava pure a una promettente carriera di direttore d'orchestra, al contrario, il valente pianista e critico musicale ('progressista') de «Il Lavoro fascista» Alderighi guardava al PSRM, invece, come all'ultima spiaggia per farsi riconoscere anche come compositore (nonostante come tale fosse altamente considerato da Malipiero e da Casella). Musicista versatile, Gaudiosi iniziava a farsi conoscere quale direttore delle compagini musicali dell'EIAR, mentre a malapena ci si poteva ancora ricordare di Da Venezia (il più *agé* dei concorrenti, classe 1876), autore, a cavaliere del secolo, di una caterva di pezzi 'di carattere' per pianoforte.

Compreso il nipote di Antonio Smareglia, i restanti partecipanti furono, in generale, musicisti di (più o meno chiara) fama solamente locale. Restando nel circondario, tra di essi spicca lo stimato musicista onegliese e fiduciario del Sindacato provinciale fascista dei musicista di Imperia Ernesto Berio. Del poema sinfonico da questi presentato, il più celebre studioso del più celebre di lui figlio ci ha lasciato una breve descrizione del cui epico, encomiastico programma, nonché della sua morfologica tripartizione.<sup>27</sup> «Sadly», tagliò corto Osmond-Smith, «questa combinazione d'ingenua adulazione e di solida fat-

tura musicale, tipica di molte altri lavori degli anni Trenta, non vinse il Premio». <sup>28</sup> Né – chioserò – poté concorrervi, poiché, avendo accettato la proposta di collaborare con il CC, Berio si vide costretto, prima che la giuria iniziasse a passare al vaglio le partiture, a ritirare la propria dalla lizza. <sup>29</sup> Ad attestarlo sono tanto il documento compendiato nella TAV. 2 – nel quale, all’incontro con l’originaria colonna «Partiture», la sua riga risulta vuota – quanto l’assenza del suo nome in un inedito e sfizioso documento: un *memorandum* stilato da Malipiero in vista dei lavori conclusivi della giuria di cui fece parte, <sup>30</sup> riportante una serie di rapidi giudizi sulle partiture presentate e che, per la maggior parte dei loro autori si rivelano ‘sommari’, confermando, del resto, l’impietosa diagnosi di Pizzetti, il quale dichiarerà pubblicamente, nel 1940 – forte della sua esperienza di giurato in ben tre edizioni dei PSRM, – di non essergli «più toccato, *come la prima volta*, di dover leggere opere immeritevoli di qualsiasi considerazione, mandate da quasi analfabeti della musica, o da pretenziosi dilettanti o da fantastici illusi» <sup>31</sup> ...solamente che Malipiero, oltre a sei “dilettanti” (di cui uno «sordo»), individua tra gli “idioti” (altri sei) anche un caso clinico nell’anonimo candidato partenopeo (N. 15): «*Pazzo furioso e pericoloso. Da guardarsi. Forse presa in giro*»...

Nondimeno, a fronte dell’indisponibilità della stragrande maggioranza di queste partiture, questo *memorandum* si rivela prezioso, tra l’altro, per rintracciare ulteriori lacerti di programmi poematici, riconducibili alla nozione di *Romanità* – lungi da quella inclusiva e tollerante coniata da Tertulliano – fascisticamente intesa e giocoforza conformi alla richiesta del bando, implicante il fideistico (con)tributo dei concorrenti al rapporto analogico tra la Prima Roma dei Cesari e la Terza di Mussolini, privilegiato dalla martellante propaganda imperialistica del regime. (Si veda, in questo senso, oltre al programma di Berio, il titolo del poema sinfonico di Salerno.) Lo spazio concessomi non consente di entrare approfonditamente nel merito di questo documento, che è senz’altro meritevole di attenzione, non da ultimo perché, tolte le mele marce e al netto delle idiosincrasie di chi lo vergò, nel passare in rassegna le peculiarità stilistiche delle partiture ‘appena passabili’, esso offre un quadro di orientamento privilegiato, che permette di individuare, lontano da piazze musicali importanti e influenti anche dal punto di vista della didattica della composizione (*in primis*, quella romana), alcune delle tendenze abbracciate dai compositori usciti dalle afose serre conservatoriali del tempo, oggi messe in ombra dalle ‘Cime dell’Ottanta’, e che, insieme a un disgustato Malipiero – da quell’anti-romantico che fu – definiamo: *mendelssohniana, wagneriana e straussiana*; tendenze non inopinate, forse, ma, proprio per questo, da considerare necessariamente, in una corretta prospettiva storiografica, quantomeno *a latere* delle scuole che (a prima vista) andarono per la maggiore negli anni Trenta e che definirò, per stare al gioco, *mulleiana, respighiana e caselliana*.

A ogni modo, compreso nelle parti di chioccia (nei confronti di colui che poteva ancora considerarsi suo allievo) e di ciambellano (nei riguardi delle alte finalità dei PSRLA), Malipiero accordò la propria preferenza alla partitura di Alderighi: «*La migliore per intenzioni, tematica [leggi: incisività dei temi] ed espressione sinfonica. Originale.] Latina*». <sup>32</sup> Tuttavia, come si evince sempre dalle carte, questo giudizio non venne condiviso all'unanimità della Commissione giudicatrice: «Anche questo premio [come quelli di Letteratura e Pittura] non è stato assegnato, *ma* il Comitato [Permanente] ha ritenuto [forse, ‘ha esatto’ dalla Giuria, per non mandare a carte quarantotto almeno la I edizione del PSRM] di segnalare come meritevoli di incoraggiamento i Maestri Alderighi di Roma e Savagnone di Roma per i loro due poemi sinfonici e integrando tale segnalazione con la preghiera di assegnazione ai due maestri di una ricompensa di L. 15.000 ciascuno e possibilmente di far eseguire il loro poema». <sup>33</sup> Come in effetti avvenne, sotto le bacchette di Gilberto Gravina e dell'autore rispettivamente, di fronte a S. A. R. il Duca di Bergamo, il ministro Alfieri (in rappresentanza del Governo) e a un pubblico in orbace e in marsina, la sera della proclamazione dei vincitori dei PSRLA (Sanremo, T. Municipale dell'Opera, 10 gennaio 1937). Nel frattempo, «un'ora solenne» era già scoccata da un pezzo...

Il proclama della «riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma» (9 maggio 1936) impose da sé il tema della II edizione del PSRM: «*al migliore Inno dell'Italia Imperiale da cantarsi dal popolo*». <sup>34</sup> In dirittura della data ultima di presentazione degli inni (30 giugno 1937), questi ammontavano già a 112, ma, in virtù della forza del numero, onde scongiurare che la risposta dei musicisti italiani alla chiamata della Patria non risultasse “oceanica”, Formichi corse ai ripari, proponendo ai membri del CP di prorogarne di due mesi la *dead line*. L'approvazione del CP sortirà l'effetto desiderato, poiché gli inni «da cantarsi dal popolo» (leggi: “all'unisono”) raggiunsero quota 200.

Suggerendo i bandi del PSRM, d'ora in avanti, il più trasparente metodo “del motto e della busta” e non essendo stati più resi noti i nomi dei concorrenti, a fronte dell'impossibilità, a oggi, di rintracciarne gli elenchi, non è dato sapere chi effettivamente partecipò a questa e alle successive edizioni del Premio. Ciononostante, dato che il bando recitava esplicitamente che gli inni dovevano pervenire a Sanremo in «6 copie per canto e piano, una per banda ed una per orchestra», <sup>35</sup> può darsi che al PSRM '36 concorse Renzo Bossi (classe 1883, docente di composizione al Conservatorio di Milano), dal momento che il suo *Inno Italico Imperiale*, con la sua buona, ‘scenografica’ fanfara introduttiva («*Trombe dall'alto*»), verrà edita nel '38 nella triplice versione giusta prescritta dal bando. <sup>36</sup> Ancor più irrefutabilmente, come attestano fonti documentali e musicali presenti nei loro rispettivi archivi, anche i più giovani e già (altrove) premiati compositori Gabriele Bianchi (allievo, a Parma, di Malipiero), Lino Liviabella ed Ennio Porrino (entrambi allievi, a Roma, di Respighi) vi parteciparono. Sennonché, nonostante la (invero, non

disprezzabile) fattura di queste musiche funzionali a dar spettacolo della massa inneggiante alle ‘magnifiche sorti e progressive’ dell’Italia di Mussolini, il concorso ebbe un esito condolevole, per comunicare la gravità del quale lo stesso accademico presidente della giuria si fece annunciare alla seduta del CP del 23 novembre 1937 per dare personalmente lettura del responso: «I Membri della Commissione giudicatrice [...], dopo avere singolarmente esaminato e valutato colla massima attenzione i duecento lavori inviati [...], hanno dovuto constatare che nessuno di questi lavori risponde all’altissimo scopo del concorso. Infatti, la grande maggioranza di essi non si solleva al disopra della più desolante banalità, mentre in pochi altri la fattura accurata della composizione non è accompagnata da quella fantasia d’arte che avrebbe dovuto animare un canto destinato ad avere per interprete un Popolo che ha visto risorgere un Impero erede di quello che fu il più grande della Storia Umana». <sup>37</sup> (Sconforto generale.) Terminata la lettura della sentenza, presero la parola «tutti i componenti del Comitato, manifestando ciascuno il proprio rammarico per vedere svanita così una delle speranze più care al Comitato stesso: quella cioè che dai musicisti italiani fosse sgorgata la melodia propria al canto popolare, e capace di manifestare l’intima esultanza degli italiani per la conquista dell’Impero e per la sicurezza del suo prospero divenire. La discussione si inizia poi intorno al *quid faciendum*». Si pensò, addirittura, d’invitare a concorrere soltanto un ristretto numero di compositori «di chiaro nome e di fama indiscussa» e, a questo proposito, approfittando della partecipazione straordinaria di S. E. Mascagni alla seduta, qualcuno gli domandò se lui, per esempio, se la sarebbe sentita di partecipare a un simile bando. Inizialmente, il compositore nicchiò, facendo presente (protezionisticamente) che S. E. Umberto Giordano (‘accademico d’Italia’ pure lui), aveva già bell’e pronto un Inno di tal fatta – quell’*Inno del Decennale*, commessogli da “Lui” nel ’32 e, poi, non valorizzato – e che altri illustri colleghi avevano o avrebbero musicato volentieri qualcosa di analogo; poi, con (finta) umiltà, ebbe a dichiarare che «egli stesso, consapevole della importanza, del valore del significato altissimo di una simile opera, crederebbe di compiere un dovere nel partecipare alla gara. Ma non si nasconde in tal caso una grave difficoltà: *chi sarebbe chiamato a giudicare?*» (Già...) Quindi, ispirati allo *slogan* mussoliniano del momento (“Andare verso il popolo”), «si delinea la possibilità che in questo caso il Comitato diventi il giudice definitivo, dopo pubbliche udizioni (da farsi almeno in tre grandi città italiane: Roma, Milano, Napoli) degli Inni presentati e cantati dalle masse corali dei Dopolavoro delle menzionate città col concorso delle Bande più adatte. Il più o meno felice successo delle esecuzioni, la *vox populi*, le recensioni della critica, ed altri elementi di giudizio metterebbero il Comitato in grado di pronunciare una serena sentenza inappellabile». Non se ne farà nulla...

...come pure del PSRM '37! Non uno dei 19 lavori inviati da diciassette autori venne nuovamente ritenuto meritevole, infatti, di rientrare nella terna dei finalisti. Inizialmente, per la stessa ragione di cui sopra e a maggior gloria delle gesta (a colpi di bombe a gas) del Regio Esercito e delle legioni MVSN in quel d'Etiopia, il Premio si sarebbe dovuto attribuire a «*un Poema sinfonico ispirato al nuovo Impero Italiano ed intitolato "Africa"*»,<sup>38</sup> ma, in seguito, la nuova informata di poemi sinfonici non avrebbe più dovuto recare la cogente titolazione. Quale nuova pressione fece sì che il tema tempestivamente battuto dall'Agenzia Stefani venisse in seguito modificato? Il CP si era ricreduto, decidendo «di non dare un titolo specifico al tema proposto per il detto premio di musica, e ciò perché l'On. [Adriano] Lualdi aveva intitolato *Africa* alcune sue composizioni musicali.<sup>[39]</sup> Senonché, l'On. Pavolini ritiene [ora, dopo essersi evidentemente offerto latore della preghiera del compositore e compagno ...*pardon!* camerata di scranno] che la nuova dizione sia troppo astratta e generica, e che al poema sinfonico di ispirazione imperiale, posto in gara, occorra quel riferimento concreto di cui l'arte ha pur bisogno: onde propone, ove si voglia restare alla dizione in oggetto, di dire "Impero d'Italia", oppure "Nuovo Impero di Roma". Ad unanimità il Comitato approva i criteri dell'On. Pavolini ed accoglie la proposta [...] di dire nel bando[:] *NUOVO IMPERO DI ROMA*». <sup>40</sup> Quanto riportato, valga quale necessaria premessa, qui, a un paio di puntualizzazioni.

Posso affermare che almeno uno dei due poemi sinfonici certamente candidati al PSRM '37 aveva già concorso alla I edizione del Premio: Finzi ricandidò il suo *Augusto* sotto mentite spoglie, dopo aver ricevuto un ulteriore diniego da parte, questa volta, del Comitato permanente di lettura della Regia accademia di Santa Cecilia, al cui giudizio lo sottopose agli inizi del '37 sotto il mutato titolo *I trionfi*,<sup>41</sup> e non sarà inutile far notare che questa partitura, a suo tempo giudicata da Malipiero di «*un wagnerismo isterico con accenti puramente tristanici*»<sup>42</sup> (anche molto Straussiana e non senza un pizzico di Respighi, aggiungo io), è stato finora conosciuto col titolo *Nunquam* e sotto quest'ultimo eseguito, inciso e, infine, anche catalogato.<sup>43</sup> Ebbene, se tale titolazione campeggia effettivamente nelle intestazioni di tutti gli esemplari di questo inedito poema sinfonico (una partitura e due riduzioni per pianoforte, presenti nel Fondo Aldo Finzi conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di musica di Milano), sulla copertina e sul frontespizio di una delle due riduzioni si legge ben altro titolo: *Nuovo Impero di Roma*, appunto (cfr. n. 43, MEMUS MSF 35); titolo che, in analogo luogo, un velo di scolorina steso da ignota, pietosa mano ha reso illeggibile (ma non in controluce) nei restanti esemplari. Se il documento trascritto nella TAV. 2 attesta – fino a prova contraria – l'invio della sola partitura d'orchestra, la neutra titolazione altro non sarebbe che il "motto" – niente affatto richiesto dal primo bando del PSRM – atto a garantire l'anonimato dell'autore.

Per converso, dietro al motto «Patria», posto sul frontespizio dell'autografa riduzione pianistica del poema sinfonico di Elena Barbàra Giuranna,<sup>44</sup> riconosco proprio quel poema sinfonico che, reintitolato *Patria* (appunto) verrà tenuto a battesimo, il 2 novembre 1939 al T. Adriano di Roma, dalla Orchestra Sinfonica della RASC diretta da Bernardino Molinari ... e non è detto, visto che quest'ultimo risulta essersi defilato dalla giuria del PSRM '37, che non sia stato proprio lui a consigliare Finzi di ripresentare a Sanremo quella partitura che, nonostante la sua pregevolissima fattura, non ottenne il benestare del Comitato di lettura della RASC. Per certo, purtroppo, sappiamo che in seguito al varo delle famigerate "Leggi per la Difesa della razza" l'esecuzione di qualsiasi composizione di Finzi sul territorio nazionale venne impossibilitata – e, forse, anche prima...

La definizione del tema del PSRM '38 andò per le lunghe, determinando un sensibile ritardo nel conferimento dello stesso – che avverrà due anni più tardi, contestualmente alla proclamazione dei vincitori della quinta e ultima edizione del concorso. Di già annunciato nella serata di proclamazione dei vincitori dei PSRLA 1936 (Sanremo, T. Municipale dell'Opera, 26 febbraio 1938),<sup>45</sup> sul finire dell'estate si dava ancora per certo che il nuovo il premio sarebbe stato destinato «*ad un'opera lirica in almeno tre atti, di autore italiano vivente, che persegua le nobili tradizioni dell'arte lirica e che si presti in modo particolare per una messa in scena all'aperto*»<sup>46</sup> (populistica fissa del regime, quest'ultima, e di Pavolini in particolare), aggiungendo alle solite L. 50.000 quelle del premio non assegnato per l'*Inno imperiale*, destinandole all'Ente lirico che si sarebbe impegnato «fin d'ora» all'allestimento della stessa. Quindi, giunti ormai sul finire del novembre, il tema venne rettificato e venne bandito un 'triplice premio' per un poema sinfonico (L. 20.000), un quartetto o quintetto strumentale (L. 15.000) e una composizione corale (L. 15.000), tutt'e tre «*ispirate al dinamismo ed all'etica dello Sport*».<sup>47</sup>

A parte la conformità del tema alla esaltazione del culto della forza fisica e della *virtus* romana – e, ormai, "ariana" – che sotto il fascismo si tradusse anche nei riti paramilitari e ginnico-coreografici in cui non occasionalmente venivano coinvolti grandi e piccini inquadrati nelle organizzazioni dopolavoristiche e giovanili del PNF, una delle ragioni per cui il bando venne modificato fu il suo adeguamento a quello di Scultura, concordato dal CP con il CONI.<sup>48</sup> In questo senso, anche il PSRM avrebbe, così, dato manforte alla propaganda per la candidatura di Roma (ufficializzata nel '39) alle XIII Olimpiadi del '44 (giocorforza non disputate, come quelle del '40), valorizzando e capitalizzando, altresì, quelle composizioni sinfoniche e cameristiche che – a differenza de *Il Vincitore*, poema sinfonico di Liviabella aggiudicatosi la *Silbermedaille* – non ebbero la fortuna di risultare finaliste al *Kunstwettbewerb Musik* delle berlinesi Olimpiadi del '36,<sup>49</sup> anche in funzione di preselezionare, attraverso le opere concorrenti, una squadra di compositori tricolore degna di salire eventualmente sul podio in analoghe manifesta-

zioni. Questa volta non ci fu infatti bisogno di rinviare la *dead line*, all'indomani della quale, «a mani della Giuria per l'esame ed il giudizio [... erano]: Poemi sinfonici n. 27; Composizioni da camera n. 14; Composizioni corali n. 31».<sup>50</sup>

Avendo la meglio su quelle di Eva Riccioli Orecchia e di Pietro Capponi e spartendosi il premio, le partiture vincitrici per la prima categoria furono: *Ritmi e paesaggi di atleti*, «Due Episodi sinfonici» (*Giochi all'Accademia Orvietana · Giovani fascisti allo stadio*) di Gianandrea Gavazzeni e *Vis-Virtus*, poema sinfonico di Carlo Dall'Argine.<sup>51</sup> I premi in palio per la seconda e terza categoria, invece, se li aggiudicarono, rispettivamente, il *Quartetto per archi n. 5* di Franco Margola – staccando le “*Tre Rapsodie olimpioniche*”, quartetto per archi di Bianchi, e *Lo Sportivo*, quintetto per strumenti a fiato di Mario Guarino,<sup>52</sup> – e *Caccia* del maestro livornese Rodolfo Del Corona. Certo, da quel maestro della polifonia vocale qual fu il presidente della giuria, per Pizzetti fu un vero *de profundis* constatare «che su trentuno concorrenti [a quest'ultima categoria] appena qualcuno abbia dimostrato di sapere che cosa musica vocale vuol dire: tanto più deplorabile quando si pensi che proprio noi italiani possediamo della musica corale e polifonica il più ricco patrimonio e la più alta e più gloriosa tradizione».<sup>53</sup>

Per l'ultima edizione dei PSRM il CP ritornò, in pratica, all'idea di partenza dell'edizione precedente, ma giocando al ribasso, indicando il concorso «*fra le migliori produzioni nel campo dell'opera lirica e delle composizioni musicali sinfoniche o sinfonico-vocali, le quali siano state rappresentate od eseguite per la prima volta nell'ultimo triennio*», dando facoltà alla giuria «di segnalare anche autori non concorrenti che ritenga degni del conferimento del premio» (a patto, inutile dire, che essi fossero regolarmente iscritti al SNFM).<sup>54</sup>

La mattina di sabato 30 marzo 1940, alla Villa Comunale di Sanremo, vennero proclamati trentacinque vincitori dei PSRLA dei tre anni precedenti. Formichi concionò autorità politiche, accademiche e malati dell'azzardo riferendo, a nome del CP, che quest'ultimo, «approvando per il concorso di musica 1939 [...] le conclusioni della giuria presieduta dall'accademico Pizzetti e composta dai maestri Zandonai e Casella, ha deliberato di non assegnare il primo premio di L. 25.000 per l'opera lirica [...]; di attribuire il secondo premio di L. 15.000 per l'opera lirica al maestro [Giorgio] Federico Ghedini, di Torino [per *Maria d'Alessandria*, libretto di Cesare Meano<sup>55</sup>]; di riunire i due premi per la musica sinfonica in un unico premio di L. 10.000 e di attribuirlo al maestro Goffredo Petrassi di Roma, per il *Salmo IX*».<sup>56</sup> (Molto bene!) L'importo del I Premio venne distribuito a titolo d'incoraggiamento a Luigi Dallapiccola, Barbàra Giuranna, Liviabella, Porrino, Nino Rota e Gian Luigi Tocchi,<sup>57</sup> che non immaginiamo stretti l'uno all'altro in una virtuale foto di gruppo, bensì effigiati a sei mani dalla (al solito mal assortita) giuria del PSRM '39, in una sorta di *collage* esteticamente composito, ma rappresentativo delle diverse anime musicali della 'Generazione del Littorio'.

Dopo l'intervento di Formichi e prima delle esecuzioni dei lavori sinfonici vincitori del PSRM '38 (Dall'Argine, direttore), inframmezzati da quello corale (Adolfo Fanfani, dir.), prendeva la parola Pavolini. Dopo aver rammentato il particolare «momento di preparazione intensissima di mezzi meccanici e morali che il Duce segue giorno per giorno, ora per ora»,<sup>58</sup> il neoministro per la Cultura Popolare concludeva il proprio discorso citando parole che avrà senz'altro ammesso ben più elevate delle proprie, ma che, fuori da quell'esaltato consesso e contesto, nulla di rassicurante prospettavano all'orizzonte: «*proprio in periodi come questo le armi dello spirito sono essenziali al pari delle altre*».<sup>59</sup>

## Note:

N.B. Tranne ove diversamente indicato, i documenti archivistici descritti nelle "Note" sono custoditi presso l'Archivio di Stato di Imperia, Fondo "Prefettura", titolo XX ('Archivio Prefettura di Porto San Maurizio – Affari di Gabinetto'), busta 90. Posto/i al termine della descrizione dei singoli documenti citati o menzionati nell'articolo, uno o più asterischi rimandano a quattro dei sette fascicoli ivi conservati, secondo la seguente legenda: \*) 1. San Remo – Istituzione premi letterari 1935-37; \*\*) 2. Premi Sam Remo 1936-37; \*\*\*) 3. *Idem* 1937-38; \*\*\*\*) 4. *Idem* 1938-39.

1 D'ora in poi: PSRLA. All'interno di questo articolo, accademie, enti, uffici e ministeri verranno parimenti siglati, dopo la loro prima menzione per esteso, come segue: CC Commissione di coordinamento dei Premi Sanremo di letteratura e musica (leggi: Segreteria) dei PSRLA; CP Comitato permanente per i PSRLA; CSR Comune di Sanremo; Ministero dell'educazione nazionale; MI Ministero dell'interno; MinCulPop Ministero della Cultura Popolare, mutata denominazione, a partire dal 27 maggio 1937, del... MSP Ministero per la stampa e la propaganda; PCM Presidenza del consiglio dei ministri; PNF Partito nazionale fascista; PSRM Premi/io Sanremo di Musica; RAd'I Reale accademia d'Italia; RASC Reale accademia di Santa Cecilia; SAIT Società anonima iniziative turistiche; SNFM Sindacato nazionale fascista dei musicisti. Altre abbreviazioni: CNFSPA Confederazione nazionale fascista dei sindacati dei professionisti ed artisti; CONI Comitato olimpico nazionale italiano; EIAR Ente nazionale audizioni radiofoniche; GCF Gran consiglio del fascismo; MVSNI Milizia volontaria di sicurezza nazionale.

2 Diariamente equivalenti a € 57.660 ca. Cfr. <<https://www.infodata.ilsole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/>>. Ultima consultazione: 27 settembre 2023.

3 'Verbale del CP. Seduta del 9 luglio 1935-XIII', vidimato «R. Prefettura Imperia 25 lug.[.] 1935», 6 cc. dattiloscritte sui *recto* e numerate: p. 3.\*

4 A detta di chi la istituì, «il faro della gloria che addita la via e il porto ai naviganti negli oceani inquieti e seducenti dello spirito». BENITO MUSSOLINI, *Per l'inaugurazione della*

*Reale Accademia d'Italia (28 ottobre 1929-VIII), Annuario della Reale Accademia d'Italia*, vol. V (1932-33–XI), pp. 5-6: 6.

5 Cfr. CP, *Statuto* [Roma, 1938-XVI], s.l., s.n., s.d. [ma 1938<sup>2</sup>] (1<sup>a</sup> ed.: Sanremo, Soc. An. Tip. G. Gandolfi, 1935), p. 3 (art. 2).\*\*\*

6 Il lettore è rimandato a ISABELLA ABBONIZIO, *Musica e colonialismo nell'Italia Fascista (1922-1943)*, tesi di dottorato (XXI ciclo), Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2010, pp. 192-97, e a DANIELA LAURIA, *I Premi Sanremo d'arte e letteratura (1935-1940)*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2015.

7 Sul suo conto e sul suo mecenatismo culturale, si veda: RICCARDO MANDELLI, *Al Casinò con Mussolini. Gioco d'azzardo, massoneria ed esoterismo intorno all'ombra di Matteotti*, Torino, Lindau, 2012, in particolare, pp. 253-88.

8 Lettera (copia) di Luigi De Santis al Commissario prefettizio del CSR (Sanremo, 11 febbraio 1933), 1 c. datt. r/v: v.\*

9 «[...] Spero quindi di averti fatto piacere, tanto più che il nome che già si faceva per quel posto era un altro di gran fama, ma passatista arrabbiato [...Mascagni?]». Lettera di Antonio Maraini ad Alfredo Casella ([Firenze,] 15 febbraio 1933), 1 c. intestata («[Villa] Torre di Sopra»), Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Archivi dell'Istituto per la musica, Fondo Alfredo Casella, Carteggi ('M'), L.3730.

10 *Ibidem* n. 8.

11 Lettera (copia) di De Santis alla PCM (Sanremo, 30 giugno 1933), in: *dossier* rilegato, 5 doc., 30 pp. datt. e non num.: doc. 2 [pp. 15-20: 16].\*

12 Lettera del sottosegretario della PCM Edmondo Rossoni al prefetto di Imperia Enrico Degli Atti e, p.c., ai ministri delle Comunicazioni, delle Corporazioni, dell'Educazione nazionale e delle Finanze (Roma, 28 novembre 1933) 1 c. int. («Presidenza del Consiglio dei Ministri») datt. e vidimata «Regia Prefettura di Imperia | Gabinetto | N.° 132 Cat. 29 »\*

13 Cit. in R. MANDELLI, *Al Casinò con Mussolini* cit. (cfr. n. 7), p. 155.

14 Cfr. 'Confederazione fascista dei lavoratori del commercio (Febbraio 1935)', *Sindacato e Corporazione*, vol. LXIII (gennaio-giugno 1935), pp. 715-22: 717, e 'Confederazione cit. (Maggio 1935)', *ibidem*, pp. 1547-59: 1557-58.

15 «Cfr. art. 13 della 'Convenzione 2 marzo 1932, tra il Comune di San Remo e la Società Anonima Casino Municipale di San Remo' custodita presso l'Archivio Centrale di Stato (ACS PCM 1940-41 14.1.404/1). Secondo l'accordo, il Comune istituisce i Premi utilizzando gli introiti derivati dal canone annuo corrisposto dalla Società esercente, mentre le spese di organizzazione spettano a quest'ultima». I. ABBONIZIO, *Musica e colonialismo nell'Italia Fascista* cit. (cfr. n. 6), p. 192, n. 272.

16 Lettera del podestà di Sanremo Guidi al prefetto di Imperia Degli Atti (Sanremo, 11 maggio 1935), vidimata «R. Prefettura Imperia 11 mag[.] 1935», 1 c. int. («Comune di Sanremo»), datt.\*

17 Cfr. RDL 23 luglio 1937, n. 1795, «Disciplina dei Premi letterari», in: *Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia*, LXXVIII/254 (2 novembre 1937-XVI), pp. 3973-74.

18 Si veda la comunicazione del sottosegretario del MI Buffarini Guidi («Pel Ministro [ad interim Mussolini]») a Farina (Roma, 9 luglio 1935), 1 c. int. («Ministero dell'Interno»),

datt.\*

19 Lettera (copia) di Marpicati a Guidi (Roma, 7 giugno 1935), 1 c. datt., Archivio dell'Accademia nazionale dei Lincei storico (Roma), Fondo Archivio della Reale accademia d'Italia, titolo VIII ("Borse di studio e concorsi, fondazioni scientifiche, letterarie ed artistiche"), busta 47, fasc. 55, unità 37.

20 'Verbale del CP. Seduta del 9 luglio 1935' cit. (cfr. n. 3), p. 2.

21 Scorporando in due distinti premi quello di arti visive e istituendo il premio all'opera saggistica di (compiacente) *Autore Straniero* che «avrà meglio messo in rilievo, in qualunque modo, il progresso e le presenti conquiste, sociali ed ideali, del nostro Paese». *Ibidem*, pp. 4-5.

22 Cfr. 'Bando di concorso per il Premio 1935 di Musica', in: *CP, Statuto e bandi relativi ai Premi di Letteratura italiana e straniera – Musica – Pittura – Scultura dell'Anno XIV. San Remo, 1° ottobre 1935-XIII*, San Remo, Soc. An. Tip. G. Gandolfi, 1935, pp. 11-12: 11 (Art. 1).\*\*

23 'Notiziario', *Bollettino dei musicisti. Mensile del SNFM*, III/10-11 (luglio-agosto 1936), pp. 176-78: 178, e 'Concorsi', *Musica d'oggi*, XVIII/10 (ottobre 1936), p. 338.

24 'Candidati al Premio di Musica 1935-XIV' (copia), 3 cc. spillate e datt. sui r, inserite nel doc. di cui alla n. 30.

25 Per comodità, assegno tra parentesi il medesimo numero attribuito ai concorrenti dal CC (cfr. TAV. 2) alle voci biografiche loro dedicate nel buon vecchio CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, 2ª ed., 2 voll. (1928-29), Milano, Sonzogno, I, p. 412 (26); II, pp. 121 (28), 743 (5), e nel suo buon *Supplemento [...] Appendice · Aggiunte e rettifiche al Primo e Secondo volume, ibidem, idem*, 1938, pp. 16 (5), 36 (22), 153 (4), 206 (23), 239 (26), 307 (12), 535 (13), 545 (28), 683 (27).

26 Si vedano ELEONORA CARAPPELLA, 'Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso Aldo Finzi', in: *Italian Music during the Fascist Period*, ed. by Roberto Illiano, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 301-329, ed EAD. – RAFFAELE DELUCA, *Aldo Finzi 1897-1945*, Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi", 2009.

27 «Ernesto Berio wrote a tripartite symphonic poem whose programme chronicled: first the glory of the Roman empire under Augustus; secondly the dark ages when the Roman eagles flew away to take refuge in the Alps (even if the latterday exploits of that headstrong embodiment of Ligurian boldness, Garibaldi, intimated that the spirit of Augustus was not entirely eclipsed); and finally the glorious present when the Imperial eagles returned to Rome under the aegis of the 'stirpe d'Augusto' Mussolini, to whom the work was dedicated». DAVID OSMOND-SMITH, *Two Fragments of "The Music of Luciano Berio"*, with an introductory note by Talia Pecker Berio, *Twentieth-Century Music*, IX/1-2 (2012), pp. 39-62: 45.

28 *Ibidem*. Trad. it. mia.

29 Il nome del compositore figura, infatti, nell'organigramma del CC riportato in: *CP, Statuto · Bando di concorso per il Premio 1936 di Musica*, San Remo, Soc. An. Tip. G. Gandolfi [1936; bozza di stampa, p. II],\* e nelle *brochures* dei successivi bandi.

30 Promemoria autografo di Gian Francesco Malipiero, 7 cc. piegate in due (la prima

delle quali, intonsa, è utilizzata a mo' di sovraccoperta), fascicolate e manoscritte a matita, in: Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Archivi dell'Istituto per la musica, Fondo Gian Francesco Malipiero, Corrispondenza ordinata per luogo e argomento, f. 963 ('San Remo – Concorso San Remo 1936 [1935-37]').

31 ILDEBRANDO PIZZETTI, «Dai concorsi dei Premi San Remo non solo è venuto agli artisti italiani un generoso riconoscimento dei loro meriti, ma è anche venuto un insegnamento morale di alto valore», *Il Tempo di Mussolini*, VII/8 (agosto 1940), pp. 990-91: 991.

32 Promemoria autografo di Malipiero cit. (cfr. n. 30), [p. 4 (5. Alderighi)].

33 Informativa riservata di Carlo De Ambrosis (rappresentante la SAIT nel CC) al prefetto di Imperia Degli Atti (Sanremo, 30 dicembre 1936), vidimazione della prefettura illeggibile, 1 c. int. («Carlo De Ambrosis») piegata in due e datt.: r<sup>2</sup>.\*\*

34 'Bando di concorso per il Premio 1936 di Musica' cit. (cfr. n. 29), [pp.] 5-6: 5 (art. 1).

35 *Ibidem* (art. 3).

36 Cfr. RENZO BOSSI, *Inno Italico Imperiale, op. XLIV (1937)*, da una lirica di Paolo Buzzi, Bologna, Bongiovanni, 1938, N.° 2000: Canto e pianoforte (versione dell'autore); Canto e orchestra (originale), materiale a noleggio; Banda (trascrizione di T. Ferrante).

37 Questa e le sgg citazioni sono tratte dal 'Verbale della seduta del CP del giorno 23 novembre 1937-XVI', 14 cc. copiative spillate e datt. r.\*\*\*

38 Dispaccio telegrafico "Stefani" (Roma, 27 aprile 1937), 1 c.\*\*\*

39 Nella fattispecie, l'omonima «Rapsodia coloniale per orchestra», ultimata il 15 settembre 1935 e pubblicata da Ricordi nel 1936.

40 'Verbale della seduta del Comitato San Remo del giorno 22 giugno 1937-XV', vidimato «R. Prefettura Imperia 31 ago[sto] 1937», 8 cc. spillate, datt. r e num., p. 2.\*\*\*

41 Cfr. E. CARAPPELLA, 'Musicisti ebrei nell'Italia delle persecuzioni: il caso Aldo Finzi' cit., p. 320.

42 Promemoria autografo di G. F. Malipiero cit. (cfr. n. 30), [pp. 7-8 (12. Aldo Finzi): 8].

43 Cfr. E. CARAPPELLA – R. DELUCA, *Aldo Finzi* cit., pp. 53-134 ('Catalogo'): 80-81 (MEMUS MSF. 34 [Partitura], 35-36 [Riduzioni per pianoforte]).

44 «15 [numero apposto dal CC] | CONCORSO AL PREMIO DI MUSICA | "S[.] REMO, | 1938 | NUOVO IMPERO DI ROMA | MOTTO: PATRIA | [timbro obliquamente stampigliato nell'interlinea:] PREMI SAN REMO | TRASCRIZIONE PER PIANOFORTE». Frontespizio dell'esemplare (25 pp.) conservato nel Fondo Elena Barbàra Giuranna (in corso di catalogazione), custodito nell'Archivio dell'Istituto di studi musicali «Goffredo Petrassi» presso il Campus internazionale di musica (Latina). Quadripartito senza soluzione di continuità (analogamente ai poemi sinfonici del cosiddetto "Trittico Romano" di Respighi, ma, a differenza di questi ultimi, pervaso da motivi musicali ciclici), il poema sinfonico di Barbàra Giuranna presenta già qui, in esergo a ciascun episodio, una citazione tratta da tre discorsi di Mussolini, 'miliari' del periodo della Guerra d'Etiopia, noti anche come "La chiamata alle armi" (2 ottobre 1935), "Il discorso della Fede" (18 dicembre 1935) e "La proclamazione dell'Impero" (9 maggio 1936).

45 Cfr. 'L'imponente proclamazione dei Premi San Remo', *L'Eco della riviera*, 2-3 marzo 1938, p. 1.

- 46 'Concorsi', *Musica d'oggi*, xx/8-9 (agosto-settembre 1938), pp. 297-98: 297.
- 47 GINO CESARE MAZZONI, 'Le ultimissime notizie sui Premi San Remo', *Il Popolo d'Italia*, 30 maggio 1939, p. 3.
- 48 Cfr. 'I Premi San Remo di scultura e musica dedicati allo sport', *Corriere della sera*, 24 novembre 1938, p. 7.
- 49 Si vedano CARSTEN HEINZE, 'Der Kunstwettbewerb Musik im Rahmen der Olympischen Spiele 1936', *Archiv für Musikwissenschaft*, 62. Jahrg., H. 1. (2005), pp. 32-51, e STEFAN JENA, 'Dabeisen ist Alles: Die Musik zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin', in: Feste: Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag, hrsg. von Martin Eybl, S. Jena und Andreas Vejvar, *Studien zur Musikwissenschaft*, 56. Jahrg. (2010), pp. 265-285.
- 50 'I Premi San Remo', informativa (copia) non datata e inviata (presumibilmente) dal CC a Enrico Degli Atti, 4 cc. datt. e num., p. 3.\*\*\*\*
- 51 «L'autore sa essere coraggiosamente semplice, [... senza] ricorrere ad affannose ricerche strumentistiche, nella tradizione nostra più vera e nostra. [...]. Giovani fascisti in armi e con attrezzi atletici. Palloni, aste e bersagli. Calore di esercitazioni, incrociarsi di comandi, impennate di squilli: inni improvvisati, lì per lì, dai trombettieri, ondate di ragazzi, fatica, stanchezza, afa nel biancore marmoreo di uno stadio suburbano [i primi...] Prova vittoriosa della ispirazione italiana moderna [il secondo, ma...] gli atteggiamenti che lo distinguono sono bizzarri [... anche se] lo strumentale e le sonorità un po' nebulose ed il carattere indeterminato delle armonie hanno a quando a quando qualche cosa di opalino che piace e finisce [per forza] per sedurre l'uditorio». 'L'audizione musicale', *L'Eco della riviera*, 30-31 marzo 1940, p. 2.
- 52 In virtù di «una notevole vitalità ritmica (e perciò suggestiva di vita sportiva) che è segno di forza e di giovinezza, ed ha tratti di un cantare italiano schietto quali nessuna delle altre opere di musica da camera concorrenti offriva» I. PIZZETTI, 'Concorso di musica 1938', *ibidem*, p. 2.
- 53 *Ibidem*.
- 54 G. C. MAZZONI, 'Le ultimissime notizie sui Premi San Remo' cit (cfr. n. 47).
- 55 1ª rappr. ass.: Bergamo, T. Donizetti («Manifestazioni liriche bergamasche. Teatro delle Novità»), 9 settembre 1937; Giorgio Del Campo, dir.
- 56 1ª esec. ass.: Roma, T. Adriano, 10 aprile 1938; Orchestra e coro della RASC; Bonaventura Somma, dir. del coro; Bernardino Molinari, dir.; Licia Albanese (S), Maria Benedetti (MS), Giovanni Malipiero (T), Luigi Bernardi (B).
- 57 'I Premi San Remo. Nessun vincitore per il concorso di musica lirica · Al maestro Pettrassi il successo nella musica sinfonica', *La Stampa*, 28 marzo 1940, p. 2.
- 58 Dichiarazione di Pavolini riportata in: 'La solenne premiazione di 35 vincitori dei Premi San Remo 1937-'38-'39. Il Duca di Bergamo, il Ministro Pavolini e il Vicesegretario del Partito Mezzasoma presenziano alla cerimonia', *Il Giornale di Imperia*, 31 marzo 1940, p. 3,\*\*\*\* in quello di Genova\*\*\*\* e nella maggior parte dei quotidiani nazionali.
- 59 Dichiarazione (riportata *ibidem*) di Mussolini a un gruppo di scrittori e giornalisti ricevuti qualche giorno prima a Palazzo Venezia.

# I Generi della Musica Elettronica

*Sylviane Sapir*

## *Introduzione*

Numerosi scritti sul silenzio e l'invisibilità delle donne hanno messo in luce quanto il mondo della “Musica Elettronica” (ME) fosse maggiormente popolato da uomini, specialmente da quando le nuove tecnologie hanno invaso l'industria della musica. L'argomento non è nuovo ma è solo da qualche anno che viene studiato in maniera sistematica in ambiti musicologico, antropologico o sociologico. Ciò ha permesso di riportare alla luce il notevole contributo di compositrici ed artiste cadute nel dimenticatoio della storia ma anche di rivelare i meccanismi che hanno provocato questa situazione.

Quali difficoltà si presentano oggi a chi non si identifica con il genere maschile quando vuole accedere, lavorare o essere semplicemente riconosciuto componendo o eseguendo musica con le nuove tecnologie?

Questo contributo oltre a voler contestualizzare brevemente la tematica in oggetto, descriverà un'iniziativa svolta in ottobre 2022, durante il XXIII Colloquio di Informatica Musicale<sup>1</sup>, il cui obiettivo era sensibilizzare la comunità italiana di informatica musicale sulla questione del genere<sup>2</sup>. Da quest'analisi emerge un quadro non molto brillante in merito al numero e alla posizione di chi si identifica al genere femminile e che lavora con il suono, la musica e le nuove tecnologie. Questo non solo per chi compone o esegue ME ma soprattutto per chi cerca di inserirsi negli ambienti della produzione, degli studi ed in generale nell'industria della musica. Purtroppo lo stesso quadro desolante affligge i corsi di ME dei nostri conservatori come verrà illustrato da alcuni dati statistici.

Non ci sono facili soluzioni per cambiare questa situazione. L'articolo si concluderà con un invito alla riflessione e alla condivisione di idee e suggerimenti per cercare di mettere in atto tutto il possibile al fine di ridurre le disparità di genere nei nostri corsi e nelle nostre istituzioni. Lo scopo rimane sempre quello di dare a chi frequenta le nostre classi, indipendentemente dal genere nel quale si identifica, la possibilità di crescere serenamente e di esprimersi liberamente con suoni e tecnologie mettendo al servizio della musica le competenze acquisite durante il suo percorso formativo assieme al proprio talento.

### *Il caso della musica classica*

Lungo la storia della musica, i ruoli ricoperti da donne e uomini sono andati incontro ad una evoluzione non solo temporale ma anche basata sulla diversità delle culture musicali. Per quanto riguarda la presenza delle donne nella storia della musica classica occidentale ci sono stati periodi di alti e bassi (Pendle 2001; de Laleu 2022). Senza risalire ai tempi dell'antichità è bene ricordare che fino al 600 le donne musiciste erano poche, di estrazione nobile o borghese e spesso recluse in conventi religiosi. Studiavano musica, cantavano, suonavano e a volte componevano ma per loro vigeva il divieto di esibirsi in pubblico e nei luoghi di culto<sup>3</sup>. Tuttavia è interessante notare come nel periodo barocco molte donne eccellevano come cantanti, strumentiste, improvvisatrici e compositrici e qualcuna era anche accolta nelle grandi corti europee. Mentre la maggioranza delle donne musiciste esercitava la musica in forma amatoriale gli uomini avevano invece la possibilità di svolgere tutte le professioni musicali e di esibirsi in pubblico senza restrizione di sorta. E' solo a partire dal XVIII-XIX secolo che alle donne veniva finalmente concessa la possibilità di accedere a formazioni musicali professionalizzanti ma soltanto in determinate discipline come il canto o il pianoforte e con repertori accuratamente selezionati secondo criteri di pertinenza di genere. La composizione, alcuni strumenti a fiato o la direzione d'orchestra rimanevano settori esclusivamente di dominio maschile (Launay 2008).

Nonostante l'esclusione, l'interdizione o il discredito subiti per secoli dalle donne, è importante sottolineare che esse sono sempre state presenti in tutti i periodi nella storia della musica, sia in qualità di strumentiste o cantanti che come compositrici. Qualche nome ha attraversato la storia come l'adulata Hildegarde Von Bingen ma è quasi un'eccezione. Tutte queste musiciste, nei vari periodi della storia, hanno dovuto lottare per fare riconoscere il loro talento e dimostrare che la loro bravura era paragonabile a quella degli uomini<sup>4</sup>.

