

# IL 01 2015 PAGANINI

QUADERNO  
DEL CONSERVATORIO  
"N. PAGANINI"  
DI GENOVA



Conservatorio  
Niccolò  
Paganini

IL  
*P*  
AGANINI

QUADERNO  
DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI"  
DI GENOVA

IL PAGANINI  
Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova  
Rivista Annuale N. 1/2015

Autorizzazione Tribunale di Genova  
n. 5/2015 del 23 dicembre 2015

***Direttore responsabile***

Roberto Iovino

***Comitato scientifico***

Carmela Bongiovanni, Anna Maria Bordin, Tiziana Canfori, Elena  
Manuela Cosentino, Cinzia Faldi, Luigi Giachino, Mara Luzzatto,  
Daniela Napoli, Francesco Parrino, Barbara Petrucci, Maurizio Tarrini

***Comitato di redazione***

Tiziana Canfori, Rita Orsini, Maurizio Tarrini, Marco Vincenzi,  
Angelica Costantini, Camilla Piccardo

ISSN 2465-0528

**Conservatorio "N. Paganini"**  
**Via Albaro 38 – 16145 Genova**

*Progetto grafico:* Elena Menichini



*Realizzazione editoriale*

© 2015 - De Ferrari Comunicazione S.r.l.

Via D'Annunzio, 2/3 - 16121 Genova

Tel. 010 5956111 - 010 587682 - 010 460020

Fax 010 0986823 - cell. 348 7654815

[info@deferrarieditore.it](mailto:info@deferrarieditore.it)

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

<b>Giuseppe Pericu</b>	
Un Quaderno per la ricerca	4
<b>Roberto Iovino</b>	
Una nuova rivista nel solco della tradizione	5
<b>Xavier van Elewyck</b>	
Città di Genova ( <i>De l'état actuel de la musique en Italie, 1875</i> ) [a cura di Maurizio Tarrini]	6
<b>Mara Luzzatto</b>	
Il Dono Delius al Conservatorio “N. Paganini” di Genova	13
<b>Luisa Curinga</b>	
Una ricognizione tra gli autori del Dono Delius: Niccolò Dôthel, Domenico Mancinelli, Christian Joseph Lidarti, Mattia Stabingher, Bernardo Porta	21
<b>Maria Teresa Dellaborra</b>	
I Quartetti per flauto e archi di Saverio Mercadante: prima indagine attraverso le fonti	32
<b>Ginevra Petrucci</b>	
Il concerto romantico per flauto in Italia. Briccialdi e la figura del virtuoso nella società ottocentesca	45
<b>Alessandro Valle</b>	
Il manuale flautistico manoscritto di Amos Marangoni (1829)	56
<b>Anna Maria Bordin – Federico Dagostin</b>	
<i>Buckling Thumb</i> : ipotesi di riabilitazione correttiva di un disturbo funzionale dei pianisti	69
<b>Stefania Garotta</b>	
<i>Voice Segregation Ability</i> : misurazioni nei pianisti. Introduzione alla ricerca.	80
<b>Maurizio Tarrini</b>	
Forme associative di musicisti e di fabbricanti di strumenti musicali a Genova: due documenti settecenteschi	90
<b>Ailicee [Mary Sabilla Novello]</b>	
Due parole sopra la musica da concerto e la musica da teatro (1867) [a cura di Maurizio Tarrini]	104
<b>Gian Enrico Cortese</b>	
Una sconosciuta intavolatura forse per mandolino genovese	111
<b>Giacomo Lepri</b>	
InMuSIC - Un sistema interattivo multimodale per l'improvvisazione elettroacustica	116
<b>Marina Garau Chessa</b>	
<i>Il nuovo Don Chisciotte</i> a Villa Duchessa di Galliera	128
<b>Michele Savino</b>	
Francesco Bianchi, Genova e <i>Il Nuovo Don Chisciotte</i>	130
<b>Davide Mingozi</b>	
La nobiltà naufraga (a Voltri): <i>L'Isola dei portenti</i> di Gaetano Isola (Teatro Brignole-Sale, 1788)	138

## Un Quaderno per la ricerca

*Giuseppe Pericu*

La pubblicazione di un “Quaderno”, nel quale raccogliere i risultati dell’attività di ricerca che si è svolta per iniziativa dei docenti e degli studenti del Conservatorio, rappresenta un’importante novità.

La ricerca è tra le attività istituzionali dei Conservatori, accanto a quella dell’insegnamento. È altresì convinzione comune che essa sia di grande ausilio al miglior svolgimento della docenza consentendo un costante aggiornamento dei contenuti. Ma la ricerca rappresenta un valore in sé, quale necessario arricchimento culturale di ciascuno di noi e della nostra comunità. L’ampio e variegato mondo della musica deve trovare proprio nelle nostre istituzioni il necessario punto di riferimento anche per questa importante attività; d’altronde non sono molti i centri che abbiano la capacità di svolgere e svolgano ricerche nel nostro settore.

Il “Quaderno” consentirà di raccogliere in un’unica pubblicazione, con scadenze periodiche, i risultati ottenuti: raggiungendo in tal modo una pluralità di obiettivi.

Innanzitutto dando la dovuta pubblicità a un lavoro che in molti casi rischia di restare non conosciuto, mera espressione di un arricchimento personale.

In secondo luogo può rappresentare uno stimolo positivo a intraprendere nuove iniziative di approfondimento: frequentemente la lettura di contributi altrui sollecita la curiosità scientifica del lettore.

Infine sarà la sicura, incontestabile testimonianza dell’operosità culturale e scientifica di tutti coloro che a vario titolo vivono la vita del nostro Conservatorio. Sappiamo tutti quanto sia necessario fornire una precisa dimostrazione di quanto si sta facendo.

Naturalmente questo primo “Quaderno” è anche una sfida, un impegno a che altri quaderni seguano, nella piena coscienza che i contributi che si pubblicheranno rappresenteranno anche uno dei parametri di giudizio della nostra attività.

## Una nuova rivista nel solco della tradizione

*Roberto Iovino*

Inizia con questo numero una nuova pubblicazione edita dal Conservatorio “Niccolò Paganini”.

Al “Cantiere musicale” si affianca ora “Il Paganini” con finalità e taglio differenti. Foglio informativo il primo, con una tradizione ormai pluridecennale; rivista di approfondimento il secondo che si ispira nella testata ad un glorioso giornale genovese, il periodico “artistico musicale” “Paganini” uscito fra il 1887 e il 1892 e diretto da una firma illustre quale fu il critico musicale e musicologo Lorenzo Parodi. Il vecchio foglio offriva ai propri lettori, ad ogni numero, uno spartito musicale per pianoforte, per voce e pianoforte, per violino e pianoforte, di autori anche illustri: basta ricordare fra i tanti, Puccini e Sivori.

Ci piacerebbe, in un prossimo futuro, fare un analogo dono ai nostri lettori, magari attingendo al prezioso Fondo Antico della nostra Biblioteca.

La nostra rivista intende affrontare i molteplici aspetti del mondo musicale: ospiterà saggi di carattere storico, articoli sulla ricerca didattica e multimediale, indagini e riflessioni sui rapporti fra la musica stessa e altre discipline, scientifiche e artistiche.

Sarà aperta a contributi di docenti e di studenti, ma anche (come si evince dal sommario di questo primo numero) a collaborazioni esterne che potranno garantire un apporto prezioso.

“Il Paganini” sarà disponibile in un limitato numero di copie a stampa, ma potrà essere scaricato gratuitamente in versione pdf dal sito del Conservatorio.

Xavier van Elewyck

Città di Genova

(*De l'état actuel de la musique en Italie, 1875*)

a cura di Maurizio Tarrini

Nel 1875 il compositore, musicografo e direttore di coro belga cavalier Xavier-Victor-Fidèle van Elewyck (Ixelles, 1825-Tirlemont, 1888)<sup>1</sup> intraprese, su incarico del governo belga, un viaggio in Italia per visitare i conservatori, le cappelle musicali, le scuole di musica, i teatri ed altre istituzioni, ed osservarne l'organizzazione dell'insegnamento. Effettuò il viaggio da 12 gennaio al 18 marzo e il risultato della sua missione fu il rapporto intitolato *De l'état actuel de la musique en Italie. Rapport officiel adressé à Monsieur le Ministre de l'Intérieur du Royaume de Belgique* [Lo stato attuale della musica in Italia. Rapporto ufficiale indirizzato al signor Ministro dell'Interno del Regno del Belgio] pubblicato contemporaneamente a Bruxelles e a Parigi nello stesso anno<sup>2</sup>. All'edizione è premezza la lettera seguente:

Lovanio, 15 maggio 1875

Signor Ministro,

Lei mi ha fatto l'onore, conoscendo il mio progetto d'intraprendere un viaggio artistico in Italia, d'incaricarmi di una missione speciale in questo paese. Questa missione consisteva nello studio dell'organizzazione dei Conservatori, delle Cappelle musicali e, in generale, di tutti gli istituti che hanno come scopo l'insegnamento musicale.

Ho visitato tutti i Conservatori, le principali Cappelle musicali e un buon numero di scuole private. Non ho creduto di dover trascurare la musica profana, i concerti, i teatri, le bande militari, i canti popolari, le nuove tendenze dei compositori, la critica, in una parola tutto ciò che concerne la diffusione dell'arte.

Il mio rapporto sarà il riassunto di questa ispezione e lo divido in due parti. Nella prima, farò il resoconto dettagliato delle cose interessanti che ho incontrato città per città; nella seconda, esporrò le considerazioni generali e le conclusioni pratiche dal punto di vista del Belgio.

La prima parte del volume (pp. 7-151) è organizzata per città con inizio proprio da Genova; seguono nell'ordine – in singoli capitoli – Bologna, Firenze, Roma, Napoli; Pisa, Padova, Bergamo, Lucca, Modena, Parma, Piacenza sono riunite in un solo capitolo mentre Venezia, Milano, Torino sono trattate singolarmente, come all'inizio<sup>3</sup>. La seconda parte (pp. 153-170)

contiene invece le considerazioni ed osservazioni sulle quali però non ci soffermeremo. La pubblicazione fu accolta con molto interesse e l'autore mantenne ottime relazioni con parecchi musicisti italiani<sup>4</sup>. Nessuno infatti aveva mai pubblicato un quadro generale sufficientemente dettagliato degli studi musicali in Italia: una sintesi realizzata da un qualificato professionista *super partes* e che ancora oggi costituisce un documento fondamentale per la storia delle nostre istituzioni musicali<sup>5</sup>.

Per quanto riguarda la città di Genova, l'autore prende in considerazione tre istituzioni: il Civico Istituto di Musica, le Cappelle musicali e il Teatro Carlo Felice.

Lo scopo principale del Civico Istituto di Musica era all'epoca unicamente «quello di fornire alla città il personale necessario ai cori e all'orchestra del teatro». Una tale concezione degli studi musicali non deve però stupire, poiché all'epoca la carriera solistica era difficilmente praticabile in quanto la musica strumentale si stava ancora faticosamente conquistando (a partire dagli anni '60) uno spazio autonomo e l'unico sbocco professionale possibile, oltre all'insegnamento privato, era rappresentato dall'orchestra e – per i cantanti – dal coro del teatro. La durata (cinque anni) e il tipo di insegnamento impartito erano quindi funzionali a questo scopo. L'autore, tuttavia, dopo la recente riorganizzazione degli studi (1873-74), intravede per l'Istituto «belle speranze per l'avvenire».

Sulle cappelle musicali cittadine egli non si dilunga poiché a suo avviso «non presentano nulla di molto interessante» precisando che «la musica sacra non

è oggetto di studi speciali» né vi sono società corali «nel genere di quelle che sono così numerose e floride in Belgio». Aggiunge inoltre che il «piccolo organo antico» di cui era dotata la sala dei concerti dell'Istituto (all'epoca l'Oratorio di S. Filippo) – Serassi 1816, op. 348, del quale da tempo mancano tutte le canne metalliche, la tastiera e la manteceria – in Belgio «non basterebbe ad un villaggio di secondo ordine»<sup>6</sup>.

Al Teatro Carlo Felice dedica l'ultima parte del capitolo lamentando soprattutto la disposizione degli orchestrali e la qualità degli ottoni, che «ovunque in Italia ... mancano spesso del timbro voluto, per il ruolo rispettivo di ciascuno di essi»; inoltre la loro fattura «sembra essere più arretrata che in Francia, in Belgio e in Germania»<sup>7</sup>. E se «l'orchestra nel suo insieme non offre nulla di notevole come sfumature, come equilibrio», la sua direzione «è nondimeno netta e vigorosa»; inoltre vi sono «dei coristi più coscienziosi nell'interpretazione del loro ruolo, che cantano con più intelligenza ed espressione» che in altre parti d'Italia.

Si ripropone qui in traduzione italiana il capitolo sulla città di Genova, che ci offre soprattutto una sintetica





Cav. Xavier-Victor-Fidèle van Elewyck (Ixelles, 25.IV.1825-Tirlemont, 28.IV.1888)

descrizione del progenitore dell'attuale Conservatorio. Gli allegati cui l'autore fa riferimento nel corso della trattazione (nel nostro caso solo il n. 1) non figurano però in appendice al volume e si presume che siano conservati in Belgio, negli *Archives de l'État*, con la documentazione raccolta nel corso del suo viaggio in Italia.

XAVIER VAN ELEWYCK, *De l'état actuel de la musique en Italie. Rapport officiel adressé à Monsieur le Ministre de l'Intérieur du Royaume de Belgique*, Paris-Bruxelles, [Bruxelles, Typ. Rossel], 1875, pp. 9-15 (*Ville de Gênes*).

#### CITTÀ DI GENOVA

Il Conservatorio di musica di Genova è innanzitutto un istituto *comunale*. La sua importanza non è sufficientemente consolidata affinché, ad esempio, il giovane che vi avesse terminato i suoi studi di composizione sia dispensato dal frequentare ancora una scuola italiana più rinomata.

Riorganizzato da poco tempo, esso ha per direttore un artista di grande valore, il signor cavalier Ferrari, autore di parecchie partiture profane e sacre, compositore di merito, uomo di rara devozione all'arte.

Il signor Ferrari vi si è riservato l'insegnamento del contrappunto e della composizione. Sarebbe desiderabile che potesse unirvi in seguito l'Estetica generale delle Belle Arti e la Storia della musica.

Uno dei principali protettori del Conservatorio di Genova è il signor marchese Giuseppe Marassi, al quale, del resto, vengono in aiuto tutti i suoi colleghi dell'amministrazione comunale.

L'insegnamento abbraccia gli elementi della musica, il solfeggio sia parlato che cantato, il canto propriamente detto, il pianoforte, l'armonia, il contrapunto, la composizione, tutti gli strumenti a corde, tutti i legni compreso il corno inglese, i principali ottoni, la lingua italiana e la declamazione.

Lo scopo principale dell'istituto è quello di fornire alla città il personale necessario ai cori e all'orchestra del teatro.

Esso è posto sotto l'alto patronato del Sindaco della città (il Borgomastro) e sotto la sorveglianza di una commissione scelta in seno al Consiglio comunale.

Le materie di studio sono regolate dal Direttore e ai professori non è lecito sopprimere o modificare i metodi che sono stati adottati.

Gli autori del regolamento partono dal principio che l'educazione musicale di un allievo a Genova può terminarsi in cinque anni. (Art. 24 del regolamento).

Il solfeggio è l'inizio degli studi *sia strumentali* che vocali.

Durante tutto il tempo che frequentano le lezioni del Conservatorio di Genova, gli studenti sono obbligati a prestarsi alle esecuzioni religiose e profane indicate dal Sindaco. È vietato loro di prendere parte ad ogni altra esecuzione.

I professori hanno obbligatoriamente tra di loro delle riunioni che presiede il Direttore, e questi è tenuto ad inviare frequenti rapporti all'amministrazione comunale su tutto ciò che è relativo all'insegnamento. Ogni anno, il 22 novembre, festa di Santa Cecilia, deve essere dato un grande concerto nel quale gli

allievi migliori devono dare prova dei loro progressi compiuti.

L'Amministrazione comunale è rappresentata presso il Conservatorio da un ispettore, un censore e un conservatore della biblioteca e del mobilio.

Il Direttore è autorizzato a scegliere, tra gli allievi, dei sorveglianti (*maestrini e maestrine*) incaricati di supplire i professori delle loro rispettive classi. Ma, aggiunge il regolamento: *Non cessano di essere soggetti alle discipline comune [sic] agli altri allievi ed allieve*, cosa che considero come una buona precauzione disciplinare.

Alla fine dell'anno scolastico hanno luogo gli esami, sia di passaggio da una classe ad un'altra sia di fine degli studi. L'insegnamento della musica religiosa non è affatto oggetto, a Genova, di una classe speciale. Il Conservatorio possiede un piccolo organo antico che, per l'epoca della sua costruzione e soprattutto per l'Italia, non è senza interesse. In Belgio esso non basterebbe ad un villaggio di secondo ordine.

In Italia c'è una tale diversità in relazione ai libri di canto piano, che, a meno di insegnare il *graduale* e il *vesperale* della parrocchia nella cui circoscrizione si trova il Conservatorio, il professore rischia di spiegare ai suoi allievi un'edizione non pratica e pertanto inutile.

Insomma, il Conservatorio di Genova, così come è stato appena riorganizzato, dà belle speranze per l'avvenire. Lo affronterei volentieri, per l'importanza, a quello della nostra città di Mons, in Belgio, scuola che deve alla sua personale amministrazione, Signor Ministro, un sussidio per mezzo del quale il suo nuovo direttore, signor Huberti, potrà fare dei progressi.

La gloria dell'istituto genovese è la sua antica ed ammirevole sala da concerto. Dal punto di vista della bellezza architettonica e dell'acustica, nessuna città d'Italia ne possiede una che possa avvicinarsi. Essa fu costruita anticamente dai padri Oratoriani, ciò che è tutto dire.

Qual è il musicista al corrente della storia, che non sappia ciò che S. Filippo Neri e i suoi discepoli hanno fatto in tutta l'Italia per la diffusione della buona musica? È proprio per loro che Animuccia, Palestrina e molti altri geniali compositori hanno appositamente scritto. È da loro che è nato l'*Oratorio*, l'epopea musicale, la forma più elevata dell'arte.

Analogamente, Signor Ministro, quando ci si ricorda che la Chiesa cattolica, come riconoscono anche coloro che non credono ai suoi dogmi, è stata in ogni tempo la madre nutrice delle belle arti, ci si chiede, entrando nella sala degli Oratoriani di Genova, come sia potuto venir in mente oggi ad uomini seri di richiedere la proscrizione della musica dai nostri templi! A sentire questi scrittori, non ci resterebbe da fare che un auto-da-fé di migliaia di capolavori. Essi non sanno che l'unità diatonica in musica è assolutamente la stessa cosa della monocromia in pittura. Che cosa direbbero se bisognasse togliere

dalle nostre basiliche le tele di Michelangelo, di Raffaello, di Rubens e di Fra Angelico stesso? Perché Fra Angelico era policromista come tutti i pittori e non esiste chiesa al mondo dove siano stati ammessi i soli dipinti in grisaglia.

Del resto nelle rare diocesi dove queste domande sono state fatte, si dà il caso che proprio là il canto piano e il suono dell'organo lascino, come esecuzione, maggiormente a desiderare. Ne risulta che dopo aver cercato di sopprimere ogni musica pluritonale e ogni orchestra, non c'era nulla di presentabile da mettere al suo posto.

Supplicherò sempre i cattolici di non dimenticare che l'uomo che, nei tempi moderni, ha maggiormente fatto per la musica sacra, che ha chiamato a sé i più grandi compositori, che ha organizzato queste riunioni sacre nelle quali è nato l'*Oratorio*, san Filippo Neri, è stato elevato dai Sovrani Pontefici agli onori della canonizzazione! Aggiungo al mio rapporto, Signor Ministro (Allegato n. 1), il regolamento del Conservatorio comunale di Genova. Questo regolamento ha subito recentemente piccole modifiche di dettaglio. Avrò l'onore di farle pervenire ulteriormente i documenti supplementari.

Mi è parso inutile fare una visita di tutte le classi del Conservatorio. L'insegnamento di Genova è, fino a questo momento, soltanto la riproduzione su scala ridotta di quello adottato nelle grandi scuole di cui mi occuperò più avanti.

Le cappelle musicali non presentano nulla di molto interessante in questa città. In certe chiese si esegue, ma eccezionalmente, della musica orchestrale. In questi casi tutto dipende dalla scelta dei pezzi e dalle intenzioni più o meno pie degli organizzatori. Sotto questo aspetto, a Genova è come in tutte le città dove la musica sacra non è oggetto di studi speciali.

Nel grande teatro di Genova, il personale dei musicisti, sia coristi che strumentisti, è considerevole. Come in quasi tutte le scene d'Italia, il direttore d'orchestra si trova collocato dietro la sua falange musicale, contro i primi stalli.

Non posso ammettere le disposizioni in uso al Carlo Felice per la divisione delle masse orchestrali. I contrabassi, particolarmente, ostacolano la vista del pubblico senza alcun vantaggio per la sonorità. Gli ottoni sono dominati da un saxo-tuba che annienta tutti gli effetti. Del resto, l'ho notato ovunque in Italia, gli ottoni mancano spesso del timbro

voluti, per il ruolo rispettivo di ciascuno di essi. La fattura mi sembra essere più arretrata che in Francia, in Belgio e in Germania.

Ma devo dire, ad onore del teatro reale di Genova, che in nessuna scena d'Italia ho incontrato dei coristi più coscienziosi nell'interpretazione del loro ruolo, che cantano con più intelligenza ed espressione.

L'orchestra nel suo insieme non offre nulla di notevole come sfumature, come equilibrio. La direzione è nondimeno netta e vigorosa. Credo sia inutile parlare dei direttori, dei ruoli, sia maschili sia femminili, perché degli artisti ingaggiati nella rappresentazione non determinano affatto, quale che sia il loro talento, il valore musicale del luogo in cui essi sono di passaggio.

Genova, non più di qualche altra città d'Italia, non ha [alcuna] Società corale nel genere di quelle che sono così numerose e floride in Belgio.

**Note**

<sup>1</sup> Per le notizie biografiche, cfr. PAUL BERGMANS, *Notice sur le Chevalier Xavier van Elewyck*, in «Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique», XCI (1925), pp. 112-130 (con elenco delle opere, pp. 124 sgg.); THIERRY LEVAUX, *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, éditions Art in Belgium, s.a. [2006], pp. 651-652.

<sup>2</sup> Il volume è stato digitalizzato da Google ed è scaricabile in formato PDF dal sito <https://archive.org>. Una copia è inoltre posseduta dalla Biblioteca Franzoniana di Genova, fondo musicale P.C. Remondini (biblioteca musicale).

<sup>3</sup> Si veda l'indice del volume alle pp. 171-174. Nella trattazione, maggior spazio è dedicato a Bologna, Firenze, Roma, Napoli e Milano.

<sup>4</sup> PAUL BERGMANS, *Notice cit.*, p. 119.

<sup>5</sup> Un contemporaneo milanese osservava che «van Elewyck conosceva l'Italia meglio di noi stessi»; *ibidem*, p. 119 (nota 1).

<sup>6</sup> «Il piccolo Organo Serassi, ora esistente nell'Oratorio annesso all'Istituto, è oggetto che merita di essere con riverenza conservato perché altamente interessante; ma mancando esso dei pedali e di quattro semitoni alla prima ottava, mentre bastava all'uso a cui era destinato nel 1815 quando fu fabbricato, non potrebbe assolutamente servire in oggi per la scuola d'organo»; cfr. [PIER COSTANTINO REMONDINI], *Relazione della Com-*

*missione di sovrintendenza del Civico Istituto di Musica intorno al riordinamento degli studii nello Istituto medesimo*, Genova, Tipo-Litografia dei Fratelli Pagano, s.a. [1881], p. 15, ripubblicata in PIER COSTANTINO REMONDINI, *Scritti musicali. Musica sacra, arte organaria, critica e bibliografia musicale (1874-1892)*, a cura di Maurizio Tarrini, Genova, Biblioteca Franzoniana, 2015 («Quaderni Franzoniani», XIX, 2006, n. 2), pp. 324-337: 332.

<sup>7</sup> Al riguardo RENATO MEUCCI, *Organologia: definizione e contenuti di una recente disciplina*, in *Il museo degli strumenti musicali del Conservatorio "Luigi Cherubini"*, a cura di Mirella Branca, Livorno, Sillabe, 1999, pp. 108-119: 112, ci offre la seguente spiegazione: «Se si analizzano, ad esempio, gli strumenti a fiato impiegati in Italia alla fine dell'Ottocento, essi risultano notevolmente 'arretrati' rispetto ai modelli usati altrove in Europa: tuttavia gli esemplari adottati nel nostro paese venivano prevalentemente impiegati nel repertorio operistico, e quindi in unione con la voce, funzione per la quale risultano ben più appropriati dei modelli 'meccanizzati' diffusi all'estero».

## Il Dono Delius al Conservatorio “N. Paganini” di Genova

*Mara Luzzatto*

### **I. Nikolaus Delius e la donazione**

Ricordo con grandissima emozione il primo incontro con Nikolaus Delius. Era il 2006, e da poco avevo ottenuto il trasferimento al Conservatorio “N. Paganini”, quando il Bibliotecario Andrea Sommariva mi disse che il professore sarebbe venuto qualche giorno a Genova, e ci sarebbe stata la possibilità di fare la sua conoscenza. L'occasione era importante: il Professor Delius per me rappresentava quasi un artefice del nostro repertorio, in quanto curatore di moltissima musica in edizione moderna che quotidianamente abbiamo sul leggio, nonché autorevole figura di flautista e musicologo dalla fama internazionale. Il giorno convenuto per l'appuntamento, però, l'autorevolezza della persona si rivestì anche di estrema semplicità: in una giornata autunnale soleggiata, restammo a chiacchierare seduti su una panchina nel parco del Conservatorio, e passarono in un baleno forse un paio d'ore, nelle quali il professore accennò alla possibilità di un suo lascito alla nostra biblioteca.

Ne seguì uno scambio epistolare – nella primissima replica il professore mi scriveva “cara collega”,

sempre per la sua assoluta semplicità, ma mi fece sentire come Davide al cospetto di Golia! – dopodiché ci furono anni di amichevoli scambi di auguri. Poiché il professore si era talvolta attribuito “folles idées” (a quell'epoca scrivevamo in un idioma un po' misto!), alla possibilità della donazione non pensai più. Ma Nikolaus Delius, come tutte le persone della sua statura intellettuale, aveva pesato le parole senza lasciarle scorrere inavvedutamente.

Così, nel 2011, una cartolina natalizia riportò in primo piano il desiderio di affrontare attivamente la questione del lascito. A seguito delle ricerche iniziate nel *Fondo Antico* della nostra Biblioteca negli anni '70, si era infatti venuto a determinare un profondo legame con le figure dei bibliotecari che si erano succeduti al “Paganini” – Salvatore Pintacuda e Andrea Som-

mariva – e per effetto di queste relazioni, il professore si sentiva particolarmente affezionato anche alla città di Genova. Così, nel febbraio 2012 mi invitava presso di lui a Kirchzarten, ridente paese nelle vicinanze di Friburgo, per mostrarmi la propria biblioteca musicale.

In uno studio ordinatissimo – nel quale peraltro il colpo d’occhio coglieva decenni di assidue ricerche – due pareti di scaffalature *vis à vis* contenevano, in scrupoloso ordine alfabetico, diverse centinaia di volumi, edizioni musicali, cartelline, microfilm ecc. Ero salita al piano superiore quasi in punta di piedi, con la sensazione di invadere uno spazio molto personale, mentre mio marito mi attendeva nell’elegante salotto a livello del giardino, e l’impressione era stata immediatamente travolgente: tutto questo patrimonio era forse destinato a venire in Italia, a Genova, nel nostro Conservatorio. Il senso di riconoscenza nei confronti di un gesto così generoso mi pervadeva durante il viaggio di ritorno. Subentravano però a quel punto le problematiche relative alla fattibilità dell’operazione, connesse essenzialmente alle procedure burocratiche ed al reperimento degli spazi necessari per collocare un lascito così ingente. Il Direttore del Conservatorio – Claudio Proietti – si dimostrava fin dal principio del tutto favorevole all’acquisizione, sostenendo l’approvazione del Progetto a livello istituzionale; il Direttore amministrativo – Raffaele Guido – risolveva gli aspetti formali, mentre l’amica Luisa Curinga, flautista e musicologa, incoraggiava a superare ogni difficoltà di tipo pratico. Nel novembre 2012 veniva così stilata la ‘Scrittura privata di Do-



Nikolaus Delius

nazione’, e nel gennaio 2013 avveniva il trasporto dei materiali.

Dal camion strapieno venivano scaricate di fronte al loggiato d’ingresso 29 casse numerate, (scrupolosamente accompagnate dalla distinta dei singoli contenuti compilata dal Prof. Delius), ma gli ultimi 5 cartoni restavano purtroppo, per mancanza di spazio sul ca-

mion, nel soggiorno della casa di Kirchzarten. Ulteriore occasione per mio marito e me di ritornare in Germania durante le vacanze pasquali...

Iniziarono quindi le pratiche per il riordino, e la Bibliotecaria – Carmela Bongiovanni – dava avvio all'impegnativo lavoro di ingressatura e di catalogazione, mentre l'amico Gianpaolo Antongirolami rendeva possibile trasferire il file originale 'Banca Dati Delius' nel sito internet che andava strutturando. Infine, l'incarico di Curatore del Dono Delius mi dava grande soddisfazione, ma contemporaneamente mi investiva di altrettanta responsabilità.

## II. Contenuti

Per quanto riguarda gli spartiti, la specificità del sistema di archiviazione di Nikolaus Delius consiste nel fatto che è stata da lui creata una Banca Dati – consegnataci come file originale – contenente oltre 23000 voci: tante sono le composizioni censite, per ciascuna delle quali è compilata una stringa di dati (Autore, titolo, edizione originale, fonti ecc.). La donazione comprende poi spartiti, saggi e volumi in diverse lingue, cartelle con stralci vari e appunti personali del donatore, dischi, schedari, microfilm ecc.

Inizialmente, dalla 'Banca Dati Delius' è stato essenziale estrapolare gli spartiti fisicamente presenti all'interno del Dono Delius, e attribuire a ciascuno un numero di collocazione, andando a costituire un Database 'Spartiti e Partiture Dono Delius'. Dopodiché, nonostante i materiali fossero conservati in perfetto ordine, dovendo passare da un utilizzo privato ad uno pubblico, si è reso necessario un la-

voro di riorganizzazione, che ha portato alla ripartizione in 5 sezioni:

- A. Saggistica musicale, prevalentemente in lingua tedesca, ma con interessanti volumi anche in inglese e italiano;
- B. Edizioni musicali a stampa, comprendenti tre secoli di letteratura flautistica, dal Settecento al Novecento;
- C. Copie di manoscritti ed edizioni musicali antiche, provenienti da diverse biblioteche europee (le quali peraltro detengono i diritti di riproduzione);
- D. Materiali di studio, costituiti da cartelle contenenti materiale vario riconducibile a campi tematici (singoli autori, siti di ricerche ecc.);
- E. Collezione di CD.

Le sez. A), B), E) sono in corso di catalogazione in SBN (una cospicua parte è già ricercabile), mentre le sez. C) e D) saranno consultabili *in loco*, secondo le disposizioni previste (Consultazione e Prestito). Tutto il materiale oggetto della donazione è elencato nell'Inventario, ripartito nelle 5 sezioni sopraelencate; nei Subinventari sono invece elencate alcune sottocategorie specifiche (revisioni a cura di Nikolaus Delius; microfilm).



Nella sez. A) sono contenuti volumi e testi completi, mentre articoli e saggi estrapolati da volumi e riviste si troveranno archiviati nella sez. D).

Nella sez. B) sono contenuti gli spartiti in edizioni moderne, oltre ad una collezione di facsimili di testi antichi. La numerazione inizia da AAVV, cui corrispondono raccolte di Autori Vari (B1 - B8). Alcune raccolte sono state però ingressate in ordine alfabetico secondo il titolo (Es.: Flötenmusik; French Composers) e appaiono in corrispondenza della lettera iniziale del titolo.

La sez. C) viene resa disponibile solo per comprovati motivi di studio, secondo quanto previsto (Consultazione e Prestito). Comprende riproduzioni autorizzate di manoscritti ed edizioni antiche provenienti da biblioteche di tutto il mondo (oltre ad un esiguo numero di copie da edizioni moderne, contrassegnate dalla sigla Ed. M.). Il contenuto delle sez. B) e C) – ossia l'insieme dei testi musicali – costituisce anche l'oggetto del Database 'Spartiti e partiture Dono Delius'.

La sez. D) – attualmente in preparazione – comprende i materiali di ricerca, organizzati dal Donatore in cartelle riferentisi a specifici ambiti tematici, identificabili attraverso parole-chiave.

Infine, è stato allestito il sito [fondodelius.conservatoriopaganini.org](http://fondodelius.conservatoriopaganini.org), all'interno del quale è possibile effettuare le ricerche.

### III. Unità bibliografiche

L'eccezionalità della donazione si riscontra non soltanto in rapporto alla quantità della musica contenuta all'interno della Banca Dati Delius, ma anche

in ragione della completezza dei dati a disposizione. Infatti, ciascuna unità bibliografica presenta una stringa di dati (tradotta per praticità dall'originale in lingua tedesca), dove alcune voci – sempre per praticità di utilizzo – sono state accorpate. L'intestazione **N° Delius** corrisponde nella **Banca Dati Delius** a **Nummer** (identificativo attribuito dal Prof. Delius ad ogni singolo *item*); **Autore** corrisponde a **Name**; **Titolo** a **Titel**; **Organici** a **Besetzung 1, 2, 3**; **Edizioni** a **Ausgabe 1, 2, 3**; **Fonti** a **Quelle 1, 2, 3**; **Ediz. Mod.** a **NA**; **Osservazioni** a **Bemerk 1, 2, 3**; **Movimenti** a **Sätze 1, 2, 3**; **Incipit** a **Code 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8**.

Così, a partire da una voce qualunque riportata nella stringa identificativa di ciascuna unità, è possibile effettuare le ricerche: molto utile può rivelarsi ad esempio la ricerca per fonte o per organico. Ed è assolutamente innovativa la presenza dell'*incipit* di ciascun movimento: infatti, in epoca ben precedente ai programmi di scrittura musicale, Nikolaus Delius aveva coniato un sistema di trascrizione basato su un codice alfanumerico. La *legenda* di detto codice, presente sul sito, rende immediata l'identificazione di ogni singolo elemento (ed ha reso possibile

a Delius anche la scoperta di false attribuzioni di pezzi, e la loro ri-attribuzione). Inoltre, consente di diversificare a colpo d'occhio tra elementi facilmente confondibili, come ad esempio tra Sonate differenti nella medesima tonalità.

#### IV. Consultazione e prestito

Per i documenti appartenenti alle sez. A), B), E) del Dono Delius la consultazione e il prestito sono disciplinati secondo il Regolamento della Biblioteca, art. 6. L'eventuale riproduzione dei materiali è soggetta alle norme di cui all'art. 7 di detto Regolamento.

Il materiale in riproduzione (fotocopie di spartiti e microfilm), costituente la sez. C) del Dono Delius, può invece essere consultato soltanto *in loco* da studiosi (ovvero studenti presentati dal proprio docente di riferimento) che abbiano fatta preventiva richiesta al Curatore, specificando l'elenco (non superiore alle 10 unità) dei documenti da consultare. Concordato un appuntamento per visionare il materiale richiesto, agli utenti viene richiesto di compilare un modulo predisposto (*Autorizzazione alla consultazione per motivi di studio*, scaricabile dal sito) nel quale viene dichiarata la consultazione ai soli fini di studio e ricerca. Qualora successivamente l'intenzione fosse di procedere a pubblicazione, anche parziale, del materiale in oggetto, occorrerebbe richiedere preventiva autorizzazione alla pubblicazione da parte dell'Ente/Privato detentore del documento originale. Della pubblicazione medesima dovrebbe inoltre venire dotata la Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini".

Gli *items* contraddistinti da \* (per i quali non sempre è stato possibile risalire alle fonti) non possono essere in alcun modo riprodotti, né possono venire pubblicati, in assenza di autorizzazione dell'Ente/Privato detentore del documento originale.

Il materiale costituente oggetto della sez. D) del Dono Delius è visionabile *in loco*, e non è riproducibile.

#### V. Attività correlate

Desiderio di Nikolaus Delius, all'atto della donazione, era quello di contribuire a creare «una sorta di centro come base per offrire ad allievi e colleghi la possibilità di approfondire le tante questioni ancora aperte in campo flautistico» (questo infatti mi scriveva in una lettera dell'ottobre 2012): una raccolta così completa di spartiti e materiali di studio – credo in assoluto la più esaustiva in Italia – può dunque costituire un valido punto di partenza per fare ricerca a tutto campo in ambito esecutivo, didattico, musicologico. Per questo, tra i miei obiettivi prioritari di Curatore vi è l'attività di esecuzione, l'utilizzo didattico e l'organizzazione di almeno un incontro annuale di ricerca musicologica.

Così, nel 2013 è stata realizzata la manifestazione *Il suono di un grande patri-*



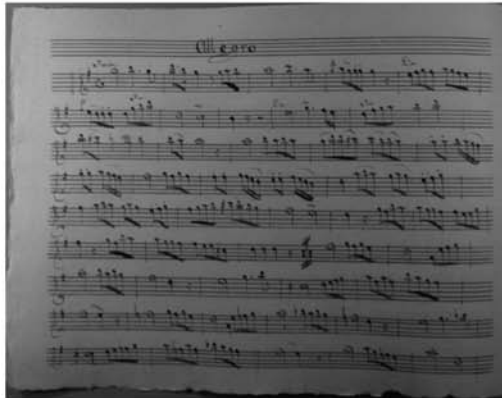
**Dono  
Delius**



Con il patrocinio della  
Società Italiana di Musicologia

**Il repertorio flautistico italiano tra XVIII e XIX secolo  
Seminario e giornata di studi intorno al Dono Delius**

**Genova, Conservatorio "N. Paganini", 2-3 ottobre 2015**



G. Ferlendis, *Sonata per due flauti e basso - I mov., Allegro*  
Fondo Antico del Conservatorio "N. Paganini", I-GI M.4.31.30

*Contributi*

**NIKOLAUS DELIUS,**

**ENRICO CASULARO, LUISA CURINGA, MARIATERESA DELLABORRA, GIANNI LAZZARI,  
GINEVRA PETRUCCI, DANILO PREFUMO, ALESSANDRO VALLE**

*Interventi musicali*

**ENRICO CASULARO *traversiere* – ELISABETTA FERRI *clavicembalo***

**LUISA CURINGA – MARA LUZZATTO *flauti***

**Studenti dei Conservatori di Fermo, Roma e Genova**

*Curatrice del progetto: Mara Luzzatto*

monio – *Parole e musica dal Dono Delius*, con l'intento di far conoscere l'entità della donazione ricevuta, sia attraverso la sua descrizione, sia grazie all'ascolto di musica dal vivo. Nella *Giornata di studi sulla letteratura flautistica* svoltasi nel 2014 si è dato invece maggiore spazio ai contributi di carattere scientifico, mentre lo scorso ottobre si sono tenuti *Seminario e Giornata di studi intorno al Dono Delius – Il repertorio flautistico italiano tra XVIII e XIX secolo*.

Sotto l'aspetto didattico, è evidente che l'aver a disposizione un repertorio così vasto rappresenta uno stimolo in tutte le direzioni: gli allievi vengono in contatto con repertori "battuti" ma anche con autori poco conosciuti, e si rendono possibili percorsi personalizzati rispetto alle propensioni di ciascuno. Inoltre, gli allievi vengono messi in condizione di capire e sperimentare – prima 'guidati', poi sempre più autonomamente – la maniera di documentarsi in modo completo, e di effettuare ricerche più o meno estese.

## **VI. Seminario e giornata di studi intorno al Dono Delius. Il repertorio flautistico italiano tra XVIII e XIX secolo**

Dalla suddetta manifestazione, svoltasi nello scorso mese di ottobre, è scaturito un insieme di testi che andranno a costituire – sperabilmente insieme a molti che seguiranno – una raccolta di lavori originatisi direttamente dal Dono Delius. Alcuni tra questi sono contenuti in questo primo *Quaderno*.

Nel seminario iniziale è stato possibile addentrarsi nel vivo dei Concerti di Mercadante: grazie alle edizioni critiche effettuate negli ultimi anni da Mariateresa Dellaborra – che argomentava in que-

sta sede tutti i problemi connessi alla trascrizione, e motivava tutte le proprie scelte redazionali a confronto con quelle delle edizioni finora correnti – è stato dimostrato che è possibile oggi venire a contatto con l'autentica lezione del compositore pugliese.

In avvio della *Giornata di studi*, Luisa Curinga ha contestualizzato nella loro cornice storica e culturale gli autori meno conosciuti di cui venivano eseguite in questa sede le composizioni, ossia Dôthel, Mancinelli, Lidarti, Porta e Stabinger. Al di là della documentazione sulle vicende biografiche, ha inoltre indagato le influenze tra questi autori ed altri più noti, attraverso la ricerca di punti di contatto e differenze stilistiche.

Gianni Lazzari e Alessandro Valle hanno invece presentato lo strumento, il manuale manoscritto ed il fondo flautistico del dilettante Amos Marangoni, conservati nella Biblioteca del Conservatorio "G. Frescobaldi" di Ferrara, che ben documentano l'attività musicale cittadina nei primi decenni dell'Ottocento.

La produzione flautistica di Filippo Ruge è stata oggetto dell'intervento di Enrico Casularo: nonostante la scarsità delle notizie concernenti

Ruge (a cominciare dal nome), il suo interesse per lo strumento è rappresentato da svariate composizioni interessanti – tra cui una raccolta di *Capricci*, conservata proprio nel Fondo Antico della nostra Biblioteca, e riprodotta in *fac-simile* a cura di Nikolaus Delius.

Nella sessione pomeridiana dell'incontro, ancora Mercadante – questa volta il nutrito complesso dei Quartetti per flauto e archi, coevi dei Concerti – analizzato attraverso le fonti nuovamente da Mariateresa Dellaborra (e che auspichiamo di vedere pubblicato, al pari dei Concerti, in edizione critica).

Ginevra Petrucci si è soffermata sul Concerto romantico italiano, e in particolare sulla figura di quello che era considerato il maggiore tra i flautisti, Giulio Briccialdi, avendo lei stessa inciso i suoi Concerti per flauto.

Sulle Sonate per flauto e basso continuo di Giuseppe Sammartini si è articolato l'intervento di Danilo Prefumo, che ai fratelli Sammartini si è dedicato in maniera approfondita, pubblicando anche un'importante monografia.

Nell'ottica di una programmazione allargata all'esterno, e soprattutto allargata a tutti i fruitori del Dono Delius – quindi anche i flautisti traversieri – sono stati ospiti docenti e allievi del Conservatorio “S. Cecilia” di Roma e del “G. B. Pergolesi” di Fermo: gli allievi (17 in tutto) hanno suonato in concerto il primo giorno, mentre la *Giornata di studi* è stata intercalata da esecuzioni dei docenti. Così, l'opportunità di mettere in rete tante forze diverse ci spinge a vedere in una prospettiva favorevole il futuro della nostra attività di ricerca: l'impegno di tanti nel 'riscoprire' repertorio dimenticato con la curiosità di nuove esecuzioni, l'interesse nel proporre agli studenti nuovi spunti didattici, e gli stessi contributi delle *Giornate di studi* serviranno ad animare ed arricchire il mondo flautistico.

## Una ricognizione tra gli autori del Dono Delius: Niccolò Dôthel, Domenico Mancinelli, Christian Joseph Lidarti, Mattia Stabinger, Bernardo Porta

*Luisa Curinga*

Nel 2013 il flautista e musicologo tedesco Nikolaus Delius ha donato al Conservatorio "Niccolò Paganini" la sua biblioteca musicale, uno straordinario patrimonio costituito da saggistica musicale plurilingue, edizioni musicali a stampa, rare edizioni musicali antiche e copie di manoscritti, materiali di studio e CD. Il dono, ancora in via di censimento, è corredato anche di una banca dati che consta di circa 23.000 voci. Il desiderio di Nikolaus Delius che tale materiale non giacesse inutilizzato in qualche scaffale, ma diventasse per flautisti e musicologi una sorgente viva di studi, ricerche ed esecuzioni è stato raccolto con passione, impegno ed entusiasmo dalla curatrice del dono, Mara Luzzatto, grazie anche alla sensibilità dei responsabili del Conservatorio. Di fronte a un fondo unico e prezioso come questo, la strada percorsa è stata quella di costruire un contesto via via sempre più ricco, all'interno del quale trovino spazio da un lato le ricerche degli studiosi esperti del settore, dall'altro le esecuzioni delle partiture spesso poco frequentate, quando non addirittura sconosciute, che Delius ha raccolto, studiato e, in

molti casi, pubblicato, nell'arco di una vita dedicata alla ricerca. Entrambi gli aspetti sono stati considerati anche dal punto di vista delle ricadute didattiche, con un'attenzione particolare, quindi, ai giovani flautisti in formazione, perseguendo l'idea che il Dono Delius potesse, anzi dovesse, diventare una vantaggiosa opportunità di arricchimento anche per loro.

È in quest'ottica, dunque, che è stata concepita la manifestazione del 2015, nella quale, accanto agli interventi di natura musicologica e ai momenti esecutivi a cura dei docenti, trovano spazio un seminario dedicato agli studenti e un concerto nel quale sono stati coinvolti non solo gli allievi flautisti del Conservatorio di Genova, ma anche quelli del Conservatorio di Fermo e gli allievi di traversiere barocco del Conservatorio di Roma.



G. Lidarti, *Duetto n° 1 in re maggiore a due flauti traversieri - I mov., Andante*  
Fondo Antico del Conservatorio "N. Paganini", I-GI SS.B.2.63

L'apertura verso studenti provenienti da realtà e aree geografiche differenti, realizzata grazie all'azione sinergica fra tre docenti di flauto (Mara Luzzatto per Genova, Enrico Casularo per Roma e la scrivente per Fermo) caratterizza quindi l'incontro di quest'anno, nella prospettiva di uno scambio di idee e di esperienze inteso come momento di notevole spessore didattico. Questa impostazione mi ha indotto a formulare il mio intervento non tanto come un contributo di ricerca, ma soprattutto come

un'occasione offerta agli studenti di conoscere i meno noti tra gli autori dei brani eseguiti nel corso della manifestazione, contestualizzandoli nella loro cornice storica e culturale. Troppo spesso, infatti, l'orizzonte storico è assente o deficitario non soltanto nelle attività di educazione musicale svolte nella scuola dell'obbligo, ma anche nell'ambito della preparazione stru-

mentale nei Conservatori di musica<sup>1</sup>. L'obiettivo che mi pongo è pertanto di promuovere un avviamento alla conoscenza di questi autori e, nello stesso tempo, di stimolare negli allievi la consapevolezza che la conoscenza storica è alla base di un'esecuzione cosciente e informata, in cui l'istinto musicale è sorretto e guidato da precise competenze storiche e stilistiche.

I brani eseguiti durante la giornata di studi e nel concerto degli allievi sono tutti presenti, a diverso titolo, nel *Dono Delius*. Tralascero di soffermarmi su Giuseppe Tartini, Francesco Geminiani e Giovanni Battista Sammartini, autori ben noti, su Giuseppe Sammartini e su Filippo Ruge, già oggetto degli interventi rispettivamente di Danilo Prefumo e di Enrico Casularo, per concentrarmi invece su Niccolò Dôthel, Domenico Mancinelli, Christian Joseph Lidarti, Mattia Stabinger e Bernardo Porta. Nonostante alcuni dei musicisti appena menzionati rivelino nel nome la loro origine straniera, essi hanno vissuto e operato per decenni in Italia, e si inseriscono a pieno titolo, anche se con caratteristiche diverse tra loro, nella cornice stilistica della letteratura flautistica italiana del XVIII secolo. Per quanto riguarda Porta, invece, occorre ricordare che la sua età anagrafica lo pone più avanti degli altri compositori citati, e il suo gusto, a partire dalla formazione italiana, si evolve nella Francia dell'epoca rivoluzionaria, come vedremo.

L'origine straniera di Dôthel e Lidarti e i fertili scambi comuni tra i compositori dell'epoca hanno influito positivamente sulla scrittura degli autori oggetto di questo contributo, promuovendo un'integrazione tra stili diversi, nella direzione

di quello che Quantz nel suo trattato definisce «stile misto», che rispecchia l'universalità del gusto perseguita dalla cultura illuminista e che egli ritiene di poter identificare con lo stile tedesco: uno stile che «non dispiace né in Italia, né in Francia, né in altri paesi»<sup>2</sup>. È lo stesso Quantz a delineare in maniera puntuale le caratteristiche dei diversi stili, sia in relazione alla maniera compositiva che alla prassi esecutiva:

Gli italiani non si pongono limiti nella composizione. Il loro modo di pensare è grandioso, vivace, espressivo, raffinato ed elevato; inoltre sono piuttosto bizzarri, liberi, audaci, sfrenati, stravaganti, talvolta negligenti nella struttura metrica, ma loro idee sono cantabili, delicate, tenere, toccanti e ricche d'invenzione. Essi scrivono più per i conoscitori che per gli amatori. I francesi sono in verità vivaci, espressivi e naturali nella composizione. Piacciono e sono comprensibili al grande pubblico e sono più corretti nella struttura metrica degli italiani, ma non sono né raffinati né arditi. Si pongono limiti eccessivi e ne divengono schiavi, sono sempre uguali a se stessi, piatti nel modo di pensare e poco fertili d'invenzione. Ripetono sempre le idee dei loro predecessori e compongono più per gli amatori che per i conoscitori<sup>3</sup>.

Analoghe differenze si riscontrano, secondo Quantz, nel modo di suonare: gli strumentisti italiani, educati



anche alla conoscenza dell'armonia, del contrapunto e della composizione, secondo i dettami della scuola napoletana, hanno una

maniera di suonare [...] arbitraria, stravagante, artificiosa, oscura, spessissimo ardita e bizzarra e di esecuzione difficile; essa permette l'introduzione di molti abbellimenti ma presuppone una grande conoscenza dell'armonia, e suscita in chi non ne possiede più ammirazione che piacere. La maniera di suonare dei francesi è pedissequa ma modesta, distinta, pulita e intonata nell'esecuzione, facile da imitare, non raffinata ma neanche oscura, comprensibile a tutti e comoda per i dilettanti; essa non richiede grandi cognizioni d'armonia poiché la maggior parte degli abbellimenti sono prescritti dal compositore, ma non offre molto su cui riflettere ai veri conoscitori<sup>4</sup>.

Per quanto riguarda la Germania, «nell'antica musica tedesca [...] lo stile dei tedeschi e le loro melodie restarono piatte, asciutte e meschine più a lungo di quelle dei loro vicini»<sup>5</sup>, ma lo stato di arretratezza musicale in cui si trovavano fu superato intorno alla metà del XVIII secolo, quando alcuni musicisti di valore, «dopo aver profittato dei loro viaggi in Italia o in Francia, si posero come modello la produzione e gli stili degli stranieri di merito»<sup>6</sup>. Fu ciò che accadde allo stesso Quantz, che afferma di aver «intrapreso il viaggio in questi due paesi espressamente con l'intenzione di profittare di ciò che avrei potuto trovare di buono in entrambi»<sup>7</sup>.

### Niccolò Dôthel 1721-1810

Niccolò (Nicolas) Dôthel, flautista e compositore, nacque nel 1721 a Lunéville, una cittadina della Lorena, ma lasciò ben presto la Francia, insieme al padre, per trasferirsi a Firenze, così come fecero

molti musicisti lorenesi, a partire dal 1736: a seguito della guerra di successione polacca del 1733, infatti, il Granducato di Toscana venne assegnato nel 1737 al duca Francesco Stefano di Lorena, che apparteneva a una dinastia legata agli Asburgo, e che aveva sposato nel 1736 la figlia ed erede dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo, Maria Teresa. Francesco Stefano governò il Granducato da lontano, tramite due reggenti, fino al 1765, anno in cui gli succedette il figlio secondogenito Pietro Leopoldo, che invece si stabilì a Firenze, dove rimase fino al 1790 e che rese la Toscana uno degli stati italiani più evoluti, secondo un modello di riformismo illuminato che coinvolse anche le arti e la musica.

Nel 1736 Dôthel cominciò a suonare nella banda militare della Lorena, in cui il padre era oboista. A partire dallo stesso anno e fino al 1807 è documentata la sua presenza alla corte fiorentina come flautista della Cappella di corte granducale che, rispetto al secolo precedente, si arricchisce di strumenti a fiato, fino ad arrivare nel 1792 a divenire un'orchestra vera e propria, che comprendeva oltre agli archi anche un flauto, due oboi, due clarinetti, due corni e

un fagotto. Dôthel fu attivo anche come flautista nell'orchestra del Teatro della Pergola, dove la sua presenza è attestata dal 1765 al 1798. Charles Burney, il compositore inglese famoso per le testimonianze della vita musicale europea raccolte a seguito dei suoi viaggi, descrivendo la situazione musicale nel Granducato di Toscana nel 1770, parla in termini ammirativi di Dôthel («Dottel, celebre suonatore di flauto»), oltre che di Charles Antoine Champion («Campioni»), anch'egli lorenese, suo coetaneo e amico, e di Pietro Nardini, rispettivamente maestro di Cappella e primo violino alla corte granducale, definendoli «grandi ingegni musicali» e «grandi maestri il cui merito è riconosciuto in tutta l'Europa»<sup>8</sup>. Nella sua lunga e fortunata carriera, in aggiunta all'attività esecutiva in orchestra e come solista, Dôthel – perfettamente ambientato in Italia, come dimostra l'italianizzazione del suo nome di battesimo – contribuì in maniera sostanziale alla diffusione del flauto traverso in Toscana, ponendo le basi di un'unificazione tra gli stili francese e italiano, e compose una gran quantità di musiche per flauto: Sonate, Concerti, Duetti, Trii e Studi, che furono in gran parte pubblicati a Londra e a Parigi, a conferma della rinomanza raggiunta in campo internazionale. Nelle due capitali europee, luoghi di edizione anche delle musiche di Mancinelli e di Lidarti, come dirò più avanti, si pubblicava molto repertorio cameristico per piccole formazioni, poiché c'era una grande richiesta da parte di flautisti e altri strumentisti dilettanti, i cosiddetti *amateurs*; per questo motivo anche lo stile e la difficoltà dei

brani erano calibrati in modo da essere graditi ai possibili acquirenti<sup>9</sup>. La proliferazione, in questi anni, soprattutto di Duetti, ma anche di Trii e Quartetti per soli flauti risponde quindi alle richieste del mercato.