### *Il caso della musica elettronica*

La discriminazione delle donne non ha impattato solo il mondo della musica classica, anche la storia della ME colpisce per la scarsità di donne che vi figurano. Numerose ricerche hanno evidenziato i meccanismi responsabili di questa situazione. Tra questi, innanzitutto, vale la pena ricordare come la ME raccolga due ambiti che per tradizione sono in prevalenza maschile: la composizione e le tecnologie (Bosma 2012). Inoltre, è possibile classificare i fattori maggiormente determinanti nelle discriminazioni come di tipo simbolico o di tipo strutturale.

Per quanto riguarda i fattori simbolici possiamo citare alcuni stereotipi che inducono ad associare la ME ad un mondo composto prevalentemente da uomini. Per esempio,

una diffusa iconografia usata in riviste specializzate rappresenta i mitici inventori (uomini bianchi) al timone di macchinari complessi ma esibisce il corpo delle donne (fisicamente attraenti) allo scopo di vendere dispositivi e tecnologie audio (Rodgers 2015). Un altro esempio riguarda la terminologia associata alla prassi compositiva dei primi momenti della ME ed in particolare a quella della *Elektronische Musik* che esalta il controllo totale del suono, il formalismo, il rigore, l’astrazione, l’oggettività, la scienza... tutti stereotipi di dominio maschile in opposizione a quelli femminili quali concretezza, soggettività o intuizione (McCartney 2012).

Nel caso invece delle questioni di genere di tipo strutturale le cause vanno cercate nel cuore del funzionamento delle nostre società patriarcali dove regna una ripartizione impari dei ruoli nella famiglia, in ambito lavorativo e nei posti di potere. Ciò rinforza di nuovo stereotipi e pregiudizi, principali motivi dell’emarginazione delle donne durante la loro formazione (poche studentesse e professoressa nei corsi di ME) e sui luoghi di lavoro e di produzione (poche donne negli studi di registrazione, nelle programmazione di concerti o nei festival) (McCartney, Waterman 2012).

A questa problematica si aggiunge quella della narrazione. Nonostante molte donne dimostrino un forte interesse nell’uso delle tecnologie in musica la loro sotto-rappresentazione o il fatto che siano state spesso relegate a ruoli inferiori porta a considerare i loro lavori (che siano creativi, tecnici o di ricerca ) di valenza minore rispetto a quelli degli uomini. Di conseguenza questi lavori non vengono archiviati e la scarsità di documentazione (appunti, registrazioni o partiture) ne limita lo studio e l’analisi. Ciò porta a considerare irrilevanti le invenzioni e le produzioni di queste donne sul piano culturale, facendole così scomparire dai libri di storia (Rodgers 2015). Nonostante esistano eccezioni quali Pauline Oliveros, Wendy Carlos o anche Laurie Anderson, molte artiste meritano di essere scoperte e per fortuna vengono ricordate in alcune pubblicazioni (Rodgers 2010; Merrich 2019).

### *Questioni di genere fuori dagli ambienti accademici*

Oggi, con il termine ME, si fa riferimento ad un ambito che abbraccia sia la musica accademica “colta” che generi musicali più commerciali e globalmente tutto il settore dell’industria della musica. E’ proprio quest’ultimo settore che rende attraente i corsi di ME e dove si possono osservare dei cambiamenti interessanti.

L’industria della musica è un mondo maschile spesso descritto come sessista e molesto, anche se fortunatamente negli ultimi anni sembra evolversi positivamente nei confronti della percezione della parità di genere. A titolo di esempio parleremo della *Electronic Dance Music* (EDM), spesso menzionata per incidenti e questioni di genere (Ross 2021; Schaap, Berghman, Calkins 2023; Parsley 2022). Fin dall’inizio, lavorare in questo settore per una donna ha comportato rischi, vessazioni e più fatica per poter

emergere. Molestie, doppi standard, stereotipi, aspettative e media distorti hanno impedito, limitato o frenato la carriera di molte donne Dj e *producer*. Ciononostante segnali in controtendenza emergono. Nel giro di circa dieci anni la presenza di donne in festival internazionali di EDM è triplicata e oggi rappresenta circa il 30% della partecipazione (Tang 2022). La situazione rimane sempre sbilanciata ma sembra che questi cambiamenti abbiano portato anche alla diminuzione degli incidenti discriminatori.

Le strategie messe in atto per provocare questi cambiamenti sono di vari tipi (Tang 2022). Per esempio la creazione di collettivi aperti a donne e persone di “genere non conforme” nei quali è possibile seguire una formazione in luoghi sereni e sicuri, ricevere sostegno per la diffusione dei propri progetti o organizzare concerti e festival dedicati<sup>5</sup>. A ciò si aggiunge l’utilizzo della rete per aumentare la visibilità di tali iniziative nei media e sui *social network*. Anche la creazione di etichette discografiche dedicate alle donne o l’imposizione di “quote rosa” nei festival ha contribuito a questo processo. Infine è da sottolineare come il movimento #MeToo abbia lasciato la sua impronta anche nel settore EDM, consentendo alle vittime di violenza sessuale di condividere le proprie esperienze su piattaforme multimediali, garantendo in questo modo spazi più protetti per professionisti, artisti e pubblico.

Le mentalità cambiano lentamente. Le nuove generazioni stanno acquisendo maggiore sensibilità e consapevolezza in merito alle questioni di genere e ciò fa ben sperare per il futuro.

### *Interdisciplinarietà, un’opportunità per cambiare i ruoli*

Discussioni di estetica in merito ad una scrittura musicale prettamente femminile ricorrono spesso nella letteratura femminista (Cox 2001). Non esiste un consenso su questo punto, e, per giunta, il fatto che qualcuno possa descrivere uno stile musicale femminile come, per esempio, caratterizzato da fluidità, circolarità o ironia rischia di rinforzare gli stereotipi sulle donne (Bosma 2012). Un punto invece di maggiore interesse e specifico della ME riguarda la sua interdisciplinarietà: un aspetto colto in pieno dalle donne che si avvicinano all’uso delle tecnologie assumendo diversi ruoli musicali e rimescolando le connotazioni di genere. Ciò si rispecchia nelle loro creazioni artistiche caratterizzate da collegamenti tra diverse discipline, media, stili e generi coinvolgendo teatro, musica, letteratura, arti visive e ovviamente nuove tecnologie (Bosma 2012). Ciò però può risultare problematico per molteplici aspetti. Un esempio è dato dal fatto che, essendo le produzioni interdisciplinari meno attrattive per eventuali finanziamenti, ricevono meno fondi per la loro realizzazione e la loro creazione. Un altro problema invece riguarda la difficoltà di documentare e/o registrare queste opere e ciò ripone il problema dell’archiviazione e della memoria storica di cui abbiamo già parlato in precedenza.

### *Tavola rotonda: “I generi della Musica Elettronica”*

Molte tematiche tra quelle esposte qui sopra sono state dibattute in occasione del XXIII Colloquio di Informatica Musicale (CIM) che si è svolto ad Ancona in ottobre 2022. Il CIM ha ospitato una sessione di lavoro organizzata in forma di tavola rotonda intitolata “I generi della Musica Elettronica” con sottotitolo: “*Non esistono né modi maschili, né femminili*” (Teresa Rampazzi, 1983)<sup>6</sup>. Un titolo fortunato ripreso per questo articolo.

Al di là della sottile ambiguità nell’uso della parola “generi”, si è trattato della prima occasione in cui al CIM, all’interno della comunità italiana, si sia affrontata la questione dei rapporti di genere nell’ambito della ME.

### *Indagine*

Sessantasei donne in Italia e all’estero sono state contattate durante il periodo della pandemia per partecipare a questa sessione. Abbiamo cercato persone che rappresentassero tutti gli ambiti delle nostre professioni. Circa una trentina hanno risposto e aderito al nostro invito. Di questo gruppo solo nove (tra cui sei compositrici/performer e tre ricercatrici/prof. università) hanno effettivamente contribuito restituendo tredici interventi relativi alle domande che abbiamo posto e che sono elencate qui sotto:

1. Importanza delle figure autorevoli femminili. Quali possono essere le nostre figure di riferimento a cui ispirarci oggi? Che valori propongono?
2. In una società spesso caratterizzata da *multitasking*, mobilità, precarietà, ci possono essere possibilità e/o vantaggi per una donna oggi?
3. Riflessione sulla necessità (o non necessità) di una parità di partecipazione in convegni (CIM, SMC...), festival, programmi musicali, organi direttivi, nei corsi accademici (corpo insegnanti), concorsi...
4. Situazione generazionale: c’è stata un’evoluzione della presenza delle donne nella scena della ME negli ultimi 50 anni e un vero cambiamento culturale nei confronti delle tematiche di genere?
5. Creatività e Ambito Tecnologico / Arte e Scienza: in questo connubio, in questi due settori storicamente popolati dal genere maschile, quanta fatica provano gli altri generi? Quanto spazio abbiamo?
6. Italia vs. Estero (residenti o con periodo trascorso all’estero): Quale è la nostra presenza nelle singole realtà, a quali livelli istituzionali? Che percezione avete della parità di genere ai vari livelli istituzionali (rispetto all’Italia)?

### *Sintesi della tavola rotonda*

Si cercherà di riassumere di seguito le tematiche e gli interventi affrontati durante la tavola rotonda. In risposta alla prima domanda, è stata riconosciuta l’importanza dell’identificazione a figure femminili di riferimento perché l’identificazione è utile nella

costruzione dell'identità degli individui. Tuttavia non bastano i modelli di compositrici, già divulgati dai mass media e spesso in forma ridotta e semplificata, ma è importante che siano diffusi anche modelli di donne ingegneri del suono o di altre figure più tecniche che hanno contribuito alle invenzioni o allo sviluppo delle nuove tecnologie. L'auspicio è quello di combattere lo stereotipo della donna che teme e fugge la tecnologia.

La seconda domanda invece non ha avuto alcuna risposta ma l'argomento è tornato a tratti durante la discussione.

La terza domanda è quella che ha ricevuto il maggior numero di risposte. Nonostante alcune partecipanti non abbiano avuto la percezione di essere discriminate per il loro genere, la percezione di disparità di genere è stata evidente per tutte. Innanzitutto una disparità di numeri e di ruoli supportata da dati oggettivi e che spesso ha dei risvolti psicologici come il fatto di dover proteggersi da atteggiamenti supponenti o accondiscendenti da parte di certi uomini e peggio ancora, adeguarsi a certe norme di genere che rinforzano gli stereotipi sessisti. Poi una disparità di condizioni dovuta alla specificità dei percorsi delle donne: percorsi o carriere frammentate a causa della maternità, attività diversificate dovute in parte alla precarietà ma anche agli aspetti interdisciplinari delle loro attività. Quest'ultimo punto impatta soprattutto le carriere accademiche. La disparità di condizioni in ambito lavorativo si manifesta in forma orizzontale (a parità di lavoro una donna non ha gli stessi trattamenti che un uomo), e in forma verticale (più si sale nella gerarchia meno donne accedono ai posti di responsabilità o decisionali). Le proposte quindi indicano l'inefficacia delle "quote rosa" che rischiano di aumentare gli stereotipi (donna = categoria debole da proteggere) ma nel contempo l'importanza di considerare la diversità della situazione delle donne e di creare le condizioni affinché possano competere alla pari degli uomini. Ciò passa innanzitutto per una diversa politica sociale che dovrebbe incrementare i servizi per l'infanzia, i permessi di paternità o i servizi di mobilità e trasporti. Sono anche necessari dei cambiamenti nelle istituzioni per modificare o inserire nuovi criteri di selezione e di valutazione nelle commissioni o nelle giurie di premi e concorsi.

Per quanto riguarda invece la quarta domanda è stato evidenziato un aumento notevole della presenza delle donne nella ME. Tuttavia questo aumento non è sempre un segnale di cambiamento culturale. A volte la richiesta di donne nell'organizzazione degli eventi può essere l'indice di un falso interesse e una soluzione demagogica per colmare il divario di rappresentanza dei generi. Le artiste si sentono applaudite più come fenomeno che per ciò che producono o suonano. L'eccellenza di essere donna, a volte si trasforma anche in privilegio favorendo il moltiplicarsi di episodi che vedono emergere artiste che rispondono a canoni estetici definiti dall'altro sesso senza curare la proposta musicale.

Dalle risposte alla quinta e alla sesta domanda si evince che l’Italia non brilla per il numero di donne nelle materie scientifiche e tecnologiche e la ME non fa eccezione. Tra i motivi citati troviamo sempre quelli che riguardano gli stereotipi: le donne sono meno propense alle tecnologie ma più orientate verso il sociale; le donne sono meno creative, ecc. Le donne spesso non sono prese sul serio in quanto musiciste e prevale ancora l’idea di confinarle in attività amatoriali allontanandole dalle professioni musicali e dall’industria della musica. Da qui l’invito ad affrontare il problema sul piano educativo e formare fin da piccoli, ragazze e ragazzi alla parità di genere e dell’inclusione. Fornire dei modelli di riferimento diversificati per smontare gli stereotipi ed incentivare le ragazze a seguire studi compositivi e/o scientifici ma nel contempo incentivare anche i ragazzi ad abbracciare studi nei settori giudicati maggiormente femminili e favorire così il bilanciamento di genere nei diversi percorsi di studi. Questa battaglia non può essere sostenuta dalle sole donne e richiede la sensibilizzazione e il coinvolgimento di tutti i generi.

### *Musica Elettronica e Conservatori*

In introduzione alla tavola rotonda è stata esposta un’indagine statistica sul mondo accademico italiano ed in particolare sull’area della ME. Questo studio ha messo in evidenza la scarsità di donne docenti e di studentesse. Prima di riportare i dati è forse utile descrivere come sono articolati i corsi accademici di ME.

Nei nostri trienni e bienni ci sono tre possibili percorsi formativi:

- **Musica Elettronica** (DCPL/DCSL 34), orientato principalmente alla composizione e all’interpretazione della musica elettroacustica
- **Tecnico del Suono** (DCPL/DCSL 61) principalmente orientato alle tecniche di registrazione e di produzione audio in studio o *live*
- **Musica Applicata** (DCPL/DCSL 60), principalmente orientato alla produzione di contenuti sonori per il cinema, il teatro e per la comunicazione visuale e multimediale.

Le nostre discipline sono suddivise in sei settori artistico-disciplinari con altrettante tipologie di docenza come elencato in tabella 1.

<b>Codici SAD</b>	<b>Settori Artistico-Disciplinari (SAD)</b>
COME/01	Esecuzione ed interpretazione della musica elettroacustica
COME/02	Composizione musicale elettroacustica
COME/03	Acustica musicale
COME/04	Elettroacustica
COME/05	Informatica musicale
COME/06	Multimedialità

Tabella 1: Elenco dei Settori Artistico-Disciplinari della ME e codici associati

### Situazione docenti

Le cifre riportate nella tabella 2 si commentano da sole: le docenti donne nei conservatori rappresentano circa un terzo del corpo docente.

	<b>Tutti</b>	<b>di cui donne</b>	<b>% donne</b>
CONSERVATORI	6606	1923	29,00%
ISSM	1148	326	28,00%

Tabella 2: Censimento dei docenti AFAM (Conservatori e ISSM)  
n Italia (a.a. 2021-2022)<sup>7</sup>

Per la ME la situazione è molto diversa: ci sono solo 6 donne sulle 90 cattedre censite dal MIUR<sup>8</sup>. La percentuale si riduce a circa il 7% con una ripartizione impari nei settori artistico-disciplinari della nostra area, come illustrato in tabella 3. E' interessante notare la prevalenza di donne in Composizione Musicale Elettroacustica, insegnamento storico e consolidato della ME in Italia.

<b>Docenti donne</b>	COME/01	COME/02	COME/03	COME/04	COME/05	COME/06
di ruolo	0	3	1	1	1	0

Tabella 3: Ripartizione delle cattedre di ME coperte da docenti donne  
nei vari Settori artistico-disciplinari

### Situazione studenti

Per quanto riguarda invece il quadro relativo alla popolazione studentesca la tabella 4 rivela una presenza importante di donne in tutto il settore AFAM (58%), una loro presenza cospicua nei conservatori (41%), mentre prendendo in considerazione l'area della ME questa percentuale scende drasticamente a circa 10%. Una proporzione ancora più bassa che quella dei corsi di composizione o direzione d'orchestra dove la presenza delle donne è in media del 17%.

	<b>Tutti</b>	<b>di cui donne</b>	<b>% donne</b>
AFAM	83634	48230	58%
CONSERVATORI	29991	12278	41%
ME	1974	196	10,00%

Tabella 4: Censimento studenti del settore AFAM (a.a. 2021-2022)<sup>9</sup>

È anche interessante scoprire la ripartizione delle studentesse nei vari corsi della Scuola di ME. La tabella 5 indica chiaramente una preferenza per i corsi di musica ap-

plicata, con una proporzione che aumenta al biennio. Ciò viene a rinforzare quanto discusso prima in merito all’interdisciplinarietà poiché la musica applicata spesso sembra essere un buon compromesso tra composizione, composizione musicale elettroacustica, tecniche di studio o di palco e formazione in informatica e multimedialità.

Primo livello					Secondo livello				
Corsi	Tutti	Uomini	Donne	% donne	Corsi	Tutti	Uomini	Donne	% donne
DCPL34	870	781	89	11%	DCSL34	357	319	38	12%
DCPL60	117	99	18	18,00%	DCSL60	101	82	19	23%
DCPL61	453	426	27	6%	DCSL61	76	71	5	7%

Tabella 5: Ripartizione degli studenti di ME per corsi accademici di 1° livello e 2° livello (a.a. 2021-2022)

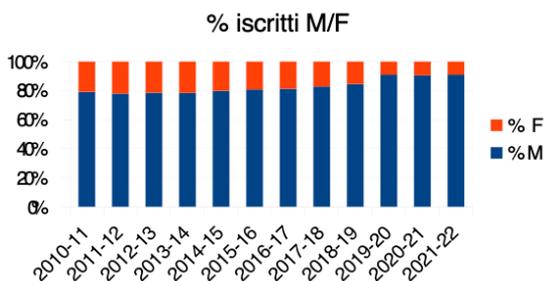


Figura 1: Andamento delle iscrizioni nei corsi di ME dal 2010 al 2022

Osservando in figura 1 l’andamento degli iscritti in ME negli ultimi 10 anni, si nota un graduale calo della proporzione di donne. Questo calo è iniziato nel 2014 con un successivo crollo in corrispondenza del periodo della pandemia. Non stupisce che la pandemia, come in tanti altri settori, sia stata rivelatrice di una crisi strutturale che ha portato ad accentuare ancora di più la disparità di genere. Sarà di fondamentale importanza monitorare la situazione e verificare se ci sarà una inversione di tendenza nei prossimi anni.

Infine, facendo un rapido confronto con la situazione universitaria osserviamo nella tabella 6 la distribuzione delle donne in alcuni settori disciplinari universitari. Ovviamente i numeri sono ben diversi che in ambito AFAM ma notiamo anche in questo caso un quadro non bilanciato con una schiacciante presenza di donne nelle aree: *Health&Care, Arts&Humanities, Education*.

<b>Settori</b>	<b>% di donne</b>	<b>Tendenza</b>
<i>Information and Communication Technologies (ICTs)</i>	14 %	In crescita
<i>Engineering, manufacturing and construction</i>	30 %	Stabile
<i>Natural sciences, mathematics and statistics</i>	57 %	In leggero calo
<i>Health and care</i>	67 %	In crescita
<i>Arts and humanities</i>	72 %	Stabile
<i>Education</i>	92 %	Stabile

Tabella 6: Percentuali di donne in alcuni macro settori universitari e tendenza di crescita<sup>10</sup>

## Conclusioni

Il mondo della ME che sia quello della produzione che quello delle accademie e dell'industria evidenzia grossi problemi di genere caratterizzati da:

- Deficit di presenze delle donne in tutti i settori
- Disparità nei ruoli e nell'accesso ai posti decisionali
- Disparità nel trattamento economico
- Carenza di modelli da cui ispirarsi
- Narrazione tendenziosa ed incompleta della storia della musica
- Pregiudizi e stereotipi a livelli culturale e sociale
- Discriminazioni, molestie ed abusi sessuali

Ci sono tante cose che potremmo fare nelle nostre istituzioni per migliorare questa situazione: non chiudere gli occhi quando vengono espressi pregiudizi o attuate discriminazioni di genere creando, per esempio, delle commissioni di vigilanza o degli sportelli ad-hoc; promuovere l'accesso delle donne agli studi di ME ad esempio sfatando preconcetti e luoghi comuni o ancora proponendo seminari, dimostrazioni o concerti nelle scuole promossi da donne; creare nelle nostre classi un ambiente di studio non competitivo ma collaborativo con l'eventuale sostegno di tutor donne durante le attività di laboratorio<sup>11</sup>; favorire l'inclusione di genere; creare dei circuiti tra conservatori italiani e esteri per rompere la sensazione di isolamento delle nostre studentesse o di chi si sente in minoranza nei nostri corsi<sup>12</sup>; promuovere concerti, eventi o festival dedicati; dare maggiore visibilità alle donne aumentando il numero di docenti donne, inserendole in commissioni e/o giurie di premi; rivedere i programmi di studio, soprattutto di storia, composizione ed analisi introducendo opere di compositrici di musica elettroacustica e/o di altre artisti che lavorano con le tecnologie digitali<sup>13</sup>.

Fare pressione sulla politica per modificare le leggi è sicuramente utile per ridurre la disparità di genere ma liberare la parola su questa questione serve anche ad innalzare il grado di consapevolezza a tutti i livelli della società e forse a diminuire il numero di incidenti discriminatori. L'invito è quindi quello del dialogo e allo scambio di idee allo

scopo di evidenziare proposte, strade alternative ed iniziative che potrebbero spingere le nostre vecchie istituzioni e il nostro sistema patriarcale a trasformarsi e a raggiungere prima o poi la tanta auspicata parità di genere. La strada è lunga ma forse vale la pena percorrerla.

## *Bibliografia*

BOSMA HANNAH, 2012. *Musical Washing Machines, Composer-Performers, and Other Blurring Boundaries: How Women Make a Difference in Electroacoustic Music. Intersections*. Vol. 26, fascicolo 2, pp. 97-117.

COX RENÉE E LORRAINE, COX Lorraine, 2001. *Recovering jouissance: feminist aesthetics and music*, in *Women & music: A history*, pp. 3-18.

DE LALEU ALIETTE, 2022. *Mozart était une femme: histoire de la musique classique au féminin*. Stock.

LAUNAY, Florence, 2008. *Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation. Travail, genre et sociétés*. Vol. N° 19, fascicolo 1, pp. 41-63.

MCCARTNEY ANDRA, 2012. *Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices. Intersections*. Vol. 26, fascicolo 2, pp. 20-48.

MCCARTNEY ANDRA E WATERMAN, Ellen, 2012. *In and Out of the Sound Studio: Introduction. Intersections*. Vol. 26, fascicolo 2, pp. 3-19.

MERRICH JOHANN, 2019. *Breve storia della musica elettronica e delle sue protagoniste*. Roma : Arcana Edizioni.

PARSLEY SAMANTHA, 2022. *Feeling your way as an occupational minority: The gendered sensilisation of women electronic music artists. Management Learning*. Vol. 53, fascicolo 4, pp. 697-717.

PENDLE KARIN (a c. di.), 2001. *Women & music: a history*. 2nd ed. Bloomington : Indiana University Press.

RODGERS TARA, 2010. *Pink noises: women on electronic music and sound*. Durham [NC] : Duke University Press.

RODGERS TARA, 2015. *Tinkering with Cultural Memory. Feminist Media Histories*. Vol. 1, fascicolo 4, pp. 5-30.

ROSS ANNABEL, 2021. *Rebekah: the techno DJ fighting sexual abuse in dance music. The Guardian* [online]. 12 gennaio 2021. Recuperato da : <https://www.theguardian.com/music/2021/jan/12/rebekah-the-techno-dj-fighting-sexual-abuse-in-dance-music> [consultato 26 agosto 2023].

SCHAAP JULIAN, BERGHMAN, MICHAËL E CALKINS, Thomas, 2023. *Attractive People Make Better Music? How Gender and Perceived Attractiveness Affect the Evaluation of Electronic Dance Music Artists. Empirical Studies of the Arts*. Vol. 41, fascicolo 1, pp. 284-303.

TANG ZIYI, 2022. *How Female DJs and Producers Narrowed the Gender Gap in Electronic*

*Dance Music: Strategies and Campaign that have been Successful in the Last Decade. BCP Social Sciences & Humanities. Vol. 20, pp. 473-485.*

## Note

1 <https://www.cim2022.info/>

2 Nel testo parlerò spesso di donne perché ritengo che l'essere donna abbia delle caratteristiche peculiari per quanto discusso ma ciò non esclude altri tipi di identità di genere femminile o non binario.

3 Questa interdizione data del 578 e si conclude nel 1953 quando Pio XII autorizza le donne a cantare nelle chiese ma sempre in disparte al di fuori del coro. (de Laleu 2022)

4 Ricordiamo l'esclusione delle donne dalle orchestre sinfoniche che è durata fino agli anni 90 del XX secolo. E' nota la battaglia della violinista Madeleine Carruzzo, prima donna ad essere ammessa nella prestigiosa orchestra filarmonica di Berlino nel 1982 e quella della arpista Anna Lelkes che diventò la prima donna ad entrare nell'orchestra filarmonica di Vienna, come membro stabile, solo nel 1997.

5 Molti collettivi di questo tipo possono essere trovati in rete come per esempio <https://www.shesaid.so/>.

6 La tavola rotonda è stata organizzata dall'autrice assieme ad Anna Terzaroli e Laura Zattra, rispettivamente docenti di Informatica Musicale presso i conservatori di Benevento e Adria e di Storia della Musica Elettroacustica presso i conservatori di Bologna e Rovigo.

7 Elaborazione dati: <http://ustat.miur.it/dati/didattica/italiaafamconservatori#tabpersonale>

8 Si tratta solo dei docenti di ruolo di ME prima dell'ampliamento dell'organico avvenuto nel 2022. I dati provengono dal sito MIUR <https://cercauniversita.cineca.it/php5/afam/docenti/cerca.php>.

9 Elaborazione dati: <http://dati.ustat.miur.it/organization/miur>

10 Elaborazione dati: <http://dati.ustat.miur.it/dataset/dati-perbilancioidigenereresource/0f69cde4-567f-468b-8bc1-fc861ac26590>

11 Segnalo un'iniziativa interessante del *Feminist Synth Lab* di Los Angeles che aiuta i generi marginalizzati mettendo a disposizione in forma di prestito software o librerie di plugins, e organizza anche workshop su argomenti dell'ingegneria del suono.

12 Il confronto con istituzioni estere dove spesso ci sono minori problemi di genere può essere anche un incentivante a partecipare a scambi Erasmus.

13 Segnalo la disponibilità di database online come <https://www.composher.com/>, <https://www.archiv-frau-musik.de/en/>, <https://www.composerdiversity.com/> o <https://www.femalepressure.net/> che raccolgono contatti, bibliografia ed opere di migliaia di artiste e compositrici di tutto il mondo.

## Didattica inclusiva in Conservatorio: un impegno nuovo

*Tiziana Canfori*<sup>1</sup>

I temi dell’inclusione stanno diventando oggi sempre più presenti nell’ambito della famiglia, della scuola e del lavoro. In un mondo squilibrato ancora da molte ingiustizie e da molto disordine, sembra che l’attenzione verso ogni tipo di diversità sia una fiammella di civiltà che potrebbe migliorare le prospettive future.

Il settore dell’educazione e della formazione risponde da tempo a questa chiamata verso una maggiore sensibilità, aderendo a una serie di leggi e decreti che hanno cambiato di molto l’approccio ai problemi dell’inclusione, affrontando per questo anche difficoltà organizzative non marginali: se il sistema educativo è certamente sensibile ai bisogni dell’utenza, resta che organizzare una risposta efficace richiede notevoli investimenti in termini di preparazione del personale, spazi, tempi, materiali, strutture e quindi risorse economiche.

Dopo la scuola dell’infanzia, la primaria e la secondaria, il tema dell’inclusione ha toccato l’Università e infine, più recentemente, i Conservatori. Qui il lavoro è molto attivo e presenta delle caratteristiche davvero interessanti, che cercheremo di analizzare. Vediamo però, per iniziare, qualche cenno sulla principale normativa che regola gli interventi in questo campo.

- Legge 5 febbraio 1992 n. 104, *Legge-quadro per l’assistenza, l’integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate* (e successive modifiche)
- Legge 9 gennaio 2004 n.4, *Disposizioni per favorire l’accesso dei soggetti disabili agli strumenti informatici*
- Legge 3 marzo 2009 n. 18, *Ratifica ed esecuzione della Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità*, con Protocollo opzionale (New York, 13 dicembre 2006) e istituzione dell’Osservatorio nazionale sulla condizione delle persone con disabilità

---

<sup>1</sup> Delegata del Direttore per le Disabilità e i DSA – Conservatorio di Genova.

- Legge 8 ottobre 2010, n. 170, *Nuove norme in materia di disturbi specifici di apprendimento in ambito scolastico*; [...], primo provvedimento in ambito AFAM che prevede lo svolgimento degli esami di strumento e di materie compositive e teoriche scritte in due sessioni separate, e l'utilizzo dei supporti necessari durante gli esami di Analisi, Teoria e Composizione
- D.M. 12 luglio 2011 n.5669 e allegate *Linee guida per il diritto allo studio degli alunni e degli studenti con disturbi specifici di apprendimento*
- D.M. 28 giugno 2017 n.476 e n. 477, riguardante le misure previste per le prove di ammissione ai corsi di laurea per *Candidati con disabilità e candidati con diagnosi di DSA*
- *Strategia per i diritti delle persone con disabilità 2021-2030*, presentata il 3 marzo 2021 dalla Commissione Europea
- D.M. 30 giugno 2021 n.752, con il quale vengono assegnate anche alle istituzioni AFAM risorse per *attività di orientamento e tutorato a beneficio degli studenti che necessitano di azioni specifiche per promuoverne l'accesso ai corsi della formazione superiore e alle azioni di recupero e inclusione anche con riferimento agli studenti con disabilità e con disturbi specifici dell'apprendimento*;
- Legge 21 giugno 2023 n.74, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 22 aprile 2023, n. 44, recante disposizioni urgenti per il rafforzamento della capacità amministrativa delle amministrazioni pubbliche*, che modifica l'art.16 comma 5-bis della legge 104/92, con l'introduzione anche nelle istituzioni AFAM di un docente delegato con la funzione di promuovere e coordinare le azioni necessarie all'inclusione degli studenti.

A questo elenco, tratto dalla bozza delle “Linee Guida per studenti con disabilità e DSA in Conservatorio” elaborato dal Coordinamento Nazionale dei Delegati dei Conservatori di Musica, si aggiungono diverse norme che regolano con sempre maggiore chiarezza l'inclusione di soggetti con bisogni speciali in ambito lavorativo e nei concorsi della Pubblica Amministrazione, a testimonianza di una nuova sensibilità anche in quello che chiamiamo “il mondo del lavoro”.

I Conservatori si affiancano all'Università in tempi recenti, mostrando però una vitalità e una sensibilità particolare. Nel corso di un convegno, organizzato dal Conservatorio di Firenze nel 2018, nasce spontaneamente l'idea di creare una rete fra i Conservatori italiani, che negli anni successivi diventa un Coordinamento Nazionale dei De-

legati, capace di intrecciare una rete di vivaci contatti ed elaborare strategie condivise. Il Coordinamento viene riconosciuto ufficialmente dalla Conferenza dei Direttori dei Conservatori di Musica il 19 marzo 2021, rendendo quindi più esplicita la relazione fra i Direttori, primi responsabili dei processi d’inclusione, e i loro Delegati.

Il Coordinamento guidato dalla prof.ssa Alessandra Petrangelo, docente del Conservatorio “Cherubini” di Firenze, riesce nel giugno 2023 a ottenere l’ufficializzazione per legge della figura del Delegato, parallelamente a quanto avviene da anni nelle Università. La rete conquista così una salda rilevanza istituzionale.

### *I Conservatori e l’inclusione*

Includere delle diversità comporta sempre, nel privato delle persone come nella vita collettiva, la necessità di un confronto e quindi anche di una riflessione sulle proprie caratteristiche di partenza. È un potente mezzo di analisi e cambiamento, che non esclude la necessità di una certa fatica. Nel dialogo si scoprono le caratteristiche dell’altro, ma si devono rivedere anche posizioni personali che sembravano acquisite e automatiche; l’esercizio è però utilissimo a entrambe le parti, non solo a chi viene accolto, ma anche a chi accoglie.

Nel caso dei Conservatori, la novità di un percorso inclusivo s’innesta in istituzioni che hanno subito un cambiamento radicale negli ultimi vent’anni (tanti o pochi, a seconda di come si guarda). Quello che noi chiamiamo il “vecchio Conservatorio”, e che corrisponde al percorso fatto dalla maggioranza dei docenti tutt’ora in servizio, era pensato in maniera gerarchica, sia fra i diversi strumenti, sia nella gestione del curriculum dello studente: la durata degli studi cambiava da strumento a strumento, l’offerta formativa non era uguale per tutti, esistevano sbarramenti molto severi da superare per la prosecuzione degli studi. Valeva l’idea che il musicista andasse formato molto presto (cosa che resta vera, ma va vista in prospettiva più ampia), che fosse opportuno assegnarlo a un professore di strumento con cui rimaneva, come in una bottega artigiana, per un periodo variabile dai cinque anni del corso di Canto ai dieci di Composizione, Pianoforte, Violino ecc. Non ci interessa qui analizzare la didattica in funzione dei risultati artistici, ma piuttosto in funzione del rapporto fra gli studenti e la struttura formativa. In tutti noi che abbiamo studiato in quel sistema resta un profondo affetto per la scuola, un senso d’identità, una gratitudine per i valori musicali con cui siamo entrati in contatto e per l’esperienza umana: il Conservatorio è sempre stato un ambiente in cui le differenze d’età contavano poco (nella stessa classe di strumento c’erano diplomandi ventenni e studenti all’inizio, di undici o dodici anni) e la musica si faceva insieme, spesso con i propri docenti seduti a fianco in orchestra o nei gruppi cameristici. Per fortuna questa caratteristica preziosa non è cambiata nello spirito del Conservatorio riformato, forse perché intrinseca al linguaggio e all’ambiente artistico.

Nello stesso tempo, però, questa meravigliosa capacità di far crescere insieme le persone era in parte contraddetta dal sistema: la già citata gerarchia fra gli strumenti, per cui un cantante finiva di studiare in metà degli anni di un pianista, con programmi semplificati sia negli esami della materia principale, sia nelle materie complementari; la costruzione dei percorsi di studio solo in funzione dello strumento principale; la costruzione di una serie di verifiche di percorso che erano non solo difficili, ma in certi casi alzavano di fatto la media per poter proseguire gli studi come studente interno dal 6/10 a 8/10. Significava che il sei restava la sufficienza per passare l'esame, ma bisognava uscire dal Conservatorio: era la fine di quella bella vita di condivisione e la necessità di ricorrere a insegnanti privati. Ecco un primo segnale di quella particolare attenzione a un certo tipo di "qualità", che il Conservatorio esprimeva molto bene, quando funzionava, ma certamente ha fatto anche molte vittime.

Se è vero che la musica è un veicolo di crescita nella creatività, nella disciplina e nella capacità di condivisione, come mostrano tutti i metodi di apprendimento musicale per i più piccoli e diversi percorsi di musicoterapia, è anche vero che la musica concepita come professione diventa spesso molto sportiva: si privilegia la velocità di realizzazione, la resistenza, l'energia. È così che il Conservatorio ha potuto significare accoglienza, ma soprattutto per chi era già predisposto ai ritmi e ai modi di un percorso competitivo. Si può far diventare "inclusiva" anche la competizione, come insegnano le paralimpiadi, ma ci vogliono processi di sensibilizzazione e garanzia che non sono immediati e che nell'alta formazione musicale non sono stati necessari finché le leggi non ci hanno obbligati a riesaminare i nostri ritmi. Pur con tutto l'affetto, bisogna riconoscere che la nostra vecchia e gloriosa scuola musicale nasceva "esclusiva" e non "inclusiva", e questo non tanto perché fosse una scuola da ricchi, come molti pensano, ma perché aveva la competizione nel sangue. Si potrebbe riflettere su quanto certi modelli siano ancora vivi nella nostra didattica: l'idea che un musicista ventenne possa essere classificato "vecchio" perché esce dalla logica dei concorsi, lo spauracchio del fallimento, la fatica del confronto continuo...

Nel passato, soprattutto nelle classi dove la competizione interna era più viva, era frequente che una delusione dell'insegnante per un calo di prestazioni portasse a frasi come "non sei fatto per questo mestiere", "non ce la fai", "mi deludi"... Nel legame esclusivo docente-allievo, che ricalcava il già difficile rapporto genitore-figlio, la gestione delle aspettative, in relazione ai problemi di crescita, poteva assumere toni plumbei. Così una scuola che rendeva felici i bravi, poteva in realtà affossare i meno bravi, a volte in modo traumatico. Insieme a grandi successi, la disinvoltura di giudizio poteva lasciare sul campo anche molti cadaveri.

La prospettiva di oggi è molto cambiata, non senza fatica: il Conservatorio ha dovuto assumere la forma dei corsi universitari, che prevede normalmente un "3 più 2", è

collocato nella fascia più alta degli studi musicali, come è giusto, in una rete che prevede confronti e rapporti con l’Università e con le fasce precedenti della scuola secondaria e primaria. La formazione dello studente non è più responsabilità principale del docente di strumento, ma dell’Istituto nel suo complesso, perché i piani di studio prevedono molti corsi fondamentali che aprono lo spettro della formazione e le prospettive di lavoro. Se un tempo i docenti di strumento erano in larga maggioranza sospettosi rispetto alla frequenza contemporanea di un liceo e vedevano l’iscrizione all’Università come una rinuncia ad essere musicisti, ora ci sono leggi precise che normano le doppie frequenze e la presenza di studenti con importanti esperienze extra-musicali sta diventando, nei fatti, una risorsa nuova. Nei Conservatori sta cambiando il modo di considerare il mestiere di musicista: dalle classi possono uscire, come in passato, talenti da concorso, così come valenti prime parti d’orchestra, ma anche docenti specializzati, ricercatori, tecnici, collaboratori in ambito teatrale, organizzatori dello spettacolo, musicoterapeuti... La cura dei talenti resta un obiettivo importante (e su questo si sta lavorando sui percorsi per “giovani talenti” e sulla collaborazione con le scuole in fascia pre-accademica), ma la popolazione studentesca sta velocemente cambiando e richiede di accogliere prospettive più complesse. Su questa realtà in movimento viene a inserirsi la necessità di rispondere alle leggi della didattica inclusiva, che oggi trova nel Conservatorio un clima più aperto che in passato, pur con difficoltà di adattamento. Il momento è molto interessante.

### *DSA, disabili, invalidi in Conservatorio*

I bisogni che si possono manifestare sono di diversa natura: lo studente con invalidità, protetto dalla Legge 104, per il quale bisogna prevedere strutture adeguate (accessi dedicati, ascensori, materiale didattico specifico); lo studente con disabilità, ugualmente protetto, ma non sempre dotato di certificazione adeguata a comprendere e fronteggiare il problema da parte della scuola; lo studente con certificazione di DSA (Disturbo Specifico dell’Apprendimento), dislessico, discalcolico, disgrafico, disortografico, disprattico.

Alcuni aspetti vanno chiariti subito: il Conservatorio, come l’Università, conferisce titoli professionali al massimo livello, che non prevedono “sconti” o modifiche del piano di studi. Il titolo è uguale per tutti e deve quindi prevedere gli stessi contenuti e le stesse competenze per qualsiasi laureato/diplomato. Diversamente dalla scuola secondaria, nella fascia dell’alta formazione non si procede a un vero e proprio PDP (Piano Didattico Personalizzato) o a un PEI (Piano Educativo Individualizzato), non sono previsti né un docente di sostegno, né obiettivi formativi facilitati. Gli studenti con DSA sono quasi tutti maggiorenni, quindi in possesso di certificazioni che possono essere considerate definitive e con un percorso alle spalle che li ha messi in grado di testimoniare da soli quali metodi di lavoro e quali strumenti compensativi sono più appropriati al loro

studio. Quando entrano in Conservatorio sono già pronti a disegnare in prima persona, con il Delegato e i docenti, i passi necessari per un transito confortevole e proficuo nella nuova scuola. Più difficile è comprendere come procedere di fronte all'invalidità o a una disabilità, spesso depositate in forma protetta da numerosi "omissis", che obbligano il delegato a indagare con discrezione sulle condizioni reali dello studente.

La partita, nei corsi accademici, si gioca quindi sul terreno dei percorsi, non su quello dei contenuti: ecco dove la sfida si fa interessante, perché i percorsi vanno individuati, sperimentati, adattati, e prevedono una capacità d'ascolto dei problemi, la collaborazione stretta fra docenti, la necessità di aggiornarsi e specializzarsi su forme di didattica non convenzionali. I Conservatori più attivi hanno già costruito una rete di contatti sul territorio con esperti che possono essere di grande aiuto, ma resta vero che ogni docente è tenuto a prevedere nei suoi metodi di lavoro un adattamento alle necessità dello studente, senza demandare le soluzioni ad altri.

Attrezzarsi per affrontare le invalidità è certamente impegnativo: si pensi solo ai presidi per i non vedenti, che spesso sono ottimi musicisti, ma hanno necessità di strumenti di lettura e scrittura dedicati e di docenti che sappiano adattare la loro didattica a questi strumenti. Il Conservatorio dovrà provvedere all'informazione e formazione del personale e all'adeguamento dei percorsi e delle prove d'esame, per garantire che il diritto allo studio per questa fascia di studenti sia concretamente rispettato.

Il secondo e terzo gruppo, disabilità e DSA, pongono però i problemi più nuovi, perché si tratta di entrare in quella fascia di disagio sottile che richiede una sensibilità attenta. Se in passato uno studente dislessico che mostrava difficoltà nella lettura a prima vista poteva essere allontanato con il sospetto del "non capisci" o del "sei troppo lento", a fronte di altri ragazzini che si sfidavano nella lettura a prima vista dei solfeggi impestatissimi di Letterio Ciriaco, oggi dobbiamo rispettare e assecondare quella lentezza, proprio per far maturare lo studente e dargli sicurezza secondo le sue caratteristiche. Il ragazzo che sbaglia il dettato melodico può essere disgrafico e quello che si perde di fronte a una prova di coordinazione può essere disprattico. Bisogna andargli incontro e recuperare le sue capacità accettando di percorrere un'altra strada: a volte basta l'aggiustamento di un piccolo passo (una matita colorata, un tempo più calmo, un po' di solidarietà da parte dell'insegnante) per rendere il cammino del tutto sicuro.

L'esperienza degli ultimi anni è in questo senso molto confortante, perché ci dimostra che gli studenti con DSA che approdano ai corsi accademici sono normalmente in grado di indicare i propri bisogni e hanno confidenza con strumenti compensativi che permettono loro di seguire le lezioni e superare le prove con facilità. Resta il fatto importante che di questo si può, anzi si deve parlare. Permettere a uno studente di manifestare le proprie difficoltà è pratica civile, che mette tutti a proprio agio e rende produttivo il lavoro. Succede spesso che sia lo studente stesso a dichiarare che non ha

bisogno di sostegno particolare. In qualche caso rivendica anche il diritto di depositare una certificazione a sua tutela, chiedendo però che tale certificazione sia attivata solo su sua richiesta, rimanendo segreta nel suo dossier. Il diritto alla riservatezza è fondamentale, anche in questo caso, e richiede una linea di condotta giocata fra la condivisione e la segretezza. C'è una fiducia da costruire, basata sul rispetto, la sensibilità e la conoscenza reciproca.

### *Le criticità*

Organizzare spazi e personale per accogliere studenti che necessitano di attenzione comporta la richiesta di tempo e risorse (il tempo ha risvolti economici, anche in una scuola). L'anno scorso il M.U.R. ha stanziato dei fondi, che i Conservatori hanno potuto ricevere e utilizzare, calcolati in proporzione con il numero degli studenti iscritti. Quest'anno non è annunciato, almeno per ora, un nuovo stanziamento; i fondi andranno reperiti nelle casse dei diversi Istituti. La questione è da seguire.