Dôthel è stato rappresentato in queste giornate di studio con tre brani. La *Sonata in canone* in re maggiore fa parte di un gruppo di tre Sonate manoscritte conservate nel Fondo antico della biblioteca del Conservatorio Paganini, delle quali Nikolaus Delius ha curato l'edizione moderna. Le Sonate, numerate come II, V e VI facevano probabilmente parte di una silloge di sei: solo le tre del fondo antico del "Paganini" sono sopravvissute, le altre devono – almeno al momento – considerarsi perdute. Si tratta di un *unicum*, cioè dell'unico esemplare esistente di questa fonte, fonte pregevole non solo per la qualità intrinseca delle composizioni, ma anche perché dopo Telemann sono molto rari gli esempi di Sonate intere per due flauti composte come un canone<sup>10</sup>. La Sonata V, in re maggiore, è articolata in tre movimenti, *Allegro*, *Andante* e *Allegretto*, caratterizzati dal ritorno di alcuni motivi che travasano da un movimento all'altro, secondo una procedura probabilmente

mutata da Campioni che conferisce al brano una coerenza interna.

Anche il *Duetto per due flauti traversi* in fa maggiore è diviso in tre movimenti, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, questa volta, però, a carattere contrastante tra loro. La linea del primo flauto è maggiormente in evidenza, mentre il secondo si limita quasi sempre a un sostegno e un accompagnamento, spesso per terze. È da segnalare, in particolare il secondo movimento, un *Adagio* elegiaco di struggente bellezza. Il *Trio per tre flauti* in mi minore, nei tempi *Allegro*, *Adagio*, *Fuga (Allegro)*, presenta invece una scrittura concertante, in cui le tre linee sono trattate perlopiù secondo principi imitativi, con notevole maestria e sapienza contrappuntistica, secondo lo stile italiano, ma anche con la capacità di creare spunti melodici di sicura presa sull'ascoltatore, secondo lo stile francese. Anche di questo Trio Delius ha curato l'edizione moderna, a partire da una partitura francese olografa derivata dalle parti manoscritte conservate nel fondo antico del "Paganini".

### **Domenico Mancinelli** 1721 (1724?) - 1804

Abbiamo ben poche notizie sulla vita di Domenico Mancinelli: nato presumibilmente a Bologna nel 1721 (come afferma egli stesso nel suo testamento) oppure nel 1724 (come indicato in una genealogia delle famiglie bolognesi compilata alla fine del XVIII secolo)<sup>11</sup>, Mancinelli vi risiedette probabilmente per tutta la vita. La ricostruzione della vita musicale nella Cappella di S. Petronio fatta da Osvaldo Gambassi sulla base dei registri della basilica, infatti, attesta la presenza ininterrotta

di Mancinelli, in qualità di oboista, dal 1760 al 1804, anno della sua morte<sup>12</sup>. La pubblicazione di molti suoi lavori a Parigi e a Londra, tra il 1768 e il 1780 farebbe ipotizzare una sua presenza, almeno saltuaria, nelle due capitali nelle quali, come abbiamo visto, era fiorente l'editoria di brani cameristici destinati agli *amateurs*, tra cui quelli per due o più flauti erano particolarmente richiesti. Mancinelli era dunque un valente oboista, ruolo prestigioso e ben remunerato nelle orchestre delle cappelle barocche; tuttavia, come la maggior parte degli strumentisti a fiato dell'epoca, che erano spesso polistrumentisti, Mancinelli quasi certamente era in grado di suonare anche il flauto dolce e il traversiere. Compositore dalla vena fluida, Mancinelli ha ben assimilato le caratteristiche dello stile galante; i suoi lavori, caratterizzati da movimenti brevi, eleganza, vivacità ritmica e cantabilità melodica, sono di gradevole ascolto e privi di arditezze armoniche o costruttive, così come si richiedeva, del resto, a un repertorio destinato essenzialmente ai dilettanti.

Il manoscritto della *Sonata a due flauti traversieri* eseguita durante la giornata di studio genovese è custodito nel-

l'Archivio musicale della Cappella antoniana di Padova, e se ne trova copia nel Dono Delius. Un altro esemplare si trova alla biblioteca del Conservatorio di Milano. L'edizione moderna di questa Sonata, databile al 1768, è stata curata da Delius. Articolata in tre movimenti, presenta la classica alternanza tra un *Allegro* brillante, in cui spesso i due flauti si muovono per terze, un breve *Adagio* dalla cantabilità distesa, e un *Presto* finale in tempo ternario.

### **Christian Joseph Lidarti 1730-1795**

Sulla vita di Christian Joseph Lidarti abbiamo informazioni piuttosto dettagliate, dal momento che ci è pervenuta una sua breve autobiografia, dal titolo *Aneddoti musicali*, che si trova nello zibaldone di Padre Giovanni Battista Martini, e cinque lettere all'erudito musicista bolognese, il tutto conservato al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna<sup>13</sup>. Lo scritto autobiografico fu quasi certamente redatto su richiesta di Padre Martini, il quale evidentemente nutriva della stima nei confronti di Lidarti, e gli domandò anche un ritratto per la sua quadreria, che raccoglieva circa 300 ritratti di musicisti celebri, antichi e contemporanei. Lidarti, quindi, inviò nel 1784 a Padre Martini un bel ritratto, copia di un dipinto del 1757 di ottima fattura.

Christian Joseph Lidarti nacque nel 1730 a Vienna, da una famiglia di origini italiane per parte paterna. Avendo mostrato inclinazione per la musica, fu avviato da bambino agli studi musicali, in particolare di canto e di violino. Messo a collegio nel

monastero cistercense di Viktring, in Carinzia, fu introdotto all'apprendimento del clavicembalo e si appassionò allo studio dell'arpa al punto di trascurare i suoi doveri scolastici:

«siccome il mio maestro di latino suonava l'arpa m'insegnò per passatempo qualche suonatina; mà avendo preso troppo genio per questo stromento, e sorpreso più volte dal medesimo, che in vece di studiare il latino strimpellavo l'arpa, su di cui in poco tempo giunsi a suonare senza altra assistenza tutta la sua raccolta delle suonate d'arpa, egli mi minacciò de' più severi castighi, se più toccato avessi detto stromento<sup>14</sup>».

Proseguì gli studi in Stiria, nel seminario gesuita di Leoben, dove, constatato che la muta della voce non gli aveva fatto acquistare «nessuna voce che fosse soffribile ad un orecchio armonico» iniziò a comporre Sonate e Concerti per arpa, suo strumento prediletto, «senz'altra guida che l'orecchio». Intraprese gli studi di filosofia e legge all'Università di Vienna, ma la passione per la musica e per la composizione era più forte, tanto da spingerlo a ricorrere ai consigli dello zio Giuseppe G. B. Bonno, compositore di corte, al quale sottopose un principio di Messa in «in un stile sublime e fugato; appena vide

egli la prima facciata, mi gettò per terra la mia povera grandissima fatica, esortandomi allo studio della legge. E però qualche giorno dopo mi concesse di leggere Fux Gradus ad Parnassum ed un tale Matheson amburgese»<sup>15</sup>. Resosi conto di non ricavare nessun costrutto da quei trattati così difficili, da solo e con la sua preparazione da autodidatta, ma incoraggiato nello stesso tempo dal successo ottenuto con l'esecuzione della sua Messa a Vienna, Lidarti nel 1751 abbandonò gli studi di legge per recarsi in Italia a studiare con Niccolò Jommelli, uno tra i maestri più illustri della scuola napoletana. Dopo aver soggiornato a Firenze e a Venezia, venuto a sapere che Jommelli non era in Italia e sarebbe rientrato solo dopo alcuni anni, Lidarti rimase cinque anni a Cortona, dove si sostenne con l'insegnamento della musica e la composizione. Quando finalmente Jommelli rientrò a Roma, nel 1757, Lidarti lo raggiunse. A Roma riuscì a farsi assumere come strumentista del Teatro Argentina e a prendere lezioni di contrappunto dal celebre maestro. A cospetto dell'immensa sapienza musicale di Jommelli, Lidarti ridimensionò la sua fiducia in se stesso e la sua ambizione, al punto di decidere «di non scrivere mai opere», nonostante avesse «in più occasioni già composto dell'arie per teatro, delle quali qualcheduna raccolse non piccolo gradimento del pubblico». Si trasferì quindi nello stesso anno a Pisa, dove fu assunto come contrabbassista della cappella della chiesa dei Cavalieri di S. Stefano, ricoprendo anche in alcune occasioni anche il ruolo di violoncellista e di organista<sup>16</sup>. Anche Lidarti, come Dôthel e Man-

cinelli, pubblicò opere strumentali per il mercato londinese, probabilmente grazie all'intermediazione del violinista Giuseppe Soderini. Charles Burney, durante la sua visita a Pisa, definisce Lidarti un «compositore eminente», «distinto e intelligente», che parla l'italiano con un pesante accento tedesco<sup>17</sup>. Già dai primi tempi della sua residenza a Pisa, Lidarti fece la conoscenza di Padre Martini, con il quale restò in contatto fino alla morte di quest'ultimo, recandosi più volte a Bologna e apprendendo dal maestro bolognese la «grand'arte de' canoni e fughe» e la «ben regolata armonia»<sup>18</sup>. Nel 1761 Lidarti divenne membro dell'Accademia filarmonica di Bologna e, in seguito, anche di quella ducale di Modena. Morì a Pisa intorno al 1795.

Ci sono pervenute circa 200 composizioni strumentali di Lidarti, oltre a un pezzo d'occasione, la Cantata drammatica *La tutela contrastata*, e della musica sacra, tra cui assume particolare rilievo quella su testo ebraico. I due componimenti eseguiti nel corso della giornata di studi "Intorno al Dono Delius", il secondo dei *Sei Duetti* e il sesto dei *Sei Duetti notturni*, a due flauti traversi, il rappresentano

dei perfetti esempi dello stile di Lidarti: le due raccolte, composte nel periodo pisano, il cui manoscritto originale è conservato nel Fondo antico del Conservatorio Paganini, raccolgono brani in due movimenti, in cui il movimento conclusivo è sempre un breve *Minuetto*, mentre il primo è un *Adagio*, un *Andante* o un *Allegro*, più o meno estesi, ma sempre di proporzioni contenute. A differenza del periodo giovanile, in cui Lidarti utilizza in prevalenza forme imitative come canoni o fughe, nel periodo pisano la sua scrittura diventa meno complessa, più lieve e ornata, con apprezzabili momenti di espansione melodica.

### **Mattia Stabinger** 1739 (1750?) - 1815

Nato a Firenze da un oboista altoatesino che probabilmente gli impartì le prime nozioni di musica, Mattia Stabinger (o Stabinger o Staubinger) si dedicò in seguito al flauto, come allievo di Niccolò Dôthel. Attivo, oltre che come flautista, come direttore e come compositore, Stabinger ebbe una carriera brillante che lo portò a ricoprire incarichi prestigiosi in Italia e in tutta Europa. Dal 1772 fu direttore dei concerti dell'Académie des Beaux-Arts di Lione, negli anni 1778-1781 compose e diresse balletti rappresentati a Milano, Roma, Venezia e Palermo. In seguito fu maestro di cembalo a Varsavia, trasferendosi poi a San Pietroburgo e a Mosca, dove fu nominato direttore dell'Opera Italiana al Teatro Petrovsky, per il quale compose l'opera *Il finto pazzo per amore* e l'oratorio *Betulia liberata*, su testo di Metastasio. Nel 1783 rientrò in Italia, lavorando come operista a Venezia e come

compositore di balletti a Vicenza e Cremona. Nel 1785 tornò di nuovo a Mosca, dove rappresentò due sue opere su libretto russo che ebbero grande successo. Verso fine secolo rientrò definitivamente in Italia, morendo a Venezia intorno al 1815.

Le composizioni di Stabinger che sono giunte fino a noi sono poche, ma sufficienti per comprendere che si trattava di un musicista di valore, molto abile nel suo mestiere. Oltre ai lavori operistici, egli compose molta musica da camera, soprattutto con flauto. I suoi *Quartetti op. VI*, due dei quali, il secondo e il terzo, sono eseguiti in queste giornate genovesi, sono i primi lavori noti per quattro flauti senza basso. Un'edizione veneziana del 1785 di questi *Quartetti* è citata nella Banca Dati Delius, così come sono censiti sei *Duetti*, due dei quali eseguiti in quest'occasione<sup>19</sup>. I *Duetti* sono brevi composizioni in due movimenti, in cui le due voci si muovono perlopiù per terze. Sia i *Quartetti op. VI* che i *Sei Duetti* sono stati pubblicati in edizione moderna da Flatus.

### **Bernardo Porta** 1758-1829

Nato a Roma nel 1758, Bernardo Porta fu allievo di Magrini e maestro

di cappella e direttore d'orchestra alla cappella di Tivoli. In seguito tornò a Roma, al servizio del principe di Salm. In Italia compose Mottetti, Messe, due oratori e un'opera (1780), *La principessa di Amalfi*, commissionata per il Teatro Argentina, che però non ebbe successo. Dal 1788 (o forse già dal 1785) si trasferì a Parigi, dove furono rappresentate alcune sue opere, tra cui *Le diable à quatre*, un'opera comica, e *Agricol Viala, ou Le héros de 13 ans* creata per l'Opéra National de Paris, un'opera composta durante la Rivoluzione francese che esalta un martire della repubblica. La sua opera più famosa è *Les Horaces* su testo di Corneille, ispirata al dipinto *Il giuramento degli Orazi* di Jacques Louis David, che era suo amico. Porta conobbe una certa fama in Francia come operista, anche se sembra che la sua notorietà si debba soprattutto a un tentativo di complotto per assassinare il Primo Console Napoleone Bonaparte, presente in sala alla prima di *Les Horaces*. L'ultima opera di Porta, *Le connétable de Clisson* (1804), non incontrò né il successo della critica né quello del pubblico. Porta ha composto anche diversa musica strumentale, pubblicata a Parigi: dodici pezzi per violoncello e per due violoncelli, due Trii, pezzi per flauto, pezzi didattici per

due flauti e dei Quintetti. Fu insegnante di armonia in diverse istituzioni private, fino al 1822, e morì nel 1829 di colera<sup>20</sup>. Il *Trio op. 1 n. 1* proposto in occasione di queste giornate flautistiche genovesi fu pubblicato da un'editore parigino intorno al 1790 (forse 1798), in una raccolta di tre *Trii per tre flauti*, presente in copia nel *Dono Delius*. Il clima della Rivoluzione francese è pienamente evidente non solo nella dedica «al cittadino Le-febvre de Nantes» – un deputato della Convenzione nazionale che fu in seguito proscritto e poi reintegrato, a seguito delle complesse vicende rivoluzionarie<sup>21</sup> – ma anche nello spirito che anima il brano, soprattutto il primo dei tre movimenti (*Allegro, Andante con espressione, Allegro*), caratterizzato da un impetuoso ed eroico motivo di tre crome in levare che si rincorrono tra le voci. I Trii dell'op. 1 sono proiettati verso un flautismo già ottocentesco, in cui si avverte il trapasso verso una sensibilità romantica.

## Note

<sup>1</sup> Su questo tema cfr. LORENZO BIANCONI, *Superstizioni pedagogico-musicali. La storia «desaparecida»*, in *La musica tra conoscere e fare*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 24-41.

<sup>2</sup> JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752. Trad. it.: *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, a cura di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti, 2004<sup>2</sup>, Cap. XVIII, § 87, p. 429.

<sup>3</sup> *Ivi*, Cap. XVIII, § 76, pp. 419-420.

<sup>4</sup> *Ivi*, Cap. XVIII, § 76, p. 420.

<sup>5</sup> *Ivi*, Cap. XVIII, § 78, p. 421.

<sup>6</sup> *Ivi*, Cap. XVIII, § 83, p. 425.

<sup>7</sup> *Ivi*, Cap. XVIII, § 77, p. 421.

<sup>8</sup> CHARLES BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, London, 1773. Trad. it.: *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979, p. 227.

<sup>9</sup> Su Dôthel cfr. MARTA GRAZIADEI, *Niccolò Dôthel, virtuoso di flauto traversiere: la sua vita ed i suoi Concerti per flauto ed orchestra*, tesi di laurea, Università di Pisa, 1988; ENRICO CASULARO, *Niccolò Dôthel, «celebre esecutore di flauto traverso»*, «Syrinx», anno XX, n. 78/3, 2009, pp. 14-21; NIKOLAUS DELIUS, *I Duetti per due flauti di Nardini e la «scuola flautistica» a Firenze*, in *Pietro Nardini violinista e compositore*, Livorno, Quaderni della Labronica n. 64, 1996, pp. 35-51; ID., *Nicolas Dôthel, oder ein janusköpfiger Oswald?*, in *Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag*, Kassel, Bärenreiter, 1992, pp. 53-61; GIANNI LAZZARI, EMILIO GALANTE, *Il flauto traverso*, Torino, EDT, 2003 («I manuali EDT/SidM»), pp. 93-94.

<sup>10</sup> NIKOLAUS DELIUS, prefazione a NICCOLÒ DÔTHEL, *Drei Sonaten im Kanon, für zwei Flöten*, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1991.

<sup>11</sup> BALDASSARRE CARRATI, *Alberi genealogici delle famiglie bolognesi*, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B. 728, vol. XXXII, f. 86.

<sup>12</sup> OSVALDO GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio*, Firenze, Olschki, 1987. Cfr. anche ENRICO CASULARO, *Domenico Mancinelli. Ritratto di un flautista-compositore, «Maestro di traversiere, oboe e flauto dolce»*, «Syrinx», anno XX, n. 78, 2/2009, pp. 26-33; ALFREDO BERNARDINI, *Due chiavi per Rossini? Storia e sviluppo dell'oboe a Bologna prima del 1850, «Il Flauto Dolce»*, XVII-XVIII (ottobre 1987-aprile 1988), pp. 18-32.

<sup>13</sup> CHRISTIAN JOSEPH LIDARTI, *Aneddoti musicali*, ms. autografo, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Mss., H/60, cc. 51-54. Sullo scambio epistolare tra Lidarti e Padre Martini cfr. ANN SCHNOEBELN, *Padre Martini's Collection of letters in the Civico Museo bibliografico musicale in Bologna. An annotated*

*Index*, New York, 1979, nn. 2700-2704. Le lettere sono digitalizzate e consultabili all'indirizzo:

[http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/lettere/scheda.asp?order=data\\_ord%2C+lettere.id&ID=3669&ID=3670&ID=3671&ID=3672&ID=3673&ID=](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/lettere/scheda.asp?order=data_ord%2C+lettere.id&ID=3669&ID=3670&ID=3671&ID=3672&ID=3673&ID=)

Cfr. anche SILVIA GADDINI, voce "Lidarti" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 90-92.

<sup>14</sup> CHRISTIAN JOSEPH LIDARTI, *Aneddoti musicali*, cit., c. 51.

<sup>15</sup> *Ibidem*, c. 52.

<sup>16</sup> Cfr. STEFANO BARANDONI, *La cappella musicale della chiesa conventuale dei Cavalieri di S. Stefano e il suo archivio musicale*, in STEFANO BARANDONI - PAOLA RAFFAELLI, *L'Archivio musicale della chiesa conventuale dei Cavalieri di S. Stefano di Pisa. Storia e catalogo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 1-14.

<sup>17</sup> CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, cit., p. 363.

<sup>18</sup> CHRISTIAN JOSEPH LIDARTI, *Aneddoti musicali*, cit., c. 54.

<sup>19</sup> Cfr. NIKOLAUS DELIUS, voce "Mattia Stabingher" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit.; ID., *Matthia Stabingher ed il suo contributo al flautismo italiano*, in *Rassegna veneta di studi musicali*, Padova, CLUEP, 1996.

<sup>20</sup> Cfr. voce "Bernardo Porta" in *Dictionnaire de la musique: Tome 2, Les Hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, 1979, p. 872; PAULETTE LETAILLIEUR, voce "Bernardo Porta" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. 15, p. 129; MARIE BRIQUET, voce "Bernardo Porta" in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1962, vol. 10, pp. 1462-1463.

<sup>21</sup> Cfr. *Biographie moderne, ou Dictionnaire biographique de tous les hommes morts et vivants qui on marqué à la fin de 18ème siècle et au commencement de celui-ci [...]*, seconde édition, tome III, Leipzig, Paul-Jacques Besson, 1806, p. 142.



# I Quartetti per flauto e archi di Saverio Mercadante: prima indagine attraverso le fonti

Mariateresa Dellaborra

Pur oggetto di recenti edizioni pratiche<sup>1</sup>, i Quartetti per flauto e archi di Saverio Mercadante offrono ancora motivo di indagine e di riflessione. I testimoni che li tramandano, infatti, pongono alcuni problemi che qui si intende evidenziare per pervenire ad un approccio critico e di conseguenza a un'interpretazione filologicamente informata e in linea con le tendenze più documentate di prassi esecutiva. Questo testo vuole dunque porsi come nuovo punto di partenza per uno studio consapevole dell'intero *corpus* quartettistico mercadantiano: non affronterà pertanto questioni stilistiche o formali, ma soltanto porrà in rilievo la serie di quesiti e di problemi emersi dalla sistematica ricognizione delle e sulle fonti.

Il primo punto preso in esame riguarda la consistenza di composizioni destinate da Mercadante al flauto con l'accompagnamento di tre archi e il loro ordine progressivo di ideazione. In un quaderno di studio del 1816<sup>2</sup>, l'autore annota di aver composto quindici Quartetti per flauto. Ad oggi invece siamo in possesso di circa una decina di partiture complete. Soltanto alcune di queste, inoltre, riportano un numero progressivo di ordinamento che aiuti a ricostruire una logica successione. Questo il quadro completo che risulta dai dati in nostro possesso<sup>3</sup>:

Numero progressivo	Titolo originale	Testimoni, descrizione fisica	Collocazione
1 1813	Quartetto I°   in Mi modo min   per Flauto con l'accomp <sup>to</sup> di Violino, Viola e violoncello (parti)   Fatto e Dedicato   al Sig. <sup>r</sup> Pasquale Bongiorno Gran Dilettante   di Flauto   Da Saverio Mercadante Allievo del R. Con. di Musica   in Napoli Opera 53 <sup>a</sup>   1813   Muta Prima	5 fasc. [cc. 4,4,2,2,2]; 230x290 mm, autografo solo in parte; 1 parte vergata da Giannini e denominata «Primo quartetto», solo flauto principale [adespot]	I Nc 34.3.25 (5-9) olim; 34-3-29 34-3-25 (6)

2 1813	Quartetto per terzino con l'accompagnamento di Violino, Viola e Violoncello [mi]	Sta in Tre Quartetti   per Flauto Clarinetto Corno d.c e Fagotto   fatti e Dedicati a Pasquale Buongiorno   Gran dilettante di Flauto   da Saverio Mercadante   Opera 50°   Napoli   28 ottobre 1813   Originale, partitura cc. [10; 25v-34r]	I Nc 25.1.4.(11)
3 1814	Quartetto 1° per Flauto con l'accompagnamento di due violini   viola, e Basso [Sol]	Sta in Partiture di   Varj pezzi di Musica composti   dal Sig <sup>r</sup>   Saverio Mercadante   Allievo del Real Conservatorio di Musica   in Napoli   1814, partitura cc. [13; 1v-13v]	I Nc, ingr 112293 M. S. App. M.
4 1814	Quartetto secondo [Fa]	Sta in Partiture di   Varj pezzi di Musica composti   dal Sig <sup>r</sup>   Saverio Mercadante   Allievo del Real Conservatorio di Musica   in Napoli   1814, partitura cc. [9; 14r-22v]	I Nc, ingr 112293 M. S. App. M.
5 1814	Quartetto 3° [Re]	Sta in Partiture di   Varj pezzi di Musica composti   dal Sig <sup>r</sup>   Saverio Mercadante   Allievo del Real Conservatorio di Musica   in Napoli   1814, partitura cc. [14; 23r-36r]	I Nc, ingr 112293 M. S. App. M.
7	Quartetto 7° per Flauto solo con l'accom: di Violino, Viola e Violoncello Sig. Mercadante [Do]	partitura [cc. 8]; 235x290 mm	I Nc 25.1.4(10) olim 29.1.4(10)
8	Quartetto 8° di Venezia Originale Mercadante [Sol]	partitura [cc. 2]; 228x285 mm	I Nc 25.1.4(9) olim 29.1.4(9)
9	Quartetto 9° [La]	partitura [cc. 8]; 235x295 mm, autografo; 2 parti vergate «Giannini padrone» e denominate «Secondo quartetto», flauto principale e violino d'accompagnamento	I Nc Rari 3.5.23(A)
10 [1816-1818]	Quartetto in la minore	partitura [cc. 32; 28-32 vuote]; 230x295 mm, autografo; 1 parte vergata da Giannini e denominata «Sesto quartetto», solo flauto principale [adespotto]	I Nc 25.1.4 (8) olim 29.1.4(8)
		Publicato come Tre quartetti   per Flauto, Violino, Viola e Violoncello   composti e dedicati al suo amico Pasquale Buongiorno   da Saverio Mercadante   Napoli, Gis Girard Strada Toledo n. 165 n. di lastra 47 [1818] <sup>4</sup>	Edizione a stampa in I Mc, Nosedà T.8. 15

12 1816	Dodicesimo quartetto per flauto [La]	Partiture di   Varj pezzi di musica, a Piccolo, e grand   Orchestra   del Sig <sup>r</sup> Saverio Mercadante   Originale   in   Napoli, nel   1816 cc. [10; 17v-26r]; cc. 26v-28r bianche, autografo; 1 parte vergata da Giannini e denominata «Quarto quartetto», solo flauto principale [adespoto]	I Nc, ingr 112044 M. S. App. M. [inv. 112045]
	Quartetto 13°	Partiture di   Varj pezzi di musica, a Piccolo, e grand   Orchestra   del Sig <sup>r</sup> Saverio Mercadante   Originale   in   Napoli, nel   1816 c. [91v]; solo titolo e organico, ma cancellato	

I numeri si attestano a dieci unità. Considerando inoltre che l'ottavo Quartetto si compone di un solo movimento e il secondo, quello per flauto terzino, è privo del secondo movimento<sup>5</sup>, la cifra effettiva scenderebbe a otto<sup>6</sup>.

Non va tuttavia trascurato che esistono due altri Quartetti copiati da Giannini<sup>7</sup>, adespoti ed incompleti nelle parti, denominati rispettivamente «Terzo Quartetto» e «Quinto Quartetto», l'uno in fa diesis minore e l'altro in sol maggiore che potrebbero essere ricondotti alla silloge mercadantiana<sup>8</sup>, ma per i quali attualmente è impossibile trovare riscontri con autografi o copie d'autore o attribuite. Non si devono infine dimenticare i Quartetti composti dal musicista su temi tratti da proprie opere (*Il bravo; Elena da Feltre; Il giuramento; Orazi e Curiazi; La vestale*) e singoli movimenti per lo stesso organico:

«Tema Andante»<sup>9</sup>; «Andante variato | con Finale | per Flauto solo, con l'accompagnamento | di due violini | e Basso | Fatto e Dedicato a S. E. Il. Si Colonnello | De Stefani | da Saverio Mercadante»<sup>10</sup>; 6 Variazioni sul tema «Là ci darem la mano» dall'opera *Don Giovanni* di Mozart<sup>11</sup>.

Scorrendo l'intero elenco così formato, comprensivo anche dei Quartetti in un solo movimento, si raggiungerebbe agevolmente, ed anzi si sopravanzerebbe, la somma di quindici annotata nel 1816 da Mercadante.

Può ora risultare interessante analizzare la composizione interna dei brani così allineati.

1 Allegro affettuoso, C, mi; Largo amabile, 2/4, Sol; Rondò russo, 2/4, mi

2 [Allegro affettuoso], C, Mib; deest; [Rondò], 2/4, Mib

3 [Allegro moderato], C, Sol; Siciliana, 6/8, mi; Rondò allegro, 2/4, Sol

4 [Allegro moderato], C, Fa; Larghetto, 2/4, Sib; Andante con [4] variazioni, 2/4, Do

- 5 Allegro moderato, C, Re; Largo,  $\frac{3}{4}$ , Sol; Polonese,  $\frac{3}{4}$ , Re
- 7 Allegro, C, Do; Andante variato,  $\frac{2}{4}$ , Sol; Polonesa brillante,  $\frac{3}{4}$ , Do
- 8 1 solo movimento e incompleto [Moderato], C, Sol
- 9 Maestoso, C, La; Minuè,  $\frac{3}{4}$ , La; Largo,  $\frac{2}{4}$ , Fa; Rondò. Tempo di polacca,  $\frac{3}{4}$ , La
- 10 Allegro affettuoso, C, la; Minuetto,  $\frac{3}{4}$ , la; Larghetto amabile,  $\frac{2}{4}$ , re; Rondò agitato,  $\frac{6}{8}$ , la
- 12 [Allegro moderato], C, La; Minuetto,  $\frac{3}{4}$ , La; Largo assai,  $\frac{2}{4}$ , Re; Polacca,  $\frac{3}{4}$ , La

Si evince che i primi sei brani si compongono di tre movimenti e i restanti di quattro. Come movimento finale ora si trova il Rondò (Quartetti 1, 2, 3, 9, 10) ora la Polonese o Polacca definita, con maggiore o minore precisione, brillante (nn. 5, 7, 12). L'Andante con variazioni è finale nel quarto Quartetto e secondo tempo nel settimo Quartetto, mentre il Minuetto è sempre secondo tempo (nn. 9, 10, 12) nei Quartetti in quattro movimenti. Una deliziosa Siciliana occupa la seconda posizione nel terzo Quartetto, come già era accaduto nel sesto Concerto per flauto<sup>12</sup>. Il primo tempo è regolarmente in forma sonata e parimenti gli altri rispettano le tipologie formali consolidate dalla tradizione. La scrittura è poco concertante e privilegia il ruolo solistico del flauto, al quale sono affidati regolarmente passaggi di sicuro virtuosismo. Avvalendosi del confronto con la produzione quartettistica sviluppatasi ampiamente tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo<sup>13</sup>, si trova conferma che l'atteggiamento compositivo di Mercadante è allineato sulle medesime posizioni almeno relativamente alla macroforma. A diverso esito conduce invece l'esame della microforma e della scrittura dei singoli timbri: se l'atteggiamento prevalente dei compositori coevi è quello di ren-

dere quanto più concertante la scrittura dei quattro strumenti, considerandoli alla pari, coinvolgendoli in modo equilibrato in un dialogo tematico, la posizione del compositore conduce a privilegiare il legno sugli archi intendendolo come solista accompagnato. La tipologia di andamento assegnata al flauto è quella ricorrente in altre pagine solistiche dell'autore: ampia gamma di scale ascendenti e discendenti, cromatiche e non, arpeggi con varia articolazione, salti che generano sdoppiamenti di canto, figurazioni ritmiche irregolari (terzine e sestine), accenti metricamente irregolari. Nei movimenti lenti, come spesso accade nell'opera di Mercadante, passi di agilità si insinuano all'interno di momenti declamatori e ariosi di estremo effetto e il canto originario viene costantemente arricchito con ornamentazioni e abbellimenti espressivi sempre diversificati. Tale linguaggio è decisamente ricorrente e prepon-

derante nei primi sei Quartetti, mentre negli ultimi quattro si assiste più frequentemente a qualche intervento, seppure breve, dei restanti strumenti.

Tre brevi esemplificazioni renderanno più comprensibile il pensiero. La prima, **[esempio Ia]** che si riferisce alle prime otto battute del primo movimento del primo Quartetto, rimarca il solismo del flauto e il semplice supporto degli archi:

Es. Ia

La seconda **[esempio Ib]**, estrapolata dal primo movimento del primo Quartetto (bb. 135-146), evidenzia invece la cifra virtuosistica dell'autore, offrendo andamenti di agilità ricorrenti nel suo catalogo:

L'ultima **[esempio II]**, estratta dal primo movimento del dodicesimo Quartetto (bb. 1-13) palesa un abbozzo di imitazione tra i diversi strumenti e un loro più vario coinvolgimento nella conduzione del discorso musicale:

La scrittura che dunque emerge è quella del *quatuor brillant* piuttosto che del *quatuor concertant*, se si pensasse di assegnare anche a questa formazione per flauto e archi le denominazioni in uso per il

Es. Ib

Es. II

quartetto d'archi<sup>14</sup>. Come si evince dai primi due passi, infatti, il Quartetto è concepito per dare lustro al flautista, vero virtuoso dello strumento. La frequentazione di musicisti quali Pasquale Buon giorno e Sergio Nigri, nonché la conoscenza di Giosuè Fiore<sup>15</sup>, può aver favorito la floridezza di scrittura per questo strumento che Mercadante stesso praticava, stando alla testimonianza di Florimo<sup>16</sup>: «Nel primo periodo de' suoi studi, esercitossi pure a sonare il violoncello, il fagotto, il clarinetto ed il flauto, strumenti che gli venivano prestati da' compiacenti compagni, e su cui applicavasi per bramosia di maggiori cognizioni». Nelle mani di Mercadante il Quartetto diventa un Concerto da salotto, concepito certamente come intrattenimento delizioso per gli stessi esecutori, che conversano amabilmente tra loro<sup>17</sup>, ma anche quale cimento di abilità e di forza tipiche di una esecuzione pubblica.

### Appendice

Senza pretesa di esaustività, si riportano qui due tipi di elenchi nella speranza di fornire uno squar-

cio significativo nell'ambito della letteratura quartettistica espressamente concepita con e per flauto accompagnato da violino, viola e violoncello fiorita tra il 1790 e il 1830. Nell'appendice 1 si enumerano i Quartetti per i quali si è potuta analizzare la struttura interna, mettendola quindi a confronto con quella mercadantiana e trovandovi alcune analogie. Si sono presi in considerazione anche alcuni Quartetti composti nel decennio precedente (1780-1790) che godettero di particolare divulgazione e notorietà proprio per rimarcare differenze e difformità con quelli oggetti di disamina<sup>18</sup>. Nella seconda appendice si trovano invece altre raccolte quartettistiche compilate o divulgate nello stesso ambito cronologico per le quali potrebbe essere utile e significativo il riscontro e l'analisi.

### Appendice 1

Compositore, titolo	movimenti
● <b>Franz Anton Hoffmeister</b> (1754-1812), <i>Quatuors</i> , Vienna, Hoffmeister, s.d., [XVIII, 2], lastra 14	Allegro – Adagio con espressione – Allegretto
<i>Deux quatuors</i> , Vienna, Hoffmeister, s.d., [XVIII, 2], lastra 140 Fa, Re	Allegro – Poco adagio – Rondò. Allegro Allegro – Poco adagio – Allegretto

<p><i>Six quatuors</i> op. 2, Amsterdam, J. Schmitt, s.d., [XVIII, 2]</p>	<p>Allegro moderato – Adagio – Allegretto          Allegro – Romance. Adagio – Minuetto – Finale. Allegro          Allegro moderato – Adagio – Minuetto con [3] variazioni          Allegro – Adagio – Rondò. Allegro          Allegro moderato – Romance. Adagio – Minuetto – Finale. Allegro          Allegro – Romance. Adagio – Minuetto – Finale. Allegretto</p>
<p><i>3 quartetti</i>, Vienna, Hoffmeister, s.d., lastra 207 [XVIII, 2]</p>	<p>Allegro – Poco adagio – Allegro          Allegro – Adagio – Minuetto          Poco adagio – Allegro</p>
<p><i>Quartetti</i> Sol, Do, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2], lastra 25          Sol, Do, lastra 145 [XVIII, 2]          Fa, lastra 40 [XVIII, 2]          La, lastra 60 [XVIII, 2]</p>	<p>Andante – Allegro          Allegro – Poco adagio – Allegretto          Allegro – Poco adagio – Rondò allegretto          Allegro – Andante – Allegro con moto          Allegro – Poco adagio cantabile – Allegro          Allegro – Adagio – Presto</p>
<p><i>Quartetto</i> in Sib, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2] lastra 157</p>	<p>Allegro – Adagio – Menuettino</p>
<p><i>Quartetto</i> in mi, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2] lastra 84</p>	<p>Allegro – Poco adagio – Allegro</p>
<p><i>Quartetto</i> in La, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2], lastra 184</p>	<p>Allegro – Poco adagio – Menuetto – Allegro</p>
<p>-----</p>	
<p>● <b>Aldalbert Gyrowetz</b> (1763-1850)  <i>Trois quatuors</i> op. 11, Vienna, Artaria, [1795], lastra 540</p>	<p>Allegro – Andantino – Rondò. Allegretto          Allegro moderato – Larghetto – Rondò. Allegro          Allegro moderato – Andante – Rondò</p>
<p><i>Six quatuors</i> op. 2, Amsterdam, J. Schmitt, s.d., [XVIII, 2]</p>	<p>Allegro moderato – Adagio – Allegretto          Allegro – Romance. Adagio – Minuetto – Finale. Allegro          Allegro moderato – Adagio – Minuetto con [3] variazioni          Allegro – Adagio – Rondò. Allegro          Allegro moderato – Romance. Adagio – Minuetto – Finale. Allegro          Allegro – Romance. Adagio – Minuetto – Finale. Allegretto</p>
<p><i>3 quartetti</i>, Vienna, Hoffmeister, s.d., lastra 207 [XVIII, 2]</p>	<p>Allegro – Poco adagio – Allegro          Allegro – Adagio – Minuetto          Poco adagio – Allegro</p>

<p><i>Quartetti</i> Sol, Do, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2], lastra 25  Sol, Do, lastra 145 [XVIII, 2]  Fa, lastra 40 [XVIII, 2]  La, lastra 60 [XVIII, 2]</p>	<p>Andante – Allegro  Allegro – Poco adagio – Allegretto  Allegro – Poco adagio – Rondò allegretto  Allegro – Andante – Allegro con moto  Allegro – Poco adagio cantabile – Allegro  Allegro – Adagio – Presto</p>
<p><i>Quartetto</i> in Sib, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2] lastra 157</p>	<p>Allegro – Adagio – Menuettino</p>
<p><i>Quartetto</i> in mi, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2] lastra 84</p>	<p>Allegro – Poco adagio – Allegro</p>
<p><i>Quartetto</i> in La, Vienne, Hoffmeister?, s.d., [XVIII, 2], lastra 184</p>	<p>Allegro – Poco adagio – Menuetto – Allegro</p>
<p>● <b>André Frederic Eler</b> (1764-1821)  <i>Trois quatuors</i> op. 11, Paris, Erard, [1797]</p>	<p>Allegro con spirito – Andantino – Finale allegro  Allegro – Andante sostenuto – Allegro vivace assai  Allegro moderato – Andantino – Polacca</p>
<p>● <b>François Devienne</b> (1759-1803)  <i>Quatuors</i> op. 1 [1799]</p>	<p>Allegro – Grazioso con [3] variazioni  Allegro maestoso – Presto  Allegro – Rondò allegretto  Allegretto molto – Rondeau allegretto  Allegro – Andante con [4] variazioni  Adagio – Allegro</p>
<p><i>Quatuors concertants</i> op. 66 [1799]</p>	<p>Allegro amabile – Adagio – Presto  Allegro – Adagio cantabile – Rondò allegretto  Allegro risoluto – Adagio – Rondò allegretto  Allegro – Adagio – Rondò allegro  Allegro moderato – Adagio – Rondò allegro  Allegro – Adagio – Rondò allegretto</p>
<p>● <b>Franz Krommer</b> (1749-1831)  <i>Quatuor</i> op. 17, Vienna, Artaria &amp; Co, [1799], lastra 810</p>	<p>Allegro moderato – Menuetto allegro – Andante – Rondò</p>
<p>● <b>Giovanni Paisiello</b> (1740-1816)  <i>Six quatuors oeuvre XXIII</i>, Bronsvic, Au Magazin de musique à la Höhe, n.d. Plate 154, [XVIII, 2]</p>	<p>I. Allegro moderato – Minuetto  II. Andante poco adagio – Rondò. Allegretto  III. Allegro spiritoso – Minuetto  IV. Allegro moderato – Rondò. Allegro moderato  V. Andante – Rondò  VI. Allegro moderato</p>
<p>● <b>Otto Carl von Kospoth</b> (1753-1817)  <i>Six quatuors</i> op. 5, Offenbach, André, s.d. lastra 126 [XVIII, 2]</p>	<p>Allegro – Andante grazioso – Rondò moderato  Allegro – Romanza andante – Rondò moderato</p>



	Moderato – Adagio – Allegretto Allegro – Largo – Allegro – Grazioso Allegro moderato – Largo – Rondò moderato Allegro – Adagio – Tempo di minuetto
● <b>Alessandro Rolla</b> (1757-1841), <i>Sei quartetti</i> , ms, [XVIII-XIX]	Largo – Allegretto Largo – Minuetto – Presto Largo – Moderato – Andantino brillante Moderato – Largo cantabile – Minuetto Largo sostenuto – Allegretto – Minuetto grazioso Andantino sostenuto – Moderato – Minuetto
● <b>Johann Anton André</b> (1775-1842) <i>Trois quatuors</i> op. 15 [1802]	Allegro molto – Menuetto. Allegretto vivace – Adagio con moto quasi andantino – Allegretto vivace Allegro moderato – Andantino – Menuetto. Allegretto con grazia – Allegro vivace Poco adagio e con moto – Allegro vivace – Adagio con moto – Menuetto. Allegretto vivace – Rondò. Allegretto molto vivace
● <b>Giovanni Battista Viotti</b> (1755-1824) <i>Three quartets for flute, violin, tenor and violoncello op. 22 dedicated to Philip Cipriani</i> [1801-1806]	Andante espressivo – Allegro vivace – Andante – Allegretto Moderato ed espressivo – Menuetto presto – Allegro agitato e con fuoco Moderato – Andante – Il pastorello. Andante. Tempo di pastorale – Allegro
● <b>Johann Andreas Amon</b> (1763-1825) <i>Trois quatuors concertants</i> op. 42 [1806]	Allegro con spirito – Menuetto – Larghetto – Rondò allegro Allegro spiritoso – Pastorale andantino – Tema. Moderato con [8] variazioni Allegro vivace – Romanza – Fandango en rondeau – Allegro moderato
● <b>Franz Alexander Pössinger</b> (1766-1827) <i>Trois quatuors</i> op 17, Vienna, Artaria et comp., [1806], lastra 1800	Allegro – Andante grazioso – Menuetto – Un poco allegretto con [3] variazioni Allegro molto – Andantino – Menuetto grazioso – Rondò allegretto Un poco adagio – Menuetto capriccio – Allegro
● <b>Ferdinand Fränzl</b> (1767-1833) <i>Deux quatuors</i> op. 10, Augsburg, Gombart, [1810]	I. Allegro con brio – Andante un poco adagio – Rondò scherzando II. Allegro – Andante con [5] variazioni – Allegretto

<p>● <b>Eugène Walckiers</b> (1793-1866), <i>Six quatuors</i> op. 5, Paris, Ph. Petit, [1810], lastra 358P</p>	<p>Nobile – Andante religioso – Minuetto. Allegro vivace – Finale. Allegro assai Presto – Andante – Minuetto – Finale. Allegro assai Andante religioso. Agitato con moto – Andante – Minuetto – Finale. Allegro moderato</p>
<p>● <b>Krommer</b>, <i>Grand quatuor</i> op. 89, Offenbach am Main: Johann André, [ca.1818], lastra 3568</p>	<p>Moderato – Minuetto allegretto – Andante con moto – Alla polacca</p>
<p>● <b>Johann Nepomuk Kapeller</b> (1776-1843) <i>Six quatuors</i>, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [ca.1818]?, lastre 2858–2859 Sol, Re, Re, Do, re, mi</p>	<p>Allegro moderato – Adagio – Rondò II. Allegro – Adagio – Allegretto ma non troppo III. Allegro – Adagio – Rondò. Allegretto IV. Allegro – Adagio – Allegro moderato V. Allegro moderato – Adagio – Rondò VI. Allegro moderato – Romanza – Rondò</p>
<p>● <b>Traugott Maximilian Eberwein</b> (1775-1831) <i>Quatuor</i> op. 71 [1822]</p>	<p>Allegro moderato – Adagio – Menuetto allegretto – Allegro</p>
<p><i>Quatuor</i> op. 74 [1823]</p>	<p>Allegro ma non tanto – Andante – Menuetto allegro – Allegretto</p>
<p>● <b>Louis Drouet</b> (1792-1873) <i>Quatuor en ut</i> [1830]</p>	<p>Allegro – Adagio – Minuetto – Allegro molto</p>
<p>● <b>Johann Wilhelm Gabrielsky</b> (1791-1846) <i>Quatuor</i> op. 95, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1830]</p>	<p>Allegro con brio – Vivace – Andante poco adagio – Rondò scherzo</p>
<p>● <b>Bernhardt Henrik Crusell</b> (1775-1838) <i>Quatuor</i> op. 8, [XIX, 1]</p>	<p>I. Allegro non tanto II. Un poco largo III. Menuetto IV. Finale</p>
<p>● <b>Carlo Michele Alessio Sola</b> (1786 - post 1830), <i>Quartetto</i> op. 18, Paris, Augte. le Duc, s.d., lastra 968 [XIX, 1]</p>	<p>Andantino – Allegro con foco – Larghetto – Rondò. Allegretto</p>

## Appendice 2<sup>19</sup>

- Heinrich Josef Baerman (1784 - 1847) op. 13  
 Karl Friedrich Baumgarten (1740 - 1824) op. 2  
 Georg Bayr (1773 - 1833) op. 4  
 Francesco Bernardi (1767 - ????)  
 Joseph von Blumenthal (1782 - 1856) op. 11  
 Karl Bochsa (1755 - 1821) op. 11  
 Karl Anton Philipp Brann (1788 - 1835) op. 6  
 Giuseppe Maria Cambini (1746 - 1825) op. 19, 24, 1, 2, 6  
 Bartolomeo Campagnoli (1751- 1827)  
 Domenico Cimarosa (1749 - 1801)  
 Franz Danzi (1763 - 1826) op. 56  
 Friedrich Dotzauer (1783 - 1860) op. 23, 29, 38, 57 (3)  
 Joseph Dreschler (1782 - 1852)  
 Rafaël Dresser (1784 - 1835) op. 10, 30, 37  
 Federigo Fiorillo (1775 - 1823) op. 4, 7  
 Anton Bernard Fürstenau (1792 - 1852) op. 39, 60, 62  
 Alexis de Garaudé (1779 - 1852) op. 23, 35  
 François René Gebauer (1773 - 1844)  
 Luigi Gianella (1778 - 1817) op. 32, 28, 29, 30, 31  
 Franz Gleisser (1760 - 1818) op. 38  
 François Joseph Gossec (1734 - 1829) op. 14  
 George Guest (1771 - 1831) op. 18  
 Peter Hänsel (1770 - 1831) op. 17, 21, 25  
 Franz Joseph Haydn (1732 - 1809) op. 5 (?)  
 Franz Anton Hoffmeister (1754 - 1812) op. 2, 8, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 27, 29, 51, 54, 55, 56  
 Gottlieb Heinrich Köhler (1765 - 1833) op. 150  
 Leopold Kozeluch (1747 - 1818)  
 Georg Anton Kreusser (1743 - 1810) op. 8 (5, 6)  
 Joseph Kreutzer (1778 - 1832) op. 5, 21  
 Kaspar Kummer (1795 - 1870) op. 99, 16, 37, 47, 54, 66, 90, 102  
 Frantisek Lessel (1780 - 1830) op. 3  
 Johann Georg Lickl (1769 - 1843) op. 5, 28  
 Johann Paul Aegidius Martini (1741 - 1816) op. 1  
 Tebaldo Monzani (1762 - 1839)  
 Johann Baptist Moral (1777 - 1825)  
 Friedrich Müller (1786 - 1871) op. 1  
 Silverius Müller (1745 - 1812)  
 Ignaz Pleyel (1757 - 1831) op. 67, 10, 18, 19, 17, 25, 34, 43, 14 (2, 3), 20, 21, 28, 42, 53  
 Bernardo Porta (1758 - 1829) op. 1  
 Heinrich Aloys Präger (1783 - 1854) op. 20  
 Ignazio Raimondi (1733 - 1813) op. 7, 10  
 Anton Reicha (1770 - 1836) op. 98  
 Pasquale Ricci (1732 - 1817)  
 Ferdinand Ries (1784 - 1838) op. 145  
 Georg Abraham Schneider (1770 - 1839) op. 5, 11, 40, 47, 50, 52, 69, 71, 76, 51, 62  
 Wilhelm Schield (1748 - 1829) op. 3 (2), 5  
 Ludwig Spohr (1783 - 1859) op. 58 (2)  
 Adam Valentin Volkmar (1770 - 1851)  
 Johan Baptist Vanhal (1739 - 1813) op. 7, 8, 14  
 Heinrich Wasserman (1791 - 1838)  
 Anton Wranciczky (1761 - 1820)

**Note**

<sup>1</sup> Senza idea di organicità, questi i Quartetti che hanno visto la luce: in la minore (1987), in mi minore per flauto in mi bemolle o in do (1988) per i tipi di Zanibon, Padova e la curatela di Gian-Luca Petrucci e Anna Mancini; in la maggiore (1991) con la cura di Petrucci-Melisi; in do maggiore (2001, 2004, 2009), in sol maggiore (2004), in la maggiore (2001, 2011) per Delta3 di Grottaminarda e la curatela di Filomena De Luca; in fa maggiore a cura di Francesco Melisi, Palermo, Mnemes Alfieri & Ranieri, [1999].

<sup>2</sup> Si tratta del fascicolo conservato nella biblioteca del Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli, Inv. 112044, M. S. App. e ampiamente presentato in MARIATERESA DELLABORRA, *I quaderni di studio di Saverio Mercadante «primo allievo del R. Conservatorio di musica» di Napoli*, in *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento* atti del convegno internazionale di studi, Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" (28-30 novembre 2008) a cura di Licia Sirch, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, pp. 521-544.

<sup>3</sup> La numerazione progressiva è ipotizzata tenendo conto sia dei numeri annotati negli autografi e dunque assegnati dal compositore sia della datazione; i titoli sono citati con la grafia originale, comprensiva di maiuscole e a capo, senza lo scioglimento delle abbreviazioni. Nella seconda colonna da sinistra, tra parentesi quadra, è collocata la tonalità: con la lettera maiuscola se maggiore, minuscola se minore. Nella colonna relativa alla collocazione, con le sigle I Nc si intende la biblioteca del Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli e con I Mc la biblioteca del Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano.

<sup>4</sup> Sulla base degli annunci apparsi sul "Giornale del Regno delle due Sicilie", è verosimile che il Quartetto sia stato pubblicato tra il settembre e l'ottobre 1818. Cfr. ROSA CAFIERO-FRANCESCA SELLER, *Editoria musicale a Napoli attraverso la stampa periodica: il "Giornale del Regno delle due Sicilie (1817-1860)"*, «Fonti Musicali Italiane», 3, 1989, 57-90; 4, 1990, pp. 133-170.

<sup>5</sup> Alla fine del primo movimento, a c. [29v] è infatti abbozzato un tempo per quartetto d'archi (Largo melanconico, C, sol bemolle maggiore). A. c. [30r] si trova lo schizzo di 11 battute in chiave di basso di un Largo, 2/4 in si bemolle maggiore e a c. [30v] segue regolarmente il terzo tempo, Rondò. Poiché il Quartetto per terzino non è altro che una nuova strumentazione del materiale del primo Quartetto, riadattato ripetutamente da Mercadante, è lecito supporre

che il secondo movimento di questo Quartetto coincida col secondo tempo di quello e che i due schizzi non siano altro che un'annotazione disordinata di un pensiero musicale abortito.

<sup>6</sup> È anche vero che nel computo complessivo si sono qui considerati solo i Quartetti per flauto con archi, mentre è noto che Mercadante scrisse anche Quartetti per flauto con l'accompagnamento di altri strumenti. La raccolta op. 50 del 1813, dedicata a Pasquale Buongiorno e citata in tabella, testimonia l'impiego del flauto con clarinetto, corno e fagotto.

<sup>7</sup> Giannini è copista attivo nel contesto conservatorio e firma molte pagine non solo di Mercadante. Per notizie più approfondite su di lui cfr. SAVERIO MERCADANTE, *Concerto in re maggiore per flauto e orchestra*, edizione critica a cura di Mariateresa Dellaborra, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 2011, pp. V, X.

<sup>8</sup> Essi completano la raccolta di sei e sono conservati in I Nc 34-3-25(6). La loro progressione numerica, come si evince dal raffronto in tabella, non coincide con quella assegnata dall'autore, ma rispecchia probabilmente solo le esigenze del compilatore. Questa è la successione dei movimenti che li compongono: terzo Quartetto [Allegro moderato], C, fa diesis minore - [Minuetto - Trio], 3/4, fa diesis minore - [Largo], 2/4, si minore - [Allegro], 2/4 fa diesis minore; quinto Quartetto [Allegro moderato], C, sol maggiore - [Largo], 2/4, mi minore - [Allegro] 2/4, sol maggiore.

<sup>9</sup> È conservato insieme a «Secondo Concerto | per Flauto e Grand'Orchestra | da Saverio Mercadante | opera 57 | Napoli | 1814», cc. 33v-39v, I Nc, 24.1.12(1), olim ex 60 scalfale 18.

<sup>10</sup> Si conserva solo la parte di flauto, custodita in I Nc 25.1.4(3). Il colonnello De Stefani, cultore di musica, è destinatario di altri brani

mercantantiani. Il suo ruolo nell'ambito dell'attività musicale napoletana è prospettato in SAVERIO MERCADANTE, *Introduzione, Largo, Tema con variazioni per flauto e orchestra*, edizione critica a cura di Mariateresa Dellaborra, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 2015, p. IV.