Sul piano dell'accoglienza e della didattica restano invece aperte altre questioni delicate. Per esempio il comportamento da tenere nei confronti dei BES, cioè di quell'area di Bisogni Educativi Speciali che si presenta più ampia e sfumata: studenti con sospetti disturbi lievi dello spettro autistico, con diagnosi di depressione o di anoressia, con problemi gravi di famiglia, economici o linguistici. La normativa universitaria prevede di attivare strumenti dispensativi e compensativi per chi presenta certificazione di DSA, ma non chiarisce come considerare i BES, che pure nella realtà esistono. Il Delegato potrebbe non intervenire, in questi casi, e al momento si cerca di attenersi al regolamento, anche per non affrontare un terreno scivoloso sia dal punto di vista medico, sia da quello della responsabilità. Rispettare una certificazione è abbastanza semplice, mentre ascoltare le preoccupazioni di uno studente con difficoltà così variegate (anche se spesso passeggera, fortunatamente) è un impegno per cui bisogna attrezzarsi in proprio. È anche vero che un processo di sensibilizzazione, una volta promosso, conduce a un modo di vedere nuovo e sarà difficile ignorare le necessità di chi si rivolge alla scuola, solo perché non ha in mano il pezzo di carta giusto.

Le politiche dell'inclusione portano a una sostanziale modifica del modo di considerare gli altri, soprattutto se “includere” diventa una pratica di potenziamento utile a tutta la scuola. Non si tratta infatti di essere caritatevoli e pietosi, ma di considerare il fatto che permettere la diversità è un vantaggio per tutto il sistema, è un recupero di forze, di intelligenze, di speranza e persino di buon umore. Trovare una soluzione per una persona in difficoltà e vederla tornare attiva e pienamente produttiva è una grandissima soddisfazione ed è un'esperienza didattica che ricade positivamente su tutti. Innegabilmente ci sono ancora delle difficoltà da superare nel sistema, ma ne vale la pena per i singoli e per la collettività.

Consci delle difficoltà, i Delegati italiani si sono da subito uniti nel Coordinamento nazionale, che ha aiutato a risolvere diverse questioni. Le “Linee guida per studenti con disabilità e DSA in Conservatorio”, elaborate negli ultimi mesi sulla base delle esperienze vissute, saranno presentate alla Conferenza dei Direttori nell’autunno 2023, per diventare poi strumento di informazione e punto di riferimento riconosciuto su tutto il territorio nazionale.

### *Inclusione al Conservatorio di Genova*

Il “Paganini” è stato da subito fra gli Istituti più attivi nel campo dell’inclusione ed è fra i promotori della “Linee guida”, che saranno presto disponibili sul sito istituzionale **conspaganini.it**.

Nello scorso anno ha organizzato il convegno “Didattica inclusiva, facciamo il punto al Conservatorio di Genova” (25 e 26 ottobre 2022), che ha ospitato i seguenti interventi, ora reperibili sul canale YouTube **@conservatoriopag**:

- *Neurobiologia delle differenze individuali* (Prof. Maurizio Balestrino, Università di Genova)
- *Neurodiversità e didattica inclusiva* (Prof.ssa Grazia Maria Santoro, Università di Genova)
- *Neuropsichiatria e musica. I disturbi dello spettro autistico* (Prof. Lino Nobili, Uni Genova)
- *L’approccio multisensoriale* (Dott.ssa Monica Gori, Istituto Italiano di Tecnologia)
- *L’esperienza della musica per i non vedenti* (M° Alessandro Cadili Rispi)
- *Le borse/lavoro di UCIL: Comune e Conservatorio collaborano per il futuro* (Dott.sse Cristina Piccarreta e Monica Gatti)
- *Il progetto “Sintonie”* (Prof.sse: Emma Garzoglio, Grazia Maria Santoro, Tiziana Canfori - Studenti: Ludovica Badino, Lorenzo Renosi)
- *Inclusione al Liceo Musicale Pertini* (Dirigente Prof. Alessandro Cavana - Prof.sse Milena Verdi, Danila Debarbieri, Valentina Benelli e Chiara Margarita)
- *Il lavoro dei delegati*: Università di Genova (Prof.ssa Mirella Zanobini)
- *Il lavoro dei delegati*: Accademia Ligustica di Belle Arti (Prof.ssa Sabrina Marzagalli)
- *Il lavoro dei delegati*: Conservatorio (Prof. Emilio Piffaretti, Prof.ssa Tiziana Canfori)

Le esperienze svolte in questo campo nascono in stretta relazione con il progetto “Sintonie”, promosso dal Conservatorio insieme all’Università di Genova e giunto oggi al quinto anno di vita, che vede fra i partner anche l’Istituto Italiano di Tecnologia. Si tratta di una serie di incontri e laboratori dedicati a studenti e operatori esterni, che ogni anno si rinnova, grazie alla collaborazione con il DINOGMI (Dipartimento di Neuroscienze, Riabilitazione, Oftalmologia, Genetica e Scienze materno-infantili) su temi che legano la musica alla medicina: logopedia, fisioterapia, neurologia, neuropsichiatria. Su questo terreno fertile di scambi e ricerca sono nate anche alcune tesi di laurea e ultimamente l’ipotesi di lavorare insieme al progetto di un biennio di Musicoterapia.

Una particolare attenzione è riservata anche ai rapporti con l’Ufficio Scolastico Regionale e con un buon numero di scuole primarie e secondarie, in particolare il Liceo Musicale “Sandro Pertini”. La conoscenza delle pratiche d’inclusione nelle fasce precedenti ci conforta e ci aiuta a creare continuità.

Con le risorse del DM 752 sono stati acquistati strumenti per la didattica e l’orientamento e sono state create tre borse per studenti con funzione di tutor. Queste ultime, attribuite per selezione a studenti musicisti con esperienze di studio o lavoro nel campo delle disabilità, si sono dimostrate estremamente utili.

Altra particolarità genovese è il buon rapporto col territorio, che è elemento fondamentale per creare prospettive future per studenti con bisogni speciali. In particolare si è aperta una collaborazione con UCIL (Ufficio Coordinamento Inserimenti Lavorativi) del Comune di Genova e con l’Ufficio Collocamento Mirato della Regione Liguria. In entrambi i casi è stato possibile aprire delle borse-lavoro che permettono un’esperienza lavorativa protetta presso il Conservatorio.

Si invitano i lettori interessati a consultare il sito [conspaganini.it](http://conspaganini.it), su cui compariranno le “Linee guida per studenti con disabilità e DSA in Conservatorio” e i programmi futuri di “Sintonie”. Sul canale YouTube [@conservatoriopag](https://www.youtube.com/@conservatoriopag) sono reperibili invece le registrazioni del convegno e gli interventi più recenti di “Sintonie”. Per un contatto più diretto sui temi dell’inclusione è invece possibile scrivere all’indirizzo [dsa@conspaganini.it](mailto:dsa@conspaganini.it).

## Era Paganini. Un approccio bibliografico

*Gianfrancesco Falbo*

### *Qualche breve cenno*

«Quando dio volle, sulla scena apparve una forma oscura che sembrò emersa dall'averno. Era Paganini [...]»<sup>1</sup>. Così Heinrich Heine all'esordio di una pittoresca descrizione, quanto mai d'effetto, di un concerto del Virtuoso ad Amburgo. Il nome, la figura, i suoni, sono impressi nelle pagine di quanti ebbero modo di ascoltarlo e vollero lasciarne testimonianza. Paganini fu la cometa fra le stelle del violino: ma non fu solo questo. Sotto il mantello dell'eroe misterioso, dell'artista geniale e diabolico, che avvolge l'immaginario collettivo, giaceva il musicista a tutto tondo, quello che sugli interpreti del Romanticismo ebbe impatto ancor più del mito che lo precedeva. Ecco il Paganini che la musicologia vuole restituirci e, spogliandolo del mantello con continue folate di verità, farne rifulgere l'immagine di nuova luce.

La ricerca bibliografica qui condotta riguarda, con qualche eccezione, il sessantennio 1950-2010. Nel tracciare un percorso per questo scritto (sperando possa essere, in qualche modo, utile ai lettori) si è pensato di iniziare con una panoramica del moderno corso di studi, per trattare poi nomi e argomenti che a Paganini si legano.

Se non per le prime tre monografie, la disposizione dei materiali non segue l'ordine di pubblicazione. I testi di autori stranieri sono stati consultati nella loro versione originale e le traduzioni effettuate in autonomia, salvo diversa indicazione. Aggiungiamo, infine, che il nostro archivio molte altre fonti tiene ancora in serbo e tanto siamo consapevoli di averne tralasciate quanto auspichiamo di tornare a scriverne in futuro.

### *1. In fieri*

Lo *status* attuale della materia paganiniana è il prodotto di un'attività che, nel tempo, ha confermato due intenti fondamentali: la pulizia del ritratto biografico, volta a rimuovere quell'alone di incertezze e di romanzesco che da sempre lo accompagnano, e lo studio delle opere. Se il primo si è delineato lungo un percorso ormai quasi secolare (considerando punti di partenza il *Paganini intimo* di Arturo Codignola del 1935 e la *Vita di Niccolò Paganini* di Gian Carlo Conestabile, rivista e riedita nel 1936 da Federico

Mompellio), il secondo ha conosciuto un momento di svolta nel 1972, anno in cui il *corpus* di manoscritti, a seguito di varie peregrinazioni, ha fatto rientro in Italia dopo esser stato acquisito dal Governo, il che ha consentito l'avvio di un'Edizione nazionale e un esame per molta parte *ex novo* della produzione musicale. Da allora, il rapporto fra versante biografico e compositivo si è sempre più equilibrato.

I quattro autori che verranno presentati in questo capitolo hanno fornito contributi essenziali alla sistematizzazione della materia, svolgendo un ruolo fondamentale altresì sancito dal legame con l'Istituto di Studi Paganiniani, fondato a Genova nel 1972.

Ci è sembrato modo migliore per iniziare un *Invito all'ascolto*: è quello di Alberto Cantù (1988)<sup>2</sup>, che prende le fila dal “nuovo corso” di attività e inquadra il musicista inserendolo in una parabola ad ampio raggio. Cronologia parallela e biografia critica vengono poste quali strumenti indispensabili alla contestualizzazione e, allo stesso modo, una premessa concepita con sguardo periferico: tradizione melodrammatica da un lato, evidente nel frequente impiego di temi d'opera per variazioni, ma anche nell'approccio strumentale stesso (la densità del cantabile, lo scambio “duettante” tra quarta corda e cantino, l'uso di suoni armonici di “coloratura”, gli accompagnamenti “a chitarra”); dall'altro il prototipo del concertista moderno, l'impatto propulsore al virtuosismo e un'attenzione alla componente timbrica che non solo rendono Paganini “forza trainante” dell'Ottocento, ma lo lanciano al di là dello stesso, prospettando “vie nuove”, velato riferimento al mondo brahmsiano, alla freschezza e gittata di un'azione destinata a schiudere orizzonti altri. Un ulteriore sguardo alla tradizione, quella violinistica, in cui spicca il nome di Pietro Antonio Locatelli (di cui si parlerà nel terzo capitolo), prelude all'analisi delle opere. Trattata con penna raffinata, la sezione apre con i *24 Capricci* per violino solo (op. 1), dedicati “Alli artisti”, summa di tecnica sostanziata di spessore compositivo, esaltata da una poetica tutta paganiniana, per giungere ai due terzetti per archi e chitarra del 1833, composti durante la permanenza londinese. Al centro i brani con orchestra, a iniziare dai concerti che il Virtuoso mise in “bisaccia” (ossia i primi tre dei cinque numerati in catalogo) prima di partire per il *tour* europeo del 1828, e le composizioni da camera, sfera in cui la chitarra si ritaglia uno spazio importante, cantuccio del Paganini privato, “in pantofole”. Per accuratezza, stile e oggettività di criterio, il testo di Alberto Cantù fornisce ancora un paradigma.

Altro nome portante dell'edificio di studi è quello del musicologo Edward Neill. Il suo *Paganini. Il Cavaliere filarmonico* (1990)<sup>3</sup> è la rivisitazione di una biografia del 1978, alleggerita da parte dell'iconografia e aggiornata nel corredo documentale, con due appendici in aggiunta. Consapevole della difficoltà di ricostruire la vita di un “personaggio” itinerante che, di città in città, dava seguito a una frenetica attività concertistica, a muovere l'autore è la necessità di scrostare quel famoso alone di incertezze, di non “sceneggiare” (questo il termine nella premessa del 1978) i fatti, ma di descriverli ba-

sandosi su fonti attendibili. La scelta di indicare i capitoli con numerazione progressiva conferisce l'idea di scrittura continua: il discorso, infatti, fluisce con estrema scioltezza; copioso è l'archivio a supporto. Leggiamo, ad esempio, date delle accademie (i concerti misti, che accorpavano musica strumentale e vocale) e i relativi programmi, carteggi (spicca il nome di Luigi Guglielmo Germa, avvocato e violinista dilettante, cui Paganini fu legato da sincera amicizia) ed estratti di cronaca. Esame delle composizioni e riflessioni dell'autore fanno da tessitura: ne risulta una personalità artistica simbolo di «una civiltà strumentale di non poco momento», la cui eco si è propagata oltre i confini del suo paese e del suo tempo.

Per gli studiosi di Paganini, nell'ottica di un lavoro *in fieri* che continua ad arricchirsi di scoperte, rappresenta un punto di riferimento costante l'opera di Danilo Prefumo. Prendiamo la licenza di varcare temporaneamente i confini della nostra ricerca per introdurre il suo volume: *Paganini. La vita, le opere e il suo tempo*, edito da LIM nel 2020, basato su una precedente monografia (2006), certo una stazione di arrivo<sup>4</sup>. L'esposizione della vicenda biografica, lineare e approfondita, risponde a un procedimento di "sottrazione" e "accumulo": depurarla dalle infondatezze permette, cioè, di far posto a nuove informazioni attendibili. Ad essa si aggiunge la rivalutazione del Paganini compositore, sulla base di uno spostamento del baricentro dall'asse viennese, a lungo considerato unico termine di paragone, a quello parigino «dei pianisti virtuosi e dei violinisti dell'epoca napoleonica».

A coadiuvare l'azione dell'autore è il supporto di due testi di recente pubblicazione: l'edizione critica (parziale) dell'epistolario paganiniano a cura di Roberto Grisley e l'Aggiornamento del Catalogo tematico redatto da Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento (per questo indicato come Moretti-Sorrento, M.S. in abbreviazione). Nel volume, a una prima parte dedicata alla vita, arricchita da un corposo apparato di documenti e note, segue quella di analisi musicale: una guida con esempi, indicazioni su parti e partiture disponibili, eventuali annotazioni e aggiunte che su esse compaiono, nonché rimandi a lavori dello stesso o di altri compositori con cui si creano parallelismi. Dà inizio alla seconda sezione un'argomentazione estesa che, oltre a soffermarsi sulla tecnica strumentale di Paganini (con particolare riferimento al resoconto di Carl Guhr, violinista tedesco che con il Genovese fu a stretto contatto durante la sua permanenza a Francoforte)<sup>5</sup>, lo colloca in una prospettiva internazionale, scorgendo nel suo "mito" il valore fondativo di un modello portavoce «di un desiderio collettivo, di un diffuso bisogno di libertà, di sovversione delle solide convenienze musicali», il cui fulgore virtuosistico scintillò quale «eroica sfida all'impossibile [...] sforzo supremo dell'uomo di proiettarsi oltre i limiti stessi della sua natura»<sup>6</sup>. A fare da cornice un capitolo riguardante i nomi più rappresentativi del violinismo nella sua evoluzione stilistica fra Sette e Ottocento e uno dedicato alla discografia paganiniana, con riferimenti ad alcune delle registrazioni

di importanza storica effettuate sino ai giorni nostri: di rilievo l'integrale dei concerti per violino in versione originale<sup>7</sup>, eseguita sullo strumento di Paganini da Massimo Quarta con l'orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova da lui stesso diretta, e la prima *Opera Omnia*, proposta da Dynamic nel 2018.

Abbandoniamo il percorso cronologico, per compiere un passo indietro nel tempo. Nata dalla collaborazione tra Danilo Prefumo e Alberto Cantù, una trattazione *ad hoc*: *Le opere di Paganini* (1982)<sup>8</sup>. Il testo è strutturato in due parti, divise fra i due autori: la prima passa in rassegna la produzione al di fuori dei concerti e dei brani con orchestra, cui è invece dedicata la seconda. Questa divisione rispecchia, in realtà, una dicotomia tra i lavori concepiti per il pubblico e quelli destinati a una dimensione domestica, una linea che è necessario tenere in considerazione per lo strumentale, soprattutto nella prima metà del XIX secolo. In questo senso, il *corpus* paganiniano non può essere considerato come “blocco monolitico”: mentre il virtuosismo d'impatto era, infatti, il canone delle composizioni assegnate al palco e la forma, sovente, diveniva elemento accessorio, la musica da camera, riservata a un ambiente borghese dilettantistico, era ambito “artigianale” che, lasciando spazio a un gesto di scrittura compatta, consentiva di tessere i fili con la tradizione, mitigando quell'«ansia di arrivare al più presto al tema con variazioni» che, più della forma-sonata, fungeva da fulcro strutturale nei pezzi di bravura. Nella consapevolezza che le nozioni relative al catalogo si sono rafforzate negli anni e nuovi manoscritti sono stati rinvenuti, questo testo conserva la sua validità, forte dell'intento condiviso dei due autori di considerare l'opera nel suo puro valore musicale, senza condizionamenti.

Compiamo un ulteriore passo indietro e chiudiamo il quadrilatero di nomi presentati in questo primo capitolo con Pietro Berri, socio fondatore dell'Istituto di Studi Paganiniani assieme a Edward Neill e alla musicologa Alma Brughera Capaldo, altresì proprietario di un importante archivio ereditato dal Comune di Genova<sup>9</sup>. *Paganini. Documenti e testimonianze* (1962)<sup>10</sup> è un'interessante raccolta di saggi pubblicati in precedenti circostanze, corredati di «copiosa e in parte inedita iconografia». “Variazioni sul tema” li definisce l'autore che, medico di professione, approfondisce il quadro del “paziente” Paganini, costretto a combattere con una salute precaria e sovente incappato nelle mani di ciarlatani («fortunato a chi vien dato di partire per l'altro mondo, senza dipendere dai medici» diceva in una lettera al Germi). Lasciati alle spalle un testamento vergato a Vienna, con cui il Nostro nominava il figlio Achille suo erede universale, e un agognato viaggio in Russia che rimase chimera, tutto dedicato all'argomento clinico è il saggio «Ricette e “segreti” di Paganini»: ingannevole il titolo, perché i segreti non sono quelli di tecnica strumentale, ma le prescrizioni dei dottori presso cui andò in cura e alcune sue stesse, catalogate nell'*agenda rossa*<sup>11</sup> come *Annali farmaceutici e raccolta di rimedi e segreti per abbreviare [sic] la vita*, scritte con calamaio intriso di *sense of humor*,

per occultare le paure, quelle sì veritiere. E il tema medico riaffiora nella descrizione della tetra e orribile atmosfera di una Genova afflitta dal colera, nell'estate del 1835, quando Paganini lasciò la dimora del marchese Gian Carlo Di Negro per recar visita all'ospedale di Pammatone e toccare con mano i degenti: senso di umanità, forse, ma anche e soprattutto un modo per esorcizzare i propri timori unito a un gusto per il *macabre*, decisamente romantico, che del Virtuoso era una delle tante sfaccettature e che contribuì a estendere l'alone mistico con cui le pagine di quei tempi sovente ce lo hanno consegnato.

## 2. Di là dalle alpi

Quando il *tour* europeo di Paganini prese avvio, nel 1828, l'onda prodotta dai suoi concerti, che si propagò rapidamente in modo esponenziale, ebbe epicentro a Vienna. Ci fornisce uno spaccato di quella città, addentrandosi nel quotidiano, Alice M. Hanson nel suo *Musical Life in Biedermeier Vienna*<sup>12</sup>. La parola *Biedermeier*<sup>13</sup>, sovente impiegata nel composto *Biedermeierzeit* (con traduzione aperta "età dell'uomo comune") in riferimento a una fase di "decadentismo" artistico della prima metà dell'Ottocento, viene in questo caso utilizzata al solo scopo di delimitare il campo d'interesse al periodo 1815-1830, nel più ampio sfondo della transizione fra XVIII e XIX secolo. Emerge l'immagine di una realtà pulsante, un *melting pot* etnico alla stregua delle moderne metropoli, percorso altresì da profonde contraddizioni e vessato da difficoltà economiche, con la polizia a esercitare stretto controllo e un fervente sottostrato di associazioni studentesche a far ribollire ideali di libertà; un territorio in cui le società segrete, che si diffondevano in tutt'Europa, davano fuoco alla miccia che avrebbe fatto divampare i moti rivoluzionari del 1848. Vienna rimaneva, tuttavia, il principale centro di attrattiva per i musicisti, il contesto con cui misurarsi. Paganini vi giunse e la conquistò: dopo il primo concerto, tenuto il 29 Marzo presso la Redoutensaal, i teatri e le sale registravano il *sold out*; i guadagni, incentivati dai biglietti ad alto costo, furono ingenti (al termine della permanenza ammontavano a un totale superiore ai 30.000 fiorini, una cifra record) e presto il clamore generò una vera e propria moda *alla Paganini*. I programmi, sovente condivisi con il soprano Antonia Bianchi<sup>14</sup>, rientravano nel filone "commerciale", in antitesi alle proposte a sfondo educativo, di riscoperta del recente passato classico, promosse dalla Gesellschaft der Musikfreunde e a quelle del gruppo dei Concerts Spirituels<sup>15</sup>, che includevano musica corale sacra e sinfonica. I successi del Violinista, certo dovuti alla straordinarietà delle sue esibizioni, erano però anche specchio delle trasformazioni in atto: l'aristocrazia in decadenza, che aveva respirato i nobili sentimenti di speranza nelle note di Beethoven, iniziava a cedere il passo alla nuova borghesia, che nel concerto cercava un momento di evasione e che nel Virtuoso di Genova scorse l'uomo nuovo.

Nel lungo elenco di compositori che respirarono il vento di novità sollevato da Paganini in Europa, figurava un giovane Robert Schumann. Ne ha parlato un autore che a

questo artista fu profondamente legato, John Daverio, proponendo un titolo quanto mai evocativo, *Il circolo magico: Schumann e la musica di Paganini*<sup>16</sup>. Era ancora studente di giurisprudenza Schumann quando ascoltò il Violinista in concerto nel 1830, a Francoforte sul Meno. All'ispirazione letteraria che l'evento destò (il Genovese divenne uno dei personaggi, da celare sotto pseudonimo, del racconto immaginario *Die Wunderkinder*, solo abbozzato) presto seguì quella musicale, dapprima in sordina con uno schizzo di *Allegretto* e con l'*Allegro* (op. 8) per pianoforte (in cui echeggia una traccia di tema e variazioni su "La campanella", il *Rondò* conclusivo del *Secondo concerto* di Paganini), poi con le trascrizioni pianistiche di dodici dei *24 Capricci*, elegante esaltazione delle loro "qualità poetiche", pubblicate in due volumi: le *Études pour le pianoforte* (op. 3, 1832) e le *6 Études de concert* (op. 10, 1833).

Per svelare l'arcano che Daverio cela nel titolo, tuttavia, entra in gioco un disegno di Johann Peter Lyser (uno degli pseudonimi di Ludwig Peter August Burmeister, poeta, pittore e critico musicale) in cui Paganini appare al centro di un cerchio, la moglie priva di vita e scheletri in ridda sullo sfondo, che ispirò in Schumann l'immagine dello *Zauberkreis*, il "circolo magico", una spirale in cui il Violinista stregone era pronto a catturare i suoi ascoltatori, una visione che divenne per il Pianista fascinazione per l'ignoto e si tradusse in *verve* creativa: con quel ritratto su di sé "torreggiante", nell'elaborare la coda del *Capriccio n. 16*, Schumann si sentì di marcare e intensificare gli spostamenti di accento che la contraddistinguono, quella "dissonanza metrica", come il teorico Harald Krebs l'ha definita, "potere ritmico" in grado di attirare nel cerchio. Simile "sortilegio" venne compiuto sull'*Intermezzo* dedicato a Paganini, della raccolta *Carnaval* (op. 9), traduzione musicale di quel mondo tra il vero e l'immaginario che popolava il *Wunderkinder*. Quel fervore che infiammò Schumann incise su tutta la sua parabola compositiva, tanto nel periodo delle miniature quanto nella produzione tarda, in cui il bagaglio tecnico mutuato dall'"arsenale" del Genovese si fuse con la «serietà di carattere e densità contrappuntistica» di tipo bachiano, quella delle *Sonate e partite* per violino solo, di cui il Pianista produsse un accompagnamento nel 1853. Lo stesso fece per i *Capricci* e quello fu uno dei suoi ultimi lavori.

Si è occupato di *Paganini*, brano della raccolta *Carnaval*, Charles Rosen nel libro *The Romantic Generation*<sup>17</sup>. Come per il *Capriccio n. 16*, il *focus* è nuovamente sulle battute di coda, quelle che chiudono la prima parte del brano: qui Schumann elabora sull'idea di "melodia per assenza", sorta di illusione percettiva di una linea interna che vive della sua eco, "paradosso romantico" che, in questo caso, viene traslato a livello timbrico e provoca, attraverso un uso specifico del pedale, un singolare effetto di risonanza<sup>18</sup>. Nell'analisi di Rosen «si tratta probabilmente del primo uso degli armonici del pianoforte quale espediente autonomo nella storia della musica»<sup>19</sup>: lo strumento non è più il fine ma il mezzo per giungere a un'idea che coincide con il suono stesso. Concetto que-

sto destinato a rimbombare tra le mani di un altro pianista, Franz Liszt. Anch'egli avvolto dal turbine paganiniano, dopo aver assistito a un concerto parigino del Violinista, decise di rivoluzionare la propria tecnica e, come Schumann, attinse alle sue opere per elaborare trascrizioni, giustapponendo alla parola *Études* quella locuzione, “*d'exécution transcendante*”, presto emblema del suo stile<sup>20</sup>. Aleggiano come il Genovese tra i fumi di mistero demoniaco che lo accompagnavano, «Liszt fece per il pianoforte, su scala molto più ampia, quanto Paganini aveva fatto per il violino solo pochi anni prima»<sup>21</sup>: rese cioè il virtuosismo un valore strutturale, ammantandolo di poetico lirismo, per realizzare un istinto sonoro di impatto drammatico prima ancora che un ponderato disegno compositivo. Quasi a decretare che, talora, la *virtus* non sta *in medio* ma *in extremis* e che valicare i limiti strumentali equivale ad annientare quelli posti all'individuo: anche e soprattutto in questo risiede il *transcendente*.

Dei risvolti che il concertismo di Paganini produsse su Schumann e Liszt parla Renato Di Benedetto nel suo volume *Romanticismo e scuole nazionali dell'Ottocento*, ottavo dei dodici che vanno a formare la *Storia della Musica* proposta dalla Società Italiana di Musicologia, edita da EDT nel 1982, riveduta e ampliata nel 1991<sup>22</sup>. Ben in luce nel titolo uno degli intenti dell'autore, quello di emancipare le cosiddette “scuole nazionali” da un inquadramento che, complice l'equivoco cui la denominazione può condurre, rischia di semplificare un fenomeno articolato nella sua mappatura in evento monodirezionale, politico nelle premesse, appendice se non corpo estraneo al Romanticismo. Argomento quest'ultimo tanto ampio quanto variegato (lo dimostra la ricca proposta bibliografica) che, con altrettanto scrupolo, viene esaminato nella sua natura sfaccettata, sovente fatta di contraddizioni, e il discorso musicale messo a fuoco a partire dai suoi presupposti filosofico-letterari. Paganini si inserisce nel contesto con immagine di attore, ma si fa altresì riflesso nei compositori che a lui guardavano; figlio di quella tarda età classica che sconfinava in quella romantica e quest'ultima, a sua volta, finisce per alterarne e corromperne lo stato di equilibrio. Più energico si impone allora il virtuosismo strumentale, una delle famose contraddizioni, apparentemente agli antipodi del “puramente poetico”, ma che diventa in realtà sua esaltazione, ora che la gerarchia delle arti è stata sovvertita e la musica assoluta ha compiuto un balzo al posto più alto<sup>23</sup>. Ecco che Paganini diviene incarnazione dell’“eroe solitario” tanto caro ai romantici, pronto a sferzare le corde per sfidare il mondo, e il flusso dirompente delle sue note anela a quella *unendliche Sehnsucht*, al desiderio struggente infinito, che è desiderio *di* infinito, nell'intento di agguantarlo.

### 3. Una schiera di virtuosi

La parola “virtuoso” che, in musica, descrive una condizione di pieno controllo dei mezzi tecnici, si connota altresì di un significato più profondo, che si è rafforzato pro-

prio nell’Ottocento, secolo di nostro interesse. Lo approfondisce James Deaville, Professor alla Carleton University di Ottawa, nel suo articolo *La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*<sup>24</sup>, che mette a confronto diverse generazioni di violinisti, pianisti e cantanti. In realtà la storia suggerirebbe un ordine diverso giacché il violino, che in Arcangelo Corelli (1653-1713) riconosce il capostipite di una tradizione, ha un trascorso più recente: tuttavia è il primo strumento a essere preso in considerazione, quasi in virtù della forza magnetica generata da Paganini, la stessa che lo svincola dalle logiche del mecenatismo per promuoverlo *self-made man*. In effetti, senza quella carica attrattiva, non ci sarebbe stato il Liszt che conosciamo: quel Liszt che introiettò le energie emanate dal Genovese in concerto e le sprigionò per portarsi ancora più in alto. I due, per quanti fili li possano legare ai precursori, fecero da spartiacque, fissando un prima e un dopo. Emerge allora il senso più profondo del termine “virtuoso”, che ne completa la definizione: Paganini e Liszt esercitavano quello che il filosofo Thomas Wartenberg riconosce come “potere trasformatore”, un impulso in grado di incidere sul pubblico, esaltandone la condizione. Il carisma e la fisicità impressi nell’esecuzione, alimentati dallo spessore interpretativo, stimolavano l’udito quanto la percezione visiva e l’esibizione diventava catarsi. Si aggiunga al loro il nome del soprano svedese Jenny Lind: erano virtuosi allora, sarebbero *stars* nei giorni nostri.

Tra i precursori di Paganini non si può omettere il già citato Pietro Antonio Locatelli (1695-1764). Per un profilo del compositore e violinista bergamasco, facciamo di nuovo riferimento ad Alberto Cantù, a una sua relazione del 1985, riproposta a distanza di tre anni nella *Nuova Rivista Musicale Italiana*, presentata con la curiosa formula *Tre Locatelli e Paganini*<sup>25</sup>. Tre perché tante furono le fasi compositive del suo predecessore: legata al concerto grosso di eredità corelliana la prima, allo stile galante suo contemporaneo la seconda e la terza caratterizzata dall’estro dei *12 Concerti per violino, archi e basso continuo* (op. 3), inseriti nella raccolta *L’Arte del violino* (1733). Strutturati sul modello vivaldiano (tempo veloce-lento-veloce), i *Concerti* hanno annessi *24 Capricci ad libitum*, ossia due cadenze per ciascuno, di lunghezza senza precedenti e altrettanta difficoltà, poi divenuti opera autonoma, seme del capriccio di accezione ottocentesca, della «poetica del virtuosismo come meraviglia», che pure evoca reminiscenze barocche. Il confronto tra i due artisti mostra vari punti di contatto, a partire da questioni fisiologiche, da quella flessibilità atipica delle dita che pare fosse caratteristica comune (confermata per Paganini dalla testimonianza del Dr. Bennati<sup>26</sup>, più che probabile per Locatelli). È tuttavia la condivisione di stilemi e matrici strutturali in ambito compositivo (che gli esempi musicali proposti dall’autore supportano) ad accrescere le nostre certezze nell’idea che Paganini utilizzò i *Capricci* di Locatelli come trampolino di lancio ai propri, traendo linfa da un modello che aveva indirizzato il virtuosismo verso mete mai toccate fino ad allora.

Ha investigato l'argomento anche Tatiana Berford, proponendo un articolo comparso sui «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani»<sup>27</sup>, il periodico che per trent'anni (1972-2002) ha riunito contributi di ricerca di inestimabile valore da parte di studiosi di tutto il mondo e che ora è disponibile anche in formato digitale grazie all'attività divulgativa promossa dal Centro Paganini. L'indagine è volta tanto a confermare la teoria del modello locatelliano, quanto a ipotizzare il momento in cui il Genovese venne a contatto con l'opera del precursore. Il titolo scelto da Paganini, *24 Capricci*, che sancisce coincidenza in numero e nome con le cadenze dei *Concerti* di Locatelli, nonché i numerosi richiami interni (le comunanze sono poste in luce, anche in questo caso, con una serie di esempi musicali), trasformerebbero il riferimento in aperta citazione, forse un modo per mostrarsi in linea con la tradizione. Affermata la fondatezza di questa teoria, circoscrivere il periodo diviene per la Berford pretesto per rispondere a un quesito doppio e individuare un "quando" per Paganini e un "come" per Fétis, primo biografo paganiniano a fare il nome di Locatelli<sup>28</sup>. Se la pubblicazione ravvicinata dei *Capricci* di uno e dell'altro compositore su suolo parigino (1824, Locatelli - 1829, Paganini) pare rispondere al come Fétis arrivò ad accostarli, il quando per il Genovese porta a restringere le coordinate a una fase successiva a quella giovanile (per questioni di avanzamento tecnico) e, di certo, precedente alla consegna dei suoi manoscritti a Ricordi, nel 1817. La conoscenza dell'opera di Locatelli avvenne probabilmente per vie trasversali, dato che in Italia un'"ermeticità" generalizzata dei cenacoli violinistici ne aveva impedito la larga diffusione su territorio nazionale<sup>29</sup>.

Come abbiamo avuto modo di osservare finora, i protagonisti delle sale da concerto erano anche se non soprattutto compositori. Sottolinea questo aspetto, consegnandoci un brillante ritratto di Paganini, il *Dizionario di musica classica* di Piero Mioli che, con l'impeccabile maestria di chi anche nel breve sa dire tutto, nel descrivere il Nostro lo colloca quale «più grande autore di musica strumentale nell'Italia del primo Romanticismo»<sup>30</sup>. Quella dell'Ottocento strumentale, settore a lungo rimasto nell'ombra, giustamente portato in auge nell'ultimo cinquantennio, è un copione a doppia trama, che attorno ai fogli a caratteri in grassetto del concertismo di grande richiamo, sparge le minute del futuro cameristico, che si sviluppa in sordina, tra i focolai di un'aristocrazia ormai spezzettata, ma che silente si fa strada nella società e finisce per catturare le attenzioni del nuovo pubblico borghese, ardente di veder riconosciuto un proprio *status* culturale. E questa narrazione la si legge sparpagliata tra le gazzette, le riviste, gli epistolari, miniera da cui estrarre preziosi spunti. Era ben consapevole e ad essa attingeva Claudio Sartori quando, entusiasta dalla scoperta di un archivio di carteggi nella casa del mecenate bresciano Gaetano Franchi, decise di scrivere la biografia di un musicista che a questi fu legato da profonda amicizia e anni di corrispondenza. *L'avventura del violino* il titolo poetico, *L'Italia musicale nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini* il

sottotitolo esegetico<sup>31</sup>.

Raccontata con la precisione di un maestro orologiaio, la vita di Bazzini (1818-1897) fu quella di artista poliedrico: superbo violinista, espressione di un “romanticismo di linee classiche”, raccolse successi per l’Europa: “Nuovo Paganini” fu acclamato a Parigi, perché quello era e sarebbe rimasto il termine di paragone. In gioventù fu anche direttore, compositore lo rimase tutta la vita. Ancora all’apice del successo, decise di porre termine alla carriera di concertista *tout court* per rientrare nella sua Brescia (inizì allora la fitta corrispondenza con il Franchi): infoltì il suo catalogo e, pur non mancando di fornire un contributo al teatro con l’opera *Turinga*, diede i frutti migliori nello strumentale, fortificando l’eredità paganiniana. Divenne presidente del neonato Istituto Filarmonico Venturi, il futuro Conservatorio, ma il suo operato presto si estese al di là della città natale: visse in prima persona la nascita delle Società dei Quartetti e contribuì al loro sviluppo, dietro le quinte e sul palco (Società dei Concerti fu chiamata a Brescia, ma era l’equivalente, e anche di quella assunse la presidenza). Sovente criticato per la difficoltà e severità delle programmazioni, rimase fermo nel suo intento di contribuire alla diffusione della “musica classica” e, allo stesso modo, si impegnò nel rinnovamento dell’educazione musicale: così, da virtuoso che era stato, concluse la carriera prima come insegnante di composizione al Conservatorio di Milano (ebbe, tra i suoi allievi, Alfredo Catalani e Giacomo Puccini), poi come direttore dello stesso, spronando i musicisti del divenire a perseguire la “dignità dell’arte”. Spesso richiamati nella biografia, 547 i carteggi che l’accompagnano.

Quasi coetaneo di Antonio Bazzini, Camillo Sivori (1815-1894) fu altro esponente di spicco dell’Ottocento strumentale italiano. A questo nome si è dedicato, costruendo un bacino informativo di riferimento, Flavio Menardi Noguera, membro del comitato scientifico del Centro Paganini<sup>32</sup>. Con una trattazione dettagliata nel corpo e nei corollari<sup>33</sup>, del tutto originale nel disegno, la biografia di Sivori, elegante virtuoso del violino e compositore, del cui valore concertistico furono testimoni anche le Americhe, si sviluppa in due direzioni: da un lato il mondo del divenire, la Genova sua città natale che, alla stregua dei tempi, inizia a cambiare nel suo volto culturale e osserva le accademie cedere lentamente il passo alle nuove realtà dei Concerti Popolari, dell’Orchestra Civica, della Società del Quartetto e di tutta una rete di simili iniziative; dall’altro il mondo che tramonta, quello di Paganini, che Sivori, unico suo allievo riconosciuto, tiene legato a sé con orgoglio, consacrando con il suo strumento. Il “segreto” che il Maestro confida è spirituale ancor prima che tecnico: l’allievo lo custodisce gelosamente e lo nutre della propria individualità, quella di musicista raffinato, che ha nel cantabile la sua dote più lucente, di interprete versatile, eccelso camerista, che prende parte alla prima esecuzione londinese di tutti i *Quartetti* beethoveniani e a quella parigina del *Quartetto* di Verdi. Un profilo che si completa nell’atto compositivo, avviato sotto l’egida di Giovanni

Serra, coltivato nell'equilibrio tra slanci di bravura e afflatti lirici. Il lavoro di Menardi Noguera restituisce un pregiato tassello al mosaico dell'Italia musicale del XIX secolo.

Ha i tratti di racconto avvincente la biografia scritta da Giorgio De Martino su Giuseppe Gaccetta<sup>34</sup>, falegname genovese che, prima di dedicarsi alla lavorazione del legno, era stato violinista. Non un violinista qualunque, ma il discendente di una scuola che, procedendo a ritroso, passava dal suo maestro, Francesco Sfilio, al maestro del maestro, Camillo Sivori, per giungere a Paganini. E proprio quest'ultimo giace sullo sfondo, a scrutare una vita di perseveranza e dedizione allo studio, ma anche di sogni scaraventati sotto le macerie dalla Guerra: quelli di Sfilio, eccelso violinista poi grande didatta, che nel suo allievo prediletto, "Pippo" Gaccetta, tiene il vessillo per mostrare al mondo i principi della scuola di eredità paganiniana; quelli dello stesso Gaccetta che, circondato da orrori e indigenza, fa calare il sipario sulla sua brillante carriera e inizia una seconda vita da falegname. Tuttavia una testimonianza sopravvive, ed è un "miracolo musicale": la sua registrazione di nove *Capricci*, effettuata su nastro nel lontano 1931, nel retrobottega di un negozio, tra i rumori della strada. Il caso si fa spazio e, a distanza di anni, fa giungere quella registrazione nelle mani di Giuseppe Bignami, violoncellista del Teatro Carlo Felice: è la riscoperta di Gaccetta, è la consacrazione di Sfilio e, con lui, di Paganini.

#### 4. Ancora quattro corde, poi sei

Costruito da Giuseppe Antonio Guarneri nel 1742, il violino di Paganini, "il cannone" come lui lo aveva soprannominato, per via del suono denso e corposo, di quei bassi pieni che tanti temi e variazioni "sulla sola Quarta corda" declamarono con caldo melodismo, è nel tempo divenuto un personaggio anch'esso, quasi alla stregua del Virtuoso.

Nel tentativo di bilanciare la nostra tendenza a considerare fonti bibliografiche a noi più vicine, compiamo un'eccezione in senso opposto e facciamo ora riferimento a un testo del 1949<sup>35</sup>, un'intervista dell'avvocato Carlo Nardi a un nome illustre della liuteria italiana del Novecento: Cesare Candi. Nato a Bologna e cresciuto nel laboratorio di Raffaele Fiorini, si trasferì presto a Genova, dove raggiunse il fratello Oreste, e realizzò strumenti ad arco e a plectro di grande pregio. La sua "bottega", un "angolo del passato" in cui rifugiarsi dall'assordante fragore urbano, riluceva della "grazia" delle sue opere (alcune delle quali illustrate in iconografia). Oltre a fornire affascinanti nozioni sull'origine del violino, la lavorazione del legno, le qualità tecnica, fisica e morale della verniciatura, Candi elenca, in una relazione, le caratteristiche e misure del Guarneri di Paganini, custodito presso il Municipio di Genova per volere dello stesso («perché [ivi] sia perpetuamente conservato»), "invalido di eccezione" affidato alle cure del liutaio, che ne operò il restauro nel 1937. Dopo essere entrato nelle case del popolo americano via radio, suonato dal violinista Giulio Bignami, lo strumento fu esposto a Cremona in

occasione del bicentenario stradivariano. Fa da appendice una memoria dattiloscritta di Cesare Candi: un *excursus* in cui svetta il nome di Stradivari, modello incontrastato per la sua capacità di bilanciare signorilità di forme a robustezza di suono, unico vero segreto delle sue creazioni, emblemi di perfezione non ancora superata che, al pari di «una creatura umana, nata sana e intelligente», il tempo ha educato e fatto maturare.

Lasciamo per un attimo la carta stampata, per proporre un documento video: si tratta del DVD rilasciato dall’etichetta olandese Challenge Classics nel 2007 che, a distanza di dieci anni, ha riproposto un evento tenuto a Maastricht il 6 Settembre 1997, nel cui programma figurava il *Concerto n. 1 op. 6* di Paganini eseguito sul “Cannone” da Shlomo Mintz, con la Limburg Symphony Orchestra diretta da Yoel Levi<sup>36</sup>. Fa da preludio il racconto dei preparativi e la telecamera, districandosi nel traffico di Genova, Genova da sempre “dinamica”, ci conduce a Palazzo Tursi, dove silente riposa il Guarneri del 1742. Affidato dal Comune della città alle cure del liutaio Renato Scrollavezza nel 1988, il violino è sottoposto a una serie di trattamenti prima del concerto. Così, l’inseparabile compagno del Virtuoso, che aveva viaggiato al suo fianco in carrozza per tutta Europa, è ora scortato alla stregua di un *VIP*, pronto a imbarcarsi su un volo alla volta di Maastricht per respirare, di nuovo, l’ebbrezza del palco.

Completiamo il percorso da noi tracciato dedicando uno spazio allo strumento cui, oltre al violino, più si dedicò Paganini: la chitarra. Fu abilissimo suonatore, mostrando su sei corde l’“attitudine” e l’estro profusi sulle quattro anche se, per quanto ci è noto, non fu concertista; produsse tuttavia un corposo repertorio che l’indagine moderna ha pian piano ripulito della coltre di polvere che lo copriva. Per una biografia chitarristica ci supporta l’articolo di esemplare chiarezza *Ritorno a Paganini*<sup>37</sup> di Danilo Prefumo, pubblicato nel 2010 su *Il Fronimo*, la rivista fondata nel 1972 dal chitarrista e didatta Ruggiero Chiesa, richiamo antico all’omonimo trattato di Vincenzo Galilei sull’arte dell’intavolatura. Apportando aggiornamenti alle pubblicazioni del 1978, momento in cui «lo stato degli studi paganiniani era tutt’altro che brillante», l’autore passa in rassegna la produzione di opere per e con chitarra in corrispondenza alle tappe principali di Paganini. Molto prolifico in gioventù, nel catalogo sono annoverati lavori quali le *37 Sonate* e le *5 Sonatine* a solo, in cui inventiva e ricerca timbrica (perseguita anche attraverso l’uso della *scordatura*, pratica di modifica dell’accordatura standard) sono già marchio distintivo e, in duo con il violino, spicca la Sonata concertata per il trattamento bilanciato del dialogo tra le parti. *Hausmusik*, disinvolta e per circoli ristretti, la corposa serie di sonate per violino e chitarra del periodo lucchese (1805-1809), e i quartetti per violino, viola, violoncello e chitarra, a partire dal 1813, sul modello del *quatuor concertant* francese, in due o tre movimenti con sezioni solistiche, presto quatuor brillante con il primo violino a farla da padrone.