<sup>11</sup> Si tratta di una nuova versione che l'autore offre di questo tema, già utilizzato in un'Aria variata per flauto solo e inserita, insieme a *Armida*, di Rossini, *Cara per te quest'anima; Gabriella* [di Vergy] di Michele Carafa: *Ombra che a me d'intorno*, nella prima raccolta di arie pubblicata a Napoli da Girard col numero di lastra 12 e dunque, verosimilmente, nel 1818. Per un ulteriore approfondimento cfr. MARIATERESA DELLABORRA, *Saverio Mercadante teorico e didatta per il flauto: le integrazioni alla «Nouvelle méthode pour la flûte di François Devienne*, «Fonti Musicali Italiane», 18, 2013, pp. 101-117.

<sup>12</sup> È l'unico Concerto solistico ad avere goduto del diritto di stampa. Per investigare la sua genesi e i motivi che condussero alla pubblicazione cfr. SAVERIO MERCADANTE, *Concerto in re maggiore per flauto e orchestra*, edizione critica a cura di Mariateresa Dellaborra, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 2011, pp. IV-VI.

<sup>13</sup> Cfr le tabelle 1 e 2 dell'Appendice.

<sup>14</sup> La distinzione è certamente netta e ampiamente studiata nell'ambito del quartetto d'archi, mentre è ancora tutta da affrontare per quanto riguarda i quartetti formati da strumenti diversi. Per un utile approfondimento cfr. almeno: MICHELLE GARNIER-BUTEL, *Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, Paris, Associations française pour le patrimoine musical, 1995, pp. 7-18; JANET MURIEL LEVY, *The "Quatuor concertant" in Paris in the Later Half of the Eighteenth Century*, Ph. D, Stanford University, 1971, pp. 1-100; MEREDITH MCFARLANE – SIMON McVEIGH, *The string quartet in London, 1769-1799*, in *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, ed. by Susan Woltenberg – Simon McVeigh, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 161-196; LUDWIG FINSCHER, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 24-29; 44-125; GUIDO SALVETTI, *Camerismo sinfonico e sinfonismo cameristico: alla ricerca di un approccio analitico pertinente*, in Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani, «Chigiana», n.s. XXIII, 1993, pp. 337-352.

<sup>15</sup> Per notizie più approfondite su di loro cfr. SAVERIO MERCADANTE, *Concerto in mi maggiore per flauto e orchestra op. 49*, edizione critica a cura di Mariateresa Dellaborra, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 2009, p. IV.

<sup>16</sup> FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli, Stabilimento tipografico di Vincenzo Morano, 1881-1883, II edizione, vol. III, pp. 111-112.

<sup>17</sup> Come riferisce BERNARD GERMAIN LA-CEPÈDE, *La poétique de la musique*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785 (Genève, Slatkine Reprints, 1970), vol. 3, pp. 342-344: 343.

<sup>18</sup> L'abbreviazione XVIII, 2 posta tra parentesi quadra, indica l'ipotizzata compilazione nella seconda metà del secolo XVIII. Si è cercato, per quanto possibile, di risalire alla prima edizione pubblicata.

<sup>19</sup> L'elenco è stilato in ordine alfabetico per autore facendo riferimento a quanto riportato in FRANS VESTER, *Flute music of the 18th century. An annotated bibliography*, Monteux, Musica rara, 1985. In questo caso, per questioni di spazio, ci si è limitati a riportare i soli numeri d'opera anziché i titoli integrali delle diverse raccolte con i relativi stampatori, pur essendo consapevoli dell'estrema confusione esistente tra le edizioni del XVIII secolo generata da operazioni commerciali non sempre ortodosse dei vari editori e abbondantemente documentata in un'ampia bibliografia specifica. Anche qui si è fatto riferimento a sillogi nate espressamente per flauto ed archi (violino, viola e violoncello). Se manca il numero d'opus, significa che l'autore non ha concepito una raccolta organica, ma brani isolati, comunque facilmente reperibili dallo studioso all'interno dei singoli cataloghi.

# Il concerto romantico per flauto in Italia. Briccialdi e la figura del virtuoso nella società ottocentesca

*Ginevra Petrucci*

## **Il Concerto romantico**

Una delle innumerevoli peculiarità del panorama artistico-musicale dell'Ottocento è la sua inscindibilità con l'elemento sociale, che è stato in grado di determinarne forme, finalità, diffusione e concezione in un modo forse più decisivo che nelle altre epoche storiche. In questo senso è molto interessante analizzare quale fosse la figura del virtuoso nell'immaginario sociale e artistico nell'Ottocento, e a questo concetto è strettamente legato il cuore del nostro intervento.

La forma del Concerto per strumento solista e orchestra si rese dominante fin dalla fine del Settecento come dimostrazione di talento e brillantezza dello strumentista e come forma in grado di appagare le esigenze di un nuovo e sempre crescente pubblico. In tal senso, la scrittura del Concerto pre-romantico e romantico tende a seguire delle formule volte a porre il solista in posizione di assoluta preminenza durante l'intera durata della composizione. Le nuove istanze estetiche dell'Ottocento, che si liberano di una più rigida formulazione mozartiana in favore di forme assai più

varie, danno vita ad un tipo di Concerto che, seppur spesso mantenendo questa denominazione classica, ben più si avvicina al concetto di *Konzertstück*, abbandonando il più delle volte qualsiasi tipo di struttura classica dei movimenti e di ritorno del materiale all'interno di essi secondo un procedere ortodosso, verso uno stile *durchkomponiert* di grande immediatezza e comprensibilità, in cui l'inventiva del virtuoso compositore prevale su qualsiasi tipo di organizzazione accademica del materiale e dove spesso questo è collegato tramite passaggi arditi tanto tecnicamente quanto compositivamente. Le orchestrazioni, inoltre, appaiono spesso alquanto ridotte non in termini di organico, ma in termini di effettiva utilizzazione del mezzo orchestrale. Molta ispirazione per questo tipo di composizioni fu tratta dal

gusto per le “scene liriche” e per l’imperante genere del melodramma. Sono fondamentali esempi di opere come:

- *Concerto in la minore* op. 47 per violino di Louis Spohr (1784 - 1859), intitolato “*In guisa d’una scena cantante*” – eseguito al Teatro alla Scala nel 1816 e trascritto successivamente per flauto da virtuosi come Christian Gottlieb Belcke (1796 - 1875) e poi da Wilhelm Popp (1828 - 1903);
- *Concerto in mi bemolle maggiore* per oboe di Vincenzo Bellini (1801 - 1835).

Rimanendo nell’ambito della letteratura flautistica, possiamo ricordare:

- *Concerto in re maggiore* op. 84 di Anton Bernhard Fürstenau<sup>1</sup> (1792 - 1852) intitolato “*In Form einer Gesangszene*”;
- *Concertino in fa maggiore* di Charles Gounod<sup>2</sup> (1818 - 1893);
- *Concerto in sol maggiore* op. 46 di Peter Joseph von Lindpaintner<sup>3</sup> (1791 - 1856);
- *Fantaisie mélancolique in sol minore* op. 29 di Adolph Terschak<sup>4</sup> (1832 - 1901);
- *Concertino in sol maggiore* op. 1 di Theobald Böhm<sup>5</sup> (1794 - 1881).

Questi Concerti sono tutti composti in una forma senza soluzione di continuità. Esempi macroscopici che riportano il nostro discorso al quadro più ampio del panorama compositivo del pieno Ottocento sono naturalmente – con ogni debita proporzione – Liszt per quanto riguarda la libertà della struttura compositiva e Chopin per il ridotto utilizzo dell’orchestra.

### **L’Ottocento, secolo di flautisti virtuosi, compositori, organologi – Il nuovo flauto**

Parlando della letteratura per flauto non si può scindere lo sviluppo delle formule compositive

dal grande fermento organologico che avvenne nell’Ottocento, che si rese determinante sia per i flautisti compositori che per i compositori *tout court*<sup>6</sup>. Limitando il campo esclusivamente ad otto grandi virtuosi dell’Ottocento che composero Concerti per flauto e orchestra, possiamo osservare come la figura del solista rimanga fortemente influenzata dalle nuove tecnologie e caratteristiche acustiche del nuovo strumento apportate da Theobald Böhm<sup>7</sup> e Giulio Briccialdi<sup>8</sup>, che resero possibile ottenere maggiore plasticità timbrica, maggior volume e vette tecniche di nuovo livello. Fra gli otto virtuosi che prendiamo in esame a titolo esemplificativo<sup>9</sup>, è interessante notare come solo l’ultimo – e curiosamente anche il più giovane – rimase fedele al flauto vecchio sistema.

- Conte Luigi Marini Porti (1803 - 1886): dal flauto vecchio sistema al flauto modello Briccialdi;
- Emanuele Krakamp (1813 - 1883): dal flauto vecchio sistema al flauto Böhm modello del 1832, al flauto Böhm modello del 1847;
- Giulio Briccialdi (1818 - 1881): dal flauto vecchio sistema al flauto Böhm modello del 1832, al flauto Böhm modello del 1847, al flauto vecchio sistema, al flauto modello Briccialdi del 1850 e seguenti del 1853 - 1869 - 1871;
- Cesare Ciardi (1818 - 1877): dal flauto

- vecchio sistema al flauto Böhm modello del 1832, al flauto vecchio sistema, al flauto modello Briccialdi;
- Raffaello Galli (1824 - 1889): dal flauto vecchio sistema al flauto modello Briccialdi;
  - Giuseppe Gariboldi (1833 - 1905): dal flauto vecchio sistema al flauto Böhm modello del 1832, al flauto Böhm modello del 1847;
  - Luigi Hugues (1836 - 1913): dal flauto vecchio sistema al flauto modello Briccialdi;
  - Ernesto Köhler (1849 - 1907): flauto vecchio sistema.

### **Concerti e Parafrasi: i flautisti virtuosi e gli operisti**

Lo sviluppo organologico del flauto non coinvolse tuttavia solo i flautisti virtuosi, ma svelò nuovi orizzonti a compositori di grande rilevanza e perseverante interesse per lo strumento, come Saverio Mercadante<sup>10</sup> (1795 - 1870).

L'illustre critico Michele Carlo Caputo<sup>11</sup> (1838 - 1928) in un articolo pubblicato sul «Giornale di Napoli» in una delle sue elaborate «Fotografie Musicali» (titolo che avevano tutti gli articoli da lui scritti) narrò il seguente episodio:

Una sera in casa di Mercadante un distinto dilettante appartenente all'alta aristocrazia spagnuola eseguì sul flauto alcuni pezzi che produssero grande impressione. Il venerando cieco fu meravigliato, credendo che ciò dipendesse dalla eccezionale imboccatura del suonatore, ma invece fu constatato che tutto dipendeva dalla bontà dello strumento che lo spagnuolo adoperava, che era un flauto Böhm. Il Mercadante fu sollecito a nominare una Commissione la quale riferì favorevolmente, ma per i mille accidenti che si dicono imprevedibili, che purtroppo sono prevedibilissimi nella natura di certe istituzioni, si trovò modo di far morire la cosa ed il rapporto della Commissione se pur fu scritto fu posto a dormire: e gli alunni del nostro Collegio continuarono, come continuano, a soffiare in quell'impossibile ed ingrato strumento che è il flauto comune, con quanto beneficio dell'arte del progresso non è difficile il rilevare<sup>12</sup>.

Data la cecità di Mercadante, indicata nell'articolo da Caputo, l'episodio deve essere avvenuto dopo la metà del 1862, ed è importante notare come l'ampia produzione di opere per flauto di Mercadante (Arie variate per flauto solo, Duetti, Trii, Quartetti) che contempla questi Concerti – tutti composti fra i 20 e 35 anni – sia improvvisamente ripresa con la stesura di un ultimo Concerto: per titolo, ponderosità e dedicatario, questo lavoro dimostra un rinnovato interesse per il flauto da parte del settantunenne Mercadante, il quale si era reso conto delle potenzialità del nuovo strumento.

Il *Gran Concerto in si minore*<sup>13</sup> riveste una particolare importanza per la data di stesura, di quasi dieci anni successiva alla rappresentazione napoletana dell'opera *Il Pelagio* (1857); per la durata, che supera abbondantemente quella degli altri Concerti; per l'attenzione alle nuove possibilità tecniche dello strumento (pur inserite in un impianto tradizionale in tre movimenti "alla Viotti", da lui molto amata); infine, per la valenza del dedicatario, Emmanuele Krakamp<sup>14</sup> – primo flautista italiano ad adottare il sistema Böhm e nominato da Mercadante, all'epoca Direttore del Conservatorio



San Pietro a Majella di Napoli, “Professore degli Istrumenti da Fiato”. Krakamp dedicò il suo metodo per flauto a Mercadante nel 1862, il quale ricambierà appunto nel 1866 con il *Gran Concerto in si minore*.

Saverio Mercadante (1795 - 1870) *Gran Concerto in si minore*  
Movimenti: Maestoso – Largo – Rondò  
Durata: 28 minuti ca.  
Organico: Flauto solista, Violini I - Violini II - Viola - Violoncello - Contrabbasso - Flauto I - Oboe I - Clarinetto I - Corni I e II  
Data di composizione: Novembre 1866  
Dedicatario: Emanuele Krakamp (1813 - 1883)

Tornando ai flautisti compositori, vediamo qui quale fu l'ampia produzione di Concerti, Fantasie e Parafraresi dei virtuosi menzionati in precedenza:

Conte Luigi Marini Porti (1803 - 1886):  
*Concerto in re maggiore*  
Movimenti: Allegro giusto – Andante sostenuto – Polacca  
Organico: Violini I - Violini II - Violenze - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II - Trombone I e II  
Manoscritto<sup>15</sup>

Emanuele Krakamp (1813 - 1883):  
*Variazioni in re maggiore per flauto e orchestra sull'Aria “La crinolina”*  
Movimenti: Introduzione, Tema e tre Variazioni  
Organico: Violini I - Violini II - Violenze - Violoncello - Contrabbasso - Flauto e Ottavino  
Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II - Trombone I, II e III  
Manoscritto<sup>16</sup>

Cesare Ciardi (1818 - 1877)<sup>17</sup>:  
*Concerto in re maggiore*  
Movimenti: Allegro non troppo – Andante sostenuto – Allegro scherzoso  
Organico: Violini I - Violini II - Violenze - Violoncello - Contrabbasso - Clarinetto I e II Fagotto I e II - Corno I e II -

Tromba I e II - Timpano  
Edizione dell'epoca (versione con pianoforte), Francesco Lucca di Milano  
Realizzazione moderna della partitura a cura di Roberto Fabbriani, Milano, Ed. Suvini Zerboni

Raffaello Galli (1824 - 1889):  
*Capriccio in sol maggiore sul Don Carlos di Verdi*  
Movimenti: Andante maestoso, Allegro moderato, Andante sostenuto, Allegro vivo  
Organico: Violini I - Violini II - Violenze - Violoncello - Contrabbasso - Ottavino - Oboe I e II Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II - Trombone I e II - Timpani, Grancassa e piatti  
Manoscritto<sup>18</sup>

Giuseppe Gariboldi (1833 - 1905):  
Trascrizione per flauto del *Concerto n. 6 in la maggiore op. 70* di Charles De Beriot (1802 - 1870)  
Movimenti: Allegro moderato – Allegretto – Allegro vivace  
Organico: Violini I - Violini II - Violenze - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II - Trombone I, II e III - Timpani  
Edizione Mayence B. Schott's Söhne

Luigi Hugues (1836 - 1913):  
*Concerto in re maggiore op. 56*  
Movimenti: Allegro moderato – Andante – Allegretto  
Dedicatario: Venceslao Köhler (padre di Ernesto Köhler)  
Organico: Violini I - Violini II - Violenze - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II  
Edizione dell'epoca (versione con pianoforte), Francesco Lucca di Milano  
Realizzazione moderna della partitura a cura di Emilio Ghezzi, Parma, L'Oca del Cairo

Luigi Hugues compose anche un secondo *Concerto in mi maggiore* op. 58, pubblicato dall'editore milanese Francesco Lucca e dedicato a Giulio Briccialdi.

Ernesto Köhler (1849 - 1907):

*Concert-Fantaisie su temi dell'opera Der Gouverneur von Tours di Carl Reinecke* op. 61

Movimenti: Allegro con fuoco, Andante, Allegretto, Allegro con fuoco

Organico: Violini I - Violini II - Viole - Violoncello - Contrabbasso - Flauto e ottavino - Oboe I - Clarinetto I e II - Fagotto I - Corno I e II - Tromba I e II - Trombone - Timpani, tamburo, cassa e triangolo

Edizione Zimmermann

*Concerto in sol minore* op. 97

Movimenti: Allegro giusto - Andante molto sostenuto - Allegretto moderato, Allegro brillante

Organico: Violini I - Violini II - Viole - Violoncello - Contrabbasso - Flauto e ottavino - Oboe I - Clarinetto I e II - Fagotto I - Corno I e II - Tromba I e II - Trombone

Edizione Zimmermann

*Fantasia da Concerto (Souvenir de St. Petersbourg)*

Movimenti: Maestoso, Andante sostenuto, Allegro, Marziale, Tempo di valzer, Presto

Organico: Violino I - Violino II - Viola - Violoncello - Contrabbasso

Edizione Zimmermann

## I Concerti di Giulio Briccialdi

Giungiamo all'approfondimento centrale del nostro tema, ossia i Concerti di Giulio Briccialdi (1818 - 1881), considerato "Il principe dei flautisti" o "il Paganini del flauto" e generalmente riconosciuto come esempio paradigmatico di flautista virtuoso. I Concerti composti da Briccialdi durante lo spazio temporale compreso fra il 1846 ed il 1867, e quindi durante il ventennio che lo vide acclamatissimo e richiesto in tutta Europa, rappresentano un esempio del virtuosismo strumentale coniugato con il bel

canto del melodramma. Nell'ambito dei Concerti per strumento solista e orchestra dell'Ottocento, quelli di Briccialdi rappresentano un *unicum* insieme alla silloge dei Concerti per flauto e orchestra composti da Saverio Mercadante<sup>19</sup>.

Sia la silloge briccaldiana che quella mercadantiana hanno la peculiarità di non basarsi su temi tratti da melodrammi in voga o su temi popolari di uso comune. Ciò appare normale nel caso di Mercadante, ma molto meno in Briccialdi. Infatti, i virtuosi dell'epoca - non solo i flautisti ma anche i violinisti, i pianisti, gli oboisti etc. - abituati a compiacere il pubblico dei salotti borghesi o aristocratici con l'esecuzione delle parafrasi operistiche, che rendevano possibile restituire ai pubblici ristretti il fervore del teatro, applicarono spesso anche nei Concerti la stessa formula compositiva delle parafrasi: ad una introduzione-cadenza faceva seguito l'enunciazione di un tema noto di estrazione popolare o lirica, per dare poi libero sfogo a funamboliche variazioni.

Fondamentale è ricordare come molto spesso i Concerti per strumento solista e orchestra venissero eseguiti durante gli intervalli fra un atto e l'altro dei melodrammi. Il so-

lista di turno (spesso una prima parte dell'orchestra stessa) si esibiva per colmare i tempi di attesa del pubblico, dipesi dai necessari cambi di scena. Tale pratica giustifica l'ampiezza degli organici orchestrali, spesso esagerata per le necessità di un Concerto per flauto ma comprensibile in quanto si trattava degli organici delle opere liriche a cui tali pezzi servivano da complemento, già presenti in teatro e quindi utilizzabili senza restrizioni.

Sia Briccialdi che gli altri virtuosi coevi pubblicarono molto raramente i Concerti nella versione con accompagnamento d'orchestra, essendo questo un genere di composizione strettamente legato alla loro attività professionale personale, e di conseguenza non adatto ai numerosi "distinti diletanti" i quali potevano ad ogni modo acquistare le edizioni con riduzione pianistica.

Diverso è il discorso che riguarda le composizioni per flauto e orchestra basate su temi d'opera piuttosto che su materiale originale. Queste venivano pubblicate anche con le parti separate, con cura speciale per la parte del "primo violino maestro concertatore", la quale conteneva indicazioni di partitura in modo da poter fungere da guida all'orchestra. Tali parafrasi su temi d'opera erano spesso pensate per essere eseguite negli intervalli delle opere a cui facevano riferimento.

Per quanto riguarda il rapporto di Briccialdi con l'editoria delle sue composizioni per flauto e orchestra<sup>20</sup>, ricordiamo che egli pubblicò partitura e parti di:

- *Fantasia su La figlia del reggimento di Donizetti* (dedicata a F. Doppler) per Giovanni Ricordi;

- *Fantasia per flauto con accompagnamento d'orchestra sopra un motivo dell'Opera Linda di Chamounix di Donizetti* per Giovanni Ricordi;

- *Fantasia per flauto con accompagnamento di grande orchestra sopra diversi motivi dell'Opera Lucrezia Borgia di Donizetti*, per la casa editrice Lucca di Milano.

Non pubblicò mai partitura e parti dei suoi Concerti originali, ma solo la riduzione pianistica di due di essi, oltretutto con accompagnamento diverso da quello previsto dall'orchestra. La *Libera trascrizione su La traviata di Verdi* per flauto e orchestra<sup>21</sup>, invece, pur non essendo un Concerto originale, venne stampata solo nella riduzione pianistica per Ricordi. La partitura e le parti furono gelosamente custodite da Briccialdi per uso personale, avendo egli anche leggermente modificato l'orchestrazione di alcuni passi verdiani.

È doveroso ricordare che Briccialdi fu anche compositore di brani sinfonici e addirittura di un melodramma in tre atti, *Leonora de' Medici*, che fu rappresentato al Teatro Carcano di Milano nel 1855<sup>22</sup> e che è ora purtroppo perduto. Fu inoltre apprezzato direttore d'orchestra, tra i primi provenienti dalla fila dei fiati e non da quella degli archi, e fu primo in Italia ad utilizzare la bacchetta.

Vediamo qui il catalogo delle composizioni di Briccialdi per flauto e orchestra, ben diciannove fra Concerti, brani sciolti, Fantasie e Parafraresi ed un Concerto per due flauti.

### *Concerti per flauto e orchestra*<sup>23</sup>

*Concerto n. 1 in si bemolle maggiore*

Organico: Violini I - Violini II - Violen - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II  
Manoscritto<sup>24</sup>

*Concerto n. 2 in mi minore*

Organico: Violini I - Violini II - Violen - Violoncello - Contrabbasso - Flauto I - Clarinetto I e II - Fagotto I - Corno I e II - Tromba  
Manoscritto<sup>25</sup>

*Concerto n. 3 in do maggiore*

Organico: Violini I - Violini II - Violen - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II - Timpani e triangolo  
Manoscritto<sup>26</sup>

*Concerto n. 4 in la bemolle maggiore*

Organico: Violini I - Violini II - Violen - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Timpani  
Manoscritto<sup>27</sup>

*Concerto n. 5 in mi bemolle maggiore*

Organico: Violini I - Violini II - Violen - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II - Timpani  
Partitura perduta; esiste in riduzione con pianoforte e in versione per flauto, archi e pianoforte<sup>28</sup>

### *Brani con titolo per flauto e orchestra*<sup>29</sup>

*La sirena*<sup>30</sup>

Organico: Flauto solista, 2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabbasso

*Ballabile di Concerto*<sup>31</sup>

Organico: Flauto solista, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*La serenata*<sup>32</sup>

Organico: Flauto solista, Flauto, 2 Clarinetti in la, 2 Fagotti, 2 Corni, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*Allegro alla Spagnuola*<sup>33</sup>

Organico: Flauto solista, Flauto, 2 Clarinetti, Fagotto, Corni, Tromba, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*L'inglesina*<sup>34</sup>

Organico: Flauto solista, Flauto, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*Fantasie e Parafraresi su temi d'opera per flauto e orchestra*<sup>35</sup>

*La muta di Portici* di Auber<sup>36</sup>

Organico: Flauto solista, 2 Oboi, 2 Clarinetti in si bemolle, 2 Fagotti, 2 Corni in do, Tromba in do, Trombone, Timpani in fa, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*Linda di Chamounix* di Donizetti<sup>37</sup>

Organico: Flauto solista, 2 Oboi, 2 Clarinetti in si bemolle, 2 Fagotti, 2 Corni in fa, 2 Trombe in si bemolle, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*Lucrezia Borgia* di Donizetti<sup>38</sup>

Organico: Flauto solista, Ottavino, Flauto, Oboe, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe in do, Tromboni, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*La fille du régiment* di Donizetti<sup>39</sup>

Organico: Flauto solista, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in la, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, Violini, Violen, Violoncelli, Contrabbasso

*I due foscari* di Verdi<sup>40</sup>

Organico: Flauto solista, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbasso

*Libera Trascrizione su La traviata di Verdi*<sup>41</sup>

Organico: Flauto solista, Clarinetto in do, 2 Fagotti, 2 Corni in fa, 2 Trombe in fa, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbasso

*Il Guarany* di Gomes<sup>42</sup>

Organico: Flauto solista, Clarinetto in do, 2 Fagotti, 2 Corni in fa, 2 Trombe in fa, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbasso

## I Concerti per due flauti

La produzione di Concerti per due flauti e orchestra, sebbene più esigua rispetto a quella di Concerti per un unico solista, rappresenta un *corpus* interessante e di valore artistico non indifferente. Anche in questo caso, l'occasione principale per l'esecuzione di questo tipo di composizione era l'intervallo fra un atto e l'altro delle opere nei teatri, quindi abbiamo orchestrazioni particolarmente ricche: da notare, ad esempio, il *Concerto in re minore* di Ferenc Doppler che necessita di 18 fiati di cui 10 ottoni, timpani e arpa, conseguentemente con un'adeguata compagine di archi. Di seguito un prospetto dei più importanti Concerti per due flauti e orchestra dell'Ottocento dei virtuosi:

Anton Bernhard Fürstenau<sup>43</sup> (1792 - 1852)

*Concertino in la maggiore* op. 87 per due flauti e orchestra  
Organico: Violini I - Violini II - Viole - Violoncello - Contrabbasso - Flauto I - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Tromba I e II - Timpani  
Edizione H. Helmuth, Halle

Theobald Böhm (1794 - 1881)

*Concertante in sol maggiore* op. 7 per due flauti e orchestra

Organico: Violini I - Violini II - Viole - Violoncello - Contrabbasso - Flauto - Oboe I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Timpani  
Theobald-Böhm-Archiv, München

Giulio Briccialdi (1818 - 1881)

*Concerto in la maggiore* per due flauti e orchestra  
Organico: Violini I - Violini II - Viole - Violoncello - Contrabbasso - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I e II - Timpani  
Manoscritto<sup>44</sup>

Ferenc Doppler (1821 - 1883)

*Concerto in re minore* per due flauti e orchestra  
Organico: Violini I - Violini II - Viole - Violoncello - Contrabbasso - Flauto I e II - Oboe I e II - Clarinetto I e II - Fagotto I e II - Corno I, II, III, IV - Tromba I, II, III - Trombone I, II, III - Arpa - Timpani  
Edizione Gerard Billaudot, Paris

Lo sguardo alla produzione di brani per flauto e orchestra imperniato sulla figura di Giulio Briccialdi apre ampi scenari di approfondimento non solo nei confronti dei virtuosi coevi al "principe dei flautisti", ma anche verso il forte stimolo che la presenza nelle compagini orchestrali dei teatri d'opera di ottimi - e a volte straordinari - strumentisti diede agli autori melodrammatici dell'Ottocento. Gran parte degli operisti italiani, come Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Verdi, vennero sollecitati

a comporre degli "assolo" di notevole rilevanza tecnica, dall'ascolto dei traguardi raggiunti grazie alle varie evoluzioni organologiche tese al miglioramento dell'esecuzione strumentale. Sulla falsariga delle Arie composte per alcuni idoli canori del momento, gli operisti mutavano, di tanto in tanto, gli stilemi di scrittura strumentale in omaggio ai virtuosi presenti in orchestra o ascoltati nei salotti aristocratici, rendendo manifesta una frequentazione e un'elaborazione dei materiali di sorprendente profondità. Alcune impennate di virtuosismo strumentale appaiono addirittura inaspettate nei confronti dell'abituale scrittura e sono testimonianza di come vi fosse una conoscenza profonda delle acquisizioni tecniche che la ricerca virtuosistica degli strumentisti aveva prodotto, e di come il loro valore fosse riconosciuto e rispettato.

A chiosa di ciò, e per tornare a Briccialdi e allo straordinario ruolo da lui acquisito, basti pensare che nelle rappresentazioni della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, quando in orchestra Briccialdi ricopriva il ruolo di primo flauto, il celebre "assolo" dell'arpa nel Primo Atto che precede la Cavatina del soprano "Regnava nel silenzio" veniva eseguito da Briccialdi in una sua virtuosistica versione per flauto<sup>45</sup>. Una prassi esecutiva, dunque, che consentiva un'utilizzazione del materiale libera e articolata, a dimostrazione delle reciproche influenze fra strumentisti virtuosi e attenti operisti.

#### Note

<sup>1</sup> Per un ulteriore approfondimento del tema, cfr. B. M. H. SCHNEEBERGER, *Die Musikerfamilie Fürstenau*, Vol.1 und Vol.2, Münster, Musikwissenschaft, 1992. Per il *Concerto*: edizione a cura di Werner Richter, Frankfurt am Main, Musikverlag Zimmermann, 1972.

<sup>2</sup> Edizione a cura di Dominik Sackmann, Winterthur, Amadeus Verlag, 1988.

<sup>3</sup> Leipzig, H.A. Probst, (n° di lastra 90b).

<sup>4</sup> Leipzig, Fr. Kistener, (n° di lastra 2515 – 2516).

<sup>5</sup> Theobald-Böhm-Archiv, München, 2010.

<sup>6</sup> [N. d. C.] Per un ulteriore approfondimento del tema, cfr. GIANNI LAZZARI, EMILIO GALANTE, *Il flauto traverso*, Torino, EDT, 2003 e *Il flauto in Italia*, a cura di Claudio Paradiso, Roma, Libreria dello Stato, 2005.

<sup>7</sup> THEOBALD BÖHM, *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz, Schotts Söhne 1847 (trad. it. *Della costruzione dei flauti e de' più recenti miglioramenti della me-*

*desima*, Milano, G. Ricordi, 1851); THEOBALD BÖHM, *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*, München, Joseph Aibl, 1871 (trad. it. *Il Flauto nei suoi aspetti acustici, tecnici e artistici*, Torre Annunziata, Falaut Collection, 2006); RICHARD CARTE, *Sketch of the successive improvements made in the flute, with a statement of the principles upon which flutes are constructed; and a comparison between the relative merits of the ordinary flute, the flute of Böhm, and Carte's improved Böhm flute with the old system of fingering*, Rudall, Rose, Carte & Co., London, 1851.

<sup>8</sup> GIULIO BRICCIALDI, *Il flauto e i suoi moderni perfezionamenti*, in «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze», XII (1874), riedito in «Aulos», III, 2, 1989; GIULIO BRIC-

CIALDI, *Ancora del flauto Briccialdi*, in «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze», XIII (1875), riedito in «Aulos», III, 2, 1989; J. L. VOORHEES: *The classification of flute fingering systems of the nineteenth and twentieth centuries*, Buren, Frits Knuf, 1980; GIAN-LUCA PETRUCCI: *Giulio Briccialdi, Il Principe dei Flautisti*, Terni, Edizioni Thyrus, 2001.

<sup>9</sup> Per le informazioni sugli strumenti utilizzati, cfr. RICHARD SHEPHERD ROCKSTRO, *A Treatise on the Flute*, London, Musica Rara, 1967; GIAN-LUCA PETRUCCI, *Il flauto Böhm in Italia*, Viggiano, Edizione L'Antissa, 2012, p.63-68; ALBERTO VEGGETTI, *Il flauto e i flautisti*, Inedito, Terni, Archivio privato Gian-Luca e Ginevra Petrucci.

<sup>10</sup> Su questo autore, cfr. GIAN-LUCA PETRUCCI, *La Musica strumentale di Saverio Mercadante*, in «Altamura», Bollettino dell'Archivio-Biblioteca-Museo Civico, n. 31-32, 1989 - 1990, pp. 244-268; GIAN-LUCA PETRUCCI - GIACINTO MORAMARCO, *Saverio Mercadante, l'ultimo dei cinque Re*, Roma, Editoriale Pantheon, 1995; MICHAEL WITTMANN, voce *Saverio Mercadante* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001; GIAN-LUCA PETRUCCI, *L'anima strumentale di Saverio Mercadante*, in SANTO PALERMO - DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante - biografia*, Fasano, Schena editore, 2014.

<sup>11</sup> Michele Carlo Caputo (1838-1928), laureato in lettere e diplomato in pianoforte, canto e composizione, svolse intensa attività a Napoli come critico musicale collaborando con diversi quotidiani e riviste musicali. Nel 1891 fu nominato bibliotecario della sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma. Successivamente diresse la Biblioteca Estense di Modena, la biblioteca dell'Università di Catania, dell'Università di Padova, e la biblioteca musicale di S. Cecilia in Roma.

<sup>12</sup> MICHELE CARLO CAPUTO, (1838-1928), «Giornale di Napoli», 8 Agosto 1874.

<sup>13</sup> Il *Gran Concerto in si minore*, di recente scoperta (in quanto collocato in un archivio privato), è datato 1866 e reca la dedica a Emmanuele Krakamp. Data la cecità di Mercadante fin dal 1862, il manoscritto è presumibilmente opera di un anonimo estensore, così come lo sono altre composizioni degli ultimi anni di vita del Maestro. Una copia moderna del *Gran Concerto in si minore* è collocata nell'archivio privato di Gian-Luca e Ginevra Petrucci.

<sup>14</sup> Su questo autore, cfr. MAURIZIO BIGNARDELLI, *Emanuele Krakamp flautista del Regno delle Due Sicilie*, Messina, Carbone editore, 1989; MAURIZIO BIGNARDELLI, *Emanuele Krakamp*, in *Lexikon der Flöte*, Laaber, Laaber Verlag, 2009.

<sup>15</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma.

<sup>16</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella, Napoli.

<sup>17</sup> Su questo autore, cfr. R. FABBRI, *Cesare Ciardi, un flautista toscano alla corte dello Zar*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

<sup>18</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte "Fondo Vesella", Roma.

<sup>19</sup> Nonostante si vada delineando in maniera sempre più definitiva il numero dei Concerti per flauto e orchestra di Mercadante, non si possono escludere ulteriori acquisizioni provenienti da archivi privati o da biblioteche italiane e straniere non ancora sufficientemente scandagliate. Basti pensare, ad esempio, alla quasi nullità d'informazioni inerenti la musica strumentale composta negli alterni periodi in cui Mercadante soggiornò in Portogallo e Spagna (1826 - 1831) o alla pubblicazione del 2011 (Vigormusic) del *Capriccio* per flauto e orchestra (pubblicato nella riduzione per flauto e pianoforte) acquisito nel 1976 dalla Biblioteca Provinciale "P. Albino" di Campobasso proveniente da una collezione privata. Non si deve nemmeno dimenticare come l'interesse di Mercadante per la musica strumentale fu costante durante tutta la sua esistenza, così come la disponibilità ad accettare committenze private o di case editrici. A tal proposito si veda come nel 1824 a Vienna, periodo antecedente i soggiorni in Spagna e Portogallo, Mercadante - oltre a dirigere la sua opera *Elisa e Claudio* e a comporre, per il Kärntner-Theater, le opere *Doralice*, *Le nozze di Telemaco* e *Antiope*, *Il Podestà di Burgos* - pubblicò un virtuosistico *Divertissement* per violoncello e pianoforte (Wien, Pierre Mechetti, lastra n° 1791).

<sup>20</sup> Su questo argomento, cfr. GIAN-LUCA PETRUCCI: *Giulio Briccialdi, Il Principe dei Flautisti*, cit.

<sup>21</sup> La partitura della *Libera Trascrizione su La traviata di Verdi* per flauto e orchestra non reca alcuna data di composizione, tuttavia la versione per flauto e pianoforte fu pubblicata

dall'editore milanese F. Lucca nel 1856 ca. (n° di lastra 10588).

<sup>22</sup> L'opera *Leonora de' Medici*, su libretto di Francesco Guidi, venne rappresentata il giorno 11 Agosto del 1855 al Teatro Carcano di Milano. Gli interpreti furono Luigi Alessandrini, Domenico Mattioli, Linda Fiorio, Luigia Abbada, Luigi Saccomanno, Luigi Fagnoni, Gaetano Borbone. Direttore d'orchestra fu lo stesso Giulio Briccialdi.

<sup>23</sup> Su questo argomento, cfr. GIAN-LUCA PETRUCCI: *Giulio Briccialdi, Il Principe dei Flautisti*, cit.

<sup>24</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>25</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>26</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>27</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>28</sup> La partitura per flauto e orchestra risulta perduta, pur conoscendo l'organico da documentazione epistolare. Esiste una versione per flauto, archi e pianoforte pubblicata da Ricordi nel 1845-46 ca. (n° di lastra 17546) con il numero d'opera 19 e una riduzione per flauto e pianoforte, con lo stesso numero d'opera, pubblicata da Ricordi nel 1855 ca. (n° di lastra 28104).

<sup>29</sup> Su questo argomento, cfr. GIAN-LUCA PETRUCCI: *Giulio Briccialdi, Il Principe dei Flautisti*, cit.

<sup>30</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni. Sulla prima pagina è riportata a matita, da mano ignota, la dicitura "Composizione scritta nella prima gioventù". Prima edizione moderna a cura di Gian-Luca Petrucci, Copenhagen, Edition Svitzer, 2011.

<sup>31</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>32</sup> Milano, Giovanni Canti – n° di lastra 1222 (1846).

<sup>33</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>34</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>35</sup> Su questo argomento, cfr. Cfr. GIAN-LUCA PETRUCCI: *Giulio Briccialdi, Il Principe dei Flautisti*, cit.

<sup>36</sup> Manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>37</sup> Milano, Gio. Ricordi – n° di lastra 13678 (c. 1842-1843) riduzione per flauto e pianoforte; versione con orchestra n° di lastra 13679 (c. 1842-1843).

<sup>38</sup> Milano, F. Lucca – n° di lastra 2730 (1841) riduzione per flauto e pianoforte; versione con grande orchestra n° di lastra 2731 (1841).

<sup>39</sup> Milano, Gio. Ricordi riduzione per flauto e pianoforte n: di lastra 17319 (1845); versione con orchestra Mayence, Fils de B. Schott – n° di lastra 8222 (c. 1845).

<sup>40</sup> Milano, Gio. Ricordi – n° di lastra 17994 (1845-46) riduzione per flauto e pianoforte. Versione per flauto e orchestra irripetibile, pur conoscendosene il previsto organico orchestrale.

<sup>41</sup> Vedi nota n° 20.

<sup>42</sup> Manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca del Conservatorio "S. Cecilia", Roma. Riduzione per flauto e pianoforte Milano, F. Lucca – n° di lastra 20318 (1871).

<sup>43</sup> Halle, H. Helmuth, n° di lastra 40 (1832).

<sup>44</sup> Manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Superiore di Studi Musicali G. Briccialdi, Terni.

<sup>45</sup> GIULIO BRICCIALDI, *Solo* che precede la *Cavatina* del Soprano. Firenze, Edizione dell'epoca Venturini, n° di lastra 592.



## Il manuale flautistico manoscritto di Amos Marangoni (1829)

*Alessandro Valle*

L'opera è stata scritta nel 1829 dal flautista dilettante Amos Marangoni, nato a Ferrara nel 1810, che, oltre a questo lavoro, ha lasciato alla biblioteca del Conservatorio "G. Frescobaldi" una raccolta di musiche per due flauti e per flauto e pianoforte trascritte da lui stesso o da musicisti coevi<sup>1</sup>. Il mio scopo è stato quello di effettuare una ricerca che rendesse il testo, gli esempi musicali (e tutte le parti da cui è composto) chiari, leggibili e accessibili a tutti. Nel presentare il Metodo ho cercato di fornire il maggior numero possibile di informazioni riguardanti gli autori citati dal Marangoni, affinché si possa definire con precisione il contesto in cui visse l'autore e come si presentava l'attività musicale ferrarese nei primi decenni dell'Ottocento. Dal momento che all'interno dell'opera figurano anche i nomi di maestri e trattatisti illustri provenienti dall'Italia e dall'estero, ho analizzato le varie parti dell'opera per capire ciò che il Marangoni ha tratto dalla sua esperienza e ciò che, al contrario, proviene dalla lettura delle opere dei trattatisti che cita.

Ho inoltre analizzato i tre diversi modelli di flauto traverso che compaiono nelle pagine riguardanti le intavolature: in esse sono riportati dei flauti ad

una, a quattro e a otto chiavi. È stato inoltre rinvenuto nella zona di Ferrara un flauto sulla cui custodia sono riportate le lettere "A. M.", che potrebbero essere le iniziali del Marangoni. Questo strumento è ora proprietà di Gino Maini. Le immagini disegnate dall'autore e questo strumento ci potrebbero fornire delle indicazioni sui tipi di flauto conosciuti nell'ambiente ferrarese e sui costruttori italiani o stranieri che hanno venduto i loro prodotti nella zona, mentre la presenza della biblioteca musicale e gli esempi musicali del trattato ci permetteranno di farci un'idea delle inclinazioni del Marangoni e dei flautisti a lui contemporanei.

Il trattato è contenuto in un volume autografo vergato dall'inizio alla fine con la stessa calligrafia; il nome dell'autore compare in calce all'ultima pagina assieme alla data di stesura:

«Ad uso di Marangoni Amos dilettante.

Copia che la scrisse di proprio pugno nel 1829 in tempo delle vacanze»

Le ricerche effettuate su di lui mi hanno permesso di stabilire una data di nascita certa (che permette di affermare che nel 1829 il Marangoni aveva solamente 19 anni). Infatti, all'interno del fondo "Popolazione dell'Ottocento" – conservato nell'Archivio Storico del Comune di Ferrara – figura un solo Amos Marangoni, ma sembrano esservi delle discrepanze nelle date riportate nei tre principali censimenti ottocenteschi. L'ambiguità nelle date di nascita riportate è causata da una semplice imprecisione del censimento napoleonico<sup>2</sup> in cui non è specificata l'unità di misura della cifra posta accanto al nome del Marangoni. Dal momento che tutti i censimenti consultati riportano in anni l'età del soggetto, il numero 15 del Marangoni è rimasto misterioso finché non si è capito che indicava il numero di mesi che l'autore aveva nel 1812, anno di stesura del sunnominato censimento napoleonico. Una volta risolto questo errore di interpretazione, si è potuto stabilire il giorno esatto in cui Amos Aloisius Valentinus Marangoni è stato battezzato, ossia il 12 Aprile 1810. Le altre informazioni in nostro possesso sono i nomi dei genitori (Giuseppe Marangoni e Margherita Mollica) e il domicilio: Via Porta Romana numero 4895<sup>3</sup>. Infine, dal registro delle sepolture, otteniamo l'ultima importante informazione: Amos Marangoni è morto «ancora celibe» per «involuzione senile» il 28 Gennaio del 1901 «all'età di 90 anni e 10 mesi»<sup>4</sup>.

Il manoscritto si presenta come un volume ben rilegato e il titolo dell'opera (*Primi elementi di musica per flauto*), scritto su un riquadro di carta bianca con contorno blu, compare già al centro del frontespizio. La rilegatura è fatta con un robusto cartoncino marrone decorato con delle gocce di colore rosato, mentre la spalla del volume è verde scuro. Nella prima pagina (che inizialmente faceva parte dell'interno della rilegatura, mentre ora è staccata dal resto del volume) compare nuovamente il titolo, scritto in grande e con bella grafia. I fogli (cm 41x30) su cui è steso il testo sono raggruppati in tre fascicoli uniti dalla rilegatura, e in ognuno di questi fascicoli i fogli sono legati assieme con lo spago. Il primo gruppo consta di dieci fogli, il secondo di tredici ed il terzo ancora di dieci. In totale le pagine sono 134. Il trattato, destinato genericamente a coloro che desiderano imparare a suonare il flauto traverso, non prevede precedenti conoscenze musicali. Sarà l'autore stesso, come vedremo, a fornirci tutte quelle nozioni teoriche e pratiche che serviranno al principiante per suonare correttamente lo strumento. L'utilizzo da parte del Marangoni del termine abbreviato *flauto*, nel titolo,

ha una importante rilevanza storica. Dobbiamo infatti ricordare che il termine generico comincia a indicare il flauto traverso dalla fine del Settecento, ossia da quando tramonta l'uso del flauto dolce. Sia precedentemente sia successivamente al periodo tardo-barocco e romantico, quando entrambi gli strumenti erano utilizzati e distinti, una definizione semplificata come quella del Marangoni non sarebbe stata più valida.

L'opera è divisa in tre parti: una parte teorica, una parte contenente le diteggiature e una parte dedicata ai vari aspetti esecutivi. Nella prima parte sono contenute decine di paragrafi in cui sono esposti i primi rudimenti di teoria musicale che possono servire ai principianti (il pentagramma, norme per la lettura, le scale, gli intervalli, ecc.) e alcune informazioni che già rientrano nell'ambito di studi più avanzati (cadenze, accordi, ecc.).

La seconda parte del Metodo consta di diverse pagine in cui sono disegnate le figure di alcuni flauti a una, quattro e otto chiavi con le relative diteggiature. Alcune di queste immagini, come vedremo poi, sono in grado di fornirci un'indicazione del tipo di strumenti che circolavano al tempo nella zona di Ferrara o che in qualche modo erano stati visti e usati dal Marangoni, dal suo insegnante o da qualche collega musicista; gli schemi che figurano nel manoscritto sono molto precisi e, per ciascun tipo di flauto, riportano con esattezza le posizioni e il numero dei fori e delle chiavi. Accanto ad ogni immagine sono state tracciate delle griglie su cui, attraverso quattro diversi tipi di segni grafici (pallino pieno, pallino vuoto, quadrato pieno, quadrato

vuoto), sono indicati i fori e le chiavi da aprire o chiudere per ottenere tutta la gamma dei suoni. Al flauto ad una chiave sono dedicate quattro intavolature di due pagine ciascuna: nella prima intavolatura sono riportate le diteggiature della scala naturale, nella seconda le diteggiature della scala con i diesis, nella terza quelle della scala con i bemolli, mentre nella quarta sono esemplificati tutti i tipi di trilli maggiori e minori. Al flauto a quattro chiavi sono dedicate tre pagine di intavolature: nella prima sono riportate le diteggiature della scala naturale, nella seconda le diteggiature della scala con i diesis, nella terza della scala con i bemolli. Al flauto a otto chiavi sono dedicate altre tre pagine di intavolature, in cui la successione delle scale è la stessa di quello a quattro chiavi. A questo punto l'autore inserisce due pagine di osservazioni sul modo in cui si devono eseguire talune note, a seconda che queste siano crescenti o calanti di intonazione e a seconda che vi siano o meno delle diteggiature alternative. A completamento della sezione dedicata alle diteggiature, segue poi un'altra pagina in cui sono schematizzate tutte le posizioni per i trilli maggiori e minori sui flauti a quattro e otto chiavi.

Nell'ultima parte del trattato, dopo aver descritto i vari pezzi che compongono lo strumento, il Marangoni dà delle indicazioni inerenti la postura (del corpo e delle mani), il suono, l'imboccatura, le articolazioni, le dinamiche e quant'altro possa servire ad una buona esecuzione.

Nonostante il manoscritto sia vergato dall'inizio alla fine con la stessa calligrafia, si possono rilevare alcune differenze del tratto a seconda della sezione. In linea di massima si può notare come la scrittura migliori man mano che si procede nella lettura; difatti, mentre la prima parte si presenta piena di imperfezioni, la parte finale risulta pulita e precisa. In tutto il testo Marangoni usa abbreviare determinate parole, ed anche questa abitudine si riduce man mano che procede nella stesura del Metodo. In alcune pagine della prima sezione sono presenti anche delle cancellature (che, in diversi casi, interessano intere facciate), introdotte per eliminare ripetizioni di parti precedenti. La costante negativa di tutto il manoscritto è la presenza di macchie e puntini sparsi sulle varie pagine (tali imprecisioni non sono però imputabili all'autore, ma derivano dall'assorbimento dell'inchiostro nelle venature della carta): le parti più annerite sono quelle poste nel verso degli esempi musicali, quando l'autore doveva lasciare riposare il pennino sul foglio per ottenere il corpo delle semiminime e di tutte le note piene. Ancora più confuse risultano essere le intavolature, dal momento che le diteggiature, che sono state segnate sulla griglia utilizzando dei grossi pallini e quadratini neri per indicare i fori chiusi, hanno tempestato il verso delle pagine di

macchioline e cerchietti. Ad ogni modo la lettura attenta di queste pagine, in cui il testo è confuso ma sempre distinguibile dalle macchie, ci consente di recuperare perfettamente le intavolature di tutti i tipi di flauti analizzati dall'autore.

Tra p. 46 e p. 47 è stata accuratamente tagliata una pagina. Sono portato a pensare che anche questa, al pari delle cancellature precedenti, sia una correzione apportata dall'autore, in quanto la numerazione progressiva delle due pagine che seguono è stata cambiata. A p. 47 vi è inoltre una cancellatura che interessa tutto il foglio e che potrebbe essere la fine della correzione precedente. Dal dialetto ferrarese sembra derivare l'abitudine di raddoppiare alcune lettere all'interno delle parole (nel testo del Marangoni sono soprattutto i verbi a presentare questa particolarità), mentre i nomi propri si presentano mancanti di alcune lettere: quasi tutti vengono contratti utilizzando le scempie (ad es. Rabboni diviene Rabboni) e i nomi stranieri vengono scritti in base alla pronuncia italiana (ad es. Hugot diviene Ugot). Tale particolare può far ipotizzare che il Marangoni sia venuto a conoscenza di questi autori attraverso le parole

di un maestro o di un collega, anziché tramite lettura diretta delle opere originali.

La scrittura su pentagramma è chiara e ben articolata, e solo in rari casi si trovano degli errori. In svariati casi è palese la mancanza di alcune note, in altri le note sono sbagliate e in altri ancora mancano degli 'accidenti'. Tuttavia, gli errori sembrano derivare da momenti di distrazione dell'autore più che da lacune nella sua preparazione musicale. A livello grafico possiamo notare che le note interne al pentagramma sono ben curate e distinguibili, mentre quelle poste al di sopra di esso richiedono una lettura più attenta, poiché i tagli addizionali non sono posti ad una distanza precisa ma tendono a contrarre gli spazi.

Gli esempi posti all'inizio del trattato descrivono i simboli della notazione che l'autore userà nella parte pratica per redigere gli esercizi: esercizi mirati, creati per risolvere determinati problemi di diteggiatura e di pronuncia, per eseguire abbellimenti e gruppi di note, per impostare l'uso del diaframma e regolare il respiro durante l'esecuzione, ecc. Alla fine di ogni sezione della prima parte del trattato, il Marangoni propone un esercizio riepilogativo in cui ripresenta tutte le novità introdotte, proponendo delle piacevoli melodie che possano dare soddisfazione allo studente. Le linee melodiche sfruttano le scale ascendenti e le salite cromatiche, mentre dalle note più acute si ritorna alle più gravi con arpeggi e salti di terza arricchiti qua e là da trilli e mordenti. In queste melodie, e negli esempi in genere, l'autore non si spinge oltre la maggiore e alla sua relativa minore fa diesis. Le tonalità con i bemolli sono presentate

nel circolo delle quinte, ma non vengono mai utilizzate negli esercizi. I bemolli figurano solo quando l'autore ha il dovere di spiegare il funzionamento delle chiavi di sol# e di la#, che enarmonicamente implicano la conoscenza del lab e del sib.

Per contestualizzare storicamente il manoscritto è necessario fare un salto nella Ferrara di inizio Ottocento. La fine del secolo precedente, infatti, è un periodo di profondi cambiamenti per la città di Ferrara (e più in generale per l'Italia), poiché nel 1796, dopo la secolare dominazione dello Stato Pontificio, Ferrara viene conquistata dalle truppe napoleoniche. Il nuovo governo sopravvivrà fino al 1814, anno in cui gli austriaci invadono nuovamente la città. Anche questa è una situazione provvisoria, in quanto già l'anno successivo Ferrara cadrà nuovamente sotto il Papato che, tra alterne vicende, manterrà il controllo della città fino al 1860. Tuttavia, questa instabilità civile si contrappone ad una notevole stabilità negli indirizzi dell'attività culturale e musicale. Ciò è dimostrato dalla presenza di un Teatro Comunale<sup>5</sup> molto attivo, in cui vengono proposte continuamente nuove opere e in cui vengono chiamati gli autori stranieri più accreditati per pre-

sentare i loro nuovi lavori e allestimenti. Basti ricordare i nomi di Gioacchino Rossini<sup>6</sup> (1792 - 1868), Alessandro Rolla (1757 - 1841), Niccolò Paganini<sup>7</sup> (1782 - 1840) e molti altri. Alla struttura del teatro, dove trascorrono le serate i cittadini altolocati ed aristocratici, si affianca quel contraltare popolare rappresentato dalla banda. Sarà proprio il direttore di questa banda, Gaetano Zocca (1784 - 1834), che, nei primi anni dell'Ottocento, avrà l'idea della creazione di una scuola di musica, e il 20 novembre 1821 il Gonfaloniere istituirà una Scuola gratuita dove si insegna a suonare il violino<sup>8</sup>. Proprio Zocca insegnerà nella nuova scuola in cambio di un salario annuo, deve dare tre lezioni a settimana a due allievi selezionati. Questa scuola si allargherà sempre più nel corso del secolo, verranno introdotti nuovi corsi e nuovi insegnanti e il 15 gennaio 1870 diverrà Liceo Musicale "G. Frescobaldi".

Marangoni è al corrente di quanto sta succedendo in Italia e all'estero: difatti, oltre a trarre personalmente spunto da diverse opere di autori italiani, cita direttamente alcuni importanti maestri e teorici d'oltralpe: nel suo manoscritto, accanto a molti nomi noti, troviamo poi una serie di personaggi attualmente pressoché sconosciuti, ma che, nella Ferrara del tempo, godevano di grande fama. Molti di essi sono valenti flautisti, teorici o maestri di musica che lavoravano nell'ambiente ferrarese (o, più in generale, emiliano) e che si muovevano nell'ambito delle orchestre cittadine. Un esempio può essere il nome di Nemerio Manfredini, che ricorre spesso nei documenti lasciati da Marangoni: il Manfredini è un noto flautista dell'epoca, che compare nella raccolta di

musiche per flauto del fondo Marangoni, conservato nella biblioteca del Conservatorio di Ferrara<sup>9</sup>.