A chiudere la fase precedente il 1828 sono i 43 *Ghiribizzi*, pezzi estemporanei, “scarabocchi”, meno complessi di quelli del primo periodo, in cui citazioni tematiche e motivi originali si affiancano; e tutto un insieme di composizioni a scopo didattico destinate al suo allievo, il giovane Camillo Sivori: duetti e quartetti con chitarra, questi ultimi per la maggiore non ancora rinvenuti. A partire dal 1828 la scrittura risente dell’intensa attività concertistica in Europa, ma non si interrompe: al *Centone di sonate*, progetto avviato quello stesso anno, seguono a distanza di un quinquennio circa i due terzetti con chitarra, concepiti durante la permanenza londinese, epitome del Paganini da camera che aveva assorbito gli stimoli d’oltralpe. L’*Allegro vivace e movimento perpetuo* del 1835 chiude il cerchio avviato con la *Carmagnola con variazioni* (1795) e la chitarra torna ad avere il ruolo, più volte affidatole, di sostegno a una parte violinistica di cimenti. Nutrito, come si evince, il *corpus* di brani e a quelli menzionati altri ne affianca Prefumo nella sua disamina, per completare il quadro in ogni angolo.

## Note

- 1 GIOVANNI GUANTI, *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT, 1981, p. 277.
- 2 ALBERTO CANTÙ, *Invito all'ascolto di Paganini*, Milano, Mursia, 1988.
- 3 EDWARD NEILL, *Paganini. Il Cavaliere filarmonico* [1990], 2ª ed. postuma, Genova, De Ferrari, 2004.
- 4 DANILO PREFUMO, *Paganini. La vita, le opere, il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020.
- 5 Carl Guhr (1787-1848) fornisce un prezioso resoconto delle caratteristiche tecniche e stilistiche di Paganini nel suo trattato *Über Paganini's Kunst die Violine zu spielen* (1830).
- 6 DANILO PREFUMO, *Paganini* cit., p. 118.
- 7 Il *Primo concerto* è stato eseguito nella tonalità originale di mib magg. con *iperaccordatura* del violino solista: la parte è cioè scritta in re magg., ma lo strumento è accordato mezzo tono sopra (si comporta, pertanto, come un traspositore).
- 8 DANILO PREFUMO, ALBERTO CANTÙ, *Le opere di Paganini*, Genova, Sagep, 1982.
- 9 Si cita a questo proposito: *I fondi paganiniani di Pietro Berri e Zdenek Vyborny*, a cura di Maria Rosa Moretti, Genova, Termanini, 2011.
- 10 PIETRO BERRI, *Paganini. Documenti e testimonianze*, Genova, Sigla Effe, 1962.
- 11 *L'agenda rossa* è un diario che Paganini compilò tra il 1828 e il 1831, nella prima parte del suo *tour* europeo. È custodita presso la Library of Congress di Washington.
- 12 ALICE M. HANSON, *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press (per la serie Cambridge Studies in Music), 1985.

13 Il termine fa riferimento a *Gottlieb Biedermeier*, nome del protagonista fittizio di alcuni testi di satira comparsi sulla rivista *Fliegende Blätter* di Monaco (1855-57), rappresentazione dell'uomo retto e onesto, altresì ingenuo e privo di ambizioni.

14 Antonia Bianchi (1800-1874), cantante, ebbe per un periodo una relazione con Paganini, con cui convisse *more uxorio*: dal loro legame nel 1825 nacque Achille. Dopo la separazione dalla Bianchi, Paganini assunse la custodia del figlio.

15 Fondato da Franz Xavier Gebauer nel 1819, il gruppo richiamava il modello parigino del Concert Spirituel, serie istituita nel 1725 da Anne Danican Philidor allo scopo di proporre composizioni sacre e musica strumentale durante le festività religiose.

16 JOHN DAVERIO, *Il circolo magico: Schumann e la musica di Paganini* (trad. it. di Michele Cianiato), in Atti del Convegno “Schumann, Brahms e l'Italia”, a.c. dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 4 e 5 Novembre 1999.

17 CHARLES ROSEN, *The Romantic Generation, Based on the Charles Eliot Norton Lectures* [1995], sesta rist., Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 2003.

18 Robert Schumann, *Carnaval* (op. 9), *Paganini*, bb. 35-37: all'esecutore è chiesto di anticipare al cambio di pedale la pressione delle dita sull'ultimo accordo in *ppp*, così da “tamponare” i martelletti; si produce un effetto per cui l'accordo stesso risuona nei suoi armonici al dissiparsi di quello precedente, peraltro reiterato in *sf*, per via delle vibrazioni simpatiche.

19 CHARLES ROSEN, *The Romantic Generation* cit., p.25: «This is probably the first use of piano harmonics by themselves in the history of music».

20 Le *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, composte nel 1838, furono revisionate e presero il titolo di *Grandes études de Paganini* nel 1851.

21 CHARLES ROSEN, *The Romantic Generation* cit., p.492: «On a much larger scale, Liszt did for the piano what Paganini had done only a few years previously for the violin».

22 RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e musica*, collana *Storia della musica*, a.c. della Società Italiana di Musicologia, vol. 8 [1982], Torino, EDT, 1991.

23 Tuttavia il virtuosismo strumentale si fece spazio lentamente e in modo disomogeneo in territorio austro-tedesco, dove la più radicata diffusione di associazioni corali rispecchiava una volontà collettiva di costruire un ponte con il passato e rinvigorire un senso di appartenenza comunitaria.

24 JAMES DEAVILLE, *La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt* (trad. it. di Giovanni Solinas), in *Enciclopedia della musica*, vol. 2, ed. speciale il Sole 24 ORE, diretta da Jean-Jacques Nattiez con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Einaudi, 2006, pp. 803-825.

25 ALBERTO CANTÙ, *Tre Locatelli e Paganini*, relazione del 6 Ottobre 1985, seminario “I predecessori di Paganini”, a.c. dell'Istituto di Studi Paganiniani, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXII (1988), n. 2, pp. 221-229.

26 Il medico mantovano Francesco Bennati, dopo aver conosciuto Paganini in Italia, lo ebbe in cura a Parigi e nel 1831 pubblicò il saggio *Notice physiologique sur Paganini* sulla «Revue de Paris».

27 TATIANA BERFORD, *A proposito dell'influenza dei Capricci tratti da “L'arte del violino”*

di P.A. Locatelli sui *Ventiquattro Capricci di N. Paganini*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani» n. 13, 2001, pp. 23-37.

28 François-Joseph Fétis (1784-1871), compositore, docente e teorico belga, compilò la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1ª ed: 1837-1844; 2ª ed: 1860-65) e la *Notice Biographique sur Niccolò Paganini* (1851).

29 Questo atteggiamento di chiusura da parte dei cenacoli violinistici, volto a limitare la diffusione dei "segreti del mestiere" alla sola cerchia dei *sodales*, fu peraltro condiviso anche da Paganini, nell'intento di preservare la sua unicità di musicista.

30 PIERO MIOLI, *Dizionario di musica classica*, Milano, BUR, 2006.

31 CLAUDIO SARTORI, *L'avventura del violino. L'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, Torino, ERI, 1978.

32 FLAVIO MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, Genova, Graphos, 1991.

33 Relativamente ad Appendice 4. L'Archivio Sivori cfr. FLAVIO MENARDI NOGUERA, STEFANO TERMANINI, *Il ritrovamento dell'archivio di Camillo Sivori*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», n. 8, 1996, pp. 5-26.

34 GIORGIO DE MARTINO, *Giuseppe Gaccetta e il segreto di Paganini: la biografia del violinista che scelse di non essere il più grande*, Genova, De Ferrari, 2001.

35 CARLO NARDI, *Il liutaio Cesare Candi e il violino di Paganini*, Genova, Di Stefano, 1949.

36 Shlomo Mintz, Limburg Symphony Orchestra Maastricht, Yoel Levi, *Niccolò Paganini, Violin Concerto op. 6 no.1*, DVD, Challenge Classics, CC 72197, 2007.

37 DANILO PREFUMO, *Ritorno a Paganini*, in «Il Fronimo», n. 150, 2010, pp. 33-48.

## Spigolature bibliografiche su Angelo Mariani (1821-1873) e il suo tempo

*Carmela Bongiovanni*

Il 2023 ha visto il 150° anniversario della morte del direttore d'orchestra (compositore, violinista, docente di canto, critico musicale) Angelo Mariani (1821-1873). Due anni prima, nel 2021, ricorrevano i 200 anni della nascita del direttore di Ravenna, e anche in questo caso non sono state molte le occasioni per fare il punto sulla interpretazione di Mariani e degli altri artisti contemporanei a Giuseppe Verdi. Effettivamente, alcune manifestazioni tra Genova, Bologna e Ravenna ne hanno commemorato la figura, ma complessivamente non sembra che la personalità del direttore d'orchestra di Ravenna sia stata adeguatamente ricordata. Mariani fu direttore d'orchestra e musicista versatile, uno dei massimi interpreti verdiani attivo a Genova per oltre vent'anni, un vero protagonista dell'ambiente musicale italiano del pieno Ottocento. Oltre alla sua nota importanza come spartiacque della tecnica direttoriale odierna, vale a dire uno dei primi direttori d'orchestra e concertatori in senso moderno attivi in Italia, molti gli attribuiscono ancora oggi la responsabilità e l'onore di aver introdotto l'ascolto di Wagner in Italia; tuttavia, la scelta di portare in scena Wagner a Bologna non fu sua ma dei coniugi editori Lucca e del Municipio di Bologna<sup>1</sup>.

Nel 2023 l'enciclopedia tedesca della musica *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, divenuta dal 2016 risorsa online, ha pubblicato una nuova voce dedicata ad Angelo Mariani, a firma di Raffaele Mellace<sup>2</sup>.

In questo articolo di sintesi bibliografica verranno segnalate alcune monografie e contributi apparsi in miscellanee e periodici inerenti ad Angelo Mariani o a temi a lui vicini, pubblicati negli ultimi due decenni. Mariani, inutile dirlo, è citatissimo da quanti si sono occupati di storia della direzione d'orchestra nell'Ottocento<sup>3</sup>, storia del teatro d'opera, Verdi e Wagner in Italia, storia istituzionale della musica a Genova e Bologna, musicisti a Costantinopoli, ecc.

Curiosamente, proprio nel periodo in cui Mariani e altri suoi contemporanei venivano riunendo in sé la doppia figura del maestro direttore dell'orchestra e concertatore,

quella dell'interprete-compositore veniva al contrario scindendosi definitivamente<sup>4</sup>.

Negli ultimi anni sono usciti alcuni volumi dedicati in tutto o in parte a Mariani, ovvero su argomenti contigui agli anni di lavoro di Angelo Mariani in Italia e all'estero. Delle due monografie su Angelo Mariani, apparse nel 2020 e 2021, è già stato dato conto da Piero Mioli nella precedente bibliografia verdiana, apparsa su questa rivista nel 2022<sup>5</sup>. Il volume di Vittorio Cattelan, *Orizzonti della musica italiana a Costantinopoli nel primo Ottocento. Tre storie (1828-1856)*<sup>6</sup>, uscito nel 2021 e derivato dalla tesi di dottorato discussa dall'autore l'anno precedente all'Università di Venezia, comprende uno studio, nel terzo capitolo del volume, sulla permanenza di Mariani a Costantinopoli tra il 1848 e il 1851. Cattelan si occupa del soggiorno a Costantinopoli di Mariani, negli anni che precedono il suo arrivo a Genova nel 1852<sup>7</sup>. L'autore ha trascritto in appendice lettere di Mariani a Giovanni Ricordi presenti nell'Archivio Ricordi di Milano, oltre al diario frammentario di Costantinopoli conservato in copia unica presso il Museo del Teatro alla Scala di Milano, di cui propone una ricostruzione. Dalle ricerche di Cattelan risulta che fu Giovanni Ricordi a segnalare il nome di Angelo Mariani come direttore d'orchestra ai fratelli Naum, divenuti proprietari del teatro d'opera di Costantinopoli nel 1848 (p. 39). Mariani ebbe un rapporto strettissimo con Giovanni e ancor più con il figlio Tito e il nipote del fondatore di Casa Ricordi, Giulio. Il libro di Cattelan è affascinante soprattutto perché colloca la vicenda personale di Mariani all'interno dell'ambiente di Costantinopoli e della cultura musicale e letteraria armeno – turca della metropoli. Quindi la figura di Mariani è vista come un innesto di cultura occidentale nell'ambiente armeno-ottomano di primo Ottocento; l'autore studia l'impatto della cultura musicale occidentale (opera, banda, musica strumentale in genere) nella tradizione musicale e cultura del vicino Oriente ottomano. Ciò che appare originale nel libro è proprio la varietà dei soggetti presentati nei suoi tre ampi capitoli, come per esempio, nel secondo di questi la diffusione delle opere sacre di Metastasio in ambito turco – armeno (p. 101).

Alcuni punti segnalati da Cattelan aiutano a comprendere meglio momenti della vita di Angelo Mariani: in una lettera a Giovanni Ricordi, in partenza per Messina ove è chiamato ad inaugurare il nuovo teatro di S. Elisabetta nel 1851 (p. 225), così si esprime: «Se trovo in Italia un buon posto vi resterò; senno torno qui a Costantinopoli: per questo Ella potrà molto a giovarmi».

Mariani cercò attivamente un posto in Italia, e non solo per mezzo di Giovanni Ricordi: scrisse a Placido Mandanici (1799-1852) a Genova alla fine del 1850, un anno prima di partire definitivamente da Costantinopoli, avendo saputo della fondazione di un'orchestra civica nella nostra città<sup>8</sup>. Il probabile nesso con Genova fu invece Saverio Mercadante, la cui cognata, Adelaide Gambaro, era stata nominata nel 1850 maestra di bel canto all'Istituto civico di musica di Genova<sup>9</sup>.

Nel recensire un testo che pubblica un'appendice di lettere è inevitabile esprimersi

anche sulla corretta trascrizione di queste. Come molti sanno, la trascrizione di lettere è pratica davvero faticosa, che richiede più revisioni, possibilmente a quattro mani, anche a distanza di tempo. Mariani aveva una scrittura assai frettolosa e per nulla semplice da decifrare, dove le ‘e’ e le ‘a’ possono facilmente confondersi, per non parlare della sua terribile abitudine – per risparmio di carta, non certo grafomania –, di sovrascrivere la sua stessa scrittura, e poi ancora i dialettismi presenti, le imperfezioni letterarie nonostante gli studi alle spalle, la fretta, ecc.

Sempre per quanto riguarda la permanenza di Mariani a Costantinopoli, e più in generale la sua attività presso il teatro dell’opera italiano di Istanbul nell’Ottocento, segnalo – tra le diverse pubblicazioni –, il volume in lingua turca di Emre Araci uscito nel 2010 sul teatro Naum<sup>10</sup>.

Angelo Mariani è stata figura molto presente anche negli studi del musicologo Antonio Rostagno: interpretazioni di nuovi documenti e riletture di critica coeva, dettagli su circostanze e approfondimenti diversi relativi al direttore d’orchestra di Ravenna ricorrono sovente nei suoi saggi sul teatro e il melodramma dell’Ottocento. Rostagno, scomparso nel 2021, aveva in corso di preparazione il *Carteggio Verdi – Mariani*, pubblicazione prevista nella collana dell’Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma; inutile sottolineare l’importanza di questa corrispondenza per la biografia di Mariani e Verdi e per la storia assai discussa dei loro rapporti; le fotocopie di queste lettere oggi si trovano nell’archivio della corrispondenza verdiana conservato a Parma, nell’Istituto menzionato. Tra le pubblicazioni di Antonio Rostagno, segnalo l’articolo *La Scala verso la moderna orchestra. Gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli a Aida*<sup>11</sup>. Rostagno fornisce dati d’archivio e soprattutto documentazione epistolare e cronachistica concernente l’evoluzione e le ‘riforme’ dell’orchestra del teatro milanese alla Scala e dei suoi direttori. Per quanto riguarda Angelo Mariani, sono noti i tentativi di portarlo alla direzione dell’orchestra del Teatro alla Scala di Milano, richiamati nel testo da Rostagno: l’autore vede una linea ininterrotta che collega lo stile interpretativo di Mariani, attraverso Franco Faccio, fino a giungere a Toscanini (p. 193).

Sempre di Rostagno, è pertinente per l’attuale percorso il suo studio dedicato all’interpretazione delle opere di Verdi e alle idee al riguardo dello stesso Angelo Mariani e dei suoi contemporanei: *Esequire le opere di Verdi ieri. Intorno al Simon Boccanegra*<sup>12</sup>. L’autore discute di prassi esecutiva e interpretativa dei cantanti delle opere di Verdi così come si desume da trattati teorici, lettere e critiche apparse sulla «Gazzetta musicale di Milano» dell’editore Ricordi, e inoltre dei canoni di concertazione nelle orchestre di metà Ottocento, in particolare per quanto concerne la direzione dello stesso Angelo Mariani e la pratica nuovissima per i tempi delle prove con sezioni divise dell’orchestra, come si desume da passi di lettere. In appendice Rostagno pubblica tra l’altro la trascrizione di due lettere di Mariani a Verdi i cui originali sono conservati a Busseto, tra gli

autografi di Verdi.

Le storture interpretative del repertorio verdiano sono stigmatizzate dallo stesso Mariani; per quanto concerne la pratica del trasporto a prima vista da parte dei cantanti, pare che questo fosse assai diffuso; ne fa fede un reclamo scritto di Angelo Mariani indirizzato al sindaco di Genova, datato 30 ottobre 1856, conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Genova dove il musicista lamenta proprio questa abitudine a scapito della corretta esecuzione orchestrale<sup>13</sup>.

Le lettere di Giuseppe Verdi ad amici e collaboratori tra cui lo stesso Angelo Mariani, conservate a Genova, sono state pubblicate in occasione dell'ultimo centenario verdiano, nel 2013, a cura di Roberto Iovino e Raffaella Ponte<sup>14</sup>. Sappiamo che in vita Giuseppe Verdi non diede il permesso di pubblicare le lettere da lui scritte ad Angelo Mariani, conservate nel lascito che la sorella volle destinare alla città di Genova<sup>15</sup>.

Sul noto rapporto tra Verdi e Mariani quasi tutti i biografi di Verdi si sono soffermati, più spesso ripetendo arcinoti passi di lettere e commenti ad aneddoti universalmente conosciuti, talora tuttavia aggiungendo alcune osservazioni originali, intrecciandole a una visione contemporanea del teatro musicale ottocentesco: è il caso del breve (e sorprendente) contributo di Mary Jane Phillips-Matz, ripubblicato nel 2019<sup>16</sup>: l'autrice vede Mariani come il profeta di un teatro nuovo 'totale' (seguendo l'interpretazione di Antonin Artaud), e non solo come semplice assistente di Verdi. Secondo questa tesi, Mariani collaborò con Verdi alla creazione di un nuovo genere di teatro musicale, e fu un 'agente provocatore' con la sua esistenza brillante e le sue maniere per nulla riservate in pubblico.

Sul carattere e la personalità di Mariani qualche testimonianza di contemporanei è ancora in attesa di vaglio: è il caso del pubblicista e scrittore Anton Giulio Barrili (1836-1908) e della fugace citazione di Angelo Mariani nei suoi *Sorrisi di gioventù, ricordi e note*<sup>17</sup>. Barrili ricorda con rimpianto il gruppo di amici dispersi a seguito della morte, nel 1873, dello stesso Angelo Mariani, anima della loro piccola società di 'amichi' come la chiamava lo stesso direttore d'orchestra, e in particolare rammenta la figura di un musicista collaboratore e amico di Mariani, primo violoncello dell'orchestra civica di Genova, Luigi Venzano (1815-1878)<sup>18</sup>.

Sempre a proposito di contemporanei, il compositore Giovanni Pacini (1796-1867), del quale risultano diverse lettere a Mariani<sup>19</sup>, menziona di sfuggita il direttore d'orchestra nelle sue *Memorie*, e ricorda tra l'altro la dedica a Mariani del suo sesto quartetto per archi<sup>20</sup>.

Un'altra caratteristica inedita, meritevole di vaglio, riguarda l'attività di Angelo Mariani, almeno negli anni '50 dell'Ottocento, come direttore musicale dei saggi di fine anno presso il Civico istituto di musica di Genova, oggi Conservatorio Paganini<sup>21</sup>. Mariani collaborò con diverse istituzioni genovesi pubbliche e private, e quindi l'attività

presso il nostro Conservatorio va inserita in un contesto ampio che in quel periodo lo vide operare da protagonista nella vita musicale della città.

Ma che cosa realmente deplorare nella prematura perdita di Mariani? Forse nel non averci lasciato un trattato sulla direzione d'orchestra, intendo un lavoro organico e compiuto, corroborato dalle sue personali esperienze, inerente al direttore d'orchestra non solo come unico responsabile della concertazione e direzione, così come si era andato profilando grazie all'opera sua e dei suoi contemporanei, ma anche sulla nuova interpretazione del repertorio contemporaneo del teatro musicale e non solo. Lui che amava scrivere e vergò centinaia di lettere durante la sua esistenza, destinando pagine e pagine alla disamina di singoli orchestrali, composizioni, drammi musicali, musicisti e messinscene, compilando anche notizie e critiche musicali sotto pseudonimo, ci ha privato di una importante testimonianza teorica e di metodo che avrebbe potuto essere determinante per la storia dell'esecuzione e interpretazione direttoriale nel secolo XIX. Il compito degli studiosi nell'immediato sarà quello di proseguire nella ricostruzione di questo 'trattato' sull'orchestra e la direzione d'orchestra, partendo dalle lettere, dalle critiche su periodici e documenti diversi che Mariani ci ha lasciato.

È vero tuttavia che la sua eredità di interprete e direttore d'orchestra di rango europeo non si è dissipata e comunque si è trasmessa alle generazioni successive dei vari Mancinelli, Faccio, e Toscanini, per non citarne che alcuni.

Alcuni studi recenti o abbastanza recenti si sono occupati in particolare della storia e della tecnica della direzione d'orchestra nell'Ottocento, menzionando come pioniere della moderna concertazione e direzione d'orchestra lo stesso Angelo Mariani. Tra questi, a parte la nota monografia di Ivano Cavallini<sup>22</sup> e il classico volume di Daniel K. Koury<sup>23</sup>, segnalano in modo cursorio tre miscellanee sulla direzione d'orchestra: *Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Alessandro Di Profio, Arnold Jacobshagen<sup>24</sup>, *Orchestral conducting in the nineteenth century*, edited by Roberto Illiano and Michela Niccolai<sup>25</sup>, *The Cambridge Companion to Conducting*, edited by José Antonio Bowen<sup>26</sup>. Nel primo volume è apparso un saggio di Antonio Rostagno dedicato alla direzione italiana<sup>27</sup>, ove l'autore, alle pp. 191-192, delinea le caratteristiche dello stile italiano della direzione d'orchestra (*Italian conducting style*), da Mariani e Toscanini: tempi stretti di esecuzione, poche prove, dinamica accentuata dal pianissimo al fortissimo, tendenza alla realizzazione di momenti particolarmente espressivi e singolari. Michael Rose invece, nel suo saggio sulla tradizione italiana della direzione d'orchestra<sup>28</sup>, a p. 157, sottolinea che fu Franco Faccio (1840-1891), «in fact [...] the link between Mariani and Toscanini.»

Per quanto attiene gli organici orchestrali, tra cui quelli dei teatri di Genova e di Bologna, abbiamo già numerosi dati, anche comparativi<sup>29</sup>. È possibile, tuttavia, che i dati d'archivio delle orchestre non esauriscano la realtà degli eventi musicali, come già

suggerito da altri studiosi<sup>30</sup>; lo stesso Mariani accenna almeno una volta in una sua lettera all'utilizzo di bravi allievi del locale Istituto di Musica per rinforzare l'organico dell'orchestra, qualora il repertorio lo richieda; tale pratica va confrontata con notizie di cronaca e documenti che segnalano l'aumento effettivo dell'orchestra in particolari occasioni<sup>31</sup>.

Linda B. Fairtile ha offerto un punto di vista nuovo e certamente interessante sulla tecnica della direzione coeva a Mariani, nella fase cioè della trasformazione dal primo violino-direttore nel direttore d'orchestra moderno<sup>32</sup>. L'autrice, nel descrivere la modalità di scrittura delle parti superstiti manoscritte di violino principale delle opere di Verdi, spiega che l'evoluzione della direzione d'orchestra in Italia e altrove procede di pari passo con quella del repertorio e dello stile compositivo: in sostanza il cambio di passo nella tecnica della direzione d'orchestra al tempo di Mariani avviene in forza del cambio nello stile, nella maggior complessità della scrittura ritmica compositiva.

Sempre a proposito della direzione d'orchestra di secondo Ottocento, alcuni studi pongono a confronto la crescente importanza del ruolo e delle funzioni organizzative del direttore d'orchestra nel sistema spettacolare teatrale di tardo Ottocento, a confronto con la concomitante crisi e irreversibile decadenza dell'impresario. Ruben Vernazza<sup>33</sup>, ha recentemente sottolineato il ruolo organizzativo e di direzione artistica assunto dai direttori d'orchestra, portando alcuni esempi significati, e tra questi Angelo Mariani. Vernazza era già ritornato su questi temi in un precedente articolo apparso in una miscellanea del 2014<sup>34</sup>.

Sappiamo che Angelo Mariani fu per una breve stagione teatrale impresario del Teatro Carlo Felice di Genova insieme con alcuni soci; conosciamo inoltre la sua progressiva e sempre più vasta influenza nelle scelte artistiche degli impresari del Teatro Carlo Felice di Genova con cui si trovò ad operare<sup>35</sup>.

Nella tesi di dottorato sulla direzione d'orchestra nell'Ottocento in Italia di Martin Fischer-Dieskau (a sua volta direttore d'orchestra), Angelo Mariani ha trovato ampio spazio<sup>36</sup> e con esso anche il concetto stesso di 'interpretazione' nel XIX secolo. Qui l'autore, premettendo che la direzione unica in Italia è arrivata tardi e precisando che Mariani non fu certo il solo in Italia a introdurla, ha trascritto numerose testimonianze contemporanee, segnalando anche una delle poche voci critiche a firma di Carlo Andrea Gambini, datata 1857 e tratta da «L'armonia», in cui Mariani è accusato di staccare i tempi troppo velocemente<sup>37</sup>. Posto che Gambini non era il solo a puntare il dito sui tempi accorciati di Mariani, e considerato che gli screzi con Gambini erano iniziati poco prima, la critica citata, ma soprattutto il silenzio sulla direzione di Mariani in numerose recensioni di spettacoli di Gambini apparse sulla stampa, vanno forse viste alla luce della frattura provocatasi tra i due musicisti.

Fischer-Dieskau, nel trascrivere un passo dal trattato di fine Settecento di Francesco

Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*<sup>38</sup>, a proposito dei compiti del violino principale, aggiunge che le regole proposte da Galeazzi per la direzione (p. 156) «possono darci indizi su come dobbiamo immaginare il lavoro di Mariani [cinquant'anni dopo] come direttore al violino [principale]». In sostanza, afferma l'autore, Mariani riprende dai predecessori e trasmette a sua volta una prassi di direzione dell'orchestra consolidata (p. 157). Fischer-Dieskau si sofferma tra l'altro sul concetto di 'interpretazione' all'epoca di Mariani, (p. 178-179), mentre discute in un paragrafo dedicato a *Marianis Probentechnik (La tecnica delle prove in orchestra di Mariani, pp. 203-213)*, della concertazione e direzione di Mariani attraverso lettere e critiche di periodici già note tra gli studiosi e inoltre letteratura secondaria. L'autore conclude a p. 213: «È sorprendente come la metodologia delle prove in orchestra di Mariani contenesse già in *nuce* tutto ciò che i maestri della direzione d'orchestra del xx secolo amavano spacciare come loro risultati pionieristici.»

Per quanto riguarda i maestri da cui Angelo Mariani apprese la direzione dell'orchestra (ma anche la sua stessa attività come docente in questo campo), abbiamo pochi particolari: Andrea Maramotti fornisce dettagli biografici sui maestri di violino (e direzione d'orchestra) di Mariani e tra questi Pietro Casalini e Giovanni Nostini<sup>39</sup>, mentre lo stesso Angelo Mariani 'potrebbe' aver impartito lezioni e consigli sulla direzione d'orchestra a Leonardo Monleone (1839-1906)<sup>40</sup>.

Sempre a proposito dei rapporti tra Mariani e gli editori Ricordi e Lucca, se le lettere di Mariani a Casa Ricordi sono state parzialmente studiate e pubblicate recentemente, è assente al momento un uguale approfondimento nell'archivio delle lettere dell'editore Lucca.

Tra i contributi recenti che studiano le convenzioni e le produzioni dei teatri musicali italiani in relazione alle innovazioni conseguenti della seconda rivoluzione industriale, segnalo uno studio di Francesca Vella apparso nel 2018<sup>41</sup>. Il tema dell'autrice è l'industrializzazione della cultura, e il suo fulcro è un episodio di storia teatrale che riguarda strettamente Angelo Mariani: la trasferta a Firenze, scene e costumi compresi, dell'intera produzione operistica del *Lohengrin* bolognese, rappresentato in questa città nel 1871 sotto la direzione di Angelo Mariani, grazie alla recente apertura della ferrovia di collegamento tra le due città. Per l'autrice insomma, le innovazioni tecnologiche hanno reso praticabile il progetto concepito dall'editore Lucca di portare finalmente Wagner in Italia, aprendo la strada alla stagione delle grandi trasferte delle produzioni operistiche di tardo Ottocento. Questo evento fu un apri-pista.

In realtà, vista dalla parte della biografia di Mariani e abbandonando per un momento la lettura critica degli avvenimenti presentati nel saggio citato, sappiamo quanto dal punto di vista delle personali condizioni di salute la trasferta dovette costare al direttore d'orchestra di Ravenna<sup>42</sup>: Mariani stava già molto male, come attesta la stessa

Vella, afflitto da un cancro incurabile; una sua lettera, di pochi giorni dopo la trasferta di dicembre 1871 a Firenze, indirizzata al Sindaco di Genova per disimpegnarsi dagli oneri di direzione che lo attendevano in questa città, accompagnata da un certificato medico, lo attesta con chiarezza<sup>43</sup>.

Sempre a proposito della direzione dell'orchestra del Teatro comunale di Bologna da parte di Mariani, a partire dal 1860 e fino alla morte, diversi studi ragguagliano su questa importante fase della sua carriera. Segnalo tra gli altri, oltre alla miscellanea a cura di Piero Mioli e dedicata in particolare alle due prime bolognesi e italiane del *Don Carlos* e *Lohengrin*<sup>44</sup>, il volume di Axel Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy from unification to fascism*, uscito nel 2009<sup>45</sup>. L'imponente studio di Körner non è incentrato su Mariani e sulla musica nella Bologna post-unitaria, ma piuttosto affronta la storia culturale italiana attraverso lo studio del teatro musicale e in particolare Bologna, città da lui considerata come paradigma sociale e culturale italiano, oltre che uno dei centri più vivaci e aperti al nuovo della Penisola (a p. 247: «a stage for innovative and challenging works»), esaminando alcuni dei protagonisti di secondo Ottocento della scena lirica della città emiliana, tra cui anche Angelo Mariani. Quest'ultimo è collocato pertanto nel volume di Körner entro un più ampio contesto politico, sociale, ove anche le istituzioni teatrali divengono volani e segnali importanti in un momento di generale rivolgimento istituzionale e politico effetto dell'unità d'Italia. In questo senso è studiata la prima rappresentazione del *Lohengrin* a Bologna diretta da Mariani nel 1871, vale a dire come portato della sinistra politica e del nuovo corso democratico dell'amministrazione di Bologna, o meglio ancora italiano: (p. 238) «This Democratic and even Socialist reading remained an important constituent of Italian Wagnerism.» In nota Körner evidenzia la presenza di lettere e documenti inerenti ad Angelo Mariani nell'Archivio storico comunale di Bologna, carteggio amministrativo, in una sorta di *pendant* con quelli ugualmente presenti all'Archivio storico del comune di Genova ed inerenti ai rapporti di Mariani e soprattutto della sua orchestra civica con l'amministrazione del Municipio di Genova. Gli studiosi hanno già potuto osservare una certa assonanza tra i repertori operistici dei teatri principali delle due città, Bologna e Genova, negli anni della direzione di Angelo Mariani<sup>46</sup>: una delle opere che conferma l'intervento di Mariani e l'influenza di questi nelle scelte artistiche del teatro di Genova fu *L'africana* di Giacomo Meyerbeer, rappresentata prima a Bologna il 4 novembre 1865 sotto la direzione di Mariani, e l'anno dopo a Genova, nella stagione di Autunno 1866<sup>47</sup>. Ovviamente le due città si distinguono per quanto concerne la rappresentazione a Bologna delle opere di Wagner *Lohengrin* e *Tannhäuser*, sotto la direzione di Mariani nel 1871 e 1872, per non parlare del precedente *Don Carlos* verdiano del 1867, la cui sede di prima rappresentazione italiana, Bologna, era stata concordemente stabilita da Angelo Mariani e Tito Ricordi, escludendo quindi a priori Genova<sup>48</sup>.

Per quanto concerne la rappresentazione bolognese de *L'africana* di Meyerbeer nel 1865 (con la direzione di Mariani), Körner è ritornato ancora nel 2017 sull'episodio della prima rappresentazione italiana di quest'opera<sup>49</sup>, sottolineando quanto già scritto nel suo volume, vale a dire le implicazioni 'politiche' ed estetiche per Bologna, sottese alla scelta di melodrammi di Meyerbeer subito dopo l'unità d'Italia: (p. 82) «Performing Meyerbeer at Bologna's Comunale was the project of a rising middle class and the city's emerging cultural elites, and was in tension with the preferences of the theatre's traditional audiences, which consisted mainly of local nobility». Questa interpretazione 'politica' e 'sociale' delle scelte del repertorio melodrammatico in generale e di Meyerbeer in particolare, non sembra trovare particolari appigli a Genova che vide similmente a Bologna, proprio durante la permanenza di Mariani e quindi anche grazie a lui, un netto incremento di rappresentazioni di opere di Meyerbeer. Körner, tra gli altri studiosi, al riguardo parla di «internazionalizzazione del repertorio» (p. 84).

Sul *Lohengrin* e il suo primo impatto in Italia, a fianco dell'estesissima bibliografia sull'evento a oggi disponibile, segnalo una lettura critica delle prime *traduzioni in italiano* del *Lohengrin* e in particolare di quella utilizzata nella rappresentazione bolognese sotto la direzione di Mariani nel 1871 a Bologna: nell'interpretazione di Francesca Gatta, la versione del testo italiana è parallela a quella tutta 'italiana' data da Mariani al melodramma di Wagner<sup>50</sup>. Insomma, anche Mariani avrebbe a suo modo contribuito ad italianizzare il dramma musicale tedesco (p.97). L'italianizzazione nel testo (traduzione realizzata da Salvatore C. Marchesi), per rendere fruibile e familiare allo spettatore italiano il dramma tedesco, 'traducendo' Wagner nel linguaggio del melodramma italiano<sup>51</sup>, si rispecchierebbe nella interpretazione 'personale' di Angelo Mariani.

A fianco della bibliografia su Mariani direttore d'orchestra, ancor oggi non è semplice fornire una dettagliata lista bibliografica della sua produzione compositiva; mi riferisco a un elenco esaustivo non solo delle composizioni di Mariani *tout court* (già fornito peraltro da alcuni autori)<sup>52</sup>, ma di tutte le fonti musicali manoscritte e delle edizioni a stampa delle proprie composizioni vocali e strumentali, sacre e profane (le stampe musicali da lui autorizzate e quelle invece uscite senza l'autorizzazione dell'autore, anche in traduzione inglese, come talora lo stesso Mariani lamenta)<sup>53</sup>, oltre agli arrangiamenti di musica altrui. La ricostruzione della diffusione delle composizioni di Mariani e delle esecuzioni pubbliche di queste, prima e dopo la sua morte, ha sicuramente un forte interesse per quanto concerne la storia del repertorio musicale domestico di secondo e tardo Ottocento e della sua ricezione.

Tra le bibliografie, Pazdirek<sup>54</sup> elenca numerose edizioni musicali pubblicate internazionalmente di composizioni di Angelo Mariani, mentre il progetto Hofmeister XIX<sup>55</sup> elenca sedici diverse edizioni anche di più composizioni di Mariani, ma quasi tutte dell'editore Ricordi, comprese tra il 1847 e il 1864; importante tra le bibliografie

commerciali è IPM<sup>56</sup> che indicizza antologie e collane di musica di ogni tempo. Sul sito dell'Archivio Ricordi sono reperibili trentasette manoscritti musicali di Mariani e cinquantaquattro composizioni a stampa, oltre a cinquecentoquindici lettere di Mariani a Casa Ricordi<sup>57</sup>. Numerosi database collettivi forniscono risposte circa la presenza di manoscritti e stampe di sue musiche in istituti di conservazione a livello internazionale e nazionale: mi riferisco ovviamente al RISM<sup>58</sup>, URFM e OPAC SBN<sup>59</sup>, ma anche al meta OPAC mondiale KVK di Karlsruhe<sup>60</sup> e soprattutto Library Hub Discover (ex COPAC)<sup>61</sup> database delle biblioteche di ricerca inglesi e irlandesi inserito anch'esso nel meta OPAC di Karlsruhe.

Tra i pochi studi sulle composizioni di Mariani, segnalo oltre ai saggi già noti di Mario Baroni, Vincenzo Borghetti e Guglielmo Barblan<sup>62</sup>, le pagine dedicate da Antonio Rostagno alle due sinfonie in sol minore e in do minore di Mariani<sup>63</sup>. Diverse composizioni mss., non ancora incluse nei database precedenti, sono conservate presso l'Archivio privato Durazzo Giustiniani di Genova<sup>64</sup>.

Le edizioni musicali moderne di composizioni di Mariani uscite recentemente sono davvero poche: oltre alla *Fantasia per fagotto e pianoforte* in sol minore<sup>65</sup>, è stata pubblicata recentemente una *Sinfonia a grande orchestra* in sol minore di Angelo Mariani il cui manoscritto è conservato alla Biblioteca civica di Faenza<sup>66</sup>. Per quanto concerne invece le romanze di Mariani, nel 2011 è stata pubblicata una raccolta musicale di *Romanze del Risorgimento italiano per voce e pianoforte*, a cura di Gianluca Scandola, con composizioni di Michele Novaro e Angelo Mariani (per ironia del destino Mariani si vede affiancato qui da Michele Novaro con cui ebbe forti disaccordi in vita)<sup>67</sup>, mentre nel 2011 era uscito in riproduzione fotostatica il *Concertone* per banda di Angelo Mariani, all'interno di un volume dell'ANBIMA<sup>68</sup>.

La discografia dedicata alle composizioni di Angelo Mariani è altrettanto esigua, al momento limitata a poche registrazioni<sup>69</sup>.

Altro elemento di rilievo è l'iconografia di Mariani. Del direttore d'orchestra effettivamente sono disponibili diverse fotografie (ma anche busti, disegni e litografie, come nel caso della celebre litografia di Roberto Focosi reperibile tramite Internet Culturale e sul sito di Casa Ricordi)<sup>70</sup>; alcune di queste immagini sono state pubblicate da Andrea Maramotti nel suo volume dedicato al direttore d'orchestra<sup>71</sup>; una fotografia scattata da Angelo Sorgato e datata da Genova, 1 marzo 1867, con dedica a Tito Ricordi, è reperibile sul sito internet di Casa Ricordi<sup>72</sup>.

Insieme con la ricerca iconografica, si segnala la ricchezza di notizie presenti nei periodici e giornali dell'Ottocento relative a Mariani; il progetto di ricerca e indicizzazione di notizie sulla musica ArtMus<sup>73</sup> ha permesso di rinvenirne diverse, oltre ovviamente al RIPM, risorsa commerciale internazionale i cui limiti cronologici si sono estesi dal XVIII al XX secolo<sup>74</sup>. L'Emeroteca Digitale Italiana in Internet Culturale, com-

prende l'Archivio dei periodici musicali italiani tra Otto e Novecento proveniente dal Centro internazionale periodici musicali di Parma (CIRPeM) oggi chiuso<sup>75</sup>, ma con una ricerca *full-text*, al momento in cui scrivo, deludente. Casa Ricordi ha digitalizzato tutti i periodici dell'editore Ricordi tra Otto e Novecento, ma le fotografie, consultabili liberamente sul sito<sup>76</sup>, risultano per ora poco leggibili in quanto a bassa definizione. Moltissimi quotidiani fondati nell'Ottocento hanno archivi digitalizzati delle proprie testate; molti di questi sono tuttavia ad accesso commerciale, come nel caso, per es., dell'archivio digitale del Corriere della Sera dal 1876<sup>77</sup>. Alcune biblioteche nazionali straniere hanno reso accessibili i propri database di periodici digitalizzati tramite motori di ricerca *free* che utilizzano programmi di OCR con una ottima ricerca *full-text*: tra queste la Biblioteca Nazionale Austriaca<sup>78</sup> e inoltre Gallica<sup>79</sup>. La Emeroteca Digitale della Biblioteca Nazionale Braidense<sup>80</sup> permette una ricerca nei metadati tra gli spogli di 960 testate. Importanti anche i risultati del Münchener Digitalisierung Zentrum<sup>81</sup>, meta-motore che fornisce risposte anche *full-text* nei diversi archivi interrogati, non solo quello dei periodici e giornali digitalizzati.

A parte *Google scholar* (anch'esso ottimo per ricerche nei testi digitalizzati), *Indexes and Guides to Western European Periodicals*<sup>82</sup> presenta un ampio inventario di database di periodici ad accesso aperto e chiuso suddivisi per nazione<sup>83</sup>. Il British Newspaper Archive<sup>84</sup> invece, permette di effettuare liberamente una ricerca *full-text* nel database dei periodici inglesi digitalizzati, ma richiede un abbonamento per visualizzare l'intera notizia.

Tutte le risorse citate hanno fornito risultati per la ricerca “Angelo Mariani”, alcuni interessanti, come per es. le citazioni su periodici stranieri inerenti alla sua attività di direttore e compositore, e inoltre i numerosi necrologi.

## Note

- 1 Alcuni riferimenti al riguardo sono nel mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi (1852-1873). Lettere e documenti*, Milano, Ledizioni, 2020, p. 113, nota 81.
- 2 <https://www.mgg-online.com/>
- 3 Tra gli altri: IVANO CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998.
- 4 PIERRE FRANÇOIS, *Professionisti e dilettanti*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II: *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 552-571: 553.
- 5 ANDREA MARAMOTTI, *Angelo Mariani. Un grande musicista dell'Ottocento*, Ravenna, Longo editore, 2021; CARMELA BONGIOVANNI, *Angelo Mariani: gli anni genovesi (1852-1873)* cit.
- 6 Lucca, LIM, 2021 (De Sono Associazione per la Musica; Tesi 10). Il capitolo su Angelo Mariani è alle pp. 115-148. La trascrizione del diario di Costantinopoli e le lettere a Ricordi sono alle pp. 165-258.
- 7 Lo stesso autore aveva già pubblicato una sintesi nel suo *The Italian opera culture in Constantinople during the nineteenth century. New data and some ideological issues*, «Annali di Ca' Foscari. Serie orientale», 54, suppl. 2018, pp. 621-656.
- 8 Cfr. il mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi* cit., pp. 26-27.
- 9 «E finalmente con altra deliberazione del 13. / Agosto successivo [1850] il Consiglio generale approvava / una Pianta del Personale dell'istituto colla nomina del Maestro Placido Mandanici a Direttore / dello Stesso, e della Sig.ra Adelaide Gambaro per / maestra di bel Canto» (cfr. *Annuario dei Teatri di Genova Anni 1848-1849 e 1850 / dal 26 Dicembre 1847 al 15. Dicembre 1850. / Impresa di Francesco Sanguineti / Genova / 1855*, ms., pp. non num., Archivio storico del Comune di Genova, cartella 1205). Per la stessa notizia pubblicata si cfr. *Annuario dei teatri di Genova dal 1845 al 1855 offerto agli amatori degli spettacoli*, Genova, Tipografia Ponthenier, 1856-1857, p. 103.
- 10 EMRE ARACI, *Naum tiyatrosu. 19. yüzyıl İstanbul'unun İtalyan operası*, Beyoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- 11 Il saggio di Antonio Rostagno è apparso in *L'orchestra di teatro in Italia nell'Ottocento*, a cura di Franco Piperno, «Studi verdiani», 16, 2002, pp. 157-216.
- 12 Apparso in *Verdi 2001. Proceedings of the international Conference, Parma-New York-New Haven*, 24 gennaio-1. febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003 (*Historiae Musicae Cultores*, vol. 94), pp. 759-786.
- 13 Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Angelo Mariani (1821-1873) e le sue idee sull'orchestra: nuovi documenti*, «Rivista italiana di musicologia», 54, 2019, pp. 147-184: 174-175.