Compositore e trascrittore di musiche per il suo strumento, il Manfredini, nato nel 1809, «studiò il flauto a Ravenna con Casalini, a Ferrara con Rivetti, con Tasso e con il celebre Zocca, e fu anche a Bologna»<sup>10</sup>. Dopo avere completato gli studi di contrappunto in «conservatorio sotto Zingarelli e Ruggi»<sup>11</sup>, si dedicò in seguito alla carriera di solista, riscuotendo un notevole successo nel Lombardo-Veneto e nei teatri di Foligno e Senigaglia. Nel 1835 ritornò a Ferrara, dove gli venne assegnata la direzione della banda civica provinciale, e morì nel 1844 in seguito a malattia<sup>12</sup>. Nel periodo che va dal 1825 al 1839, il Manfredini, nonostante gli impegni che lo portavano in giro per l'Italia, continuava a suonare nell'orchestra di Zocca (dove quest'ultimo ricopriva il ruolo di direttore e primo violino dal 1816 al 1834), che, nel 1819, era stata inglobata dalla Società Filarmonica. Proprio in quell'anno era comparso un *Piano generale per la Società riunita sotto il titolo di Accademia Filarmonica di Ferrara*, in cui vengono definiti i ruoli all'interno della Società e le sue funzioni nella vita musicale ferrarese. Dal

documento apprendiamo che vi possono essere tre diverse categorie di Soci: Contribuenti, Onorari e Corrispondenti; ai vertici dell'Accademia stanno un Direttore, due Ispettori e un Archivist. Ispettori della Società sono il Gonfaloniere Conte Ercole Estense Mosti<sup>13</sup> e il Conte Bartolomeo Masi<sup>14</sup>. La sede della Società è sita presso il Palazzo Gavazzini e i soci contribuiscono al suo sostentamento, venendo poi ricompensati con la possibilità di eseguire i propri pezzi negli otto concertini organizzati dall'Accademia durante l'anno. L'orchestra, sotto la direzione di Zocca, è formata soprattutto da musicisti locali, ed è concesso anche ai dilettanti di suonarvi, previa presentazione di una domanda formale al Direttore. Ulteriori ricerche potrebbero permetterci di capire se il Marangoni avesse contatti diretti con la Società Filarmonica, magari come socio, o se, addirittura, avesse avuto l'onore di suonare il flauto all'interno dell'orchestra.

Giuseppe Zagagnoni, citato più frequentemente come 'Padre Zagagnoni', iniziò gli studi a Ravenna e li completò a Bologna con Padre Martini e Padre Mattei. Dopo aver esercitato l'attività di maestro di Cappella a Ferrara nella Chiesa delle Orsoline, si portò a Roma, sempre con lo stesso incarico, presso il Monastero dei Carmelitani dei SS. Apostoli. Abbiamo diverse sue composizioni, tra cui una Messa da Requiem con orchestra, una Messa solenne a quattro voci con orchestra, Mottetti, Miserere e alcuni studi teorici di contrappunto. Sappiamo dalle cronache musicali del tempo che Padre Zagagnoni era molto stimato per la sua preparazione teorica e prendeva parte ad innumerevoli avvenimenti musi-

cali, sia nella veste di compositore, sia in quella di didatta. Probabilmente furono dunque i suoi studi teorici, le sue doti di compositore, non meno che la sua fama cittadina a colpire il Marangoni, che lo annovera tra i grandi maestri di armonia. L'essere stato insegnante del Masi è un possibile legame dello Zagagnoni con la Società Filarmonica.

Altro teorico italiano citato nel manoscritto è Bonifacio Asioli<sup>15</sup>, che iniziò lo studio del clavicembalo da autodidatta nella città natale e, in seguito, lì divenne maestro di Cappella nel 1786<sup>16</sup>. Avendo fornito i propri servizi alla famiglia Gherardi di Torino, venne insignito dal viceré d'Italia del titolo di 'Direttore della Cappella Imperiale' e fu poi Direttore del R. Conservatorio di Milano fino al 1814.

I nomi che compaiono nel Metodo sono spesso collegabili tra loro: così, il nome dell'Asioli è legato a quello di Guido Cimoso<sup>17</sup> e di Benedetto Negri<sup>18</sup>. Compositore ed organista, il Cimoso è allievo del padre e dell'Asioli presso il Conservatorio di Milano, e la sua carriera musicale è legata soprattutto all'attività di organista. Molto più interessante, ai nostri fini, è la carriera del Negri che, dopo aver studiato con l'Asioli, dal 1810 fu insegnante di

pianoforte presso il Conservatorio di Milano e maestro di Cappella al Duomo. I suoi metodi per pianoforte e voce, e soprattutto i *Pezzi per pianoforte e flauto* potrebbero aver colpito Marangoni.

Interessante è anche l'attività di Giuseppe De Pauli<sup>19</sup>, valente strumentista che lavorò spesso come primo flauto nell'orchestra della Fenice. Scrisse e pubblicò, per conto della Ricordi, un metodo intitolato *Scale per flauto*, una raccolta di *Capricci e fantasie* sopra motivi teatrali, alcune composizioni originali per flauto e pianoforte e le *Variazioni per flauto e quartetto d'archi*. È molto probabile che il Marangoni, il quale aveva particolare consuetudine con le pubblicazioni di Ricordi, avesse letto qualcuna delle composizioni di De Pauli.

Francesco Galeazzi<sup>20</sup>, l'ultimo italiano citato tra «gl'Autori più in uso», sembra essere l'unico che il Marangoni conosca solamente per la sua fama di teorico. Il Galeazzi, dopo aver studiato a Torino, si trasferì infatti a Roma, lavorando come prima viola nell'orchestra del Teatro Valle e non sembra aver lasciato tracce nell'ambiente musicale ferrarese. Questo dato, unito alle competenze che il Marangoni dimostra di possedere nel suo Manuale, ci permette di ipotizzare che egli conoscesse il Galeazzi più per il trattato di armonia che lo ha reso famoso che per la sua fama di violista.

Per quanto riguarda l'ambiente culturale del Marangoni, dobbiamo ricordare che, alla fine del Settecento e per buona parte dell'Ottocento, il flauto diviene in Italia strumento popolare tra i dilettanti della borghesia e dell'aristocrazia. Sul piano didattico, il contesto europeo è ben rappresentato dai metodi

francesi di Devienne (Parigi, 1794, seguito da molte ristampe con aggiunte), Hugot-Wunderlich (Parigi, 1804), Berbiguier (Parigi, 1818) e Drouet (Parigi, 1827); in Inghilterra sono pubblicati i manuali e i metodi di Arnold (Londra, 1787), Gunn (Londra, 1793), Nicholson (Londra, 1816 e 1821) e Alexander (Londra, 1821); in Germania appaiono i trattati di Tromlitz (Lipsia, 1791 e 1800) e Fürstenau (Lipsia, 1826). In Italia, dopo il *Saggio per ben sonare il flauto traverso* di Antonio Lorenzoni (Vicenza, 1779), troviamo appunti sul flauto ne *La scuola della musica* di Carlo Gervasoni (Piacenza 1800); dopo di che troviamo, a stampa, traduzioni dei metodi di Hugot-Wunderlich e Drouet. Va segnalato anche il manualetto anonimo manoscritto, *Metodo per suonare il flauto con principi ristretti di musica*, riferibile agli anni attorno al 1810, conservato presso la Library of Congress di Washington<sup>21</sup>, in cui si parla del flauto a una chiave e, forse per la prima volta in contesto didattico italiano, del 'flauto all'inglese'. È questo il modello a sei chiavi, discendente al do<sup>3</sup>, ideato in Inghilterra negli anni '50 del Settecento, e diffusosi anche in continente negli ultimi due decenni del secolo.

In Italia il flauto fu a lungo uno strumento complementare all'oboe, suo-



nato occasionalmente in orchestra dagli stessi oboisti. I primi insegnanti nei nuovi Conservatori di Bologna (1804) e Milano (1808) furono degli oboisti: rispettivamente Sante Aguillar e Giuseppe Bucci-nelli<sup>22</sup>, e solo più tardi furono aperte in questi Conservatori cattedre autonome di flauto – a Bologna nel 1818 con Giacomo Coppi, e a Milano nel 1830 con Giuseppe Rabboni<sup>23</sup>. Il fatto che fossero degli oboisti a insegnare il flauto portò però delle conseguenze sul tipo di strumenti utilizzati nell’insegnamento e nell’esecuzione: dobbiamo ricordare infatti che gli oboisti erano abituati ad utilizzare oboi non ‘meccanizzati’ (più precisamente oboi a sole tre chiavi – re#, do#<sub>3</sub> e do<sub>3</sub>), cosicché l’insegnamento si basava su flauti a non più di una chiave (chiave del re# su strumenti discendenti al re<sub>3</sub>), che sono il corrispettivo di quegli oboi. Solo successivamente, con l’assegnazione delle cattedre di flauto a flautisti specialisti, si passò all’utilizzo di flauti meccanizzati con più di una chiave. Gli insegnanti si trovarono di fronte all’esigenza di tradurre e integrare o creare *ex novo* metodi che permettessero di studiare anche i nuovi modelli di flauto con più chiavi. La traduzione si indirizzò quindi verso i metodi francesi, quali l’Hugot-Wunderlich, il Drouet e il Berbiguier. Il trattato del Marangoni sembra avere lo stesso orientamento, dal momento che vengono riportati passi di Hugot-Wunderlich e Drouet: nella parte inerente alla composizione del flauto, Marangoni riporta in modo pressoché identico il testo dell’Hugot integrato con il contenuto delle note dello stesso manuale. In altri casi, il testo dell’Hugot viene integrato con passi del Drouet (soprattutto per quanto riguarda

gli esempi musicali). La presenza di strumenti progressivamente più complessi nella meccanica (da una a otto chiavi) rispecchia un tipico procedimento didattico, che parte dall’apprendimento della diteggiatura del flauto a una chiave prima di passare ai flauti a più chiavi.

I flautisti citati da Marangoni sono Antoine Hugot, Tranquille Berbiguier, Louis Drouet, Giuseppe Rabboni, Messeger<sup>24</sup>, Louis Vogel, Jean-Louis Tulou, François Devienne, Grassi, Giuseppe De Pauli e le fonti a cui si ispira sembrano essere, per similitudini nel testo e per coerenza storica, i metodi di Hugot e quello di Drouet. Per quanto riguarda Tulou, si può affermare che il Marangoni ne poteva conoscere soltanto la fama in qualità di eccellente flautista presso l’Opéra di Parigi, poiché nel 1829 Tulou non aveva ancora scritto opere didattiche. Dal momento che nel manuale del Marangoni sono presenti anche delle rappresentazioni di flauti, dobbiamo rivolgere uno sguardo al contesto strumentale dell’Ottocento, per poter inquadrare il modello costruttivo evidenziato nelle tavole delle diteggiature. Il flauto ad una chiave è presente in Italia in ambiente aristocratico dalla seconda-terza decade del Settecento

e viene utilizzato come strumento accessorio dagli oboisti professionisti. Esiste una produzione italiana di strumenti (in particolar modo a Milano, Roma e Torino)<sup>25</sup>, ma i flautisti e le corti si rifornivano sovente anche all'estero, come dimostrano gli strumenti tuttora conservati nei musei. Il 'flauto a più chiavi all'inglese' non è generalmente presente in Italia e viene citato solo nel manuale conservato a Washington<sup>26</sup>. Flauti a più chiavi entrarono in Italia solo all'inizio dell'Ottocento ed ebbero ampia diffusione soltanto con la nascita di distinti insegnamenti nei Conservatori e specifici posti nelle orchestre.

Come si è detto, nei *Primi elementi* di Marangoni compaiono, disegnati a margine delle tabelle di diteggiatura, tre tipi di flauto: un flauto a una chiave discendente al re<sub>3</sub>, un flauto a cinque chiavi discendente al re<sub>3</sub> e un flauto a otto chiavi discendente al do<sub>3</sub>. I flauti a una e cinque chiavi sono in quattro pezzi, definiti dal Marangoni 'testata', 'corpo di mezzo', 'primo corpo' e 'trombino'<sup>27</sup>. Il flauto a otto chiavi è invece a cinque pezzi, essendo la testata divisa in due parti per alloggiare la pompa d'intonazione, elemento costruttivo molto diffuso al tempo del Marangoni e già presente nel flauto dal secondo Settecento. Si può notare che la fattura generale dei flauti disegnati rinvia sia a flauti con grandi modanature di rinforzo alla mortasa degli incastri (come nella prima diteggiatura per flauto a una chiave e nelle diteggiature con flauti a più chiavi), sia a flauti con più piccole modanature (seconda, terza e quarta diteggiatura per flauto a una chiave).

Generalmente le modanature tendono a venir ridotte nel corso del secolo, dunque ritrovare ampie

modanature in disegni di flauti a una chiave nel 1829 è raro. È invece davvero sorprendente ritrovarle in flauti a più chiavi, a meno che non si tratti di strumenti a cui le meccaniche siano state aggiunte in epoca successiva. Nei flauti a più chiavi disegnati dal Marangoni, queste sono imperniate su piccoli elementi di sostegno, disegnati in nero, che sembrerebbero indicare con maggiore probabilità delle selle metalliche. Chiavi con selle metalliche possono ben indicare una meccanizzazione aggiunta in tempi successivi alla costruzione dello strumento. Una seconda ipotesi è invece che i flauti a più chiavi del Marangoni fossero strumenti prodotti originariamente a più chiavi, ma con una concezione antica nel disegno degli incastri.

Sulla fattura delle chiavi si possono rilevare due apparenti incongruenze: la prima, che la chiavetta del fa corta è piegata verso il basso in modo inconsueto, come per favorire lo scivolamento del dito anulare da e verso il foro del mi; la seconda, che nei flauti a otto chiavi, le due lunghe chiavi dei suoni più gravi (do#<sub>3</sub> e do<sub>3</sub>) sono a leva di primo grado anziché, come sempre dimostrano gli strumenti conservati, a collegamento di doppie leve di primo grado. Questo particolare ci

permette con una certa sicurezza di considerare il *Metodo* di Drouet la fonte da cui Marangoni ha tratto ispirazione per i disegni. Nelle intavolature del Drouet, infatti, possiamo notare che i flauti (seppur disegnati con maggior perizia) presentano la medesima incongruenza nelle leve che scendono a chiudere i fori del trombino.

Nei disegni del Marangoni, il piattello delle chiavi è quadrato e piatto con un punto al centro. È molto probabile che il punto serva a distinguere meglio le chiavi dai semplici fori: infatti esso compare anche sulle chiavi disegnate nella linea di riferimento delle diteggiature. Forse alla distinzione dai fori è funzionale anche il disegno quadrato del piattino, poiché nei flauti del periodo attorno al 1825-30 i piattini sono più sovente tondi. Un elemento interessante da sottolineare nella fattura è la connessione delle due chiavi di fa sul medesimo foro. Caratteristica questa della fattura tedesca ideata forse da Friedrich Gabriel August Kirst<sup>28</sup>.

Altre osservazioni sul disegno generale riguardano il tappo a vite, o corona, posto in alto a chiusura della testata. Da esso spunta l'astina (disegnata in nero al centro) per il controllo della posizione dello 'zaffo' (tappo) interno, dislocato vicino al foro d'imboccatura. La corona è di forma molto sottile rispetto all'ampiezza delle modanature, quando ci si aspetterebbe coerentemente un tappo di foggia più ampia (cioè più spesso). Un discorso analogo si potrebbe plausibilmente fare per la terminazione del trombino, che manca totalmente di un anello decorativo e di protezione, quasi immancabile in flauti con simili ampie modanature.

A conclusione di queste osservazioni, ho già accennato ad un flauto ritrovato sul mercato antiquario di Bologna, sull'astuccio del quale compaiono le iniziali "A. M.". Il flauto è uno Johann Joseph Ziegler (senior) a 11 chiavi, discendente al Si bemolle<sup>2</sup>, in bosso, avorio e ottone, con eleganti piattelli a conchiglia. La ditta Ziegler fu attiva dal 1821, e quel flauto potrebbe essere riferito agli anni 1835-1840. Data la provenienza del ritrovamento, le iniziali e l'anno di costruzione, non è da escludere che possa essere appartenuto al nostro autore, Amos Marangoni.

Da rilevare che, in apertura del suo manuale, Marangoni distingue tra 'Armonia simultanea' e 'Armonia successiva' invertendo però le definizioni: egli considera il canto a voce sola un'armonia e l'unione contemporanea di più suoni un'armonia successiva. Potrebbe trattarsi di una svista di un giovane studente, il quale soltanto più avanti negli studi comprende l'esatto significato dei termini esposti. Questo errore è infatti compreso e corretto nella terza parte, dove egli, mentre descrive gli accordi, ricorda all'allievo che ogni aggregato di suoni «in un sol punto fatti sentire» viene definito Armonia mentre una serie di suoni «fatti cantare successivamente un dopo l'al-

tro» viene definita Melodia. La svista o incomprensione iniziale, non corretta, ci dice che il Marangoni si è forse disinteressato alla rilettura dell'opera.

Considerare il Metodo come un 'quaderno di appunti' spiegherebbe anche la presenza di citazioni di cui non è specificata la provenienza e giustificherebbe le cancellature che ritroviamo diffusamente nell'opera. Nonostante queste imprecisioni e qualche ingenuo errore di distrazione compiuto al momento della stesura, l'opera risulta esauriente e ordinata nella scelta e nella presentazione dei contenuti. Il che prova non solo la presenza di metodi di riferimento, ma anche la guida di un buon insegnante. Dobbiamo ricordare che il Marangoni afferma di aver steso il suo trattato «nel tempo delle vacanze» e, quindi, in un periodo abbastanza ridotto. La mia personale opinione è che il lavoro sia opera di un giovane studente che avendo già da tempo iniziato l'esercizio pratico, desidera ricapitolare con ordine tutta la materia sotto la guida di un bravo insegnante – insegnante che fa uso di metodi recenti, e che poteva essere occasionalmente presente nel luogo “delle vacanze”.

I modelli di flauto che il Marangoni presenta nelle sue diteggiature, soprattutto i flauti a più chiavi, sono certamente di fattura tedesca o austriaca, come dimostrano i flauti coevi presentati. È anche in base a questo fatto che il flauto Ziegler di Vienna, ritrovato sul mercato antiquario di Bologna, con riportate sull'astuccio le iniziali “A. M.”, viene qui supposto come di originaria proprietà di Amos Marangoni. Può sembrare contraddittorio che l'autore tragga insegnamenti dalla metodica francese e rappresenti strumenti dall'area tedesca o austriaca (tanto più che nel testo

stesso si sostiene che, per suonare correttamente uno strumento, bisogna conoscere perfettamente il luogo in cui è stato prodotto affinché si possa cogliere appieno il tipo di suono che gli è proprio e le diteggiature che più si confanno al modello); in realtà però in Italia, come si è visto, continuano ad essere tenuti in considerazione manuali e metodi francesi.

Da un punto di vista didattico, il manuale del Marangoni, con le sue integrazioni al testo di Hugot-Wunderlich, rappresenta non solo un tentativo di aggiornamento della materia, ma anche un modo per introdurre una maggiore gradualità espositiva rispetto all'originale. A questo proposito, bisogna sottolineare che le parti musicali non rappresentano esercizi graduali di apprendimento, ma solo esempi per la comprensione di quanto esposto. Questa metodologia didattica viene seguita non soltanto da Hugot e Wunderlich, ma anche dallo stesso Drouet.

La biblioteca flautistica di Marangoni, presente a Ferrara assieme al Metodo, testimonia dunque il costante interesse dell'autore e dei musicisti del tempo per il flauto tanto sotto l'aspetto costruttivo, quanto sotto l'aspetto didattico e di interpretazione.

**Note**

<sup>1</sup> Il catalogo di queste composizioni si trova come Appendice nella mia tesi di laurea: “Il Manuale flautistico manoscritto di Amos Marangoni (1829)” – Università di Bologna, 2004.

<sup>2</sup> Il documento, conservato presso l’Archivio Storico del Comune di Ferrara, è datato 1812.

<sup>3</sup> Archivio Storico del Comune di Ferrara, Bb. 225, regg. 363, mm. 375, schedari 581 (1800–sec. XX).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Il Teatro Comunale fu inaugurato il 2 settembre 1798 con l’opera *Gli Orazi e Curiazi* di Marcos Portugal.

<sup>6</sup> Per il Teatro Comunale, Rossini scrisse l’opera *Ciro in Babilonia* (1812).

<sup>7</sup> A Rolla e Paganini è fatto riferimento in: *Orchestre in Emilia Romagna Nell’Ottocento e Novecento*, a cura di MARCELLO CO-NATI – MARCELLO PAVARANI, Parma, Paganiniana, 1982.

<sup>8</sup> *Piano Generale per la società riunita sotto il titolo di Accademia Filarmonica di Ferrara*, Ferrara, dai torchi di Francesco Pomatelli, 1819.

<sup>9</sup> Cfr. nota 1.

<sup>10</sup> Cfr. NANDO BENNATI, *Musicisti ferraresi*, Ferrara, Tipografia sociale G. Zuffi, 1901, pp. 35–36.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 37–38.

<sup>12</sup> Cfr. NANDO BENNATI, *Musicisti ferraresi* cit., pp. 38–39.

<sup>13</sup> Ferrara, 1786 – 1828.

<sup>14</sup> Ferrara, 1770 – 1820.

<sup>15</sup> Correggio, 1769 – 1832.

<sup>16</sup> Cfr. voce “B. Asioli” in CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, 3 voll., Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1937, I, pp. 77–78.

<sup>17</sup> Vicenza, 1804 – Trieste, 1878.

<sup>18</sup> Torino, 1784 – Milano, 1854.

<sup>19</sup> Verona, 1797 – ivi, 1877.

<sup>20</sup> Torino, 1758 – Roma, 1819.

<sup>21</sup> Segnatura MT 342.AzM38, pubblicato in anastatica in GIANNI LAZZARI, *Due metodi italiani per flauto d’inizio Ottocento*, Bollettino SIFTS, I/2000, pp. 8–43.

<sup>22</sup> GIANNI LAZZARI – EMILIO GALANTE, *Il flauto traverso*, Torino, EDT, 2003 (Collana “I manuali”), p. 163.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>24</sup> Il nome compare due volte nel testo del Marangoni: la prima volta come Messeger e la seconda come Meffèger.

<sup>25</sup> GIANNI LAZZARI, EMILIO GALANTE, *Il flauto traverso*, cit., p. 165.

<sup>26</sup> Cfr. nota 19.

<sup>27</sup> Per i termini tecnici si rinvia al Glossario contenuto in GIANNI LAZZARI, EMILIO GALANTE, *Il flauto traverso*, cit., pp. 471, 478.

<sup>28</sup> Potsdam, attivo dal 1772 al 1804.

## *Buckling Thumb*: ipotesi di riabilitazione correttiva di un disturbo funzionale dei pianisti.

*Anna Maria Bordin, Federico Dagostin*

### **Premesse teoriche**

L'attenzione della ricerca ai problemi fisici dei pianisti si è concentrata in prevalenza sulle disfunzioni causate dall'uso scorretto o eccessivo delle strutture osteo-tendineo-muscolari interessate nella gestualità pianistica (Bard, Sylvestre, Dussault 1984; Dawson 1988; Lederman 1986). Emblematica in questo senso è la letteratura scientifica che si è occupata di rintracciare una diagnosi attendibile circa i problemi del terzo e quarto dito della mano destra di Robert Schumann (Rahenson 1978). Tendiniti, distonie e traumi sono i problemi più ricorrenti e più studiati sia dal punto di vista medico che dal punto di vista delle conseguenze più evidenti nella professione musicale (Brandfonbrenner 1990, Caldron & other 1986, Hall & other 1995). Più recentemente l'interesse si è spostato sulla prevenzione, individuando procedure di analisi biomeccanica applicabili sia in ambito medico che pedagogico-musicale con lo scopo di prevenire danni e disfunzioni (Wrysten 2000).

Sul versante didattico già Czerny aveva capito che i problemi posturali erano fondamentali nell'inse-

gnamento del pianoforte a partire dalla posizione e dal movimento delle dita (Czerny 1839). L'attenzione alle dita del pianista nella trattatistica anteriore, contemporanea e posteriore si è concentrata sulla capacità di disciplinare spazialmente il rapporto della mano con la tastiera: la diteggiatura. Essa ha interessato anche studi molto più attuali e condotti con metodi scientifici (Gellrich & Parncutt 1998). Più in particolare, quasi tutti i testi di esercizi pianistici antichi e moderni, per tutti i livelli di competenza, dedicano una parte al passaggio del pollice, con esercizi specifici o applicati alle scale e agli arpeggi.

Tutti i metodi per l'insegnamento del pianoforte dedicano molta attenzione alla formazione gestuale e posturale del pianista, ma partono dal presupposto di poter segmentare più saggia-

mente ed efficacemente possibile la competenza pianistica e la conoscenza del repertorio procedendo dalla semplicità alla complessità, utilizzando esercizi e studi, senza mai far intervenire competenze di origine diversa da quella musicale. Perciò sino all'inizio del XX secolo la postura e la gestualità sono stati interamente teorizzati da docenti e musicisti sulla base dell'esperienza personale o di conoscenze condivise dalla Scuola di provenienza.

Uno dei primi studi in ambito pianistico che fonda le sue teorie su solide conoscenze fisiatriche è quello di Breithaupt (1909), che elabora il suo sistema di produzione del suono al pianoforte sul peso naturale e sulle proporzioni strutturali e fisiologiche del pianista. Da questo momento in poi l'attenzione alle strutture del corpo e alla loro conoscenza scientifica diventerà un aspetto fondamentale di un gran numero di nuovi metodi pianistici e un presupposto imprescindibile degli studi sui disagi fisici dei musicisti. Nonostante la accuratezza e l'importanza innovativa degli studi di Breithaupt, in essi non si trovano accenni a problemi specifici del pollice.

L'ambito ancora poco studiato è quello che pertiene i disturbi funzionali, definiti da un'alterazione funzionale clinicamente obiettivabile per la presenza di precisi segni e sintomi, che non necessariamente produce disfunzioni rilevanti sotto il profilo clinico, e non necessariamente risulta essere incidente nella normale attività quotidiana. A causa di questo peculiare profilo i disturbi funzionali non sempre vengono presi in considerazione dalla scienza medica, in quanto non sono ritenuti pa-

tologici o patogeni. Il Buckling Thumb (BT) appartiene a questo gruppo di disordini e costituisce un problema nell'ambito specifico della formazione pianistica, dove inibisce una armonica evoluzione delle competenze gestuali.

Il lavoro che presentiamo propone soluzioni fisioterapiche e didattiche profondamente integrate, promuovendo un protocollo di collaborazione tra docente e professionista sanitario, in cui non esiste un paziente (poiché lo studente è sano), e il docente si avvale di tale collaborazione per la risoluzione di un problema che non può di fatto essere risolto se non con competenze fisioterapiche.