14 *Giuseppe Verdi le lettere genovesi*, a cura di Roberto Iovino e Raffaella Ponte, Parma, Istituto Nazionale di Studi verdiani, 2013.

15 GIROLAMO BERTOLOTTO, *Verdi e Mariani*, «Nuova Rassegna», 14, 1893, p. 428-431. Per il lascito della sorella di Mariani al Municipio di Genova: RAFFAELLA PONTE, *Introduzione*, in *Giuseppe Verdi le lettere genovesi* cit., p. 53. Le lettere a Mariani si trovano trascritte alle pp. 62-92.

16 MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi e il "teatro totale" del nostro tempo*, in *Questione di anima: sessant'anni all'Istituto nazionale di studi verdiani*, a cura di Giuseppe Martini, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2019 (Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 9), pp. 147-158. Questo articolo era già apparso nel 1974. Meritevole di vaglio è anche il ritratto che l'autrice ha dato di Angelo Mariani e dei suoi rapporti con Verdi nel suo volume più famoso: MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi a biography*, with a foreword by Andrew Porter, Oxford, Oxford University Press, 1993.

17 ANTON GIULIO BARRILI, *Sorrisi di gioventù. Ricordi e note*, Milano, Fratelli Treves, 1898. L'ed. da me consultata è quella del 1912 (nuova edizione economica), disponibile in copia digitale.

18 Il ricordo della morte di Mariani è alla p. 168. A Luigi Venzano è dedicato un capitolo dal titolo *Musicista e poeta*, pp. 139-170. Angelo Mariani ricorda a più riprese nelle sue lettere a Casa Ricordi, tra 1867 e 1871, l'amico avvocato Barrili.

19 ANTONIO CAMURRI, *Giovanni Pacini (1796-1867) (con lettere inedite della collezione Mariani conservate alla Berio)*, «La Berio», 5, gennaio - aprile 1965, n. 1, pp. 29-38. Altre lettere di Mariani a Pacini si trovano a Pescia.

20 GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, autobiografia riscontrata sugli autografi da Ferdinando Magnani, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1875, p. 126.

21 Cfr. ad es. «Gazzetta musicale di Milano», 28 agosto 1853, p. 153-154 e inoltre 22 luglio 1855, p. 230. Entrambe le cronache sono a firma G., con ogni probabilità Carlo Andrea Gambini.

22 IVANO CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra* cit.

23 DANIEL J. KOURY, *Orchestral performance practices in the nineteenth century. Size, proportions, and seating*, Rochester, University of Rochester Press, 1986.

24 Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017.

25 Turnhout, Brepols, 2014.

26 Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

27 ANTONIO ROSTAGNO, *Conducting style in the "New Italy": from Boito to Toscanini*, in *Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert* cit., pp. 185-197.

28 MICHAEL ROSE, *The Italian tradition*, in *The Cambridge Companion to Conducting* cit., pp. 146-162.

29 Cfr. tra gli altri il mio *Angelo Mariani (1821-1873) e le sue idee sull'orchestra: nuovi documenti* cit., in particolare alle pp. 179-181, doc. n. 5 e inoltre: *L'orchestra di teatro in Italia nell'Ottocento*, a cura di Franco Piperno, «Studi verdiani», 16, 2002, LUKE JENSEN, *The emergence of the modern conductor in 19th century Italian opera*, «Performance practice review», 4, 1991, n. 1, pp. 34-59.

30 Cfr. tra gli altri DANIEL J. KOURY, *Orchestral performance practices in the nineteenth century* cit., p. 121; cap. 9: *Some particular nineteenth-century orchestras*, pp. 143-162.

31 Si veda la lettera di Angelo Mariani datata 13 ottobre 1860 e conservata all'Archivio Storico del Comune di Genova, Amministrazione comunale, cat. 5, Finanze, *Teatro Carlo Felice / Personale d'orchestra*, n. 1002, cartella n. 38: «[...] In quanto ai violini potremo aggiungere qualche bravo ragazzo dalla scuola [...]». Uno dei tanti documenti circa l'occasionale aumento dell'orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova, inerente alla festa del 20 febbraio 1854 per l'inaugurazione della linea ferroviaria Torino-Genova, è stato già da me cit. nel mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi (1852-1873)*, p. 46, nota 9.

32 LINDA B. FAIRTILE, *The Violin Director and Verdi's Middle-Period Operas*, in *Verdi's middle period 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, edited by Martin Chusid, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1997 pp. 413-426.

33 RUBEN VERNAZZA, *Prima di Toscanini: il direttore-organizzatore nel secondo Ottocento operistico italiano*, in *Toscanini, l'Italia, il mondo. Formazione, carriera, eredità musicale e civile*. Atti del Convegno internazionale, Parma-Milano, 29 e 30 settembre 2017, a cura di Carlo Lo Presti, Pisa, ETS, 2019, pp. 105-132.

34 ID., *Il direttore d'orchestra nel sistema produttivo del teatro d'opera italiano di fine Ottocento. Un caso eloquente: Emilio Usiglio a Firenze nel 1892*, in *Orchestral conducting in the nineteenth century* cit., pp. 185-209.

35 Cfr. Il mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi* cit., cap. 4 *La programmazione artistica in teatro*, pp. 91-118.

36 MARTIN FISCHER-DIESKAU, *Dirigieren im 19. Jahrhundert, Der italienischen Sonderweg*, Mainz, Schott, 2016. Il cap. su Mariani è alle pp. 145-213.

37 *Ibidem*, p. 153.

38 *Ibidem*, pp. 154-156.

39 ANDREA MARAMOTTI, *Angelo Mariani* cit., p. 40.

40 Si veda il fondo Monleone conservato presso la Biblioteca civica Berio di Genova e inoltre il mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi* cit., p. 44, nota 5; pp. 136-137.

41 FRANCESCA VELLA, *(De)railing Mobility: Opera, Stasis, and Locomotion on Late-Nineteenth-Century Italian Tracks*, «The Opera Quarterly», 34, 2018, n. 1, pp. 3-28.

42 ANDREA MARAMOTTI, *Angelo Mariani* cit., pp. 81-82.

43 *Ibidem*, 115-116. Cfr. anche il mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi* cit., pp. 85-86.

44 *Sonata a Tre 1867-1871. Verdi, Wagner e Bologna 1813-2013*, a cura di Piero Mioli, Lucca, LIM, 2013.

45 AXEL KÖRNER, *Politics of Culture in Liberal Italy from unification to fascism*, New York and London, Routledge, 2009.

46 Tra gli altri CARLO BOSCHI, *Angelo Mariani. Una vita in più passioni*, Ravenna, edizioni del Girasole, 1988, p. 55.

47 ANDREA MARAMOTTI, *Angelo Mariani* cit., p. 74 e p. 236.

48 Cfr. anche il mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi* cit., p. 108.

49 AXEL KÖRNER, *From Hindustan to Brabant: Meyerbeer's l'Africana and Municipal*

*Cosmopolitanism in Post-Unification Italy*, «Cambridge Opera Journal», 29, 2017, n. 1, pp. 74-93.

50 FRANCESCA GATTA, *Wagner in italiano: le traduzioni del Lohengrin*, «Studi linguistici italiani», 31, 2005, pp. 93-109. L'autrice sottolinea che di ciò Wagner era consapevole.

51 *Eadem*, p. 105.

52 Si cfr. MARIO BARONI, *Note su Angelo Mariani 1. Le composizioni di Angelo Mariani*, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, «Quadrivium», 14, 1973, pp. 295-320.

53 Per es. la lettera di Angelo Mariani a Tito Ricordi del 5 agosto 1856, Milano, Archivio Storico Ricordi, Fondo Corrispondenza, PIV3\_02b – 045.

54 FRANZ PAZDIREK, *Universal Handbuch der Musikkultur aller Völker*, Vienna, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur, Pazdírek & Co., [190.], vol. 12, pp. 172-174. Reperibile sul sito di Internet Archive.

55 <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> . E' la versione digitalizzata e indicizzata dei *Monatsberichte* dell'editore Hofmeister.

56 *Index to printed music* (IPM) <https://www.rilm.org/ipm/>; risorsa commerciale che fa capo al RILM.

57 [https://www.digitalarchivioricordi.com/it/people/display/3291/Angelo\\_Mariani](https://www.digitalarchivioricordi.com/it/people/display/3291/Angelo_Mariani).

58 *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) <https://rism.info/>.

59 Ufficio ricerca fondi musicali di Milano (<http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>); il Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900 comprende quarantanove schede intestate ad Angelo Mariani. Ad agosto 2023, la ricerca di Angelo Mariani nell'OPAC SBN ([opac.sbn.it](http://opac.sbn.it)) ha restituito duecentotrentacinque documenti tra manoscritti ed edizioni musicali a stampa.

60 <https://kvk.bibliothek.kit.edu>.

61 <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/>

62 MARIO BARONI, *Note su Angelo Mariani 1. Le composizioni di Angelo Mariani* cit.; VINCENZO BORGHETTI, *Le romanze dei direttori Tascanini, Mariani, Mugnone, Mancinelli, Faccio, Muzio e Bottesini*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT – Ortona, Istituto Nazionale Tostiano, [2002], pp. 609-618; GUGLIELMO BARBLAN, *Angelo Mariani e la sua «scala esatonale»*, «Collectanea Historiae musicae», vol. 1, Firenze, Olschki, 1953, pp. 171-174.

63 ANTONIO ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 92-104 e 125-127. La prima sinfonia si trova presso la Biblioteca civica di Faenza (oggi pubblicata in edizione moderna), la sinfonia in do minore è nella biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova.

64 FABRIZIO CALLAI, *Angelo Mariani e gli inediti musicali dell'Archivio Durazzo Giustiniani di Genova*, «La Casana», 56, maggio-agosto 2014, pp. 35-39.

65 ANGELO MARIANI, *Fantasia per fagotto e pianoforte in sol minore*, a cura di Franco Perfetti e Maria Grazia Dalpasso, Padova, Armelin, 2003.

66 ANGELO MARIANI, *Sinfonia per orchestra in sol minore*, prima edizione a cura di Franco

Perfetti, Padova, Armelin 2023. Questa sinfonia è stata pubblicata integralmente da Antonio Rostagno, sintetizzata su un solo rigo pentagramma, come es. mus. 7 alle pp. 94-103 del suo volume *La musica italiana per orchestra* cit.

67 *Romanze del Risorgimento italiano per voce e pianoforte*, a cura di Gianluca Scandola, Milano, Carisch, 2011. Per gli screzi con Michele Novaro si cfr. il mio *Angelo Mariani: gli anni genovesi (1852-1873)* cit., pp. 72-74.

68 *Alla riscoperta della musica bandistica*, a cura dell'Associazione nazionale bande italiane musicali autonome, Roma, 2011.

69 Si cfr. <https://www.allmusic.com/> per le registrazioni commerciali; l'unico CD uscito con musica vocale da camera di Angelo Mariani è apparso nel 2013: <http://id.sbn.it/bid/PAR1253302>.

70 [www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:MI0285 ICON010640](http://www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:MI0285 ICON010640) e <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/10658>

71 ANDREA MARAMOTTI, *Angelo Mariani* cit., pp. 145-157.

72 <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/fotografie/6813>

73 <https://www.artmus.it/public/>

74 *Retrospective Index to Music Periodicals (1760-1966)* <https://ripm.org/>

75 <https://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26216/archivio-dei-periodici-musicali-italiani>

76 <https://www.archivioricordi.com/progetti/le-riviste-ricordi#/>

77 <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>

78 <https://anno.onb.ac.at/>.

79 <https://gallica.bnf.fr>

80 <http://emeroteca.braidense.it/index.php>

81 <https://www.digitale-sammlungen.de/en/>

82 <https://acrl.libguides.com/c.php?g=1009637&p=7317412>

83 Per questa e altre risorse: ESTELLE JOUBERT, *Digital resource reviews: RIPM: A Retrospective Index to Music Periodicals (1760-1966)*, «Nineteenth-Century Music Review», 19, 2022, pp. 381-388.

84 <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/account/subscribe>

## Verdiana. Ex libris 2018-2022/2

Piero Mioli

### 1. *Largamente*

Quando frenerà, almeno quando segnerà il passo il corso del monografismo verdiano? Mai, stando per esempio alla concentrazione italiana del 2022 dovuta a tre menti e sei mani. Dalla tipica bibliografia verdiana dev'esser caduto un tabù, negli ultimi tempi: dove lo stesso Massimo Mila, indiscutibile pioniere dei relativi studi moderni, non pubblicò un testo regolare e compiuto, e anzi volle plaudire alla versione italiana delle *Operas of Verdi* di Julian Budden<sup>1</sup> (scritte invece in un inglese trasparente e accessibile), e alcuni musicologi frequentemente e anche ufficialmente impegnati sul terreno non ebbero occasione o volontà di esprimersi in maniera appunto monografica, capita che tre autori e tre editori al monografismo abbiano dato contributi piuttosto forti e personali, caratterizzati da una prossimità temporale prima impensabile e confrontabile solo con certi eventi ormai lontani. Già descritti i contributi di Paolo Gallarati e Piero Mioli<sup>2</sup>, l'uno ben aggiornato nella visione e promiscuo di vita-opere, l'altro esteso a tematiche insolite come la vocalità d'epoca e d'oggi, ecco quello di Gilles de Van, invero provvida ristampa di un'edizione del 1994: questo *Verdi. Un teatro in musica*<sup>3</sup> ha un titolo molto felice che però non va equivocado, in quanto mai, davvero, la musica vi viene trascurata a pro della teatralità.

Se parecchie monografie tradizionali abbondano di biografie e delle opere danno ritratti singoli quasi sempre senz'ombra di *generalia*, se le citate *Opere di Verdi* di Budden rispettano appieno il loro titolo e della vita espongono quanto basta a introdurre le singole opere anch'esse prive di *generalia*, il lavoro di De Van non racconta un bel niente e non descrive opera veruna. Tratta soltanto, ma in maniera del tutto originale ed esauriente, i caratteri generali di quel teatro e di quella musica, in due parti relative e accortamente definite che sono *Le forme del rito* e *I riti della forma*. Tutto l'universo verdiano sviscera la limpida trattazione fatta di capitoli e paragrafi, con note non poche ma brevi e soprattutto d'ordine bibliografico. Con l'unico limite, forse, di considerare

la somma drammaturgia musicale di Verdi un po' astrattamente dal minor operismo che la circondava all'inizio, durante, alla fine. A volte il culto di un autore porta a sopraelevarlo tanto dal contesto da ignorare o sminuire o dare per ovvio e scontato tale contesto. Perché De Van appaia Verdi e la crisi del Romanticismo? Del Romanticismo Verdi dovrebbe essere l'apogeo, invece. A metà Ottocento, poi, avrebbe luogo la fine di un'epoca "d'oro": la cronologia non è molto d'accordo, ch  l'opera italiana (e non solo) ha continuato a esistere, grazie a figure come Petrella, Marchetti, Ponchielli, Gomes, Faccio (menzionato solo come direttore), Catalani; intanto l'oro lo rappresentava lui, come qualche decennio prima gli aurei Rossini, Donizetti e Bellini si ergevano sopra i vari Vaccai, Morlacchi, Coppola e Ricci (Luigi e Federico) che avevano successo anche senza spiccare come loro. Citato di striscio Pacini, Mercadante ha qualche *chance* in pi  e contribuisce a misurare la grandezza di Verdi.

Detto questo, il centro di tanto teatro in musica risalta perfettamente nel discorso di De Van: la librettistica, una «piccola grammatica verdiana» fatta di mosse sintattiche ma anche «incidenti sintattici», accoppiamenti speciali come la vendetta e la maledizione o il padre e la strega (chi siano i personaggi cos  rappresentativi non   proprio un *bussillis*); singolare poi, e forse non indiscutibile «il declino dell'eroe» che procede a fianco dell'«avvento della donna». Straordinarie, inoltre, le tecniche del melodramma precisate dallo studioso francese, che fanno tutt'uno con la dichiarata estetica verdiana: un'estetica di pensiero profondo e di diverse parole occasionali, mica una poetica di scrittura con parole belle e incolonnate alla maniera di un artista filosofo, magari tedesco. Ma la «scena interiore» non pu  non chiamare in causa Wagner e la sua *Handlung* interiore, cos  come quegli elementi del dramma musicale che sono il dialogismo, la melodia, l'ambivalenza della forma, la ricerca e quindi i mezzi dell'unit . Personaggio gigante come Wagner, inizialmente Verdi era stato un artigiano come tutti i colleghi, addirittura un «saltimbanco» della musica, del melodramma, dello spettacolo; ed   qui che la cornice di usi e costumi pratici, contingenti, trova De Van pienamente preparato e aggiornato. Siccome andare all'opera, allora, equivaleva alla paga giornaliera di un muratore, qual muratore mai poteva permettersi quel lusso? Nessuno, almeno in teoria. Ma per fortuna esistevano quei benedetti «ripetitori» che erano le bande, le societ  filarmoniche, i saloni aristocratici, i salotti borghesi, i dilettanti di canto e di pianoforte, gli organetti sonanti per strada. Anche per questo, verrebbe da dire soprattutto per questo i cori, le sinfonie, le arie, le marce delle opere di Verdi, da *Nabucco* ad *Aida*, erano e dovevano restare popolare appannaggio e decoro d'Italia; e anche di fuori. Licenziando *Verdi. Un th atre en musique* nel 1992 (Paris, Fayard), Gilles de Van poteva infatti asserire che almeno da una trentina d'anni la «fortuna» del maestro era cambiata: non pi  popolare operista italiano, ma drammaturgo musicale di portata internazionale.

Marco Beghelli tocca diversi titoli di Verdi nel corso di *Lecture in scena*<sup>4</sup>, lungo e dotto articolo di rivista che mette l'accento sopra una specie di chiodo fisso dell'opera in musica: quando un personaggio deve leggere una lettera (e quante volte capita!), tende a smettere di cantare propriamente. Se il canto, nel melodramma, è la regola delle passioni, un qualcosa di semplicemente informativo, non emotivo bensì arido e asettico (per quel documento che è) come la lettura di una lettera deve contraddire il canto abbassandone il registro linguistico: note ribattute nel Settecento; nessun canto e nessun suono ma mera recitazione nell'Ottocento, o anche recitazione del genere ma appena sorretta da archi vibranti. Se poi la lettura deve risultare mossa, intensa, agitata, allora il canto può tornare nella sembianza di un recitativo-arioso. Ma quando Violetta, nella *Traviata*, recita «Teneste la promessa», allora l'orchestra suona sul serio, risuona il tema di «quell'amor ch'è palpito». Perché? Perché è un'eccezione dovuta a una drammaticità speciale, e perché a Parigi il maestro Verdi aveva certo assistito a qualche *mélodrame* fatto di nuda parola e sonoro strumento<sup>5</sup>.

Giusto sessantenne, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani è stato ricordato, ritratto, ricostruito in certi momenti essenziali con saggi vecchi. Tutti editi, certo, ma non tutti facilmente reperibili (due, poi, non erano in italiano). Dunque il nono quaderno dell'istituto, *Questione di anima*<sup>6</sup>, consta di 18 studi compresi fra il 1960 e il 2013 e firmati dai primi capisaldi della musicologia verdiana. Comincia il fondatore, Mario Medici, e finisce l'ultimo direttore di lungo corso, Pierluigi Petrobelli. In mezzo nomi come Leibowitz, Mila, Berio, per citare gli scomparsi; ma anche Bacchelli, Pizzetti e Flora. Che sono un narratore e melomane, un compositore e letterato, un italianista e intellettuale: tutto questo per metterne in rilievo la bella prosa, tanto dotta ed elegante quanto chiara e attraente, dove una penna di valore conquista più di una nota giusta messa al posto di una nota sbagliata. Pieno di ironia e umanità, il testo di Saul Bellow è quello che dà il titolo al volume.

A proposito di «Studi Verdiani» (la rivista ammiraglia sul tema), il 2019 ha portato un cambiamento di guida e quindi anche, parzialmente, di rotta: direttore Alessandro Roccatagliati, condirettore Emilio Sala, redattore Ruben Vernazza, comitato scientifico di 22 membri di varia provenienza. Nella premessa del n. 29 Roccatagliati prima ringrazia e omaggia, poi si compiace della “biodiversità” del pianeta Verdi non dubitando che alle «ricerche biografico-documentarie, filologiche, drammatico-musicali, librettologico-letterarie, morfologico-analitiche» si possano aggiungere altre prospettive d'interpretazione, quindi disegna il quadro di una rivista che debba conservare ogni crisma scientifico, infine riassume i contenuti dei testi che seguiranno. E il 2020 ha offerto un pretesto di riflessione da parte di «Verdiperspektiven» (la rivista che ormai è seconda solo come età) al compimento del primo lustro di vita: i condirettori Anselm Gerhard e Vincenzina Ottomano vi si dicono soddisfatti della “sfida” avviata a loro tempo, della

collaborazione prestata da studiosi giovani, della larghezza di una loro visuale non solo verdiana; e mentre plaudono alla recente acquisizione di schizzi e abbozzi verdiani da parte dell'Archivio di stato di Parma, ne approfittano per dettare articoli sul quartetto d'archi (Gerhard), su *Alzira* (Anna Tedesco), su *Luisa Miller* (Gerhard).

## 2. Nelle storie

In questa sede di recensione, come dire? allargata, non può mancare qualche ragguaglio sulla manualistica d'opera in genere, dove Verdi compare a vario titolo dimostrando la diversa prospettiva che ne hanno i singoli studiosi. Potrebbe non funzionare, non servire, non pertinere? Secondo una visuale accademica, che nella prassi vuole e ricerca solo quanto sia assolutamente specifico, sì. E no, invece, perché davvero se ne son viste delle belle: basti citare la *Storia della musica* di Stanford che mette Verdi in appendice, in corpo minore; o anche l'altrimenti pregevole *Musica romantica* di Charles Rosen che Verdi lo esclude totalmente (del resto *La musica classica* dello stesso assegna una ventina di pagine all'op. 106 di Beethoven e 12 righe alla *Missa solemnis* dello stesso). Per cominciare, un saggio di rivista e un saggio in volume.

Per qualche tempo l'acuito senso della storia e l'attenuato gusto per la monografia hanno persuaso gli storiografi della musica più panoramici a frammentare le trattazioni delle grandi personalità, specie quelle longeve e quindi meno facilmente abordabili in maniera unitaria. Così *L'opera italiana* di Gloria Staffieri, pregevole iniziativa seriale di Carocci avviata con un volumetto propedeutico e un primo volume esteso dalle origini alle riforme dei Lumi, è giunta al secondo volume che si occupa dell'*Età delle rivoluzioni*<sup>7</sup>, cioè dalla rivoluzione francese alla prima guerra d'indipendenza (ma poi verranno la seconda guerra e il Regno d'Italia, la Comune e la Repubblica francese, il Reich tedesco). Dunque ha posto per il primissimo Ottocento, per Rossini, per il Romanticismo e i suoi alfieri, molto e forse troppo spesso appellandosi al teatro francese: non sarà piuttosto che è stato Rossini a nutrire di sé e di italianità l'*opéra* francese, sia *grand comique*? Nel canto certo sì, visto che l'antica declamazione di Lully e Rameau con Meyerbeer, Boïeldieu, Auber e Halévy diventa belcanto, un belcanto quasi più brillante del nuovo belcanto del Romanticismo italiano. Fa da cerniera fra Bellini e Donizetti, artefici di una musica «fuori sesto» e non regolare come s'è sempre detto nella sua novità, e Verdi un lungo capitolo, *Lo spettacolo della Storia*, che insiste sull'infatuazione per Meyerbeer e da qui passa con agio al primo Verdi, quello delle grandi opere in quattro atti su testo di Solera e al loro «afflato epico». Bella e lunga l'analisi musicale e drammaturgica di *Nabucco*, così come dopo, nella cinquantina di pagine dedicate alla «Musa astuta e veggente» di Verdi, quella di altre opere, *Ernani*, *Attila* e *Macbeth* in particolare. Completa l'attenzione alle fonti, benvenuto il confronto con opere sullo stesso intreccio, interessante il richiamo agli operoni francesi (a discapito di una *Semiramide*, di una

*Norma?*). Non c'è più traccia, nel complesso e aggiornato discorso verdiano della Staffieri, di V.E.R.D.I., e giustamente. Chiudendo il panorama, e in attesa di un terzo volume, la studiosa non fatica ad abbattere un primo *chiché*, quello di un Verdi «arcitaliano»; e intanto ne abbatte un altro, quello di un secondo Verdi quasi dimentico del primo. Già: se per ogni artista longevo, come Schönberg e Stravinskij, la storiografia si è sentita di distinguere tre periodi, la ragione è soltanto questa, che una vita, una vita qualsiasi, si compone di gioventù, maturità e senilità. An non? Come chiedevano i romani.

Melodramma: ovverosia teatro d'opera ma anche *mélodrame*, romanzo, *feuilleton*, dramma storico, *domestic tragedy*, dramma borghese, *sensation novel*, romanzo rosa, *melodrama* cinematografico, *soap opera*, *telenovela*, *family drama*. Interessante il metodo adottato da Fabio Vittorini in questo suo *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*<sup>8</sup>: si comincia con l'amenò racconto di un esempio, magari arcinoto e suffragato da altri esempi; poi si ragiona, si riassume, si definisce sempre più strettamente; infine si cita a man bassa, offrendo una ricca, ricchissima casistica di altri esempi vicini e lontani nel tempo e nello spazio. Lampante l'esordio del prologo alla trattazione: la contessa Livia Serpieri, che davanti a una certa situazione personale si comporta melodrammaticamente, passata quella situazione arriva a compiangere, anzi a disprezzare quel tipo di comportamento. S'aggiunga che la protagonista di una novella di Camillo Boito, quando la novella si trasforma in un film di Visconti (pur conservando il titolo di *Senso* e acquisendo il finale terzo del *Trovatore*, la popolarissima "pira"), asserisce di amare il melodramma sulla scena, certo non fuori; ma poi ci finisce dentro con tutto il cuore e il corpo, agendo da assurda eroina di melodramma. Dove stia il melodramma è presto detto: nel trionfo del sentimento, nel contrasto fra il bene e il male assoluto, nel disastro finale della vicenda. Meglio detto dall'autore: il melodramma è «un dispositivo di conoscenza estetica che attinge a una straordinaria capacità di sintesi sia contenutistica (il reale rappresentato) che formale (media e i generi della rappresentazione), in una cornice di democrazia cognitiva e di emotività spinta». Verdi? nell'indice condivide la sua lettera con King Vidor e Luchino Visconti.

*L'opera italiana: lingua e linguaggio* di Fabio Rossi<sup>9</sup> è un testo che corre liscio, interessante, accattivante, con esempi instancabili e azzeccatissimi lungo oltre tre secoli di storia. Magnifica la parte sulla lingua italiana dell'opera, con osservazioni tecniche che commentano «maledivami» invece di «mi malediva» (*Rigoletto*) o «ti calma» invece di «calmati» (*Luisa Miller*), oppure fenomeni come il soggetto debole («si vada» per «io vado») e la distinzione del lessico in aulico, colloquiale e basso. Benvenuta l'insistenza sull'Alfieri come mediatore fra tradizione classicistica in genere e neotradizione librettistica, romantica in particolare. E la grande aria di Violetta che chiude il primo atto della *Traviata* è scelta come paradigma dell'aria di tradizione romantica.

Sarà l'opera in musica, sarà l'opera lirica la *Casta Diva*<sup>10</sup> che Riccardo Viagrande ha posto come titolo della sua guida all'ascolto del teatro musicale dal primo al tardo Ottocento. Chiaro il metodo: le opere, numerosissime, sono minuziosamente riassunte come libretto, ma senza che questo inibisca osservazioni e addirittura esempi musicali. Simpatici e significativi alcuni titoli: *Tu sei bella*, come canta il coretto diabolico di *Giovanna d'Arco*, presiede a tutte le opere cosiddette di galera, tutte evidentemente gradite a Viagrande.

Niente di biografico, aneddótico, enciclopedico aduggia *Il melodramma, le sue forme e la vita musicale italiana nell'Ottocento* di Antonio Schilirò<sup>11</sup>, sei capitoli sugli aspetti organizzativi, sugli aspetti formali, su Rossini, sulla triade Bellini-Donizetti-Verdi (fino al 1850), ancora su Verdi (dal 1851), sull'*Otello* di Verdi. A popolare il primo sono dunque personaggi come l'impresario, l'editore, il compositore stesso, e luoghi e aspetti come gli edifici teatrali, le stagioni, i repertori. Ecco poi le ambite forme, quelle forme che, abusando di una formula ottocentesca, potevano sembrare vilmente "solite" e lo sono esattamente come quelle assodate della sinfonia o del concerto. Ma pian piano, come senza colpo ferire, dalla *Cambiale di matrimonio* di Rossini al *Falstaff* di Verdi anche la morfologia cambia e passa da schemi pressoché fissi ad articolazioni libere, autonome, dettate solo dal testo a sua volta dettato dal dramma. Non disse, Verdi, che nella composizione di *Rigoletto* aveva composto tutti i duetti che gli parevano opportuni, a scapito di cabalette (ce n'è una sola, peraltro spesso tagliata) e concertati (il concertato finale primo manca del tutto)? Altro esempio fra i tanti sia il duetto finale primo dell'*Otello* di Boito da Shakespeare. Si tratta di un duetto liberissimo, dove è perfettamente inutile che certa critica americana coi paraocchi si ostini a cercare la tradizione: una cabaletta dopo le meravigliose frasi «Vien, Venere splende» di lui e «Otello!» di lei è semplicemente impensabile. A questo formidabile *Otello* Schilirò dedica il sesto capitolo, una robusta monografia analitica di 65 pagine scrutata, sul serio, pagina su pagina.

Sempre Verdi, ma non sempre solo soletto. *L'opera degli stereotipi* descrive Francesco Bracci<sup>12</sup>, puntando il dito sul *chiché* come forma di non ricezione e quindi di singolare ricezione dell'opera italiana. Quali i *chichés* che la gente, anche la più letterata, lancia contro il melodramma? Primo, l'opera è inverosimile: si agisce e perfino si muore cantando, si deve fuggire e si sta sempre lì, si cantano la gioventù e l'amore ma i cantori sono quanto meno maturi e brutterelli. Secondo, l'opera è sentimentale e banale: il solito triangolo amoroso (due lui e una lei, due lei e un lui), affetti tutti d'un pezzo, sempre grana grossa. Terzo: i cantanti strillano, sono vanagloriosi, non sanno recitare; l'orchestra è il ridicolo e dattilico zum-pa-pa; i libretti sono infami; il genere è noioso, statico, incomprensibile. Tutto vero, tutto famigerato, tutto finalmente detto senza ipocrisia. A strenua difesa, che si può rispondere ai nemici dell'opera? Appena appena: l'opera non è solo quella romantico-verista di repertorio; giammai il canto può essere verosimile,

neanche nei generi commerciali; nessuna forma di teatro può ovviare alla staticità; la bellezza o almeno la gradevolezza del volto e della figura umana sono quasi d'obbligo solo nel cinema, non nella prosa per esempio; nessun poema, romanzo, dramma, film o altro ha mai avuto voglia di rinunciare all'amore (specie se bello contrastato); il canto impostato è ben sonoro e poco sensibile alla pronuncia; la buona voce va di pari passo con una corporatura più solida che avvenente; dove il canto è sovrano l'orchestra può anche avere ma spesso non ha spazi speciali; i libretti possiedono un'autonomia che è letteraria ma non artistica, e quindi poggiano sull'arte della musica. Infine, sia chiaro: i nemici dell'opera si contano tanto fra le persone letterate quanto fra quelle illetterate. Non è questione né di cultura né di censo, l'interesse per il teatro d'opera: solo di curiosità intellettuale, sensibilità artistica, e anche, perché no? di un pizzico d'ironia.

### 3. Opere singole

A questo punto è bene passare dalle trattazioni d'insieme a discorsi specifici su questa o quell'opera verdiana, attingendo soprattutto al serbatoio delle riviste; e seguendo un ovvio e certo un po' troppo spartano ordine cronologico.

Quando Lorenzo Fermani si chiede se *Nabucco* sia opera lirica o musica a programma forse scherza. Giacché non basta che il Solera sia stato succube del libro di Geremia nella stesura del libretto e dell'intitolazione delle quattro parti, per asserire che abbia trasformato un libretto d'opera in un *plot* di poema sinfonico, quanto allora andavano facendo in Francia Berlioz e Liszt. Non scherza invece quando dall'opera preleva il coro celeberrimo, «Va pensiero sull'ali dorate», per negargli ogni valenza risorgimentale: la censura austriaca del Lombardo Veneto non l'avrebbe permesso, se vi avesse fiutato ciò che vi avrebbe fatto lievitare più tardi un'apposita operazione di *marketing* politico. Il saggio fa parte di una raccolta curata da Camillo Favertzani, *Cithāra et Spiritus Malus*<sup>13</sup>, che prende spunto da questo riferimento alla cetra di David e allo spirito cattivo di Saul per trattare *La Bibbia e l'opera* in 24 articoli, donde sortono elementi comuni di grande interesse come il fenomeno della desacralizzazione, la diversa sorte di uno stesso soggetto, la varietà della messinscena, la differenza fra i pubblici, la capacità dell'opera di lusingare anche il balletto.

Non dal nuovo *Testamento*, troppo soggettivo, affettivo, sincero ancorché dottrinale vennero all'opera i soggetti biblici ma dal vecchio, che era molto ricco di storie quasi profane di oppressi e oppressori e di squarci e quindi contrasti amorosi, da impinguare ulteriormente con guerre di popoli e scontri di famiglia, fede, sentimento. Così si formò una solidissima tradizione che sali alle stelle dell'arte con il *Mosè in Egitto* di Rossini e con quel *Nabucco* che, dato alla Scala in una stagione detta ora di carnevale ora di quaresima, ormai era dramma più lirico che sacro ed era destinato a successi nient'affatto chiesastici o quaresimali. Così narra un libro di Franco Piperno<sup>14</sup>, che perviene a

*Nabucco* dai drammi sacri dati nei teatri napoletani, dotati di elementi ideologici che sfumano presto in quelli massonici. Quella su *Nabucco* è solo una postilla, nella certezza che la prassi sia proprio agli sgoccioli: certo è che il maestro scartò l'idea di un duetto d'amore fra Ismaele e Fenena, troppo operistico e troppo poco sacro, e che al signorino tenore non concesse nemmeno un'aria, e che dei personaggi principali solo il sacerdote ebbe due grandi scene solistiche, agli altri rimanendo soltanto una cavatina, un'aria, una preghiera o appunto un bel niente. Un tocco di aria finale per Abigail c'è, a dire il vero, «Su me, morente, esanime», ma intanto non è un'aria bensì un recitativo-arioso e poi, come ricorda Piperno, la prassi la espunse decisamente coronando l'opera con la grandiosità di un coro.

Venezia, la città dell'acqua e della luce che s'intorbida e s'oscura in opere come l'*Otello* di Rossini, *Il bravo* di Mercadante e *La Gioconda* di Ponchielli, incombe anche sui *Due Foscari*. Proprio su questo aspetto lavora un saggio di Gerardo Tocchini<sup>15</sup> che compara melodramma (Verdi), storiografia (famiglia Foscari) e «paleoturismo» (cronaca, suggestione, tenebre, mito). Al carattere inconfondibile della Serenissima basta anche aprire un'opera, e poi lasciarla al previsto maldestino: vedansi i prologhi della *Lucrezia Borgia* e della *Caterina Cornaro* di Donizetti.

La trilogia popolare cominciò a chiamarsi così circa mezzo secolo dopo la sua nascita: le tre opere del 1851 (*Rigoletto*) e del 1853 (*Trovatore*<sup>16</sup> e *Traviata*), sulla cui poi pretesa omogeneità mai Verdi ebbe occasione di pronunciarsi, viaggiarono più o meno placidamente su binari paralleli e in grande spolvero di successo ma senza meritare affatto quella formula di sostantivo e aggettivo (sono i due e tutti plurali *termini post quos* prendere le mosse). Doveva nascere, la formula, allora che le avvisaglie della *Verdi renaissance* vollero ravvisare particolare dottrina drammaturgica negli ultimi capolavori, e a queste, capolavori anch'esse, assegnare una popolarità di gusto (oltre che di frequentazione). Studiatissime, le tre opere risaltano a proposito di «genealogia, ricostruzione, performance» in un saggio di Emilio Sala<sup>17</sup>. Dunque bisognava capire l'origine della definizione privandola di autenticità e poi dotarla di altre ragioni d'essere. La storiografia si sarà divertita a ideare trilogie di Monteverdi, Mozart, Meyerbeer, Wagner (la cui tetralogia, decapitata del prologo, tornava trilogia), ma solo il *Trittico* di Puccini è proprio di Puccini. E il risultato è chiaro. Fu Toscanini, in tre edizioni scaligere del 1902 (*Trovatore*), 1906 (*Traviata*) e 1922 (*Rigoletto*) a rileggere le partiture senza le sommarietà, gli equivoci, le gigionate precedenti: musiche popolari, sì, predilette da tutti i pubblici anche meno raffinati, diverse dalle ultime così dotte, colte, scespiriane, boitiane, scaligere, ma degnissime ugualmente e quindi degne di letture fedeli. Quanto alla *performance* promessa nel titolo si tratta degli allestimenti fiorentini del 2018, regista Francesco Micheli e direttore Francesco Luisi: l'opera del cantore era rossa come il fuoco, l'opera del buffone verde come l'invidia, l'opera della cortigiana bianca come

la camelia. All'articolo, tracciato anche nel solco di una bibliografia non musicale (e straniera), presiede un lampante concetto di doppia filologia, che dà ascolto all'opera in sé ma anche fiducia, e non poca, all'opera nel suo decorso di fortuna e sfortuna. Il melodramma è genere così fatto, che appartiene all'artefice in grande percentuale ma nella piccola percentuale residua tocca anche all'interprete. Guai (sia permessa questa osservazione finale) confrontare una pur bella esecuzione con la pagina dello spartito, critico e precritico: gli svicolamenti non sono solo numerosi, sono anche, più o meno, sempre gli stessi. Come dire che alla scrittura d'autore corre sempre parallela una lettura d'interprete (cantore e direttore): è la percentuale di cui sopra, inevitabilmente permessa dall'autore e relativa alla prassi di ieri, oggi e domani, di *hic et nunc* ma anche di *illic et olim*. Rispetto alla quale eseguire il cembalo di Bach al pianoforte e far cantare il contralto maschile al controttenore diventano storici abbagli assai più gravi.

«Dass es dem Mord Musik macht?», ci si chiede nel *Wilhelm Tell* di Schiller, cioè «Cosa fa la musica per l'assassino?»: fa molto, risponde il teatro d'opera e specialmente quello romantico dove il finale funesto è assicurato dal solito personaggio malvagio che tira pugnalate o versa veleni. E *Die Musik des Mörders* ovvero *La musica dell'assassino* titola una raccolta di atti congressuali che contiene un saggio di Saverio Lamacchia sulla canzone del verdiano *Rigoletto*,<sup>18</sup> quella famosa e spesso famigerata dove il tenore inneggia alla donna e alla sua “mobilità”: il pezzo compare tre volte, nel terzo atto, ma anche se solo la prima è integrale l'atteso (dal pubblico) acuto finale (non scritto dall'autore) starebbe bene soltanto nella terza, dove la sua disumana spavalderia stride tragicamente con l'umanissimo strazio del protagonista sul corpo esanime dalla figlia. E su *Rigoletto*, un'opera che è diventata subito così popolare da far dimenticare tutte le sue anomalie (per esempio tre cosette in una, cioè una voce di contralto, una donna da strada, una presenza esclusa dall'assolo ed esclusiva dell'ultimo atto), s'appunta Will Humburg, alla ricerca non difficile della famosa “tinta” ma dall'insolito punto di vista di un direttore concertatore<sup>19</sup>.

È una “pre-traviata” quella che Vincenzo Ramón Bisogni disegna accomunando il personaggio ad altre due eroine del melodramma: queste *Reinventate dal vero* sono infatti l'Adriana di Cilea, la Violetta di Verdi e la Butterfly di Puccini<sup>20</sup>. Si tratta di una gran brutta vicenda raccontata con la giusta passione del melomane, di una sorta di preistoria raccontata mediante la storia, la poesia, l'arte dell'opera. Dumas il giovane vi compare, certo, ma a fianco di un testo scritto da un vero e vecchio amico della protagonista appena dopo la morte (il 3 febbraio 1847) che si era a lungo perduto. Ritrovato, *La vérité sur la dame aux camélias* di Romain Vienne è stato ripubblicato in fac-simile a Parigi nel 2010<sup>21</sup>. Squallida la vita della provinciale Alphonsine Plessis, fra un padre incestuoso e il mestiere della *horizontale*, almeno fino quando la piccola “orizzontale” non divenne “grande”, donna ricercata, ammirata, corteggiata, con le passeggiate scar-

rozzate ai Campi Elisi e le quasi pubbliche cene alla Maison d'or fino alle laboriose veglie notturne; e quasi nobilitata dalla preposizione articolata, Du Plessis o Duplessis (la madre, del resto, non era una plebea). Lei morta, cantante o no «Prendi; quest'è l'immagine», fra un arredo e l'altro furono trovati oltre 200 libri. Un fatterello che, associato alla magica impressione del giovanissimo Liszt *in concert*, della travianda dà un'immagine forse degna dello specialissimo canto belcanto di Verdi.

Della raccolta di saggi che Fulvio Lo Presti intitola *A Donizetti basta una zeta*<sup>22</sup>, il settimo chiama in causa Verdi che, quando musicò *Les vêpres siciliennes* di Eugène Scribe, sapeva tutto: il libretto derivava da quello dato a Donizetti (anzi venduto) qualche lustro prima per quel *Duc d'Albe* che il povero bergamasco non completò mai. Eppure più tardi, come risulta dall'epistolario (a Piroli da Genova il 16 gennaio 1882), finse di non saperlo.<sup>23</sup> «Si finga, e l'ira [altrui] / più tardi scoppierà», potrebbe cantare un Nabucco in vena di Falstaff.

Ancora una volta *Un ballo in maschera* invita a considerazioni di carattere armonico. Nord S. Josephson<sup>24</sup> torna sull'argomento e a suon di esempi musicali (appena brevi righe, giustamente) nonché di tabelle esplicative riesce a dimostrare come l'abbondanza delle «modal fluctuations» che crea «ambivalent harmonic suspense» non intacca la stabilità d'assieme, con un Si bem. magg. che domina il Fa magg. (di Renato come amico di Riccardo) e il Re magg. (del fatale *coté* tragico).

Il *Macbeth* di Verdi da Shakespeare: certo, ma non così direttamente. Perché sia il pensiero di Augustus Wilhelm Schlegel che la scena di attori come David Garrick e Sarah Siddons debbono aver influenzato l'interpretazione drammaturgica, per esempio accentuando la malvagità, anzi proprio la stregoneria di Lady Macbeth. E questa nuova strega non sarà un'emanazione, una personificazione singola delle vecchie streghe? Se lo domanda Andreas Giger in un saggio pubblicato fra gli «Studi verdiani»<sup>25</sup>. Lo sarà, è la conclusione, partendo dal fatto stesso che quelle streghe spesso cantanti «sottovoce» e «cupò» Verdi le volle come dominatrici, a loro modo protagoniste dell'opera. Siccome poi spesso canta così anche Lady, ecco chiarito il rapporto fra coro femminile e primo soprano dell'opera. Quando finisce con la gran scena del sonnambulismo, né aria né romanza né altro, Lady non fa altro che confermarsi come essere disumano, stregonesco appunto, laddove Macbeth se la cava, alla fine, con una romanza lirica e commossa, più da Renato, per esempio, che da Jago. Perché nonostante tutto Macbeth è un uomo, non uno stregone, uno «spirito imbelles» e forse anche un mezzo uomo («e un uomo voi siete?», gli chiede la dolce sposina). Forse aveva senso considerare anche le comparse, oltre alle scomparse di scena dei due personaggi: il soprano con una cavatina regolarissima, il baritono con una gran scena tutta recitativo-ariosa. Allora si sarebbe potuto arricchire il discorso: a Lady, la vicenda, dà forza, mentre a Macbeth la forza la toglie. Chissà. Un'opera grande è sempre anche un'opera pregnante.

Nonostante i sempre frequenti attentati dei teatri, è da tempo che *Aida* non è più ritenuta soprattutto spettacolare. Indagandone l'orchestrazione, Giovanni Bietti<sup>26</sup> associa questo elemento della composizione alla famosa “tinta” e quindi alla drammaturgia; e anzi raffronta certi “tutti” e certi “pochi” per dimostrare come con tali gradazioni Verdi abbia saputo realizzare un'arte della transizione” pari seppur diversa da quella, conclamata, di Wagner. *Aida* opera perfetta? Chi non è d'accordo, ne ripercorra uno scorcio di genesi con Anselm Gerhard<sup>27</sup> che ha trovato del nuovo fra le famose carte già villanesche a S. Agata e ora palatine in quel di Parma: è l'inizio del terzo atto, in una versione precedente (mai dire “prima”) aggiustata ma non scartata, anzi pronta a ricomparire altrove. Verdi *in progress*, certo; e anche «miglior massaio fatto» (come scrive il Boccaccio del suo Federigo degli Alberighi).<sup>28</sup>

Famosa e curiosa la storia della “scala enigmatica” cui Verdi corrispose con un'*Ave Maria* ancora. Nessuna storiella, assicura Susanna Pasticci<sup>29</sup> che spende la formula di «politica culturale»: nelle quattro intonazioni del testo sacro, lontane e diversamente motivate, c'è un'«icona della donna angelica, della perfezione femminile». Che certo, vien da pensare, è parallela alla Desdemona d'*Otello*, ma forse anche a personaggi altrettanto angelici ma purtroppo maledetti (senza virgolette, alla lettera, da parte dei soliti padri intelligentoni) come Giovanna d'Arco e Leonora di Vargas.

Curiosa ma ignota e inedita fino al 2020 è l'arietta «Quand'io mi trovo alla mia Bella accanto» (da Heine), composta da un endecasillabo, due settenari e un endecasillabo. Gerhard<sup>30</sup> l'ha trovata fra le citate carte all'altezza di *Don Carlos* e l'ha trascritta in una paginetta. Sono 16 battute in un La magg. abbastanza accidentato per voce di soprano, con un bel Do acuto infilato in una terzina della penultima battuta. Arietta da camera, e mica tanto seria se il prosieguo è «mi si dilata il cor, / ricco mi sento allor, / l'Universo potrei porre all'incanto».

#### 4. In repertorio fra Rossi e Hahn

Verdi è indiscusso deuteragonista della monografia che Gabriele Mendolicchio ha dedicato a un notevole maestro d'orchestra dell'epoca, colui che portò al trionfo la seconda presenza italiana di *Aida* (a Parma nel 1872, dopo Milano e ovviamente il Cairo). Il protagonista di questo *Giovanni Gaetano Rossi*<sup>31</sup> visse fra il 1828 e il 1886, subentrò a Mariani nella direzione dell'orchestra del “Carlo Felice”, diresse la Regia Scuola di Musica di Parma, compose musiche apprezzate come l'opera *La Contessa d'Altenberg*, lavorò durante la piena maturità verdiana e non poté non parteciparvi in tutti i modi. Nonostante il carattere riservato, era molto simpatico a Verdi, che durante le sue permanenze genovesi lo invitava spesso a casa sua, con la moglie (simpatica a Peppina, e non era poco), specie nelle grandi feste di Natale e Capodanno. Il libro è una documentazione continua: nelle stagioni genovesi, per esempio, risulta che Verdi non fosse più rappre-

sentato di Donizetti e che la *Favorita* fosse assai più gradita della *Forza del destino*. Ma quando il duca di Galliera Raffaele De Ferrari donò venti milioni per l'ingrandimento del porto cittadino, allora, ed era il 29 gennaio 1876, si mise in scena un *Rigoletto* e si eseguì (e bissò) una cantata di Rossi stesso. Singolare quanto Rossi scrisse all'ex allievo Giusto Dacci, da Genova il 6 marzo 1874: a una recita dell'opera del giovane Stefano Gobatti già esaltata dal Comunale di Bologna, l'autore era nel suo palco e «guardava in un palco dove era il M.o Verdi cercando di spiare le impressioni che riceveva l'illustre maestro dalla musica dei *Goti*»<sup>32</sup>. E «il più mostruoso aborto musicale che sia stato mai composto», l'avrebbe definito più tardi il più o meno dirimpettaio<sup>33</sup>. Nel 1876 la *Messa da Requiem* scatenò una grossa polemica: fra le vivissime approvazioni di pubblico e stampa si levò la voce di X. Y. (iniziali assurde, certo una vile beffa), che definiva la partitura come un'offesa al buon gusto e alla cultura e dava dell'«antimusicale» alla plaudente Superba.

Nessun deuteragonismo verdiano nell'opera di Hahn, ma tracce molto significative della presenza di Verdi nei repertori operistici della prima metà del Novecento. A tre anni il venezuelano Reynaldo Hahn (1875-1947)<sup>34</sup> era già a Parigi, nel cui Conservatorio studiò canto, pianoforte, armonia e composizione con Dubois, Decombe e Massenet (che l'ebbe carissimo). Colto e raffinato, partecipò alla mondanità dell'epoca frequentando gente come Mallarmé e Proust (dove un abbondante epistolario) e suonando nonché cantando nei salotti le sue romanze. Compose di tutto, anche l'opera (un curioso *Mozart* nel 1925), ma riuscì meglio nelle commedie musicali; infine scrisse dei saggi, di vasta esperienza e grande sensibilità artistica. Il Teatro di Caracas aprì nel 1854, mentre Verdi, reduce dalla *Traviata*, attendeva ai *Vespri siciliani*: bene, quell'apertura non toccò a Rossini o a Donizetti ma a Verdi e al suo *Ernani*. Vent'anni dovevano passare prima che nascesse Hahn, che poi avrebbe maturato vive passioni mozart-wagneriane ma non certo a discapito di Verdi: di cui, in veste di direttore e concertatore, predilesse la *Messa da requiem* e *Un ballo in maschera*, accanto al *Fidelio* di Beethoven, a lavori di Gluck, a molte opere francesi da Lully a Saint-Saëns (e operette, specie sue). Esperto di canto, ne scrisse quando fu invitato a collaborare con *L'initiation à la musique*, vasta trattazione composta di guida all'ascolto e dizionario a sedici mani che uscì nel 1935 con il fine di iniziare i melomani francesi, specie nel loro approccio con la radio. Dopo una storia del canto, ecco la suddivisione delle voci. Fra i tenori di verdiano compare solo l'Alfredo della *Traviata* (nominato però come Rodolphe): tenore di mezzo carattere, appunto solo soletto a lato di quel *fort ténor* che invece di Alvaro e Otello cita l'Arnold del *Guillaume Tell*, l'Eléazar della *Juive*, il Raoul degli *Huguenots*. Verdi manca nella tabella dei bassi, ma trionfa in quella dei baritoni: Rigoletto vi primeggia come *baryton dramatique ou baryton Verdi* dalla «voce ricca, rotonda, nervosa, vibrante». Buona anche la posizione femminile: Violetta condivide il soprano lirico con Marguerite, Butterfly, Manon,

Juliette e Ophélie; e Aida il soprano drammatico o *Falcon* (dalla famosa Cornélie Falcon) con Valentine, Rachel, Tosca e Santuzza (fra i soprani leggeri, accanto a Philine e Lakmé, ecco la “vecchia” Rosina di Rossini ormai rubata ai legittimi contralti). Se mezzosoprano tipico è Carmen, contralto tipico non è l’Orfeo di Gluck o il Tancredi di Rossini ma la Azucena del *Trovatore*, esigente due ottave di estensione per una sonorità «virile nel grave» ma anche «capace d’agilità». Curiosa, infine, la definizione di una voce intermedia fra le due: il mezzosoprano *Dugazon*, un mezzosoprano leggero, brillante, adatto all’operetta. Modello Louise-Rosalie Dugazon, vocalista vissuta fra il 1755 e il 1821 e attiva anche come attrice e ballerina: casi ipotizzabili l’Isolier di Rossini, la Cendrillon di Massenet, magari anche la Preziosilla di Verdi.

### 5. Altri moschettieri

Forse è vero quel che si dice su Rossini: che quello di oggi non è più quello di ieri (e si lasci da parte quello di ieri l’altro, ovvero dell’epoca sua che è a suo modo insondabile). Dalle celebrazioni del 1968 e del 1992, primo centenario della morte e secondo centenario della nascita, alla fondazione del Rossini Opera Festival di Pesaro, dall’avvio dell’edizione critica a una quantità di studi prima inimmaginabile, la fortuna odierna è notevolissima. *L’opera italiana*, la cinquina di volumi ideata dal Saggiatore e curata da Paolo Gallarati, tocca Rossini con il *Rossini* di Andrea Chegai<sup>35</sup> che del fenomeno è pienamente consapevole.

Anzitutto, ecco il “retrotterra culturale”, mai sufficientemente dissodato e sempre necessario: «Cimarosa non è morto», recita e anzi esclama il secondo capitolo, che illustra la condizione del teatro d’opera nel primo decennio dell’Ottocento (Domenico scomparso nel 1801, Gioachino esordiente nel 1810). Poi tutto il resto dell’imponente e diseguale catalogo, donde spiccano le nuove prospettive sui generi dovute a *Otello* e *Cenerentola*, l’enclave romantica della *Donna del lago*, l’epilogo della tradizione italiana rappresentato da *Semiramide*, il così lungo periodo parigino che fa chiedere all’autore se si tratti di «un altro Rossini». Una quarantina di pagine spetta a costui, ma una trentina era dedicata all’opera ultima ovvero *Guillaume Tell*. E giammai la trattazione va a discapito della biografia: basti il caso di *Eduardo e Cristina*, un centone che proprio per questo oggi interessa poco ma allora, al S. Benedetto di Venezia nel 1819, ebbe un successo straordinario. Interessanti certi riferimenti verdiani: dall’*Otello* e *Semiramide* a *Simon Boccanegra* e *Macbeth*, specie a opere opulente di taglio “pubblico” come *Nabucco* e *Lombardi*. Chiarissimo, poi, l’incidente Broglio: il ministro inneggiò a Rossini mortificando i successori, Verdi si offese e Boito intercedette “scagionando” l’innocente Rossini fra l’altro prossimo alla morte.

Nello stesso 2022 di Chegai, ecco il monumento di Fabbri. Rossinografo da sempre, Paolo Fabbri licenzia un volume doppiamente coraggioso<sup>36</sup>: intanto espone la vita col

sussidio dell'epistolario, e poi stringe il commento dell'opera in poche pagine. Se quello è tutto vagliato, scremato, "criticato", questo è sintetico non nel senso che svicola e corre via, ma che sa concentrare tutto il nuovo scibile rossiniano. Mirabile la parte sul *Barbiere di Siviglia*, con quell'interna disamina della folle, popolarissima ma mai proprio sviscerata cavatina di Figaro. E la biografia? Non c'è autore, opera, episodio che sfugga: quante volte si legge un libro e si incontra un nome strano, mai sentito e però non chiarito? Con Fabbri non succede, perché il suo occhio non dà nulla per scontato e tutto riferisce. Le ultime due opere? Com'è che il *Tell* ha avuto quella strana fortuna? e perché l'*Ory* non era abbastanza *comique* da meritare l'Opéra Comique? Da notare: il *focus* storico, non storiografico, su Rossini è tale che Verdi comincia a comparire solo tardi, a tempo debito. Se compare prima, magari è per ricordare il fastidio che Rossini provava a Firenze allorquando passava sotto le sue finestre una banda che strimpellava robetta come *Ernani*. Il belcanto: si crede ancora che sia solo virtuosismo! Quando sia finito: con Verdi; e basta così.

*Gioachino Rossini. 1868-2018. La musica e il mondo* è la pubblicazione degli atti di un convegno del 2017<sup>37</sup>. A parte certi casi i relatori erano così giovani da rappresentare con successo la presenza di una generazione ulteriore di studiosi e quindi da fugare ogni dubbio sul buon futuro degli studi rossiniani. Il volume comprende sei testi di indagine musicale (due impostati su opere specifiche) e dieci dedicati alla cornice culturale e sociale (relativi a opere specifiche solo in due casi). Bella soluzione, che permette densi discorsi d'assieme, trasversali sulla ricca produzione scenica, cameristica, religiosa di Rossini. In appendice a tanta scienza, il *Rossini* di Piero Mioli<sup>38</sup> è solo ennesima ristampa-nuova edizione del volumetto del 1986 che per 26 anni è stato l'unica monografia italiana. Tutte le opere teatrali vi compaiono democraticamente, mediante un cenno alla genesi, una sintesi del libretto con i suoi personaggi, un elenco dei diversi pezzi che compongono lo spartito e un agile commento agli stessi.

Condirettore dell'edizione critica di Bellini e presidente del comitato scientifico della Fondazione omonima, critico *editor* dei *Puritani*, Fabrizio Della Seta è l'esegeta ideale di un musicista che intende in particolare come operista, drammaturgo, uomo di teatro. Per questo il prologo del suo *Bellini*<sup>39</sup> delinea una figura «ieri e oggi», cioè prima sublimata come squisitissimo melodista e nient'altro, poi finalmente ravvisata nei suoi veri caratteri (grazie ad alcuni studiosi precedenti come l'impagabile Friedrich Lippmann). A una biografia che è tutta una scelta di lettere e testimonianze autorevoli succede una lettura perfetta e parallela di libretto-spartito-partitura nelle loro forme. I colleghi operisti sono tutti ben rappresentati: molto Rossini, abbastanza Donizetti, parecchio Verdi (presente con numerosi riferimenti alle opere maggiori e magari anche minori). Molto interessante la lettura di *Beatrice di Tenda* come di un'opera particolarmente incisiva sulla drammaturgia verdiana perché «il fondamento della sua struttura non è melodico

bensi ritmico», esempio il coro introduttivo del secondo atto che ha il primo baritono per pertichino. C'è un duetto, impostato sul personaggio di Beatrice ma cantato da Agnese e Orombello, che non è né classico duetto tripartito né monopartito duettino *tout court*, bensì l'annuncio di un nuovo duetto romantico semplicemente bipartito, senza tempo lento o senza cabaletta come nell'*Alzira* e nella *Battaglia di Legnano* di Verdi, o come certi altri di Rigoletto («Deh! non parlare al misero») e *Trovatore* («Mal reggendo all'aspro assalto»). Suggestiva l'ipotesi fatta sull'ultimo recitativo di Orosmane: ha parecchio di quello, futuro, di *Macbeth*, e siccome la prima di *Zaira* ebbe luogo a Parma nel 1829, perché non immaginare che il sedicenne Giuseppino l'abbia potuta vedere, quell'opera così sfortunata da uscire di repertorio?

Dopo Bellini, quel cugino d'opera che fu Donizetti (fratellanza è troppo, figurarsi gemellaggio). All'onere di descrivere tanto catalogo risponde degnamente il *Donizetti* di Luca Zoppelli<sup>40</sup>. La biografia stessa tende all'essenziale e si arrende graziosamente davanti alle numerose opere di cui si danno genesi, intreccio, esegesi spesso molto particolareggiate. In Donizetti Zoppelli non vede più il vecchio anello di servizio fra Rossini e Verdi, e tanto meno il praticone erede dei vari Piccinni e Paisiello (con tutto il rispetto) autori di decine e decine di opere (dozzine giammai!). La stessa *Anna Bolena* del 1830, usualmente ritenuta l'ascesa alla maturità del più che trentenne compositore, si inserisce in un contesto che contava già lavori come *Il Paria* e *Imelda de' Lambertazzi*. Il nome di Verdi compare abbastanza spesso, certo, per esempio a proposito del *Rigoletto* tratto da Hugo, la stessa fonte di *Lucrezia Borgia*. Interessante, su terreno grandoperistico, l'idea che *Il duca d'Alba* «sembri quasi una prova generale per il *Don Carlos* verdiano: cupa e severa nelle tinte, marcata dal sentimento della paura e dell'oppressione». E segue una pagina di confronti e osservazioni, fra l'altro chiamanti in causa *La muette de Portici* di Auber e di Donizetti, come parodie di successo, passi sia di *Maria Stuarda* che dell'*Assedio di Calais*.

Biografia, d'accordo, per cominciare; poi un po' di generalità estetiche, uno sguardo sulle prime opere minori, una più generosa lettura delle fortunatamente molte opere maggiori, un settore sulle musiche non operistiche; quindi uno schizzo di carattere bibliografico e discografico; infine una ricca recensione discografica, da studio e dal vivo, a ridosso di otto opere. È questo l'indice di *Donizetti. La figura, la musica, la scena* di Piero Mioli<sup>41</sup>, che in particolare studia la morfologia, il canto, l'interpretazione. Grande drammaturgo romantico, Donizetti stette sul crinale fra il mestiere e l'arte, sullo spartiacque fra la più placida convenzione del Settecento e l'ardua estetica, qualunque fosse, dell'Ottocento. Evviva quell'anello di catena che sa scatenarsi così mirabilmente.

Basta con i tre famosi moschettieri dell'opera italiana: ora torni in auge il quarto, l'ultimo, il più complesso, quel D'Artagnan battagliero, sicuro della sua lealtà estetica e coerenza artistica, che è Giuseppe Verdi.

## 6. Piazze, caricature, aneddoti

*Il Trovatore* a Firenze: 94 volte in programma dal 1852 al 2022 (e senza contare le repliche). Ha fatto il conto Giovanni Vitali raccogliendo suoi saggi di varia datazione *Nel teatro del gran mondo*<sup>42</sup>. E non è un conto che finisce qui, come significato. Fino al 1900 l'opera andò in scena quasi ogni anno, fra Pergola, Pagliano, Alfieri, Nazionale e così via. Poi cominciò a segnare il passo, disertando parecchie annate. Infine trovò un suo equilibrio, nel secondo Novecento comparso all'incirca una volta a decennio. Il fatto è, semplicemente, che la stessa fortuna di Verdi ebbe una flessione, all'inizio del XX secolo, e che dopo la guerra la presenza dell'opera si regolarizzò come gli altri capolavori verdiani, senza più deliri romantici o antipatie post-romantiche. Dei 18 saggi cinque sono quelli d'argomento verdiano, a proposito, di *Trovatore*, *Due Foscari*, *Rigoletto*, *Traviata* e *Forza del destino*. Notevole, fra i cantanti, la frequenza di un Baucardé e un Fraschini. Interessante quella di Barbara Marchisio, che cantò Preziosilla ma fece scrivere a un cronista, in sostanza, che era meglio sentirla in un altro repertorio: giusto, ché la sorella del soprano Carlotta era contralto rossiniano, mica mezzosoprano verdiano. A proposito dell'opera che un'inveterata tradizione suggerisce di non nominare nemmeno (ché porterebbe male), a un ufficiale della Marina che una sera del 1865 usciva dalla Pergola dopo aver bevuto tante fatalità e maledizioni fu rubato un orologio: come jella, comunque, c'è di peggio. Circa la *Violetta*, una *Traviata* dal titolo purgato, ecco la censura: non «croce e delizia» cantò la signora soprano, ma «pena e delizia»; e via dicendo, sempre però nel quadro di una censura granducale molto più carina di quella borbonica e pontificia.

Assiduo storico della musica e in particolare generoso esegeta di Brahms, Francesco Bussi ha raccolto tutte le recensioni che ha scritto dal 1963 al 2013 sugli spettacoli del Municipale di Piacenza<sup>43</sup>: cronaca e repertorio, dunque, ma anche conoscenze ed esperienze. Proporre *Pelléas et Mélisande* un tempo era quasi assurdo, per esempio, ma pian piano anche Debussy è stato benaccettato. E lo stesso dicasi per opere di Stravinskij, Musorgskij, dello stesso Mozart (*Così fan tutte* solo nel 1961, a platea semideserta). Verdi? sovrano, né più né meno che al Regio di Parma.

Verdi non è *tota* ma certo *magna pars* di un libro "comico" intitolato con un verso dal boitiano *Falstaff*, il celeberrimo *Tutto nel mondo è burla*<sup>44</sup> (qui senza maiuscola iniziale) di Noemi Manzoni. Sono 44 gli autori "minori", cioè rappresentati ciascuno con poche riproduzioni di caricature d'epoca, da Lully a Šostakovič; e due i "maggiori", Verdi e Wagner, due gran "testoni" su corpo esile, fin troppo magro, secondo la prassi della miglior caricatura. Sebbene uomo più di virtù che di vizio, come scrive l'autrice collegando e commentando le immagini, Verdi prestò il fianco a critiche d'ogni sorta, a causa o per "colpa" dell'enorme fortuna-sfortuna goduta dal suo lavoro sui palcoscenici

italiani. Frequente l'accusa di fare un gran baccano, per esempio con il *Trovatore* che addirittura provoca un'indigestione di suono o con lui stesso che strimpella cocciutamente organetti diversi (anche cercando entrare in Paradiso nonostante le proteste di un Wagner già entrato e la diffidenza di un San Pietro grassoccio alla maniera di un Melitone). Solo, magari fra tracce e cartacce di titoli d'opera, oppure in compagnia di un avaro Ricordi, un pretenzioso Napoleone III, un ostile Mercadante, Verdi è spesso visto là dove trionfa. La scaligera *Forza del destino* del 1869 lo chiamò alla ribalta 27 volte? ecco la sua figura riprodotta altrettante volte in grigia fila, dalla prima grandicella all'ultima piccolissima: ma per esclamare che noia, che noia queste chiamate tutte uguali di disegno. Sempre scaligera, la freschissima *Aida* del '72 spiazzò i critici, impreparati a tanta novità e compiutezza d'arte? La risposta toccò ai vignettisti, che ritrassero il maestro ora levato al settimo cielo e ora calato laggiù chissà dove. Quanto al *Boccanegra* quattro termometri ne misurarono la febbre dell'"incontro" scaligero del '59: prologo non malissimo, I atto maluccio, II atto benino, III atto malissimo, con il povero mercurio che non ebbe cuore di salire nemmeno una linea.

Uno dei dodici *Aquiloni di Posillipo*<sup>45</sup> scritti da Francesco Cento, impostati specialmente sull'amato Donizetti e sulla musicalità partenopea (da titolo), riguarda Verdi e consta di quattro paginette intitolate *Quella volta che Aida...* Vi si descrive una recita dell'opera dove il soprano e il tenore, pur cantando bene, sembrano assenti, distratti, pensosi d'assolutamente altro. Insomma: accusato e condannato dagli inflessibili sacerdoti, Radamès non fa una piega; pian piano s'arriva alla fine, i due cantano il divino «O terra addio» e magari s'abbracciano un po' più del consueto; scoppiano gli applausi, si chiude il sipario, è festa generale. Ma i due non si presentano al pubblico e mai più si rivedranno in giro. Si rivedranno loro due, esulanti chissà dove (forse in Portogallo!) dopo una fuga d'amore per duettare sul serio «senza più Amneris fra i piedi». Un racconto, sì, ma non di nuova invenzione: un aneddoto d'epoca, riferisce l'autore.

Semplice il progetto (e la stesura) delle *Variazioni sul destino*<sup>46</sup>: Guido Giannuzzi vi racconta vecchi episodi o aneddoti di vita musicale che oltre che divertenti siano anche stuzzicanti in quanto ostinati a tacere i nomi; e poi vi dà la "spiega", cioè ripercorre il fatterello con nomi, cognomi, anni e giorni giusti. E si vedrà quanti musicisti siano incappati in piccoli incidenti di percorso ben degni di diventare storielle, incrociando i loro destini con personaggi minori e sconosciuti. In *Totale lire 31,80 c'*è uno spettatore di Reggio Emilia: quando andò a Parma per assistere alla pompatissima *Aida* di Verdi ne rimase deluso e domandò all'autore un rimborso spese. Sia, rispose quel Salomone, treno e biglietto: ma la cena no, poteva mangiare a casa sua come tutti noi!

Così, con un aneddoto, una battuta, un punto esclamativo termina la seconda parte di una rassegna bibliografica che è insolita per più motivi, di contingenza e di metodo. Il metodo, semplicemente, è una scelta bibliografica d'ordine cronologico ma anche di

gusto personale. Come già riferito nella prima parte a mo' di cappelluccio, piuttosto che inseguire non senza fatica l'attuale scibile verdiano, s'è pensato di osservare e sorvolare liberamente, lasciando il rendiconto oggettivo alle puntuali e per questo assai encomiabili «Verdiperspektiven»; e allargando la visuale al contesto, alla colleganza, alla diversa "minorità". La contingenza è l'imperversare del Covid19, che oltre ai noti disastri compiuti ha rallentato, complicato, almeno per ora addirittura fermato alcune fondamentali pubblicazioni periodiche (ma la ripresa non può fallire), come gli «Studi Verdiani». I quali dopo il 2018 hanno dovuto raccogliere in due quattro annate (2019-2020; 2021-2022) con recensioni bibliografiche poche ma scientificamente perfette; e a una rassegna di carattere non propriamente accademico, per le solite ragioni contingenti, partecipano fino al penultimo, non all'ultimo numero (appunto doppio). Ma un saggio che si è permesso parecchie lacune, questa per ora non la accetterà: sincope sì, apocope no.

## Note

- 1 JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, coordinamento di Giorgio Pestelli, 3 voll., Torino, EdT, 1985-1888 (già 1973-1981).
- 2 PIERO MIOLI, *Verdiana. Ex libris 2018-2022/1*, in «Il Paganini», 9, 2022, pp. 135-153.
- 3 GILLES DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, trad. di Rita de Letteriis, Torino, EDT, 2022 (già 1992). Titolo a questo quasi retrogrado è quello di Pierluigi Petrobelli, *La musica nel teatro*, Torino, EDT, 1998, che contiene saggi su Verdi e altri compositori.
- 4 MARCO BEGHELLI, *Lecture in scena*, in «Studi verdiani», 29, 2019-2020, pp. 17-88.
- 5 Discorso diverso ma a suo modo parallelo fa MARCO SIRTORI, *Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2006.
- 6 GIUSEPPE MARTINI (a cura di), *Questione di anima. Sessant'anni all'Istituto Nazionale di Studi Verdiani*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani - Rotary Club Parma, 2019. Dello stesso autore, un singolare scorcio biografico: G. MARTINI (a cura di), *Il taccuino finanziario di Giuseppe Verdi 1888-1894*, pref. di Roberto Ruozi, Milano, Egea, 2022.
- 7 GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. II. Letà delle rivoluzioni (1789-1849)*, Roma, Carocci, 2022.
- 8 FABIO VITTORINI, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron, 2020.
- 9 FABIO ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2018.
- 10 RICCARDO VIAGRANDE, *Casta Diva. Il teatro musicale in Europa dalla età rossiniana alla seconda metà dell'Ottocento*, Bergamo, Eco 2018.

- 11 ANTONIO SCHILIRÒ, *Il melodramma, le sue forme e la vita musicale italiana nell'Ottocento*, Monaco, C.R.S. Éditions, 2017.
- 12 FRANCESCO BRACCI, *Italiani contro l'opera. La ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020.
- 13 Cithàra et Spiritus Mālus, *La Bible et l'Opéra / La Bibbia e l'Opera*, sous la direction / a cura di Camillo Faverzani, préface de / prefazione di Sylvie Parizet, Lucca, LIM, 2019.
- 14 FRANCO PIPERNO, *La Bibbia all'opera. Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al Nabucco*, Roma, NeoClassica, 2018.
- 15 GERARDO TOCCHINI, *Melodramma, storiografia, paleoturismo. Le stanze dei Due Foscari e il mito della Venezia «tenebrosa»*, in «Verdiperspektiven», 3, 2018, pp. 29-88.
- 16 In verità *Il trovatore* era destinato al 1852: un piccolo appiglio ulteriore riceverebbe la trilogia dalla precisa serie dei tre anni.
- 17 EMILIO SALA, *La “trilogia popolare” genealogia, ricostruzione, performance*, in «Studi Verdiani», 29, 2019-2020, pp. 121-147.
- 18 SAVERIO LAMACCHIA, *Il dissoluto impunito, ossia l'acuto della «donna è mobile»*, in *Musik der Mörder. Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera*, sous la direction de / a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM, 2020, pp. 171-182.
- 19 WILLI HUMBURG, *Der trügerische Charme der Terz. «Tinta musicale» in Rigoletto*, in «Verdiperspektiven», 5, 2020, pp. 37-57.
- 20 VINCENZO RAMÓN BISOGNI, *Reinventate dal vero. Grandi Donne in Musica. Adriana, Violetta, Butterfly*, Varese, Zecchini, 2022.
- 21 ROMAIN VIENNE, *La vérité sur la Dame aux camélias (Marie Duplessis)*, Parigi, Nabu Press, 2010.
- 22 FULVIO STEFANO LO PRESTI, *A Donizetti basta una zeta*, Ponteranica (Bergamo), Kolbe, 2018.
- 23 Cfr. *Carteggio Verdi Piroli*, a cura di Giuseppe Martini, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2017, tomo II, p. 697.
- 24 NORS S. JOSEPHSON, *Tonal Organisation in Verdi's Un ballo in maschera*, in «Studi Verdiani», 28, 2018, pp. 113-122.
- 25 ANDREAS GIGER, *Shakespeare Criticism, Shakespeare Performance, and the Power of the Witches in Verdi's Macbeth*, in «Studi Verdiani», 29, 2019-2020, pp. 89-119.
- 26 GIOVANNI BIETTI, *L'orchestrazione di Aida*, in «Studi Verdiani», 29, 2019-2020, pp. 17-53.
- 27 ANSELM GERHARD, *Kirchengewänder an der Ufern des Nils. Ein Chor «in der Art Palestrinas» und der Beginn des dritten Aktes con Verdis Aida*, in «Verdiperspektiven», 3, 2018, pp. 139-158.
- 28 GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, V giornata, IX novella: sono parole dell'ultima frase.
- 29 SUSANNA PASTICCI, *Lenigma delle quattro Ave Maria di Verdi*, in «Studi Verdiani», 29, 2019-2020, pp. 55-90.
- 30 GIUSEPPE VERDI, *«Quand'io mi trovo alla mia Bella accanto» (1866)*, in «Verdiperspektiven», 3, 2018, p. 159.

- 31 GABRIELE MENDOLICCHIO, *Giovanni Gaetano Rossi. Compositore e direttore d'orchestra dell'Ottocento*, Pisa, ETS, 2020.
- 32 *Ivi*, p. 116.
- 33 CARLO GATTI, *Verdi*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 609-610.
- 34 GIUSEPPE CLERICETTI, *Reynaldo Hahn. Compositore, Interprete, Critico*, pref. di Anna Menichetti, Varese, Zecchini, 2021.
- 35 ANDREA CHEGAI, *Rossini*, Milano, il Saggiatore, 2022.
- 36 PAOLO FABBRI, *Come un baleno rapido. Arte e vita di Rossini*, Lucca, LIM, 2022.
- 37 *Gioachino Rossini. 1868-2018. La musica e il mondo*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Benjamin Walton, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018.
- 38 PIERO MIOLI, *Rossini*, Milano, Mursia, 2018.
- 39 FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, il Saggiatore, 2022.
- 40 LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, il Saggiatore, 2022.
- 41 PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, Merone, Manzoni, 2019.
- 42 GIOVANNI VITALI, *Nel teatro del gran mondo. Opera lirica a Firenze dai Granduchi al Maggio Musicale*, Firenze, Edifir, 2023. Il titolo è il capoverso dell'aria di Alidoro nella *Cenerentola* di Rossini: i versi sono di Jacopo Ferretti e la musica, nel contesto rossiniano, di Luca Agolini.
- 43 FRANCESCO BUSSI, *Cinquant'anni di opera al Teatro Municipale di Piacenza*, Parma, Azzali, 2018.
- 44 NOEMI MANZONI, *tutto nel mondo è burla. 200 e più caricature di compositori nella stampa d'epoca*, Merone, Manzoni, 2022.
- 45 FRANCESCO CENTO, *Gli aquiloni di Posillipo. Epopea quotidiana per musica*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2015.
- 46 GUIDO GIANNUZZI, *Variazioni sul destino. Racconti in musica per destini incrociati*, Bologna, Pendragon, 2022.

## Beethoven, Opus 101: alcune note a margine

Nicolò Scudieri

Lo studio e l'esecuzione della *Sonata op. 101* in occasione del mio diploma accademico<sup>1</sup> mi hanno condotto ad una serie di ricerche di ordine filologico, pratico-esecutivo e naturalmente anche storico-analitico di cui ripropongo in questa sede solo tre brevi e piuttosto curiosi 'problemi' raramente affrontati nella sterminata bibliografia beethoveniana.

### *Estensione della tastiera: un interessante esempio*

Con la *Sonata in la maggiore op. 101*, composta nel 1816 e pubblicata nel febbraio 1817, Beethoven portò per la prima volta l'estensione di una sua composizione pianistica fino al mi basso (il  $mi_0$ ), una nota che solo i pianoforti più moderni potevano raggiungere. Tra le fonti autografe dell'op.101 a noi pervenute ci sono il manoscritto e alcune pagine di abbozzi provenienti dal taccuino *Scheide* o dal cosiddetto Autografo 11/I, ed è proprio da queste fonti che possiamo evincere con quanta cura e preoccupazione il compositore affrontò la suddetta novità. Nell'autografo (datato novembre 1816) Beethoven sembra porsi il problema di come notare sul pentagramma il mi, esercitandosi a scriverlo in varie pagine<sup>2</sup>: in fondo al f. 1r in matita blu (Fig. 1), sul f. 5r in matita rossa (Fig. 2) e sul f. 16r in matita e inchiostro (Fig. 3). A f. 13r (Fig. 4), infine, sembra trovare la soluzione al «contra E – Problem» e diligentemente occupa l'intero ultimo pentagramma aggiungendo a ogni nota dell'accordo la relativa lettera in notazione alfabetica. E precisa: «NB. Le lettere aggiunte sotto [vanno] anche nell'incisione», con l'evidente preoccupazione di rendere il più possibile immediata la lettura di questa 'nuova' nota ai lettori, non avvezzi a leggere note in un registro così grave.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

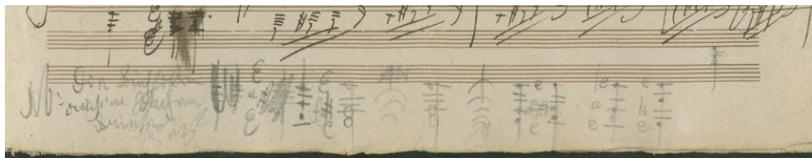
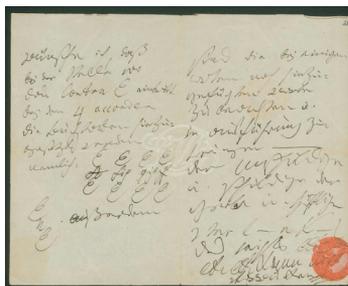


Fig. 4

Ma una volta risolto il problema restava da convincere l'editore. In una spiritosa lettera all'editore Tobias Haslinger, Beethoven insiste molto sull'aggiunta del nome delle note nell'edizione a stampa<sup>3</sup>:



«Eccellentissimo A[iutante], Secondo B[riccone] dell'Impero, Il colpevole e l'innocente sono incaricati di provvedere con la massima velocità alla correzione delle bozze e di rimandarmi le bozze stesse. Nell'ultimo tempo, nel passaggio dove appare il Mi basso nei quattro accordi, vorrei che fossero aggiunte le note in lettere e cioè:

E	E	E	E	E
A	Fis	Gis	A	H
E	E	E	E	E

Inoltre si deve tener conto delle parole che sono state aggiunte in alcuni punti ed eseguire l'inserimento. L'innocente e colpevole, scortese e cortese secondo B[riccone] dell'impero, ecc., ecc., ecc., non può essere promosso».

Purtroppo per Beethoven, gli editori poterono accontentarlo solo in parte: essendo già stata preparata l'incisione e non essendoci spazio sufficiente, verrà aggiunto solo "Contra E" in corrispondenza del primo mi basso che appare.

Può risultare davvero sorprendente la quantità di tempo dedicata da Beethoven a una questione ai nostri occhi di così poco conto, ma il modo e il luogo in cui inserisce nella sua sonata questa novità può aiutarci a comprenderne il motivo: il passaggio in questione appare alla fine della fuga nel quarto movimento, quando la mano sinistra

esegue per l'ultima volta il soggetto, in doppia aumentazione e in registro gravissimo, sostenuto da un lungo pedale ritmico di mi e terminando esso stesso sul mi basso. È il culmine della fuga, il culmine del quarto movimento e dell'intera sonata: un'esplosione di suono e di gioia irruente. Capiamo allora quanta importanza dia Beethoven a questo nuovo tasto: come se fosse un nuovo giocattolo, una nuova indispensabile conquista da mostrare fieramente al mondo. Il mi basso nell'ultimo movimento della Sonata op 101 occorre ben 11 volte (!) sempre utilizzato in maniera plateale, comica, quasi irriverente. E nella coda, sembra che Beethoven voglia godersi questo suono fino all'ultimo, ripetendolo a intervalli regolari per diverse volte.

La tendenza di Beethoven a sfruttare tutta la tastiera, a spingersi ai suoi limiti estremi, è un fenomeno trasversale alla sua produzione e si può notare in diverse composizioni. I concerti per pianoforte e orchestra ne offrono numerosi esempi: le cadenze del primo e del secondo, scritte da Beethoven successivamente ai concerti stessi, richiedono un'estensione che i pianoforti viennesi disponibili negli anni della composizione dei due concerti non potevano raggiungere; e nel terzo concerto, con un gesto plateale quanto quello appena descritto della Sonata op. 101, il tema iniziale raggiunge trionfalmente il sol sovracuto, da poco aggiunto agli strumenti viennesi, che fino alla fine del '700 arrivavano al fa<sup>4</sup>.

### *Un problema filologico tuttora irrisolto*

Un errore di stampa della prima edizione nel segnare un ritornello del secondo movimento è l'occasione per riflettere su un problema di carattere filologico. La sezione centrale del movimento, una sorta di Trio costruito con una rigida e quasi scolastica imitazione canonica, prevede una ripetizione del primo periodo di dieci battute; nella prima edizione manca però il primo segno che indica la sezione da ritornellare, presente invece nell'autografo. Evidentemente si tratta di un errore di stampa, ma mette in risalto una seconda questione: l'ultima nota della mano sinistra di questo passaggio devia dalla rigorosa imitazione canonica della mano destra, eseguendo un fa anziché un mi:

Es. 7

Però, come fa notare ad esempio l'edizione Henle da cui è tratto l'esempio, poco oltre in un passaggio del tutto analogo l'imitazione canonica è rispettata. La Henle segnala il problema, senza preoccuparsi, come è giusto che sia, di fornire "la" soluzione. Il motivo più evidente di questa deviazione dal canone è che il fa della mano sinistra è necessario come levare per tornare all'inizio del Trio quando si esegue il ritornello. Si potrebbe forse ipotizzare che nella fretta dell'ultima stesura e della pubblicazione (che sarebbe testimoniata anche dal non aver notato l'errore di stampa del ritornello o comunque dal non aver avuto tempo di correggerlo) Beethoven abbia dimenticato o tralasciato di scrivere una battuta di "seconda volta", come anche suggerito da Charles Rosen<sup>5</sup>, con un mi al posto del fa, anche per analogia con il passaggio successivo che vede invece l'imitazione rispettata. Questa possibile soluzione era abbastanza intrigante da spingermi a investigare oltre: così ho esaminato varie registrazioni reperibili sulla piattaforma YouTube per verificare quale scelta abbiano fatto, in merito, alcuni grandi interpreti di questa sonata.

Interprete	Data	Prima volta	Ritornello
Sviatoslav Richter	1965	mi	mi
Martha Argerich	1969	fa	-
Emil Gilels	1972-1985	mi	-
Maurizio Pollini	1977	fa	fa
Annie Fischer	1977-78	mi	-
Daniel Barenboim	1983-84	fa	fa
Grigory Sokolov	1991	fa	fa
Alfred Brendel	1992	fa	fa
András Schiff	2004-2006	fa	mi
Daniel Barenboim	2013	mi	mi
Igor Levit	2013	fa	fa

Si nota una netta prevalenza della versione con il fa, ma è indubbio che in molti si siano posti il problema, a volte perfino cambiando idea nel corso degli anni, come nel caso di Barenboim che nel 2013 sembra aver avuto un ripensamento rispetto all'incisione degli anni Ottanta. Così come è interessante il fatto che nessuno degli interpreti presi in considerazione abbia seguito il criterio suggerito da Rosen, ad eccezione di Schiff, che in una sua lecture ne spiega le ragioni<sup>6</sup>. Sulla questione si esprime anche il musicologo Jonathan Del Mar, nel suo *Critical Commentary* alle Sonate per pianoforte di Beethoven, affermando che «ipotizzare una battuta di seconda volta con un mi naturale per analogia con battuta 83 è pericolosa e arbitraria congettura»<sup>7</sup>. Quando si schierano in campo autorità così eminenti del mondo musicale, non è facile decidere per quale fazione propendere e di conseguenza quale soluzione adottare. Nel mio caso, nonostante la venerazione per Jonathan del Mar, ho per il momento accolto la suggestione di Rosen,

logica e musicalmente funzionale, ed eseguo fa la prima volta e mi la seconda.

### *La fortunata ricezione dell'op. 101*

Contrariamente all'op. 101 che fu, come vedremo, accolta subito entusiasticamente, alcune opere pianistiche e cameristiche dell'ultima fase creativa di Beethoven hanno talora ricevuto una cattiva accoglienza da parte del pubblico contemporaneo, che non ne comprendeva più il senso, o da parte degli esecutori che le ritenevano ineseguibili. Porto come esempio il caso delle due Sonate per violoncello op. 102 che, oltre a essere state composte quasi parallelamente all'op. 101, condividono con essa molte caratteristiche formali e linguistiche (specialmente la prima delle due) tanto da poter essere considerate composizioni “gemelle”. Nonostante questa parentela temporale e musicale, l'accoglienza riservata a questi due numeri d'*opus* fu all'epoca totalmente differente. L'«Allgemeine Musikalische Zeitung»<sup>8</sup> di Lipsia criticò le due sonate per violoncello affermando: «Entrambe le sonate sono indubbiamente le più insolite e particolari che siano state scritte per il pianoforte, non solo in questa forma ma in generale. Tutto qui è diverso, completamente diverso da quanto si sia mai ascoltato finora, anche da parte di questo stesso maestro. Non si offenda, però, se aggiungiamo: sembra anche, per come risultano, che siano state messe insieme, pubblicate e distribuite proprio per risultare del tutto insolite e particolari».

Le motivazioni di questa perplessità da parte dei recensori e del pubblico erano determinate in primo luogo dal fatto che il violoncello cominciava proprio qui, con queste ultime due sonate di Beethoven, ad assumere il ruolo di strumento concertante, alla pari con il pianoforte, di strumento dialogante in un vero e proprio duo, anche se nella destinazione esplicita del titolo si chiamano ancora “sonate per pianoforte e violoncello”. L'articolo dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung» prosegue infatti spiegando che i due strumenti vengono utilizzati in maniera estremamente contrappuntistica: la voce del violoncello ed entrambe le mani del pianoforte hanno ciascuna una parte propria, “troppo” contrappuntisticamente indipendente dalle altre tanto da paragonarle alle *Sinfonie* (o Invenzioni a tre voci) di J.S. Bach.

Per quanto riguarda la felice ricezione dell'op. 101, riporto qui di seguito alcuni estratti di tre recensioni uscite in Germania poco dopo la pubblicazione della prima edizione della Sonata (Steiner, febbraio 1817)<sup>9</sup>. Come si avrà modo di rilevare, si tratta di commenti in tutti e tre i casi entusiastici e non possiamo dubitare dell'onestà intellettuale dei recensori poiché soprattutto l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» è sempre stata ritenuta, nella sua lunga vita, una rivista imparziale e seria.

«Probabilmente non si poteva inaugurare il Museo in modo più appropriato che con questa ancora una volta originalissima composizione del nostro Proteus – Beethoven. Questa sonata contiene un così gran numero di caratteristiche uniche, una scrittura talmente interessante e una tale elaborazione di idee completamente nuove, che ci sentiamo di raccomandarla caldamente a tutti coloro che non intendono semplicemente fare uno spuntino, ma che desiderano gustare con tutti i sensi un pasto nutriente. Il primo movimento, La maggiore in 6/8 34 Allegretto ma non troppo (il compositore, che è davvero di mentalità tedesca, contrariamente all'uso ha anche segnato indicazioni nella lingua madre per ciascuno dei tempi e per lo strumento stesso), dimostra che si può dire molto con poche parole: un'arte nei nostri tempi divenuta assai rara, che Bach aveva pienamente compreso e che anche in questo caso ci attira irresistibilmente»<sup>10</sup>.

Anche l'«Allgemeine Musikalische Zeitung»<sup>11</sup>, che pochi mesi dopo si mostrerà quanto mai perplessa dalle sonate per violoncello, si esprime così su questa Sonata:

«Quest'ultimo lavoro che Beethoven ci presenta dà prova della sua inesauribile versatilità, della sua profonda conoscenza pratica di quest'arte, della sua grande immaginazione e originalità universale. Davvero, in questa centunesima opera, ammirazione e rinnovata stima si impadroniscono di noi [...]».

L'articolo prosegue offrendo una sorprendente profusione di esempi musicali che presuppone un livello di competenza musicale dei lettori "comuni" oggi assolutamente inimmaginabile. Ad esempio, così viene descritto il primo movimento:

«Il primo movimento, Allegretto ma non troppo (o, come il compositore indica in tedesco, Vivace e con il più profondo sentimento, La maggiore 6/8), ha un carattere semplice e quasi infantile; contiene poche note che tuttavia dicono molto, e richiede un'esecuzione intelligente e sensibile, sentita col cuore. Questo movimento, costituito da 102 battute, procede dal seguente, semplice tema [bb. 1-6]. Con la massima chiarezza possibile, senza alcun ornamento od ostentazione, la melodia scivola in avanti senza interruzione, sempre costante e solo con diversi arrangiamenti; si unisce ad altre completamente diverse; infine appare nella voce inferiore, trattata in questo modo [bb. 29-40]. Altrettanto interessante è la progressione armonica con la quale il compositore conduce alla conclusione [bb. 81-95]».

Ed ecco infine il «Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode» del febbraio 1818 che dopo aver profuso elogi a Beethoven e descritto con euforico fervore ogni movimento della sonata conclude promettendo che «chi si approccerà all'opera sarà ricompensato

- per le molte difficoltà che lo stile rigoroso richiede all'esecutore - dal godimento delle sue molteplici bellezze».

## Note

1 NICOLÒ SCUDIERI, *La Sonata Opus 101 di Ludwig van Beethoven*, tesi di Diploma Accademico di II livello in pianoforte (relatrice prof.ssa Patrizia Conti), Genova, Conservatorio N. Paganini di Genova, a.a. 2021-22.

2 LUDWIG VAN BEETHOVEN, Manoscritto autografo della Sonata op. 101, 1816 (Bonn, Beethoven-Haus, NE 219, online).

3 LUDWIG VAN BEETHOVEN, Lettera autografa 1067, a Tobias Haslinger, Vienna, fra 9 e 23 gennaio 1817 (Bonn, Beethoven-Haus, HCB Br 14, online).

4 BELT/MEISER/HECHER, Piano, in Grove Music Online (Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001).

5 CHARLES ROSEN, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2008 (ed. orig. ingl. 2002), p. 236.

6 Video della lecture di András Schiff (lecture-recitals dedicate alle sonate di Beethoven, Londra, Wigmore Hall, giugno 2004, online: <https://www.youtube.com/watch?v=xfXAuP2ugQ0&t=1142s>).

7 JONATHAN DEL MAR (edito e curato da), *Ludwig van Beethoven, Complete Sonatas for pianoforte. Critical commentary*, Kassel, Bärenreiter Urtext, 2019.

8 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 11 novembre 1818, in Robin Wallace (a cura di), *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 101 to Op. 111*, Center for Beethoven Research Boston University, 2020 (online: [www.scribd.com](http://www.scribd.com)).

9 Le traduzioni si basano sia sugli originali sia, in parte, sulla versione inglese degli originali riportata in Robin Wallace, op. cit. (la traduzione integrale è disponibile nella mia tesi).

10 *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* n. 9/febbraio 1817 (online: <https://digitalcollections.nypl.org/>).

11 *Allgemeine Musikalische Zeitung* n. 40/ottobre 1817 (online: <https://books.google.it/>)

## Robert Schumann e la crittografia musicale: i “motivi di Clara” nella *Fantasia* op. 17<sup>1</sup>

Mattia Lorenzini

### *1. I codici cifrati e i “motivi di Clara” nella musica di Schumann: uno sguardo generale*

La pratica consistente nell’inserire codici cifrati nella musica ha origini piuttosto antiche: è necessario infatti risalire ai Fiamminghi e a quella che viene considerata l’epoca d’oro della loro produzione musicale - il periodo tra XV e XVI secolo - per riscontrarne il probabile primo utilizzo nella storia<sup>2</sup>. Grazie poi, nei decenni e secoli a seguire, a vari membri della famiglia Bach<sup>3</sup>, a Brahms<sup>4</sup>, o ancora più avanti a maestri del Novecento come Ravel o Šostakovič<sup>5</sup>, gli esempi di crittografia musicale sono andati moltiplicandosi notevolmente. Nessuno dei compositori appena nominati ha però eguagliato in frequenza e sistematicità nell’utilizzo dei codici cifrati ciò che ha realizzato Robert Schumann nella propria opera, andando a creare grazie ad essi una fitta rete di rimandi e di riferimenti, sovente accessibile soltanto ad una ristretta cerchia di conoscenti e amici. Il compositore tedesco peraltro scrisse, già in una lettera degli anni giovanili indirizzata a Clara Wieck, una frase assai eloquente che ci fa comprendere quanto profondamente egli sentisse l’influenza della vita quotidiana sulla propria attività compositiva:

Tutto ciò che avviene nel mondo mi riguarda... Ci penso su a modo mio, e poi deve trovare uno sfogo in musica<sup>6</sup>

il che porta a immaginare che l’inserimento di codici cifrati nella musica schumanniana divenga del tutto comprensibile solo se guardato anche attraverso la lente del rimando alla biografia dell’autore, ai suoi “personaggi”, nonché ai suoi luoghi.

Ecco quindi che già nell’op. 1, le *Variazioni sul nome Abegg*, è esplicito l’omaggio alla dedicataria, la fantomatica contessa Pauline von Abegg<sup>7</sup>. Nel caleidoscopio del *Carnaval* op. 9 vengono richiamati<sup>8</sup> già nel titolo del brano *A.S.C.H. - S.C.H.A.* tanto il nome della cittadina tedesca di Asch<sup>9</sup> quanto, almeno in parte, il cognome dell’autore. Il titolo con-

tiene già in sé la varietà dei possibili abbinamenti di note, poiché esso può essere “traddotto” come A-(E)s-C-H (la-mib-do-si), ma anche con la successione As-C-H (lab-dosi). Queste brevi cellule melodiche acquisiscono una valenza tematica assai importante, dal momento che molti dei brani sia precedenti che successivi ad A.S.C.H. - S.C.H.A. presentano già nel loro motivo di apertura le stesse tre o quattro note, variamente disposte ed elaborate: ciò garantisce una grande unitarietà - musicale e strutturale - all’interno di questo straordinario *Klavierzyklus*. Tra i personaggi citati ed inseriti col sistema della crittografia musicale nella musica del compositore di Zwickau vi sono però anche alcuni “colleghi”: il nome Bach, col motivo da esso derivato, è protagonista delle *Sei Fughe sul nome B.A.C.H.* op. 60, mentre a Niels Gade, compositore danese poco più giovane di Schumann, questi fece un omaggio usando le note sol-la-re-mi (G-A-D-E) nel brano *Nordisches Lied*, contenuto nell’*Album für die Jugend*.

Tutti questi casi sono però facilmente “realizzabili”: ogni lettera che compone il nome dei luoghi e dei personaggi fin qui elencati ha un corrispettivo univoco nella nomenclatura tedesca dei nomi delle note. La situazione si complica nel momento in cui il compositore decide di cifrare nomi che contengono lettere diverse rispetto a quelle sette o otto - diesis e bemolli a parte - che ha a disposizione per chiamare le note: si rende necessario abbinare ad esse tutte le rimanenti lettere dell’alfabeto, seguendo metodi di volta in volta differenti, difficilmente secondo una regola fissa, immutabile o che divenga “prevedibile”. Secondo Eric Sams<sup>10</sup>, è possibile ad esempio trovare tra i codici cifrati più complessi del *Carnaval* anche W-I-E-C-K, formato dalle note mib-fa-mib-do-lab, facilmente riscontrabili a partire dalla b. 26 del *Préambule*. Lo stesso nome R-O-B-E-R-T è secondo Sams riscontrabile ad esempio nell’ottavo Lied dei *Myrthen* op. 25, intitolato *Talismane*, nel quale assume le sembianze di un energico arpeggio di do maggiore (sol-mi-do-mi-sol-do acuto).

Nel Lied intitolato *Die Lotosblume (Il fiore di loto)* che lo precede troviamo invece - e sicuramente non si tratta di un caso - uno dei tantissimi motivi di Clara disseminati nelle opere di Schumann: esso ha come base le note do-la-la, ossia C-A-A in tedesco, tra le quali - probabilmente seguendo uno schema critto-musicale<sup>11</sup> per le lettere L e R o forse più semplicemente andando a “riempire” gli intervalli di terza - sono inserite le note sib e sol#. Variante di questo stesso motivo (do-sib-la-sol#-la), che troviamo nei brani schumanniani con o senza alterazioni e trasposto nelle più disparate tonalità, è quella in cui il profilo melodico diventa interamente discendente (do-si-la-sol-fa). Troviamo questa seconda forma, con sib e lab, per esempio nel Concert sans orchestre op. 14, il cui II tempo è significativamente intitolato *Quasi variazioni: Andantino de Clara Wieck*. Al di là dell’operazione di crittografia musicale, va quindi rilevato che il motivo è probabilmente una vera e propria citazione da un brano della stessa compositrice, anche se

risulta oggi piuttosto difficile risalire con precisione al brano specificato nell'op. 14. [...] nessuno degli autografi di Clara Wieck pervenutici [riporta] testualmente il tema preso in considerazione. Tuttavia diversi sono gli studiosi che [...] ritengono che [...] si debba riferire al settimo brano dei *Caprices en forme de valse* op. 2, scritti da Clara dodicenne<sup>12</sup>.

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is titled 'Andantino de Clara Wieck' and is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). It starts with a piano (*p*) dynamic and a 'sempre' marking. The right staff is titled 'Allegro ma non troppo' and is in 3/4 time with the same key signature. It starts with a 'doloroso' marking. Both pieces feature a similar rhythmic motif in the right hand.

1. L'inizio dell'*Andantino de Clara Wieck* dall'op. 14 di Robert a confronto con l'inizio dell'op. 2 n. 7 di Clara

Ecco quindi delineate le due forme del “motivo di Clara”; adesso possiamo addentrarci nello specifico nell'opera di Schumann che ne risulta particolarmente pregna, anche per motivi legati alla sua biografia, come stiamo per vedere: la *Fantasia* op. 17.

## 2. La *Fantasia* op. 17: il testo nel suo contesto

La *Fantasia* nacque in un periodo di profondo travaglio interiore per Schumann: essa fu pensata, scritta, corretta, revisionata ed infine pubblicata tra il 1835/36 ed il 1839, anni contraddistinti dalla lontananza forzata tra Robert e Clara, che fu loro imposta dal padre di lei, Friedrich Wieck. Questi fece in modo, già a partire dal febbraio 1836, che i due artisti avvicinati sentimentalmente da alcuni mesi non si frequentassero, e agì con l'obiettivo di far dimenticare a Clara l'amato, usando tutti i mezzi che aveva a disposizione:

L'ostile genitore impedì [...] ogni contatto fra i due giovani, anche solo epistolare, e li obbligò anzi alla restituzione reciproca del già fitto carteggio [...]. Wieck fece inoltre credere a Robert che Clara fosse ormai disinteressata a lui, imponendo alla figlia, tra l'altro, di non dare alcun cenno anche quando ricevette la copia della Sonata in Fa# minore op. 11, dedicata a lei<sup>13</sup> [...].

Clara inoltre iniziava in quegli anni a girare l'Europa per delle vere e proprie *tour-nées* concertistiche internazionali che la tenevano sovente e per periodi molto lunghi lontano dalla casa di famiglia a Lipsia. Come conseguenza di questa situazione Schumann, che forse nemmeno possiamo escludere avesse creduto in un primissimo mo-

mento a quanto Wieck gli aveva detto,

cadde in una disperazione profonda, e trovò la forza per andare avanti solo grazie all’urgenza del suo impeto creativo<sup>14</sup> [...].

Ma il sentimento della virtuosa del pianoforte per Schumann era ben lungi da spegnersi: pur attraverso momenti di crisi e di difficoltà, già nel 1837 Clara era «più che mai decisa a sposare Robert<sup>15</sup>». A partire dall’autunno del 1837 i due poterono inoltre riprendere lo scambio epistolare, complici alcuni amici e la domestica di casa Wieck, mentre bisogna arrivare al 1839, che è anche l’anno della prima pubblicazione della *Fantasia*, per vedere la conclusione di questa complessa vicenda, con Wieck e Schumann in tribunale, come è noto, e con la perdita della causa da parte di Wieck e una sua condanna a 18 giorni di carcere per calunnia nei confronti di Schumann.

Questa dunque la situazione, sul piano “affettivo”, che fece da sfondo alla genesi della *Fantasia*: la conoscenza del contesto di produzione del capolavoro schumanniano ci fa innanzitutto capire perché il compositore scegliesse di includere nel I tempo dell’opera la citazione di una melodia beethoveniana tratta dal ciclo liederistico *An die ferne Geliebte*<sup>16</sup> (*All’amata lontana*) op. 98, che viene in parte modificata nel suo profilo e leggermente occultata, forse anche per evitare di rendere il riferimento eccessivamente esplicito. È chiaro che l’amata lontana per Schumann non poteva che essere, in quel momento, Clara: il riferimento al Lied beethoveniano assume di conseguenza il carattere di una dedica, che una persona musicalmente colta - quale era indubbiamente Clara - avrebbe in seguito potuto cogliere.

La scelta di usare un frammento melodico tratto da Beethoven piuttosto che da un altro compositore può essere ricollegata inoltre, a mio avviso, alla motivazione “ufficiale” per la quale la *Fantasia* fu inizialmente concepita, ossia come «un’idea per un contributo a Beethoven»<sup>17</sup>, che avrebbe dovuto avere inizialmente il titolo di *Grande Sonata* ed essere provvista di titoli per ognuno dei suoi tre tempi<sup>18</sup>. Era stata infatti indetta nel 1835 una raccolta fondi per erigere a Bonn, città natale di Beethoven, un monumento a questi intitolato: Schumann avrebbe contribuito al progetto coi proventi ottenuti dalla pubblicazione dell’opera. Ecco quindi - tratto affascinante della *Fantasia* - che il piano privato/soggettivo dell’autore si fonde in essa con quello ufficiale/oggettivo: il punto di comunione tra i due è appunto l’omaggio a Beethoven, anch’esso di natura privata da una parte e ufficiale dall’altra. Alla fine il progetto del monumento non andò in porto, ma all’interno della composizione resta, in modo assai significativo, il riferimento a Clara: questo attraverso il continuo ribadire che quell’amata lontana non poteva che essere proprio lei, reso possibile dal fatto che buona parte del materiale melodico dell’opera deriva dai motivi di Clara.

### 3. L'onnipresenza dei "motivi di Clara" nella Fantasia

Clara è onnipresente nell'op. 17 poiché i suoi motivi ricorrono praticamente dappertutto in essa: nel I tempo, dove l'associazione concettuale Clara/amata lontana è forte e le due "entità" risultano vicine tra loro anche nel fluire musicale, il motivo di cinque note (che chiameremo anche C d'ora in avanti) e le elaborazioni della citazione beethoveniana (B) che ne precedono l'esplicita esposizione nelle ultime misure vengono sovente affiancati da Schumann. In generale, e considerando anche gli altri tempi della *Fantasia*, la frequenza con la quale il compositore inserisce i motivi di Clara ci sprona a pensare che attraverso tale pratica egli volesse portare su un piano assoluto il proprio sentimento per la grande pianista, oggettivizzandolo ed inglobando all'interno della sua creazione artistica, tanto che Piero Rattalino si spinge ad affermare che «mitica è la proiezione dell'amore di Robert per Clara nella *Fantasia* op. 17»<sup>19</sup>.

Se analizziamo ora però nel dettaglio il I tempo della *Fantasia* (*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*) notiamo che l'unione tra C e B è dichiarata già nelle battute d'apertura: sul tumultuoso accompagnamento della mano sinistra (m.s.) si staglia, in *ff*, il primo motivo di Clara, interamente discendente (d'ora in avanti anche C1), formato dalle note la-sol-fa-mi-re; il *p* col medesimo motivo alzato di una nota (sila-sol-fa-mi) è subito seguito, dal levare di b. 15, dalla prima metamorfosi di B (bb. 15 con levare-19). Similmente Schumann fa nelle misure 41-52: qui la melodia in re minore che vediamo alla mano destra (m.d.) contiene nuovamente C1 ma anche, quasi fusa con essa, l'altra versione di C, ossia quella in cui l'ultima delle cinque note sale anziché scendere (d'ora in avanti anche C2). Un ulteriore accostamento tra C - nella fusione C1/C2 - e B avviene nelle bb. tra 48 e 49, dove la parte superiore della m.d. presenta un frammento della melodia beethoveniana, trasfigurata nel carattere e nel modo.

2.1. *Fantasia*, I tempo, bb. 10-17

2.2. *Fantasia*, I tempo; bb. 41-50.

In quanto elemento fondante e carico di possibilità di elaborazione, C viene anche sottoposto nel corso dell’opera a vari artifici, tipici peraltro del linguaggio contrappuntistico *lato sensu*. Troviamo infatti l’inverso di C già poche misure dopo quelle appena descritte, a bb. 54, 56 e 57 precisamente: con il suo moto ora ascendente anziché discendente esso dà slancio e tensione verso il registro acuto a tutta la breve sezione di bb. 53-60, che serve da collegamento con un tema in fa maggiore - quasi un secondo tema di forma-sonata - di cui va ricordata nuovamente la parentela con B. Sempre l’inverso di C è riscontrabile a mio avviso nella linea superiore degli accordi che troviamo tra b. 78 e 79, seppure in un contesto sonoro assai diverso da quello più “appassionato” dei casi precedenti.

La sezione centrale, denominata *Im Legendenton*, appare costruita inizialmente su altri materiali melodici: in particolare si basa su un diverso tema (L) che viene qui esposto per la prima volta senza il ritmo sincopato e le “interruzioni” con le quali Schumann ce lo aveva preannunciato prima alle bb. 34-41. L, pur non rientrando tra i “motivi di Clara”, assume anch’esso in qualche modo un legame con la figura della pianista e compositrice se assumiamo l’ipotesi di Berthold Hoeckner, riportata da Anna Quaranta,

che esso «riecheggerebbe [...]il tema] della *Romance variée* op. 3 di Clara»<sup>20</sup>, andando a creare un altro possibile *trait d'union* tra i due artisti all'interno della *Fantasia*. Ad ogni modo, dopo un'ulteriore elaborazione di B (bb. 157 con lev.-162) ed una apertura sonora verso il *ff*, troviamo anche qui C, all'interno di una melodia che presenta una configurazione quasi identica a quella dei periodi di bb. 41-48 e 61-68: l'accompagnamento è in semicrome, giocato dalle due mani che si alternano nella figurazione, mentre la tonalità di reb maggiore contribuisce a rendere il clima di queste misure onirico e sospeso.

Con la ripresa del Tempo I a b. 225 ritroviamo il materiale ed i motivi già incontrati nella prima sezione; nella coda del brano invece, dopo che il moto di semicrome si arresta lasciando il discorso in sospeso sulla dominante della dominante, Schumann finalmente ci svela a posteriori qual è il tema germinale di molta della musica che abbiamo sentito fino ad ora. Solo dal levare di b. 296 infatti il tema identificato da molti studiosi come una assai probabile citazione dal sesto ed ultimo Lied da *An die ferne Geliebte* viene presentato in tutta la sua semplicità e nella veste quasi corale della realizzazione pianistica. In questa coda - per chiudere il cerchio della breve analisi dei motivi di Clara presenti nel I tempo - si può notare che il compositore affianca a B ancora una volta C. Il primo compare in totale per tre volte: inizialmente in forma estesa (bb. 296 con levare-299), e poi due volte nella forma abbreviata della sola seconda semifrase, mano a mano più rarefatto e dilatato (bb. 301 con lev.-302 e 303-306). Assume la funzione di un brevissimo intermezzo o commento a B il motivo discendente di cinque note do-si-la-sol-fa che possiamo scovare a bb. 299-300 (m.s.) e a misura 302 (m.d.): ancora una volta è sancito il legame tra il soggettivo - l'amata lontana Clara - e l'oggettivo - Beethoven e la sua "assolutizzazione" artistica della figura della *ferne Geliebte* - che queste ultime battute suggellano.

B

Adagio

B abbreviato

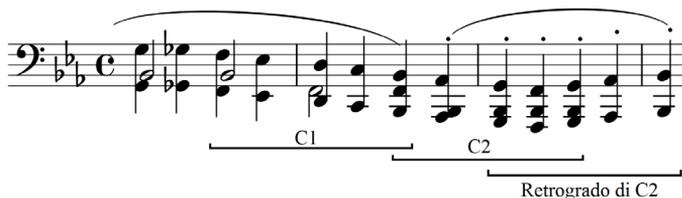
C1

B abbreviato e in aumentazione

Pedal

3. *Fantasia*, I tempo, bb. 295-306.

Il secondo tempo (*Mäßig. Durchaus energisch*), ha il carattere della marcia, e presenta dei punti in comune con il secondo tempo della *Sonata* op. 101 di Beethoven (*Lebhaft: MarchmäÙig*)<sup>21</sup>: si crea così un ulteriore possibile richiamo all'opera del maestro di Bonn, al quale si può aggiungere secondo Anna Quaranta<sup>22</sup> anche quello al tempo lento dell'*Appassionata*, per le somiglianze melodiche e armoniche presenti nell'inizio di entrambi, o più in generale all'*Eroica* con la quale questa marcia condivide la tonalità. Anche in questo brano possiamo trovare C1 e C2, sebbene sovente essi siano meno evidenti all'ascolto e la loro presenza meno esplicita. Ad un attento esame della partitura si scopre però che già nelle bb. 9-12, precisamente nella linea discendente del basso, incontriamo nuovamente entrambi i motivi di Clara (fa-mib-re-do-sib a cavallo tra 9 e 10; sib-lab-sol-fa-sol tra 10 e 11 e suo retrogrado tra 11 e 12).



4. *Fantasia*, II tempo, bb. 9-12, m.s.

Il solo motivo interamente discendente invece viene inserito, sempre nella parte del basso, nel passaggio imitativo delle misure 23-26, o ancora a partire dal levare di b. 37 fino a 39, dove ne troviamo anche l'inverso affidato alla m.d.: in quest'ultimo caso si noti che C1 prende in prestito il ritmo di croma puntata seguita da semicroma che caratterizza tutto il brano, cosicché quello che in senso strettamente melodico è indubbiamente C, assume un impulso ritmico molto marcato ed un carattere diverso da quello - ora più appassionato, ora più dolce - che mostrava nel tempo di apertura della *Fantasia*. Addirittura nella virtuosistica coda - solo in apparenza un mero sfoggio di bravura che Schumann ha pensato per l'interprete - si può forse trovare l'inverso di C1 (vedi bb. 235-236 e 239-240, note singole della m.d.).

Nel finale (*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*) bisogna guardare, fino a b. 14, alla linea del basso per poter ritrovare C1, che dalla misura 15 passa invece alla melodia della m.d. Nel passaggio che qui inizia, la parte melodica si staglia su un accompagnamento di arpeggi che sembra rifarsi a quello dell'*Adagio un poco mosso* del quinto concerto beethoveniano, il cosiddetto *Imperatore*: ancora una volta è possibile

che Schumann volesse accostare la dimensione privata di Clara e quella pubblica del grande maestro tedesco. A b. 28, poco prima del cambio di armatura di chiave che porterà il discorso in lab maggiore alla misura 30, troviamo nelle note superiori della m.d. il retrogrado di C2 (re-do-re-mi-fa). Dopo la presentazione e reiterazione in più tonalità del tema che contraddistingue la sezione successiva (*Etwas bewegt*, vedi b. 34 e segg.), troviamo alcune bb. di transizione che ci guidano verso la trionfale conclusione della prima parte del finale (bb. 60-71): in questa transizione Schumann ci propone nuovamente C1, che egli inserisce in un gioco di imitazioni tra soprano, tenore e basso mentre nella parte inferiore della m.d. troviamo l'accompagnamento in bicordi ribattuti che caratterizza in generale la sezione dell'*Etwas bewegt*. La seconda metà del brano ripresenta sostanzialmente il medesimo materiale delle misure 15-71, con alcune differenze, modifiche o abbreviazioni: pertanto anche i motivi di Clara della prima metà compaiono nuovamente.

Questa era una breve panoramica delle ricorrenze forse più interessanti dei motivi di Clara nella *Fantasia*, ma sono in realtà molti i passaggi dove possiamo ritrovarne altri: il lavoro di ricerca di tali motivi che ho personalmente curato può essere osservato nella **Tabella dei motivi di Clara nella *Fantasia* op. 17** che segue quest'ultimo paragrafo. In essa i motivi vengono presentati in una veste sintetica e piuttosto sistematica, pur senza una pretesa di assoluta esaustività. Spero piuttosto, con questo lavoro, di suscitare l'interesse di studiosi ed appassionati nel voler scovare ancora altri temi, motivi e citazioni che Schumann ha inserito nella propria opera.

#### TABELLA DEI MOTIVI DI CLARA NELLA *FANTASIA* OP. 17

##### I tempo

Misure	Tipologia (C1, C2, ecc)	Collocazione/caratteristiche
2-5	C1	m.d., raddoppiato in ottava
10-13	C1	idem
20 con lev.-21	C1	m.d.
29 con lev.-30	C1	m.d., raddoppiato in ottava, modo minore
33-40	C1	m.s., linea del basso (mib-re-do-sib-la/do-sib-la-sol-fa#; sib-la-sol-fa-mi/sol-fa-mi-re-do#)
42-43	C1+C2	Linea melodica alla m.d. raddoppiata quasi fedelmente due ottave sotto dalla m.s. (voce di tenore)

54, 56 e 57	Inverso di C1	m.d., voce di contralto, raddoppiato alla m.s., voce di basso
62-63	C1+C2	m.d., voce di soprano, raddoppiato alla m.s.
78-79	Inverso di C1	m.s., linea superiore
90-95	C2	m.d., voce di contralto, interrotto da pause e con alcune note ripetute; rimane comunque il profilo sib-la-sol-fa#-sol
98 con lev.-99	C1	m.d.
119-120	C1	m.d., raddoppiato in ottava
129-131	C1	m.s., linea del basso
141-147	C1	idem
157-159	C2	idem (do-sib-lab-sol-lab, ma anche una terza sopra: mib-re-do-sib-do)
163 con lev.-164	C2	m.d., voce di soprano, raddoppiato alla m.s., voce di tenore
164-165, 167	C1	Voci interne di contralto e tenore
177-179	C1	Voci di soprano e tenore
183-186	C1+C2 in aumentazione ritmica	m.d., voce di soprano
203-204	C1	m.s., linea del basso
225 con lev.-226	C1	Cfr. bb. 29 con lev.-30
229-233	C1	Cfr. bb. 33-40, qui però passaggio accorciato a sole 4 bb.
234-291	C1; C2; C1+C2; inverso di C1	Cfr. bb. 42-99: stesso materiale musicale nel medesimo ordine
299-300	C1	m.s.
302	C1	m.d.

## Il tempo

5-6	Inverso di C1+C1	m.d., raddoppiato in ottava
9-10 (= 13-14)	C1	m.s., raddoppiato in ottava
10-11	C2	m.s., raddoppiato in ottava (sib-lab-sol-fa-sol)
11-12	Retrogrado di C2	m.s., radd. in ott. (sol-fa-sol-lab-sib)

23-26	C1	m.s., linea del basso
35 con lev.-38	C1	m.d., da b. 37 con lev. anche m.s.
39	Inverso di C1	m.d., radd. in ott. in contrappunto con la m.s. (lab-sol-fa-mib-re/fa-mib-re-do-sib)
54-57	C2	m.d., voce di contralto (mib-re-do-si-do; sol-fa-mib-re-mib; sib-la-sol-fa#-sol)
57	C1+C2	m.d., voce di soprano
75 (= 79)	C1	m.d., note superiori
90-91	Inverso di C1	m.d.
96-113	C1; C2; inverso di C1; retrogrado di C2	Cfr. bb. 5-22
157-192	C1; C2; C1+C2	Cfr. bb. 54-89: stesso materiale musicale
197-230	C1; C2; inverso di C1; retrogrado di C2	Cfr. bb. 1-38: stesso materiale musicale
230 con lev.	Inverso di C1	m.d., radd. in ott. (sib-do-re-mib-fa/re-mib-fa-sol-lab) in contrappunto con la m.s., radd. in ott. (lab-sol-fa-mib-re/fa-mib-re-do-sib)
235-236 (= 239-240)	Inverso di C1	m.d. (lab-si-do-re-mib/do-re-mib-fa-sol)

### III tempo

5-6	C1	m.s., radd. in ott.
10	C1	m.d., linea superiore
11-12	C1	m.s., radd. in ott
15-16; 19-20	C1	m.d.
28 con lev.	Retrogrado di C2	m.d. (re-do-re-mi-fa)
49-50	C1	m.d., voce di soprano, radd. dalla m.s. nella voce di tenore (re-so-sib-la-sol)
52-55 (= 56-59)	C1	Imitazioni tra soprano, tenore (profilo incompleto) e basso
61-66	C1+ retrogrado di C2	m.s., voce di tenore
69-70	C2	m.d., voce di soprano, radd. alla m.s. nella voce di tenore
72-122	C1;C2; retrogrado di C2	Cfr. bb. 15-71: stesso materiale tematico nel medesimo ordine

## Note

1 Questo articolo è una rielaborazione di parte della tesi da me discussa il 29 ottobre 2020 all'esame di Diploma Accademico di I livello in pianoforte presso il Conservatorio N. Paganini di Genova intitolata *Casa Schumann. Codici cifrati e richiami fra le opere pianistiche di Robert Schumann, Clara Wieck e Johannes Brahms*, con relatrice la Prof.ssa Patrizia Conti.

2 La prima composizione nella quale viene utilizzato un codice cifrato sarebbe la *Missa Hercules Dux Ferrarie* (1503) di Josquin Desprez, dove esso viene inserito come omaggio al sovrano Ercole I d'Este. Il procedimento col quale il compositore perviene alla creazione del codice cifrato può essere sintetizzato col seguente schema, dove abbiamo in ordine di riga il nome in latino del sovrano, le relative vocali isolate e l'associazione per somiglianza fonetica tra di esse e le note musicali, secondo la nomenclatura anch'essa latina:

HER	CU	LES	DUX	FER	RA	RI	AE
[E]	[U]	[E]	[U]	[E]	[A]	[I]	[E]
RE	UT	RE	UT	RE	LA	MI	RE.

3 Johann Sebastian utilizzò più volte il procedimento, inserendo sovente le quattro note sib-la-do-si (B-A-C-H nella nomenclatura tedesca) all'interno di alcuni passaggi nelle proprie opere: in un caso come questo il codice cifrato diviene anche “firma” dell'autore, che questi vi inserisce come curioso elemento che in qualche modo va a fortificare la paternità dell'opera. Si vedano nello specifico, tra i brani di Johann Sebastian Bach che utilizzano tale motivo, il *Contrapunctus XIV* da *Die Kunst der Fuge* e le Variazioni canoniche su “*Vom Himmel hoch da komm' ich her*” per organo. Almeno due dei figli di Johann Sebastian poi si servirono della medesima “firma”, Carl Philipp Emmanuel e Johann Christian, mentre a partire dall'Ottocento il medesimo motivo di quattro note fu usato come omaggio al compositore di Eisenach da molti autori: ricordiamo perlomeno lo stesso Schumann, che costruì sul motivo di quattro note le sue *Sei Fughe* op. 60 per organo o pianoforte e pedali, e Franz Liszt che sempre per organo scrisse una *Fantasia e fuga sul nome BACH*.

4 Brahms come Schumann utilizzò i “motivi di Clara” all'interno di molte opere, ma il compositore amburghese usò anche altri codici cifrati: la cosiddetta *Sonata F-A-E* per violino e pianoforte, scritta a sei mani assieme a Schumann e Albert Dietrich nel 1853, presenta ad esempio il motto *frei aber einsam* (libero ma solo) - il cui acronimo è appunto F-A-E - ritto grafato con le note fa-la-mi.

5 Ravel in particolare inserì codici cifrati in funzione di omaggio nel suo *Menuet sur le nom d'Haydn* (1809, ossia il centenario della morte del compositore austriaco); per cifrare H-A-Y-D-N vengono utilizzate le note si-la-re-re-sol, sovente trasposte e sottoposte a inversione o retrogradazione. Dmitrij Šostakovič usò invece spesso il motivo re-mib-do-si (D-S-C-H) quale firma in un consistente numero di proprie opere: tra di esse alcuni capolavori come la *Decima Sinfonia* o il *Quartetto per archi n. 8*.

6 CLARA SCHUMANN, *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1885,

p. 282.

7 Si trattava in realtà assai probabilmente di Meta Abegg, una giovane pianista che Schumann conobbe ad un ballo a Mannheim.

8 Questo sempre rimanendo entro i “confini” dei riferimenti a luoghi e persone suggeritici esclusivamente dai codici cifrati, senza addentrarci nel campo dei richiami, delle citazioni da altri autori e delle autocitazioni *lato sensu* assai frequenti nell’opera di Schumann ed in particolare nel *Carnaval*. Si rimanda, per approfondire questo tema, alla lettura di ANDREA MALVANO, *Voci da lontano. Robert Schumann e l’arte della citazione*, Torino, EDT, 2003.

9 Questa era la cittadina, situata nell’attuale Repubblica Ceca, dalla quale proveniva Ernestine von Fricken, fidanzata con Schumann nel 1834, all’epoca cioè della composizione del *Carnaval*.

10 ERIC SAMS, *Il tema di Clara. I codici cifrati, i Lieder, la malattia e altri saggi su Schumann*, Asti, Analogon Edizioni, 2007, p. 7. Il testo del musicologo inglese si pone a mio avviso come un documento fondamentale per la comprensione della pratica schumanniana dell’inserimento nella musica di codici cifrati.

11 Vedi, in particolare, *I codici cifrati di Schumann* in ERIC SAMS, *Il tema di Clara* cit., pp. 21-42.

12 ANDREA MALVANO, *Voci da lontano* cit., pp. 89-90.

13 ANNA QUARANTA, *La Fantasia op. 17 di Schumann*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, p. 9.

14 *Ibidem*.

15 PIERO RATTALINO, *Schumann: Robert & Clara*, Varese, Zecchini Editore, 2017, p. 98.

16 Nello specifico, la melodia in questione compare nel sesto Lied, introdotta dal pianoforte solo e poi ripresa (bb. 9-10) con alcune differenze dalla voce sulle parole *Nimm sie hin, denn diese Lieder* (*Accetta dunque questa canzone*).

17 ROBERT SCHUMANN, *Tagebücher*, Basel und Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, vol. II, p. 25.

18 Per approfondire la vicenda, anch’essa travagliata, della scelta del titolo dell’opera che venne rinominata *Fantasia* solo in un secondo momento, vedi in particolare *I. Genesis della Fantasia* in ANNA QUARANTA, *La Fantasia* cit.

19 PIERO RATTALINO, *Schumann* cit., p. 101.

20 ANNA QUARANTA, *La Fantasia* cit., p. 104, nota in fondo.

21 Si veda ad esempio il parallelo tra i due brani che fa Andrea Lucchesini in un video su YouTube contenente una *lectio magistralis* che il pianista ha dedicato alla *Fantasia* (link: <https://www.youtube.com/watch?v=6myiyF6Bf9g>, a partire da 42:08).

22 ANNA QUARANTA, op. cit. p. 91.

## *Sull'onda del ricordo. Alberto Cantù*

*Marco Jacoviello<sup>1</sup>*

*Recordor, mi ricordo...*

Ogni ricordo è scritto in 'minore', ma si ricorda in 'maggiore'; è una modulazione commossa del tempo vissuto, ancorato ad un'unica ragione, quella poetica. D'altra parte il ricordo è una fase ellittica del pensiero, l'esclusiva condizione di ogni melodramma che genera scarti nel tempo: all'indietro per farlo emergere attribuendogli i tratti di un organismo quasi autonomo, in grado da parte di colui che lo esercita, di rivivere gli umori del passato, di annullare le distanze del tempo, di far affiorare le tracce della memoria. Oppure proiettarlo in avanti, come se il ricordo fosse una rivelazione. Nel finale della *Traviata*, Violetta canta l'intimo desiderio di non esser abbandonata nell'oscuro silenzio della morte, di non diventare un'ombra nel buco nero che annienta l'esistenza. Sublime è la sua supplica: chiede al ricordo di farsi tanto forte che sia impossibile dimenticarla. Profezia di Piave e di Verdi.

Ricordare è un atto molto più articolato del semplice memorizzare.

Atto sacrale, perché evoca una timida componente affettiva personale che allontana il pericolo dell'oggettivazione del pensiero. Doloroso, dal momento che è il cuore, non la mente, che avverte i distacchi, le assenze, l'impossibilità di dire a voce ciò che si va scrivendo a chi non c'è più, e si vorrebbe ancora accanto. Umano, perché si tinge di tutte le sfumature affettuose e giovanili che compongono un profilo comunque vivo, senza interlocutore.

Ricordare, dunque, è un riportare, un far riaffiorare alla vita chi non c'è, una grazia unicamente concessa al sopravvissuto. Atto velato di nostalgia, ultimo esorcismo. D'altra parte, ricordare è anche ricordarsi, sempre, innanzitutto di sé. L'evocazione 'dell'altro' *perduto*, del quale si aspirerebbe comporre un ritratto musicale consacrato alla relazione, al rapporto esclusivo, è una liturgia speculare in cui appaiono sempre più netti i contorni di quei tanti che si credevano dimenticati. Artisti, docenti, sovrintendenti, direttori, melomani, critici, amici, conoscenti, gente comune. Mentre si scrive, gli stati d'animo affiorano, si caricano di sentimento: apparentemente uniti, divergono invece di

fronte alla morte, suprema incoerenza della vita. Autori, interpreti, esecutori, partiture, spettacoli, rientrano nel circolo del ricordo, spumeggiano nell'onda di pensiero che tutti li accoglie.

*Ricordi, Alberto, quanto abbiamo discusso a fine recita di La bohème sulla morte di Mimì? Io che di certo non avevo mai stravisto per il Verismo, riconoscevo a Puccini, il tuo amato Puccini, una sensibilità senza uguali. Perché, ti dissi, quando il silenzio taglia di netto il lividore di una scena, e la morte diviene inspiegabile, ai sopravvissuti tocca il compito di abbassare il capo, oppure gridare, come Rodolfo, gridare senza più ritegno e allo spasimo, il nome dell'amata. Quella di Bohème non è drammaturgia verista, è l'esistenza nuda e cruda dell'incoerenza della vita che pervade la scena. È Jean Paul Sartre, anticipato da Giacomo Puccini. E tu annuivi al mio straparlare caricato da Puccini di tutta l'incontenibile universalità del dolore del mondo. Annuivi compiaciuto con la dolcezza dello sguardo complice, e mi lasciavi, libero, all'interpretazione filosofica. A te, invece, l'anelito filologico.*

Come testimoniava Lorenzo Arruga, sempre a proposito della morte di Mimì: si piange perché Mimì è morta. Punto. Anzi, appunto. La morte è lo specchio dell'impossibilità a risarcire la vita, le amicizie, le relazioni. Resta l'ombra di chi ci ha lasciato. Un'ombra lunga, sempre più lunga che si approssima, ma si arresta, al buio della notte. Un'ombra viva cui si vorrebbe dar vita con le parole a lei dedicate.

Così, sull'onda del ricordo, amnesie, dubbi e incoerenze chiuse labirinto della memoria, chiedono aiuto per ricomporre un profilo noto, annebbiato dal tempo, che si desidererebbe rammentare. Voci destinate a rincorrersi in un'eco struggente, passo dopo passo, per farsi sempre più lucidamente spazio, scena e teatro, e dar luce allo scrigno in cui inscrivere un'ombra fugace.

Voci del peregrinare attorno alla Musica, all'Opera, al teatro musicale, qui raccolte per compiere un ritratto di Alberto Cantù in nome della musica, sua eterna compagna, ma anche della riservatezza, del rigore, della gentilezza, soprattutto dell'intransigenza, valori che hanno sempre contraddistinto la sua persona. Non tutte le voci su di lui sono qui introdotte; soltanto quelle più rappresentative, in nome delle comuni conoscenze, con il compito di illuminare il chiaro-scuro del bosco dei ricordi.

I ricordi non sono concetti, sono emozioni.

Leggere le pagine intense dedicate ad Alberto Cantù dai siti musicali dei social su internet, numerosi, che nello spazio di un mattino o quasi hanno sostituito le terze pagine dei quotidiani, tradizionalmente destinate alla critica e alla recensione di spettacoli, è come perdersi in un dedalo sconfinato. Vi traspare lo sgomento per la perdita di una voce essenziale alla 'ragion critica' degli spettacoli e delle esecuzioni musicali: sincero il

desiderio di dire di lui, dei suoi progetti, dell'affidabilità, della coerenza, della sua virtù umana.

Chi scrive non si associa solo al dolore comune per la perdita di un 'autorevole protagonista di questi ultimi decenni'<sup>2</sup>. Oltre la stima per lo studioso, conta l'amicizia di una vita espressa, specie nell'ultimo periodo, nei pochi incontri in cui si doveva fare il punto sul tempo intercorso, e in fretta.

Si sapeva entrambi che poco tempo ci era concesso per testimoniarsi, sì, che nonostante distanze geografiche, forse anche ideologiche, l'amicizia era un bene esclusivo da coltivare che volava alto, sempre sopra le piccolezze umane. E sempre c'erano Mozart, Verdi.

*Una sola volta mi capitò di discorrere di Gaetano Donizetti, a proposito di Roberto Devereux, in scena al Carlo Felice nel 1993, in un'edizione filologica. Spettacolo confezionato nella sede romana dell'Opera alcuni anni prima e rimontato a Genova nei nuovi spazi del teatro. Scene di Alberto Fassini, direzione di Maurizio Arena. Riproposta storica per Raina Kabaivanska, la diva del momento che aveva inaugurato nel 1991 con Il trovatore il teatro genovese. Ragionavi nel foyer sul belcanto drammatico, sui termini di passaggio dal teatro donizettiano a quello verdiano. Un belcanto espressivo, emesso "sul fiato", ma anche "di spinta". Da Rossini e Bellini, tramite Donizetti, avrebbe generato la drammaturgia verdiana, e avrebbe disegnato il capitolo più interessante dell'evoluzione della drammaturgia del teatro musicale italiano.*

*Infatti, l'Elisabetta del Devereux si distacca dalla classica produzione belcantistica del bergamasco. Trasformazione avvenuta già con Lucrezia Borgia nel 1833 alla Scala, e proseguita nel 1837, al teatro di San Carlo di Napoli, Leonora verdiana in nuce.*

*Compito nella tua analisi, senza mai polemizzare - e con i melomani partigiani di una parte o dell'altra - fosti critico imparziale nel sottolineare l'esigenza di una vocalità al limite delle premesse belcantistiche adattate alla nuova drammaturgia. Presentasti l'arte del belcanto drammatico come qualità indiscutibile della tecnica di canto della protagonista che eccelleva, appunto, nel finale gloriosissimo. Non sono sicuro che quella ventina di spettatori accorsi al tuo far lezione, anche nel trattare momenti di intrattenimento, avessero cambiato opinione sulle ragioni che presentavi. La critica musicale, lo ripetevi spesso, non è parlare contro o verso qualcuno, ma analizzare fatti, avvenimenti, circostanze sì che da spettacolari diventino culturali. È sottrarre l'immanenza al tempo, e consegnarla all'estetica della memoria storica.*

*Il nostro confronto era sempre al di là delle parole: erano metafore del nostro comune sentire, ci si parlava sulla risonanza delle composizioni. Una*

*dialettica sempre vivace, pareri a volte opposti, ma ascoltati con rispetto, di rei devozione. La tua. Come girovaghi, nelle lunghe serate estive genovesi, accanto alla mia radiolina a transistor, ci si sedeva su qualche panchina, forse al parco dell'Acquasola, per ascoltare le registrazioni che la radio mandava in onda con una certa regolarità. Ricordo un Trovatore cantato da Antonietta Stella. Tu sei stato prodigo di elogi della sua tecnica, io un poco meno sul suo timbro. Compresi, allora, che avevi non solo buon gusto, ma un orecchio raffinato ad intendere l'essenza del canto.*

*Anche se a cantare ero io,  
a parlare eri tu.*

*Come a dire, l'ultima parola era la tua. Per questo andavamo d'accordo.*

*Ci siamo trovati seduti allo stesso tavolo di conferenzieri in due occasioni al teatro Carlo Felice. Dal 1989 conducevo, infatti, un seminario di carattere musicologico aperto ai docenti liguri.*

*Nella platea del teatro Margherita gremita da almeno trecento insegnanti di tutta la Liguria- era il 1991, occasione dell'anno mozartiano- eravamo in palcoscenico in veste ufficiale di conferenzieri. L'obiettivo dichiarato dalla stessa sovrintendenza del teatro di allora, e dalla sempre di allora dirigente MIUR, era quello di prestare un servizio in grado di attivare le competenze trasversali non sempre manifeste nella didattica operativa, e indirizzato soprattutto alle scuole superiori. Io guardavo con un occhio particolare alla docenza di Filosofia e Storia. Tu, da buon letterato, e già docente di conservatorio di Storia della musica, mi consigliavi di insistere soprattutto sulle conoscenze pregresse dei docenti delle tue materie, che nel curriculum avevano inserito anche lo studio di Storia della musica.*

*Come si fa a parlare di ritmica poetica escludendo la musica? Ad inquadrate il barocco letterario senza Busenello e Monteverdi? A parlare di Manzoni senza Verdi? Di d'Annunzio senza Wagner? (in questa tua ultima domanda si avvertiva una qualche inquietudine).*

*Io incalzavo:*

*Ma come si fa a trattare di Nietzsche, senza la conoscenza dell'armonia, della drammaturgia musicale, senza Wagner? Insistere sullo studio della "via estetica" di Kierkegaard senza relazionarsi sulla "via estetica" dell'esistenza rappresentato da Don Giovanni? Delle spinte romantiche del nostro Risorgimento senza trattare la Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini?*

Via di seguito, domande e domande, allora, per progettare una scuola comprensiva della musica. Fino ad oggi, cadute nel vuoto.

L'esigenza di un confronto diretto era nell'aria. In poco tempo il nuovo Carlo Felice

avrebbe suggellato l'impronta musicale a tutta la città. Bisognava concretizzare la sua imminente presenza nel centro di Genova, attuare la sua vocazione storica di *medium* di proposte culturali, aprirlo a tutte le classi sociali. Consentire l'accesso agli spettacoli a tutti i cultori della bellezza, soprattutto aprire le porte alle prove, supremo campionato della didattica operativa, per far meglio intendere di quali prospettive artistiche e culturali fosse capace il teatro d'opera.

Alberto faceva sue con entusiasmo queste idee. Nell'incontro mozartiano, primo di una serie, presentò al pubblico genovese il pianista Andrea Bacchetti, giovanissimo, non per esporlo incautamente quale *enfant prodige*, ma per far comprendere che un genio in miniatura può rivelarsi come grazia del cielo anche nel nostro tempo. Perché, contrariamente al senso comune che ci vorrebbe nati per la musica, senza tecnica, studio, esercizio, passione, senza, soprattutto, la volontà anche il nato genio si sarebbe inaridito. Il quattordicenne fu, dunque, introdotto alla legittima curiosità di centinaia di docenti con delicatezza 'paterna', unitamente ad altre figure che si prendevano cura del suo ingresso nel mondo della musica senza opporsi alla sua giovanile esuberanza. Si espresse, così, divertito e disinvolto anche in una composizione 'improvvisata', su una traccia avuta dalla platea<sup>3</sup>. 'Un bellissimo ricordo, mio insegnante di Storia della musica in conservatorio', ha scritto per quest'occasione Andrea Bacchetti.

Cantò *chaperon* di lusso all'inaugurazione del corso di studio, allora con molte presenze anche dall'alessandrino, idea fantastica sorta dalla dirigente delle relazioni pubbliche del teatro.

In questo modo abbiamo salutato Mozart, e con quale parabola musicale! Il suo linguaggio colto diventava familiare mentre disponeva i tasselli, che partivano da *Apollo et Hyacinthus* fino a *don Giovanni*. Metteva a proprio agio qualunque ascoltatore, la carrellata sulla storia compositiva del genio di Salisburgo puntava in alto, come gli piaceva dire, alla trascendenza della musica, come Bach, come Debussy, ma senza procurare le vertigini. Questo era il suo personale segreto. La conoscenza che ispirava empatia, una sorta di 'magia', forse un dono naturale, ma anche sapientemente coltivato.

Nella doppia veste di saggista e critico, consapevole dei limiti della pagina scritta e dei deliri di onnipotenza sempre dietro l'angolo, operava al teatro dell'opera dalla prima ora. Superava l'apparente conflitto di ruolo con una preziosa correttezza deontologica. 'Penna libera, indipendente, elegante'<sup>4</sup>.

*Ricordi, Alberto?*

Nel 2001 in occasione del centenario della morte di Giuseppe Verdi, ci siamo ritrovati alla tavola rotonda organizzata al Carlo Felice. Cantù ha discusso i *Quattro pezzi sacri*, io ho ragionato attorno a *Messa da requiem*. In verità quella scelta ce la siamo giocata ai dadi, per così dire, e il suo saggio, che ho ancora in mano come un segnalibro di vita, mi suggerisce tutt'altro. E da verdiano qual sono, devo ammettere che è il suo pezzo d'o-

ro, qui citato nella sua struttura fondamentale e in modo oggettivo, e che ammetterebbe un sottotitolo: 'Il ritorno del contrappunto integrale alla fine dell'Ottocento', l'antica prassi armonica in uso prima che l'armonia fosse enunciata dal sistema tonale e portata alle estreme conseguenze da Richard Wagner.

Il contrappunto: una tensione compositiva già presente in Schubert, che avrebbe voluto studiare il contrappunto con Simon Sechter, futuro maestro di Bruckner, se la morte prematura non glielo avesse impedito - indietro fino a Mozart e Beethoven: il Mozart viennese dopo la scoperta di Bach e del *Clavier ben temperato*; il Beethoven degli ultimi quartetti e delle ultime sonate (per pianoforte, per violoncello e pianoforte), della *Nona* sinfonia e soprattutto della *Missa solemnis*<sup>5</sup>.

Doveroso richiamo a Debussy, Ravel, Fauré, specie nei loro ultimi lavori, fino a Richard Strauss: *Methamorphosen* sviluppa il piano contrappuntistico di ventitré archi solisti chiudendo il cerchio della musica tonale proprio con la morte del compositore nel 1945. Poteva mancare Verdi, il maggior compositore italiano di tutto l'Ottocento? Il finale di *Falstaff* non è soltanto un appello al passato, ma celebra anche l'avvenire come profezia. Quel suo 'ritorno al passato' tante volte annunciato, quella sua spinta antimodernista, quel suo vezzo a criticare le nuove tendenze, ma accanto al persistente esercizio su Palestrina, Bach, *Le partite*, i *Corali* e la *Messa in si minore* sempre di Bach, i grandi oratori di Händel! Nel suo studio a Villa sant'Agata, oggi forse compromessa da un ignoto destino, primeggiavano su tutti e tutto.

È quel 'torniamo all'antico', il postulato di Verdi. Dopo aver scritto le parti contrappuntistiche del *Requiem* in memoria di Manzoni, il maestro torna davvero all'antico e lo fa in quattro diverse maniere, fra il 1886 e il 1897, con i cosiddetti *Quattro pezzi sacri*, titolo derivato dalla tradizione concertistica e non concepito da Verdi, la cui composizione avvenne in anni differenti e senza alcun collegamento fra loro: *Ave Maria* per quattro voci miste a cappella (1889), la meno significativa, inserita tardi nel novero; *Laudi alla vergine Maria* per quattro sole voci femminili in italiano, tratta dall'ultimo canto del *Paradiso* di Dante Alighieri (1886); *Te Deum*, per doppio coro a quattro voci e orchestra, su testo latino (1895). *Stabat Mater* per coro a quattro voci e orchestra sul testo attribuito a Jacopone da Todi (1894-97). I tre pezzi sacri più uno spurio, dunque, campionario di stili contrastanti, sonorità, organicità, lingue e caratteri completamente diversi, rimandano per volontà del compositore all'idea di *Mottetto* quattro-cinquecentesco.

L'analisi di Cantù si sofferma soprattutto sull'aspetto storicistico, essenziale a definire la volontà di Verdi lungo la linea 'italiana' per antonomasia, ma anche per l'esigenza del mondo musicale a lui vicino, di riordinare la scacchiera armonica del dopo Wagner. Di particolare sensibilità risulta il richiamo a Giuseppina Strepponi, seconda moglie fedelissima e, forse, umiliata dal marito, che le impose la presenza della diva del momento, Teresa Stolz, nella convivenza di Sant'Agata:

*Lo Stabat Mater*, nella cui tinta alcuni commentatori hanno visto il riflesso dello strazio per la lunga malattia di Giuseppina Strepponi e del dolore tremendo per la sua morte, avvenuta il 29 ottobre 1897. O il *Te Deum*, una copia della cui partitura Verdi volle fosse seppellita con lui<sup>6</sup>.

*Tardivo risarcimento, vero Alberto?*

*Lo dico io per te, sapendo che l'avresti pensato anche tu. Abbiamo anche un altro ricordo in comune, quello relativo a Don Carlo. Ancora una volta Verdi, sarebbe mai possibile parlar di drammaturgia musicale senza di lui? Don Carlo: melodramma monumentale, sublime scavo nella psicologia umana, delicato nei sentimenti, forte nei valori. Le nostre posizioni erano uguali, entrambi convinti che l'amore rappresentasse l'anello debole del melodramma più grandioso di Verdi. Ma quando ci sfiorò il sospetto che l'amore tra Carlo e Isabella fosse solo un sentimento allo stato nascente e mai vissuto, e per questo motivo immaturo, debole, nostalgico per non esser mai nato, ne restasti dubbioso. Io insistevo: il duetto forte, virile, ricco di fascino e di passione, il più importante dell'opera, è quello tra Carlo e Rodrigo, che sfocia nella morte di Rodrigo tra le braccia di Carlo. Mi ricordo della tua iniziale perplessità. Maturavi un'idea ancora non del tutto chiara neppure a me. Successivamente, in una diretta radiofonica dalla Scala, sempre per un'edizione di Don Carlo, fosti tu a presentare quella tesi.*

*Una premonizione, la mia, una conferma, la tua.*

Alberto Cantù, autore generoso. Dopo le prime pubblicazioni di carattere genovese, e un tentativo mai consolidato con LIM (Libreria musicale italiana) di Lucca, ha pubblicato cinque libri con la Zecchini editore di Varese<sup>7</sup>.

*Da Farinelli a Camilleri. Storie di parola per musica*, 2003.

*Yehudi Menuhin – L'Orfeo tragico*, 2006.

*Jascha Heifetz – L'Imperatore solo*, 2007.

*David Oistrakh - Lo splendore della coerenza*, 2009.

*L'universo di Puccini da Le villi a Turandot* (una prima edizione con una presentazione di Simonetta Puccini e una seconda edizione in buona parte riscritta con una presentazione del maestro Daniele Gatti), 2008-2016.

Ha iniziato a collaborare con la rivista *MUSICA* agli inizi degli anni '80. Dopo che la testata *MUSICA* è stata acquisita dalla Zecchini Editore nel 1999 è avvenuto l'incontro di persona tra autore ed editori. Clima cordiale, molta empatia, tanti commenti e approfondimenti musicali che sfociavano poi nei suoi testi. Era l'autore Cantù ad imporre un titolo, una ricerca. I titoli avevano sempre un'evoluzione. Da un primo titolo si arrivava al defi-

nitivo, sempre concordato.

Si parlava molto dei compositori e della loro peculiarità. Ma soprattutto si parlava di interpretazione. Gli furono assegnati i tre libri della collana ‘Grandi Violinisti’, conferimento che accettò con grande entusiasmo descrivendo un percorso storico-interpretativo.

Riusciva a ‘dipingere’ i compositori attraverso le sue opere, una biografia d’artista. Cosa non comune. Oltre trenta anni di collaborazione con la rivista MUSICA, di recensioni, di incontri con grandi interpreti hanno forgiato Alberto Cantù negli scritti che ha lasciato.

Con altri editori:

*I 24 capricci e i 6 concerti di Paganini*, Eda, 1980.

*Nicolò Paganini (1792-1982)*, in «Liguria», numero speciale a cura di A. Cantù, anno XLIX, n. 1, Gennaio-Febbraio 1982, pp. 13-19.

*Le opere di Paganini*, (con Danilo Prefumo), Sagep, 1982.

*Respighi compositore*, Eda, 1985.

*Ottorino Respighi*, AA. VV., Eda, 1985.

*Invito all’ascolto di Paganini*, Mursia, 1988.

*La lanterna magica. Ottocento strumentale nella vita pubblica*, SAGEP, 1991.

*Renato De Barbieri nell’arco del violino*, Marietti, 1993.

*Intorno a Locatelli*, AA. VV., LIM, 1996.

*Melodrammi con figure. Storie di parole per musica*, De Ferrari, 2001.

*Il diario di Hagen*, Pendragon, 2008.

*Ermanno Wolf-Ferrari. La musica, la grazia, il silenzio*, con CD audio, Gabrielli, 2012.

*The playbook* (con Michele Serra), ebook, 2020.

*Genova*, ovvero *Zena*. Nelle due case genovesi, entrambe a pochi passi dal Conservatorio, aveva scelto di avere lo studio nel soggiorno, indizio del suo desiderio di condividere con gli ospiti i frutti del suo lavoro. Rare, e sempre su richiesta degli amici, le serate in casa Cantù, in cui Alberto dava luogo a piccole conferenze casalinghe. Contrariamente ad altri studiosi, che preferiscono il loro ambiente di lavoro lontano da occhi indiscreti, Alberto lavorava e studiava molto spesso a casa e aveva scelto di non distanziarsi dalla residenza perché l’esperienza della quotidianità non lo distraesse dal raccoglimento. Anche questa, una scelta personale che l’avvicina all’amata *Bohème*, *unicum* di Puccini, come soleva definirla, che non mitizza l’esistenza, ma la sottolinea.

Abitualmente proiettato verso il futuro, non parlava mai del passato, neppure del suo, per una certa riservatezza che non lo ha mai abbandonato, anche quando per esigenze di lavoro, il cambio di conservatorio da Genova a Como, era stato costretto a cambiare di abitazione. Ma erano rimaste le sue abitudini, semplicemente trasportate

dalla Liguria alla Lombardia. In una sua foto che faceva bella mostra sul pianoforte, era ritratto con Yehudi Menuhin, per il quale aveva molta ammirazione ed al quale avrebbe dedicato una sua pubblicazione. L'attrazione per l'arte violinistica entrata fin da giovane con Nicolò Paganini, è stata pronuba di una particolare attenzione anche agli esecutori di più alto livello. Oltre a Menuhin, altri due giganti del violino entrano costantemente a far parte del novero dei suoi studi, segno quest'ultimo di una continuità di ricerca e di una reale vocazione per l'arte strumentale.

Contemporaneamente era continuata senza tregua l'attività musicologica, avviata con uno studio su Paganini affrontato sotto gli aspetti compositivi (I 24 capricci e i 6 concerti, Eda, 1980): un libro che lo poneva fra gli artefici della riscoperta del grande artista genovese condotta finalmente su basi critiche serie, al di fuori delle incrostazioni romanzesche che in passato avevano segnato non poche pubblicazioni, italiane e straniere. A Paganini, Cantù sarebbe tornato più volte negli anni successivi con altri libri e numerosi saggi critici pubblicati su varie riviste. Considerato fra i massimi esperti del Genovese, ha fatto anche parte dell'Istituto di studi paganiniani<sup>8</sup>.

Quando e come ha deciso di dedicarsi a Paganini? E a Puccini? Esattamente non sono chiare le fonti storiografiche. Con molta probabilità Paganini è stata una richiesta del primo editore, oltre al suo incontro con Renato De Barbieri, che amava definire il suo 'mentore', legato a lui da profondo rapporto di amicizia ed affetto mai venuto meno e confermato dalla cura con cui Alberto ha continuato a coltivarne la memoria.

Un'altra figura di riferimento è quella di Leopoldo Gamberini, docente all'università di Genova di Storia della musica. Con lui avviò una serie di ricerche che confluirono nella tesi in Lettere moderne, discussa nel 1975 sulla figura del direttore d'orchestra Arturo Toscanini, accanto a Wilhelm Furtwängler tra i suoi primi idoli. Facile intuirne la portata simbolica. Quell'apertura alare del direttore che dà l'attacco e segue come un angelo l'intera partitura, è il segno di una trascendenza impressa in quelle note. Cantù ne era consapevole, anzi certo. Quella per Puccini, invece, è stata una chiamata del cuore.

Era attento allo studio delle grandi firme della musicologia italiana, verso le quali esprimeva dedizione e ammirazione: al teatro Regio di Torino lo si vide, deferenza assoluta, inchinarsi improvvisamente verso Massimo Mila, padre fondatore della Musicologia italiana. Fedele D'Amico, che presentò a Venezia il suo libro su Respighi, a proposito del convegno per il centocinquantenario anniversario del Carlo Felice, riconobbe 'perfetta' la sua relazione su Bellini e il teatro, unitamente al 'parlar chiaro senza spreco di parole'. Giovanni Carli Ballola ebbe a definirlo 'tra le persone più competenti e intellettualmente oneste che scrivano oggi di musica sulla stampa nazionale'<sup>9</sup>.

In nome del suo ‘credo laico’ non esitava a disapprovare quando si era premiato il vincitore, ma non per il merito. Franco, diretto, onesto, le sue recensioni erano delle vere e proprie ‘scosse’ indirizzate al *Concorso internazionale di violino Nicolò Paganini* di Genova<sup>10</sup>.

Non è più un mistero che Carlo Marcello Rietmann, a cui era molto legato, lo avesse scelto per succedergli nella carica di critico de *Il secolo XIX*, ma il giornale scelse diversamente. Le trame politiche erano completamente estranee ad Alberto, comunque informato sullo stato delle cose pubbliche. Considerava la scientificità del metodo critico, la leggibilità della forma e la discorsività elementi prioritari nei suoi lavori. Anche quando approdò a *Il giornale*, furono le sue doti, la dignità professionale e l’onestà intellettuale a designarlo nel ruolo di critico. Una considerazione che gli valse anche la consegna di progetti musicali speciali proprio sulla sua città: dalla sua penna traspariva sempre il ruolo di Genova come capitale ‘misconosciuta’ della cultura italiana<sup>11</sup>.

Anche nelle brevi biografie che scriveva per le quarte di copertina oppure per le ‘alette’ ripiegate, amava definirsi ‘genovese’. Segno che Genova era nel suo cuore kantianamente critico verso la stessa città che gli aveva dato i natali, accanto al genovese per antonomasia, Nicolò Paganini.

Oltre alla chiarezza di stile, aveva, come ho già detto, molta sensibilità, e non era venale. Lo si ricorda ancora per una ricorrenza a palazzo Tursi - i cinquant’anni del premio Paganini a Salvatore Accardo che eseguì *La campanella* - ancor oggi sul social You tube. Impaginò un evento di grande spessore.

Anche la rivista *Amadeus* di cui è stato collaboratore, a firma del direttore Gaetano Santangelo, esprime profonda stima:

Un punto di riferimento ineludibile soprattutto riguardo al repertorio violinistico che era la sua insostituibile specialità. Era quasi sempre a lui che la redazione si rivolgeva per avere una guida sicura e autorevole. Particolarmente attiva fu la sua collaborazione alle recensioni discografiche. Rimangono nella memoria anche le sue collaborazioni nel corso degli incontri pubblici di artisti, ovviamente violinisti, che presentavamo in occasione della Fiera di Cremona<sup>12</sup>.

Sempre *Amadeus* ha messo in rete un ricordo affettuoso firmato da Paola Molfino unitamente alla riproposta di un articolo sul ‘suo’ Puccini, raccontato nell’inedita veste di critico musicale e non di compositore<sup>13</sup>.

Prima di entrare al Conservatorio “Paganini” di Genova, in qualità di docente, ha ricoperto la cattedra al “Verdi” di Torino e al “Vivaldi” di Alessandria. Dopo, il “Giuseppe Verdi” di Como sarà l’ultima sede.

Giacomo Puccini: suprema sintesi tra sinfonismo wagneriano, colorismo francese, cantabilità italiana e drammaturgia verista. Il passaggio epocale tra l'Ottocento romantico e il Novecento decadente è l'essenza dello studio di Alberto Cantù. Innanzitutto riscattando Puccini dal ruolo di compositore popolare e antintellettuale, soprattutto con *Manon Lescaut*, *La bohème*, e *Tosca*, opere 'francesi' ispirate ai lavori di Prévost, Murger e Sardou.

Dopo *Carmen* ci si sarebbe potuti aspettare *I pagliacci*, non certo *La bohème*. Puccini cambia il segno alla disequazione melodrammatica tra parola e musica. Riporta la parola in scena, che, cantata, primeggia nel dialogo amoroso. Il cosiddetto 'canto di conversazione' è così inaugurato.

Su You tube la conferenza integrale tenuta il 30 maggio 2017 in occasione di *La bohème* alla Scala. Converterà sintonizzarsi sul social per riscoprire la sua affabilità da gentiluomo insieme al rigore analitico di attento studioso. Voce limpida, timbro caldo, magnetico, ma non seduttivo, di professore ordinario e oratore straordinario. Con questi requisiti, resta magistrale l'introduzione alla nuova pagina del melodramma da parte di Puccini:

*E pensare che il nostro incontro ufficiale nel nome di Puccini è avvenuto nel 1989 tra le quinte del teatro Margherita, invitati entrambi a scrivere per il libretto di sala a proposito di. Daniel Oren, nominato di fresco primo direttore dell'Opera di Genova, 'di sangue pucciniano' secondo Angelo Foletto di La Repubblica, portò coro e orchestra al calor rosso. Regia e allestimento scenico di Attilio Colonnello; Ghena Dimitrova, Nicola Martinucci, Cecilia Gasdia e Roberto Scandiuzzi nei ruoli principali. Appuntamento attesissimo, melomani in fibrillazione. Negli uffici del teatro, l'uno all'oscuro dell'altro, ci fu un tentativo di divisione dei soggetti da trattare. Ignaro di agire in tandem con il più grande pucciniano della musicologia italiana, scelsi di sviluppare l'immaginario erotico pucciniano. Mia prima ed unica prova a cimentarmi in mondi drammatici e sonori tanto distanti dalla mia sensibilità.*

*Ne uscì, credo, un timido balbettio alla ricerca dell'originalità, ma senza il necessario spessore. Così, alla consegna del programma di sala nel corso della prima rappresentazione, fui preso da una grande inquietudine. Attendevo, e temevo, una qualche forma di giudizio.*

*Da parte di Alberto, invece, nessuna critica; nel foyer, dove di solito ci si incontrava negli intervalli, solo garbati e sinceri complimenti per una prova forse ingloriosa, ma, come lui stesso rilevò, tecnicamente corretta. Superai l'esame più duro di Storia della musica dopo quello che, nella nostra 'prima' gioventù, avevamo sostenuto all'università con il professor Leopoldo Gamberini. Compresi i miei limiti senza alcuna correzione da parte sua. Lasciò alla mia intuizione il*

*campo libero. Una lezione di stile.*

La correttezza, la determinazione, l'onestà erano il sigillo di Alberto Cantù.

*L'ultima occasione che ci vide vicini, era l'uscita della prima edizione dei miei 'notturni mozartiani' di cui Alberto mi aveva promesso una recensione su non so più quale rivista di pregio. 'Mi è piaciuto, lo leggerai, l'ho in consegna': queste le sue ultime parole a telefono. Non disse nulla del male che lo invadeva. Una seconda volta, credo per l'occasione di una grande festa del calendario, lo sentii appena uscito dall'ospedale. Poche parole, conversazione rinviata, mi avrebbe parlato meglio da casa. Della critica del mio saggio non seppi più nulla.*

Come pucciniano non considerava soltanto i precedenti colti quali Wagner, Verdi, ma anche i suoi contemporanei, la Giovine Scuola, Debussy, Stravinskij. Non gli erano estranei i post-pucciniani come Menotti e Bussotti. Non semplicemente studioso nel senso letterale del termine, Cantù nutriva una grande curiosità per le novità che si affacciavano al proscenio. Sapeva divertirsi delle stravaganze, a patto che non degenerassero in volgarità.

Sylvano Bussotti, 'puccinianissimo da sempre' secondo Alberto Cantù<sup>14</sup>, è forse stato il genio incompreso del Novecento artistico. Non solo compositore, ma *metteur en scène* assoluto. Sempre a Genova, nel 1973, durante una conferenza legata all'andata in scena il 18 maggio 1973 del suo "mistero da camera" *La passion selon Sade*, contestatissimo dal raro pubblico presente allo spettacolo<sup>15</sup>, eravamo giovani e seduti da parti opposte. Ne conservo un'immagine sbiadita, forse fu la prima volta che si sia andati oltre i convenevoli degli "afficionados" delle stagioni musicali genovesi scambiandoci le impressioni nel *foyer*.

L'ecclettico Bussotti, avviluppato in un grande mantello a ruota come fosse in abito di scena, calamitava l'attenzione dei presenti. Sguardi attoniti, esterrefatti, sconcertati dalla sua avanguardia, nella pacatezza con cui spiegava ai convenuti la poetica della sua composizione coglievano un alone mistico, ma teatralmente intenso. Quel suo nuovo guardare all'opera partiva da lontano ed incontrava la storia dell'intero melodramma, con una particolare predilezione per il barocco. Certo, la scrittura musicale era *border-line*, 'grafismi astratti' prossimi a Kandinsky e a Mondrian più di quanto si potesse immaginare. L'estetica di Bussotti era, invece, poetica dell'essere, ricca di concetti formali extra-ordinari; la partitura un simbolo visivo.

Comunque affascinante nelle sonorità, le sue composizioni sconvolgevano l'ascoltatore con le asperità, le dissonanze, l'armonia di ritmi sincopati. Alberto Cantù fu uno dei pochi che sapevano leggerci l'anelito al rinnovamento dello spettacolo operistico, come pure il grande mestiere, nel rispetto assoluto della poetica pucciniana.

Bussotti ritornò a Genova per l'allestimento di *La gioconda*, stavolta al nuovo teatro

Carlo Felice, nel 1998. Uno spettacolo concepito per l'Opera di Firenze, montato in modo da riprodurre una perfetta macchina scenica ottocentesca. Lodevole iniziativa che piacque al pubblico e alla critica, anche a quella genovese. Ma Cantù era ormai a Milano.

L'amore per Arturo Toscanini e Wilhelm Furtwängler permette a Cantù di realizzare pagine esemplari di critica musicale riferite alle grandi bacchette del Novecento. «Tra le figure che hanno influenzato il suo cammino di formazione figura Sir John Barbirolli, incontrato nel 1967 a Genova all'uscita di una prova della *Messa da Requiem* di Verdi al teatro Margherita. Un vero colpo di fulmine.»<sup>16</sup>

Con Riccardo Muti un rapporto davvero speciale. Il primo incontro avvenne a Firenze per un'edizione al teatro dell'Opera di *Le nozze di Figaro* nel 1979, seguito nelle esecuzioni memorabili alla Scala, di cui è stato direttore dal 1986 al 2005. Da allora un dialogo costante, sempre cordiale da ambo le parti, nel quale Alberto Cantù domandava con garbo e il maestro rispondeva con grazia.

Anche in occasione di una 'chicca' operistica: la prima esecuzione in tempi moderni di *I due Figaro* di Saverio Mercadante su libretto di Felice Romani, sequel di *Barbiere e Nozze*, dove Cherubino si spaccia per Figaro. Lavoro scritto nel 1826 per Madrid che descrive un arco tra la scuola napoletana ormai declinante e il nuovo stile rossiniano ornando il tutto con stilemi iberici. Un *unicum*, insomma, che si vale della nostra orchestra Cherubini con Muti e del coro dei Wiener Philharmoniker e vede la regia di Emilio Sagi<sup>17</sup>.

*I due Figaro* è andato in scena per il festival musicale di Ravenna nel 2013, con repliche a Salisburgo e Madrid. Beaumarchais insegue l'immaginario mutiano, Cantù insegue l'arte direttoriale di Muti.

Negli anni il rapporto si consolida: le poche interviste che il maestro concede le riserva a Cantù, che ricambia la gentilezza con accurate critiche sulla sua arte direttoriale. Come, ad esempio, quella sulla *Quinta sinfonia* di Beethoven, del 2005:

Muti invita anche, in una civiltà dell'immagine come la nostra, a rifiutare ogni programma descrittivo «cucito» sopra la sinfonia che è invece «pura espressione dello spirito», senza «destino che bussava alla porta» o strumentalizzazioni al caso politiche (una rivista musicale tedesca del '34 dove la Quinta viene disegnata come manifesto del nazionalsocialismo). Lezione, prove, intervallo, esecuzione. Con un'orchestra tutta italiana, Muti imposta una lettura all'italiana ossia senza pesantezze teutoniche, incalzante e scatenata nello sviluppo del primo Allegro, divisa fra nitidezza del canto e nerbo serrato, di un'energia senza retorica, di una chiarezza e asciuttezza assolute<sup>18</sup>.

Si deve, infatti, a Riccardo Muti la nascita di un'orchestra giovanile italiana che non ha precedenti nella storia delle orchestre. Alberto Cantù, sensibilissimo da sempre su temi che riguardano la formazione musicale (di conservatorio, d'accademia, di stage, oppure della scuola italiana) non si risparmia sull'evento promosso da Riccardo Muti che, accanto alle orchestre *EuYo* del 1978, la giovanile dell'Unione Europea, e la *Mozart* del 2004 creata da Claudio Abbado<sup>19</sup>, e all'ecumenica *Orchestra west eastern Divan* ebraico-palestinese di Daniel Barenboim,<sup>20</sup> sono i gioielli di una rinascita orchestrale nel mondo fuori circuito ordinario delle istituzioni teatrali.

La *Luigi Cherubini*, con sede a Ravenna creata e cresciuta, onorata a Mosca e Parigi, per cinque anni protagonista del Festival di Pentecoste a Salisburgo, rappresenta il complesso in residence del *Ravenna Festival*. Diretta da grandi bacchette come Kurt Masur e Yuri Temirkanov, ha accompagnato insigni solisti, come Michele Campanella. Dimostrazione del fatto che in Italia esiste una realtà giovanile importante, sottolinea solennemente il commento di Cantù:

A patto, s'intende, che chi fa musica sia messo in condizione di dare il suo contributo. E qui sta il problema. Uno dei tanti<sup>21</sup>.

A proposito dell'*Ouverture in sol maggiore*, composta assieme alla meno trascurata *Sinfonia in re maggiore* l'immagine di Cantù è chiara e irreprensibile:

In questa Ouverture, complessa come sempre è complesso Cherubini, e in un autore che Muti conosce quanto le sue tasche, si mostravano subito le potenzialità e i meriti dell'orchestra. Temi, ritmi e intrecci ardui, una strumentazione robusta con quattro corni e tre tromboni, tutto si allineava nella più piena logica musicale. Quella che veniva fuori dall'Introduzione lenta e metafisica col suono di seta degli archi e da uno stile capace di «inventare» sé stesso: punto di incontro fra mondo tedesco, cantabilità operistica italiana però severa ed esperienze francesi<sup>22</sup>.

Lasciamo, dunque, alla sua voce, l'ultima di quelle citate, la definitiva e la più vera, la presentazione che riservò ai lettori. Il giovanile sintetico ritratto che fa di sé stesso è molto più esplicativo di qualunque oggettivante *Curriculum vitae*:

Saggista di molteplici interessi (profili di compositori dal Trecento al Novecento, indagini su aspetti dell'interpretazione musicale e della direzione d'orchestra) assieme a quella didattica svolge un'intensa attività sia musicologica sia divulgativa (conferenze, convegni, tavole rotonde, lezioni-concerto, conferenze-concerto) collaborando anche ai programmi culturali di Radio Tre. Studioso delle opere di Nicolò Paganini e delle fasi storico-tecniche del violino, su tali argomenti ha tenuto innumerevoli relazioni in Italia e all'estero, curato cicli radiofonici e televisivi per la RAI.TV.

Membro dell’«Istituto di Studi paganiniani» di Genova, e redattore dei Quaderni del sodalizio, ha pubblicato il libro *I 24 capricci e i 6 concerti di Paganini*, Eda, Torino, 1980, la prima analisi integrale, dettagliata e condotta sui manoscritti dei due fondamentali cicli violinistici, studio che ha riscosso gli unanimi consensi della stampa specializzata e quotidiana. Assieme a Danilo Prefumo ha scritto, inoltre per la Sagep, *Le opere di Paganini* (Genova, 1992), dove per la prima volta viene presa in esame tutta la produzione paganiniana conosciuta<sup>23</sup>.

## Note

1 Un caro e doveroso ringraziamento a Andrea Bacchetti, Milena Borromeo, Alessandra Caso, Marina Chiappa, Andrea Estero, Roberto Iovino, Carmen Lavani, Gustavo Malvezzi, Anna Menichetti, Paola Molfino, Marvi Rachero, Gaetano Santangelo, Carmen Vilalta, Gabriele Villa, Paolo e Roberto Zecchini.

Il testo prevede paragrafi di carattere oggettivo alternati ad altri di carattere colloquiale, questi ultimi espressi in corsivo.

2 Nel ricordo di Roberto Iovino, docente, critico e saggista.

3 In un appunto estratto dal “cappello del mago” appositamente preparato da Cantù e che raccoglieva le richieste del pubblico erano scritte tre note: Do, Mi, Sol. Su questa indicazione armonica di Do maggiore Bacchetti si produsse in una irripetibile sequenza creata per l’occasione.

4 Nel ricordo di Marina Chiappa, responsabile dell’ufficio stampa.

5 *RECORDOR, Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, a cura di MARGHERITA RUBINO, Genova, Erredi, 2001, pp.75-79.

6 *RECORDOR*, cit.

7 Paolo e Roberto Zecchini, nota richiesta all’autore e trascritta integralmente.

8 ROBERTO IOVINO, *Alberto Cantù, un critico acuto senza compromessi*, La Repubblica, 20 gennaio 2021, p. 12.

9 Lusinghiero giudizio riportato nel profilo che Alberto Cantù scrisse di sé: ‘studioso innamorato del violino e interpretazione violinistica, orgoglioso della sua genovesità, ma non di Genova e fiero invece della Milano adottiva’, in occasione della commemorazione di Renato De Barbieri a Casale Monferrato nel 2011.

10 *Ma il Paganini*, L’Espresso, n. 47 del 26 novembre 1978. ‘La nota più dolente di questo 26° “Paganini” è comunque, e purtroppo, un italiano’.

11 Nel ricordo di Gabriele Villa, caporedattore negli anni novanta della pagina Cultura e spettacoli di *Il giornale*.

12 Gaetano Santangelo, ricordo di Alberto Cantù raccolto per la presente commemorazione.

13 <https://amadeusmagazine.it> del 20 Gennaio 2021. *La comparsa di Alberto Cantù: un ricordo e un omaggio nel segno di Puccini*.

14 *L'universo di Puccini*, 2008, cit., p. 95.

15 'Negli anni settanta ricordo, tra le cose più belle, una performance/conferenza di Franco Donadoni al Quadrivium, un lungo seminario di Boris Porena, un memorabile concerto di John Cage nel 1978 al Margherita, con la voce di Demetrios Stratos e una fischiatissima esecuzione della "Passion selon Sade" di Sylvano Bussotti al Margherita (1974)(sic) a cui assisto folgorato, con l'amico Giuliano Galletta.' PAOLO PRATO, *La musica a Genova (1960-1980)*, in *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, Skira, Genova, p. 150.

Carlo Marcello Rietmann, 'Sonata per uomo nudo e violoncello', *Il Secolo XIX*, 20 maggio 1973. Anche per Roberto Iovino, *L'invito.net*, 20 settembre 2021, l'anno è il 1973.

16 Da una nota di Gustavo Malvezzi, collega di Alberto al conservatorio di Como.

17 In *MUSICA*, n.227, Giugno 2011.

18 *Muti racconta alla Cherubini un Beethoven da maestro - Lezione, prove e aneddoti nella «Prova d'orchestra» sulla Quinta sinfonia*, *Il giornale*, 29 Giugno 2005.

19 Alla fine i signori professori si alzano, smettono uno dopo l'altro di suonare la marcia mozartiana "alla turca" (effetti percussivi) e col loro direttore guadagnano le quinte. Pensi alla sinfonia *Gli addii* di Haydn dove, in modo analogo, i musicisti di Nicola il Magnifico chiedono al principe le ferie. Perché una serata, per bella che sia come questa - ovazioni da stadio, rulli di suole sul parterre, battimani cadenzati e tre bis tra cui l'ouverture dalle *Nozze di Figaro* -, deve pur finire. Dati di cronaca del concerto ascoltato a Bologna, al Teatro Manzoni che una targa indica "intitolato a Ottorino Respighi musicista bolognese" e a Respighi si potrebbe davvero intitolare visto che i rapporti di Manzoni con la musica e con la Dotta sono praticamente nulli. Applausi al Mozart diretto da Abbado' (*Il giornale*, 1 Ottobre 2005).

20 'Già settembre porterà a Milano, al termine di una tournée, quell'orchestra del Divano dove è riuscito a far armonizzare palestinesi, israeliani, siriani e musicisti del bacino mediorientale. Curerà anche a Milano, con la Scala, un (benemerito) progetto di «nido musicale». Alla faccia della collaborazione! Sembra piuttosto un'«esclusiva». In due anni - ed ecco l'asse Milano-Berlino - lo vedremo nella buca d'orchestra per l'*Anello del Nibelungo* di Wagner (regista da definire) con *Prologo* e *Valchiria* alla Scala nel 2010, *Sigfrido* e *Crepuscolo* alla Staatsoper la Pasqua del 2011, poi il ciclo per intero sia a Milano sia a Berlino. Barenboim è il nuovo maestro scaligero' (*Il Giornale*, 16 Maggio 2006).

21 In *MUSICA*, cit.

22 *Archi di seta e ritmi prepotenti. Così Muti adotta gli «under 30». Il maestro guida la prima uscita dell'Orchestra Cherubini con una limpida rilettura dell'Incompiuta*. 6 Giugno 2005.

23 Aletta di copertina del volume: *Respighi compositore*, 1985, che tace delle successive nomine all'"Istituto di studi pucciniani" di Milano e al 'Centro studi Felice Romani' di Moneglia.

## APPENDICE

### *I quadri dell’Istituto (anno accademico 2022-2023)*

*Presidente*

Fabrizio Callai

*Segreteria Amministrativa/Protocollo*

Paolo Gonella

*Direttore*

Roberto Tagliamacco

*Referente Artistica*

Marco Simoncini

*Vicedirettori*

Luigi Giachino

Marco Simoncini

*Referenti Erasmus*

Maria Paola Biondi

Dario Bonuccelli

*Direttore Amministrativo*

Raffaele Guido

*Referente Palazzo Senarega*

Tiziana Canfori

*Direttore dell’Ufficio di Ragioneria*

Matteo Rovinalti (*ad interim*)

*Referente Ricerca*

Pasquale Spiniello

*Direttore Biblioteca*

Carmela Bongiovanni

*Referente Organizzazione Saggi*

Marco Vincenzi

*Collaboratore di Biblioteca*

Stefania Peddis

*Referente Tutoraggio Pianisti Accompagnatori*

Marco Vincenzi

*Segreteria Didattica*

Cristina Doriani

Rossana Zappalà

Alessandro Valerio

*Referente Rapporti con Istituzioni Didattiche*

Roberta Parainfo

*Referenti Beni Multimediali*

Fabio Macelloni

Martino Sarolli

*Segreteria Amministrativa*

Manuela Benedetti

Sofia Ghersina

*Docenti (per aree disciplinari)<sup>1</sup>*

*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
Francesco Vernerio	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
Francesco Mattioli	Corno	CODI/10
Alessandro Battaglini	Fagotto	CODI/12
Chiara Coppola	Flauto	CODI/13
Pier Luigi Maestri	Flauto	CODI/13
Alessandro Piquè	Oboe	CODI/14
Luigi Gallo	Saxofono	CODI/15
Fabiano Cudiz	Tromba	CODI/16
Massimo Gianangeli	Trombone	CODI/17
Mario Eritreo	Organo	CODI/19
Maurizio Barboro	Pianoforte	CODI/21
Giacomo Battarino	Pianoforte	CODI/21
Dario Bonuccelli	Pianoforte	CODI/21
Cesare Castagnoli	Pianoforte	CODI/21
Daniele Fredianelli	Pianoforte	CODI/21
Enrico Stellini	Pianoforte	CODI/21
Emanuele Torquati	Pianoforte	CODI/21
Marco Vincenzi	Pianoforte	CODI/21

<sup>1</sup> 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*).

Marco Campioni	Strumenti a Percussione	CODI/22
Sandra Pacetti	Canto	CODI/23
Claudio Ottino	Canto	CODI/23
Rosanna Savoia	Canto	CODI/23
Gloria Scalchi	Canto	CODI/23
Tiziana Canfori	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Claudia De Natale	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Massimilano Grazzini	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Roberta Paraninfo	Accompagnamento Pianistico	CODI/25

### 2. Discipline interpretative del Jazz

Alessio Menconi	Chitarra Jazz	COMJ/02
Aldo Zunino	Contrabbasso Jazz	COMJ/03
Andrea Pozza	Pianoforte Jazz	COMJ/09
Francesco Merenda	Batteria e Percussioni Jazz	COMJ/11
Barbara Raimondi	Canto Jazz	COMJ/12

Per Musica d'insieme Jazz, cfr. 5: *Discipline interpretative d'insieme*.

Per Composizione Jazz, cfr. 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

Simonluca Laitempergher	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
Giampaolo Casati	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
Maria Ambrosio	Storia della Musica	CODM/04
Rossella Gaglione	Storia della Musica	CODM/04
Maurizio Tarrini (Michele Croese supplente)	Storia della Musica	CODM/04
Alessandro Turba	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
Irene Margherita Schiavetta	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)

Maria Paola Biondi (Docente)

Debora Brunialti (Docente)

Elena Manuela Cosentino (Docente)

Luigi Giachino (Docente)

Valerio Giannarelli (Docente)

Vittorio Marchese (Docente)

Rita Orsini (Docente)

Nicolò Cadamuro Benzi (Studente)

Ivan Ulardzic (Studente)

*Consulta degli Studenti* (Triennio accademico 2019-2022)

Filippo Bogdanovic (Presidente)

Nicolò Cadamuro Benzi (Membro)

Paolo De Jorio (Membro)

Umberto Musso (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, coro e orchestra (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 (Carmela Bongiovanni)  
Strumenti a Tastiera e Percussione (Marco Vincenzi)  
Discipline teorico-analitico-pratiche (Cécile Peyrot)

*Personale T.A. (coadiutori)*

Giorgio Albertani  
Graziella Bignardi  
Antonina Costa  
Beatrice Deplano  
Maria Rosanna Di Molfetta  
Marina Effori  
Rosalba Gargano  
Marina Larosa  
Rocco Nelli  
Monica Romano  
Barbara Romeo  
Ivan Trentin

FINITO DI STAMPARE NEL MESE OTTOBRE 2023