### **Definizione del “Buckling Thumb” (BT)**

Nella didattica pianistica il movimento corretto del pollice deve consentire la massima ampiezza, velocità, potenza e precisione possibili nei gesti di:

- Abduzione - movimento in senso radiale del pollice, ovvero l'allargamento dell'angolo che intercorre tra pollice e indice sul piano palmare (Fig. 1)
- Opposizione - movimento del pollice in direzione del mignolo, anteriormente al piano palmare (Fig. 2)

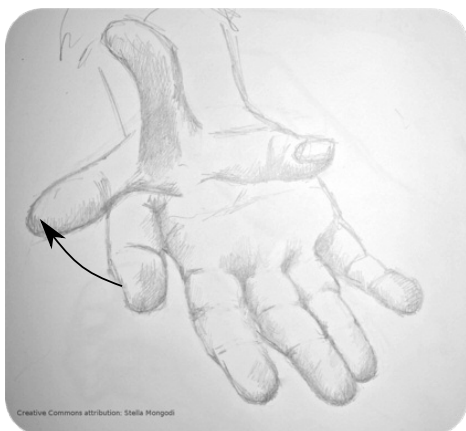


Fig. 1

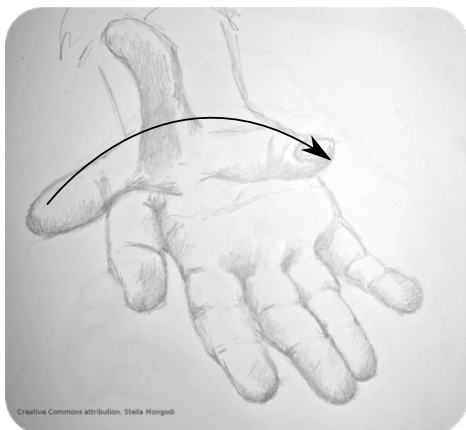


Fig. 2

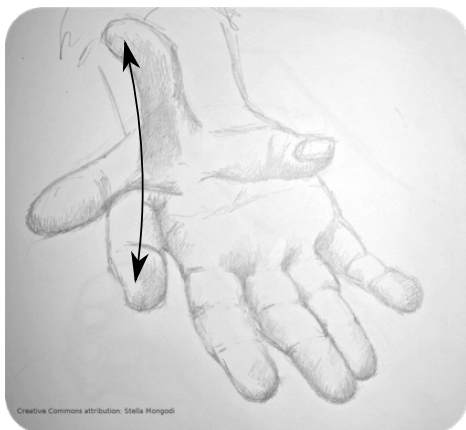


Fig. 3

- Flessione palmare - movimento del pollice perpendicolare al piano palmare in direzione del palmo della mano,
- Flessione dorsale - movimento del pollice perpendicolare al piano palmare in direzione del dorso della mano (Fig. 3)

e in tutti i movimenti da essi derivati. Il Buckling Thumb (BT) è un disturbo rilevato occasionalmente, ma non infrequente, nei pianisti di giovane età o che abbiano iniziato la propria attività pianistica in età prescolare o in giovani in cui non sia stato adeguatamente considerato e trattato.

L'assenza di una definizione precisa per questo fenomeno, la cui stessa denominazione (BT) risulta essere una ipotesi di chi scrive, ha reso impossibile reperire in letteratura statistiche, studi di osservazione od altri articoli che potessero aiutare a definire e selezionare gli individui ed i disturbi da inserire in questo lavoro. Questo ha poi reso necessaria un'intensa attività di osservazione per raggiungere una definizione di BT che permetta con sicurezza di determinarne la presenza.

Il BT è un fenomeno complesso che si compone di diverse espressioni di movimenti "scorretti" rispetto alle



teorie della didattica del pianoforte per quanto riguarda l'uso del pollice. Si possono individuare almeno 3 momenti in cui il BT si esprime in modo evidente:

**1. Interno:** la pressione di un tasto che sia al di sotto della volta palmare:

*il pollice si presenta esteso all'interfalangea e flessio alla metacarpofalangea trovandosi disposto parallelamente alle altre quattro dita, appoggiato alla superficie della volta palmare che si abbassa per portare la pressione sul tasto, con una contemporanea estensione dorsale delle metacarpofalangee delle altre 4 dita.*

**2. Esterno:** la pressione di un tasto che sia dal lato radiale del pollice:

*in questo caso il primo dito si presenta esteso alle articolazioni interfalangea e metacarpo-falangea e addotto alla trapeziometacarpale, la pressione sul tasto viene portata non attraverso una flessione palmare del pollice ma con un movimento di pronazione dell'avambraccio.*

**3. Composto:** la pressione simultanea di 2 tasti tra loro distanti con due dita di cui uno è il pollice:

*il pollice risulta essere nella posizione precedente ma l'assenza di una variabilità di posizione del resto della mano e dell'avambraccio rende poco preciso il tocco, che spesso raggiunge anche i tasti vicini, e lo indebolisce sensibilmente rendendo più difficile ottenere suoni correttamente prodotti e definiti.*

Il BT si può manifestare in una o più di queste circostanze, non determina una riduzione di funzionalità a livello di qualità della vita quotidiana, ma in ambito pianistico implica importanti limitazioni nell'uso corretto di gesti che interessano il pollice e implicano una evoluzione progressiva

della complessità come gli allargamenti, il passaggio del pollice (scale, arpeggi), bicordi e accordi.

### **Finalità dello studio**

Questo lavoro pone le basi per uno studio metodologicamente strutturato del BT e individua una strategia correttiva fondata su competenze afferenti alle discipline fisioterapica e metodologica-musicale. La didattica pianistica ha già cercato delle risposte a questo problema utilizzando soluzioni laboratoriali, cercando cioè di indurre una gestualità corretta tramite strategie desunte dalla buona pratica e confidando nelle esperienze e negli esercizi delle scuole più accreditate. Lo studio delle ragioni fisiologiche e posturali del BT vuole offrire ai didatti la possibilità di ridurre in tempi brevi la disfunzionalità e di prevenire problemi muscolo-tendinei e motori che intervengono con funzione di strategie di compensazione, quali spinte, irrigidimenti, posture adattative del polso e del gomito.

### **I casi**

I 4 casi che seguono, di età compresa tra i 7 ed i 16 anni, presentano BT in varie situazioni e posizioni. La valutazione eseguita ha rilevato che nessuno dei casi presentava altri disturbi con-

comitanti con il BT, né a livello articolare, né muscolare-tendineo, né neurologico e non poteva in nessun modo indurre una diagnosi di lassità articolare e legamentosa. Le caratteristiche psico-fisiche dei soggetti del campione afferiscono ad un quadro clinico di normalità e ottima condizione di salute.

*Caso n. 1 - A*

A ha 9 anni e ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di 6 anni. Presenta il BT in tutte e tre le forme individuate. Presenta un profilo motivazionale e attitudinale molto atipico, in quanto ha sviluppato in tre anni competenze pianistiche eccezionali sia dal punto di vista tecnico-gestuale che espressivo, realizzando un livello di preparazione attestabile al IV/V corso di Conservatorio.

*Caso n. 2 - B*

B ha 8 anni e ha iniziato a praticare il piano all'età di 4 anni con il Sistema di Educazione Musicale Yamaha; a 7 anni ha iniziato lo studio del pianoforte in Conservatorio nei corsi speciali per giovanissimi. Presenta un profilo motivazionale e attitudinale interessante e ha svolto un programma di studio che include le Invenzioni a due voci di Bach e studi di Gnesina, Goedicke, Berkovic. Presenta BT esterno. Il suo livello di preparazione pianistica è attestabile al II corso di Conservatorio.

*Caso n. 3 - C*

C ha 9 anni, ha iniziato a studiare pianoforte da un anno e frequenta il Conservatorio nei corsi speciali per giovanissimi. Presenta BT esterno ed interno. Presenta inoltre un profilo motivazionale e attitudinale interessante e ha svolto un pro-

gramma di studio che include il Preludio in do maggiore di Bach (CBT Ivol.) studi di Gnesina, Goedicke e Beyer (gli ultimi del Metodo) e Pulcinella di Villa Lobos (da "La prole do bebé"). Il suo livello di preparazione pianistica è attestabile al II/III corso di Conservatorio.

*Caso n. 4 - D*

D ha 18 anni e pratica il pianoforte dall'età di 14 anni. Presenta BT esterno. Le competenze pianistiche la collocano alla fine del livello superiore degli studi pre-universitari, per il quale è tenuta a praticare la polifonia bachiana (Clavicembalo Ben Temperato), gli studi romantici, una sonata classica, una sonata di Scarlatti e brani di repertorio romantico e moderno.

**Test eseguiti**

*Riducibilità*

Per testare e misurare la riducibilità volontaria del fenomeno del BT è stato richiesto ai soggetti di compiere 5 volte un movimento di flessione palmare del primo dito ed una pressione con il lato palmare del pollice su una superficie piana, tenendo l'avambraccio appoggiato dal gomito fino al polso e le altre 4 dita flesse con i polpastrelli poggiati alla superficie: il BT si esprimeva in tutti i soggetti.

Caso n. 1	Caso n. 2	Caso n. 3	Caso n. 4
5/5	5/5	5/5	4/5

È stata poi tentata una riduzione fisica del movimento in cui si garantiva passivamente l'abduzione del primo metacarpo e si richiedeva lo stesso movimento e quindi di ripetere il movimento senza la facilitazione in abduzione. Durante il movimento facilitato (1) il BT era rilevabile in una minoranza dei casi, mentre nella ripetizione libera (2) gli esiti erano gli stessi del test precedente.

Caso n. 1	Caso n. 2	Caso n. 3	Caso n. 4
1 1/5	0/5	1/5	2/5
2 5/5	5/5	5/5	4/5

Si è tentato con un'istruzione orale di far eseguire correttamente il movimento, assieme ad una dimostrazione visiva da parte dell'insegnante: si è ottenuto un lieve miglioramento, ma non è stato ritenuto abbastanza soddisfacente.

Caso n. 1	Caso n. 2	Caso n. 3	Caso n. 4
3/5	3/5	4/5	2/5

Più produttivo è stato, invece, il test con riferimenti spaziali interni ed esterni e controllo visivo, in cui si richiedeva ai soggetti di seguire con la punta dell'unghia del pollice la linea laterale del secondo dito, mantenendo appoggiati e fermi il polso e le 4 dita. In questo modo il movimento veniva eseguito correttamente nella quasi totalità delle esecuzioni.

Caso n. 1	Caso n. 2	Caso n. 3	Caso n. 4
1/5	0/5	2/5	0/5

## Apprendimento Motorio

L'apprendimento motorio è il risultato permanente di un processo che tende a cambiare o acquisire capacità motorie come risultato di pratica o esperienza. Molto differente è invece la performance motoria, ossia l'esecuzione della singola capacità motoria. Il raggiungimento di una certa performance motoria è la base per costruire, attraverso la ripetizione e l'adattamento, il cambiamento permanente che porta all'apprendimento.

All'esecuzione di una capacità motoria sono necessari alcuni dati come, ad esempio, scopo dell'azione, oggetto dell'azione, ambiente circostante, posizione, tempo per eseguirla e il controllo di ciascuna di queste variabili richiede attenzione da parte di chi la esegue. In particolare nell'esecuzione della complessità del gesto pianistico viene richiesto un importante investimento di attenzione poiché il singolo movimento di un dito deve avere una certa velocità, forza, precisione, deve essere eseguito in un certo momento ed in un certo modo. Oltre a questo è importante che il soggetto sviluppi, per quanto riguarda i singoli movimenti, una sensibilità interna che gli dia la pos-

sibilità di muovere agilmente la parte e di rendersi conto della posizione in cui si trova senza il controllo visivo dell'azione (propriocezione).

Raggiunto un sufficiente grado di automatismo nel movimento sarà quindi possibile inserirlo in schemi via via più complessi fino ad essere integrato efficacemente nell'azione.

La complessità di un movimento si definisce in base alla quantità di settori che sia necessario controllare o tenere presente per eseguirlo correttamente: si pensi, per esempio, a cosa significa calciare un pallone fermo, da fermi, verso una qualsiasi direzione rispetto al calciare un pallone in movimento, correndo, verso una porta protetta da un portiere.

Una progressione tassonomica incrementale fornisce una cornice in cui raggruppare e sviluppare i movimenti e le singole capacità motorie nell'ottica di raggiungere una determinata performance, prima, e quindi l'apprendimento di un'azione attraverso l'esecuzione di esercizi con gradi di libertà che aumentano di pari passo alle competenze motorie del soggetto.

### **Esercizi**

Partendo dal concetto di progressione tassonomica incrementale e dai principi di apprendimento motorio esposti, è stata sviluppata questa sequenza rieducativa o di trattamento, che non necessita di particolari strumenti o tecnologie.

**Prima serie di esercizi**, con l'obiettivo di far provare al soggetto il movimento efficace in una condizione di massima facilitazione, con la rimo-

zione della maggior parte dei gradi di libertà e riferimenti spaziali sia interni sia esterni.

Si eseguono seduti al tavolo, con l'avambraccio appoggiato al piano.

1.1 - Mano in posizione prona, i polpastrelli del 2°,3°,4° e 5° dito rimangono appoggiati e la distanza tra loro ed il polso deve mantenersi costante: mantenendo un arco palmare ben pronunciato disegnare con la punta o l'unghia del pollice la linea del profilo del primo dito andando dalla nocca al piano del tavolo e ritorno.

1.2 - Mano in posizione intermedia, mantenendo la distanza tra palmo e polpastrelli ed i polpastrelli ordinatamente in verticale, passare con la punta del pollice sulla punta delle altre 4 dita fino a toccare il piano del tavolo e tornare.

1.3 - Mano in posizione prona su un foglio di carta a quadretti, i polpastrelli del 2°,3°,4° e 5° dito rimangono appoggiati e la distanza tra loro ed il polso deve mantenersi costante: dopo aver fatto dei segni sul foglio ogni centimetro, mantenendo un arco palmare ben pronunciato, raggiungere i vari segni con il pollice,

prestando particolare attenzione al mantenimento della posizione corretta.

1.4 - Mano in posizione prona, i polpastrelli del 2°,3°,4° e 5° dito rimangono appoggiati e la distanza tra loro ed il polso deve mantenersi costante: mantenendo un arco palmare ben pronunciato disegnare con la punta o l'unghia del pollice la linea del profilo del primo dito andando dalla nocca al piano del tavolo e premere per 10 secondi senza perdere la posizione corretta del pollice e della mano.

1.5 - Mano in posizione prona, i polpastrelli del 2°,3°,4° e 5° dito rimangono appoggiati e la distanza tra loro ed il polso deve mantenersi costante, posizionare medio ed anulare dell'altra mano tra il polpastrello dell'indice e la base del pollice: mantenendo un arco palmare ben pronunciato disegnare con la punta o l'unghia del pollice la linea del profilo del primo dito andando dalla nocca alle dita dell'altra mano e premere per 10 secondi senza perdere la posizione corretta del pollice e della mano e mantenendo costante la pressione.

Questi esercizi si effettueranno quotidianamente, ripetendo ogni posizione 10 volte, 2 volte al giorno, per 2 settimane. Quindi si eliminerà progressivamente il piano del tavolo chiedendo di eseguire l'esercizio prima poggiando la mano sul ginocchio e poi a mezz'aria.

**Seconda serie di esercizi**, con l'obiettivo di inserire il movimento in una cornice conosciuta in

cui la performance motoria dovrà essere portata a termine, senza complicare il gesto con problematiche di velocità e potenza.

Si eseguono alla tastiera, senza produzione di suono.

2.1 posizione mi – fa diesis – sol diesis – la diesis – do: tenere il dito 2 (3, 4, 5) ed esercitare correttamente l'articolazione del pollice (almeno 4 volte) abbassando il tasto senza produrre suono;

2.2 tenere il pollice dx sul do e abbassare il tasto del si bemolle, senza produrre suono, con il dito numero 2 (3, 4, 5); tenere il pollice sx sul mi e abbassare il tasto del fa diesis senza produrre suono con il dito 2 (3, 4, 5);

2.3 partire dal secondo dito sul fa diesis, tenere e abbassare il pollice senza suonare, passare dal secondo al terzo dito e continuare alternando le dita sui tasti neri al pollice;

**Terza serie di esercizi**, con l'obiettivo di inserire il movimento in una cornice conosciuta in cui la performance motoria dovrà essere portata a termine, senza complicare il gesto con problematiche di velocità e po-

tenza, ma portando l'azione verso una più marcata precisione funzionale.

Si eseguono alla tastiera, riproponendo le posizioni della seconda serie e producendo il suono.

**Quarta serie di esercizi** in cui si sfruttano le competenze motorie acquisite in strategie progressivamente più complesse:

4.1 riproporre gli stessi esercizi come al punto 2.1 / 2.2 / 2.3 prima in do maggiore e poi in tutte le altre tonalità maggiori (sequenza cromatica)

4.2 applicazione consapevole del movimento acquisito su esercizi tratti dal repertorio tecnico tradizionale.

Gli esercizi vanno eseguiti inizialmente utilizzando una mano per volta (a mani separate) e osservando sempre attentamente le mani.

Solo dal quinto set di esercizi si può prevedere l'esecuzione a mani unite e la possibilità di distrarre la vista dalle mani. A questo livello di competenza motoria si potrà chiederà di effettuare l'esercizio guardando altrove o con la mano nascosta da uno schermo. Poiché sovente il BT si presenta nella prima fase di formazione del pianista, quando la lettura musicale è ancora un aspetto che richiede sforzo e concentrazione, gli esercizi dei primi set (in verità molto semplici) devono essere memorizzati; in tutti i casi è sconsigliabile consentire che vengano letti da uno spartito, poiché l'attenzione deve essere concentrata sulla correttezza e sulla qualità del movimento.

In caso di mani piccole e poco strutturate può essere vantaggioso un intervento diretto del docente sulla mano per facilitare il movimento, anche se la procedura più indicata e corretta è quella di richiamare spesso gli esercizi di base, quelli della prima serie, per indurre gradatamente consapevolezza e controllo del nuovo movimento.

### **Risultati**

I soggetti sono stati valutati dal fisioterapista a metà ed al termine delle prime fasce di esercizi, quindi tramite registrazione audiovisiva durante l'esecuzione di brani pertinenti al repertorio di ciascuno, notando l'eventuale comparsa dei segni del BT nei passaggi ritenuti possibilmente "critici" dall'insegnante.

Questo tipo di valutazione eterogenea e difficilmente oggettivabile per il numero di variabili indipendenti, come il grado di abilità ed il livello formativo raggiunto dal singolo, la dimensione totale dell'arco palmare, l'altezza del soggetto, etc., non può essere espressa numericamente ma riesce comunque a darci un'idea del progresso ottenuto attraverso l'applicazione del programma di esercizio. Al terzo set di esercizi si può eviden-

ziare che le due bimbe rispondono allo stimolo vocale dell'insegnante correggendo immediatamente e senza fatica la posizione del pollice e gestendo in totale autonomia il gesto durante gli esercizi. L'apprendimento della corretta postura non si è ancora verificato, ma possiamo parlare di un buon livello di performance motoria e soprattutto di una perfetta consapevolezza del movimento.

### **Conclusioni**

Ciò che rende complesso il trattamento del BT è proprio una elevata resistenza del movimento in questione al controllo propriocettivo: in molti casi trattati tradizionalmente mediante l'induzione del movimento corretto, la soluzione del problema risulta infatti essere labile e non consapevole.

Un approccio del problema a partire da competenze fisioterapiche ha fatto sì che, sin dai primissimi esercizi al pianoforte, le bambine abbiano potuto controllare adeguatamente i loro movimenti. La sequenza dei set di esercizi al pianoforte, evidentemente basata sui casi scelti, può essere intensificata e resa più complessa secondo i livelli e le competenze del pianista trattato, ma la fase fisioterapica risulta essere assolutamente necessaria per indurre questo primo importante passo.

Di particolare rilievo è risultato essere l'apprendimento del gesto decontestualizzato dal rapporto con la tastiera e dalla produzione del suono, modalità che ha indotto un buon livello di attenzione sul gesto e sulle parti della mano ad esso interessate.

Nonostante i limiti di questo studio, rappresentati da un campione sperimentale piccolo e disomogeneo, dalla assenza di un campione di controllo e dalla assenza di valutazioni esterne, i fronti di ricerca da esso aperti sono certamente numerosi e interessanti. Il primo aspetto che rimane inspiegato è la natura fisiologica di questa disfunzione. Capire infatti quale sia la ragione dell'insorgenza del disturbo e quale sia il suo sviluppo è l'unico modo per trovare una strategia riabilitativa risolutiva e ottimale. Il secondo aspetto riguarda lo studio epidemiologico del disturbo in gruppi etnici differenziati, studio che potrebbe portare importanti rilievi medici e socio-culturali. Dal punto di vista più strettamente metodologico-musicale sarà interessante proseguire la sperimentazione con i set di esercizi individuati allargando il campione e integrando quanto possibile gli aspetti fisioterapici della procedura con i percorsi didattici, studiando le interazioni del BT con altri aspetti tecnico-gestuali e rilevando maggiori informazioni sulla insorgenza e sull'eventuale superamento della disfunzione.

**Bibliografia**

- N Bach, C.P.E. (1753 part one, 1762 part two). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. William J. Mitchell (Trans.), (1949). New York: W.W. Norton.
- Bishop, John. (1848). A Brief Memoir of Carl Czerny. In Carl Czerny, *School of Practical Composition* (pp.v-vi). John Bishop (Trans.), (1848). London: MessRS R. COCKS & Co.
- Brée, Malwine. (1902). *Leschetizky Method*. T.H. Baker (Trans.), New York: Haskell House Publisher Ltd.
- Czerny, Carl. (1839). *Opus 500 Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. J.A. Hamilton (Trans.), London: MessRS R. COCKS & Co.
- Czerny, Carl. (1842). "Recollections From My Life". Ernest Sanders, trans., W. Kolneder, ed. *The Musical Quarterly*, XL11, No. 3, July 1956, 302-317.
- Delieux, Charles (1849). *Cour complet d'exercises pour le piano*, Paris, E.Heu Editeur.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. (1970). *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Shohet, K. Osostowicz, and R. Howat (Trans. & Eds.) (1986), Cambridge: Cambridge University Press. Finlow, Simon Robert. (1992). The Twenty-seven etudes and their antecedents. In Jim Samson (Ed.), *Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hummel, Johann. N. (1829). *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Piano Forte*. Anon (Trans.) London: T. Boosey & Co.
- Jenkins, Glyn and Mark Lindley. (2001). Fingering. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, (pp. 839-840). London: Macmillan.
- Kochevitsky, George. (1967). *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*. Illinois: Summy-Birchard Company.
- Last, Joan. (1972). *The Young Pianist*. Oxford: Oxford University Press. Rowland, David. (1998). *Piano*. Cambridge: Cambridge University Press. Taylor, Kendall. (1981). *Principles of Piano Technique and Interpretation*. Kent: Novello.
- Türk, Daniel Gottlob. (1789). *School of Clavier Playing*. Raymond H. Hagg, (Trans. & Ed.), (1982). London: University of Nebraska Press.



# Voice Segregation Ability: misurazioni nei pianisti.

## Introduzione alla ricerca<sup>1</sup>

Stefania Garotta

### Premessa

A seguito di approfondimenti pianistici e didattici confluì nella tesi *Lateralizzazione uditiva e didattica pianistica*<sup>2</sup> e di successivi studi scientifici, nel 2015 è stata siglata una convenzione tra Conservatorio N. Paganini di Genova e DISFOR-Università di Genova per condurre il primo progetto di ricerca inter-dipartimentale, dal respiro europeo. Il gruppo di ricerca, infatti, coinvolge docenti di tre istituzioni: Conservatorio N. Paganini, Università di Genova e Ghent University (Belgio).

Il progetto ha l'obiettivo di studiare la consapevolezza polifonica nei pianisti in relazione ai meccanismi psicologici dell'attenzione. Poiché si tratta del primo progetto di ricerca portato avanti dal Conservatorio N. Paganini nell'ambito della Psicologia della Musica, è parso significativo pubblicare un articolo introduttivo allo studio in questione sul primo numero dei *Quaderni di Ricerca*.

### Rassegna bibliografica

E' pratica comune per un pianista suonare diverse voci contemporaneamente, essendo il pianoforte uno strumento polifonico. Per voci musicali inten-

diamo singole note o gruppi di note che sono percepiti come appartenenti al medesimo *auditory stream*. In particolare, ci riferiamo sia ai casi di polifonia verticale (polifonia esplicita), in cui ogni voce ha una sua linea, sia ai casi di polifonia orizzontale (polifonia implicita), in cui in un passaggio monofonico sono distinguibili più voci<sup>3</sup>. Negli ultimi decenni, diversi studi hanno indagato i fattori fisici che influenzano la percezione degli oggetti sonori come *stream* separati (*stream segregation* o *fission*) o come un unico *stream* (*stream integration* o *temporal coherence*)<sup>4</sup>. Per esempio, per quanto concerne gli *stream* non simultanei, è stato dimostrato che sequenze di toni alternati (ABAB) in cui l'intervallo tra A e B è sufficientemente ristretto sono percepite come un singolo *stream*, mentre per intervalli più ampi la stessa sequenza è percepita come costituita da due *stream* separati.

Altri studi hanno preso in considerazione la percezione di *stream* simultanei, dimostrando che esiste un *bias* percettivo a favore della voce superiore quando si ascoltano due melodie parallele. È stato successivamente dimostrato che tale effetto, definito *high voice superiority effect*, è ridotto, ma non nullo, nei musicisti che suonano strumenti il cui registro è grave<sup>5</sup>. Tali studi hanno impiegato come stimoli due melodie sperimentali di cinque note, specificatamente scritte per lo studio. Successivamente lo stesso effetto è stato replicato in risposta a esempi musicali tratti dal repertorio esistente, come il corale di J. S. Bach *Christ lag in Todes Banden*, del quale sono state considerate due voci: soprano e basso<sup>6</sup>.

La *voice segregation ability*, ovvero l'abilità di separare suoni simultanei o successivi e di assegnarli a diverse sorgenti sonore, è stata studiata in bambini affetti dalla sindrome di Asperger<sup>7</sup>, in individui con deficit dell'udito<sup>8</sup> e in pazienti affetti da Disturbo dello Spettro Autistico<sup>9</sup>, somministrando sequenze di toni alternati o melodie sovrapposte con attacco non simultaneo (*interleaved melodies*). I risultati hanno mostrato come, mentre pazienti affetti dalla sindrome di Asperger hanno difficoltà nel processo di *stream segregation*, fattore che può ragionevolmente essere considerato in relazione con la difficoltà a percepire i discorsi in luoghi rumorosi, individui con deficit dell'udito hanno prestazioni simili alla media; i bambini con Disturbo dello Spettro Autistico, se da una parte hanno risultati superiori alla media quando le melodie sono completamente sovrapposte, dall'altra hanno difficoltà nel distinguere melodie separate da semitoni.

Con riferimento alla pedagogia pianistica, Emma Lieuman, didatta del pianoforte russa, così descrive la mancanza di percezione polifonica nel processo di ascolto di alcuni allievi: "Mentre ascoltano un brano, tutti gli strumenti sembrano confondersi in un unico suono; è difficile distinguere i gruppi di strumenti che suonano separatamente e sentire quegli strumenti che al primo ascolto passano quasi inosservati<sup>10</sup>".

Nonostante la potenziale importanza per la didattica e la performance pianistica, non sembra esistere in letteratura una misura della *voice segregation ability* (VSA), ossia il grado di consapevolezza delle diverse voci polifoniche. Lo scopo della presente ricerca è quello di confrontare possibili misurazioni di questa caratteristica e di comprendere i processi cognitivi ad essa sottesi.

Cercare una misura della VSA nei pianisti è parso importante per diverse ragioni. Dal punto di vista dello studente, essere consapevoli della tessitura polifonica sembra utile per gestire vuoti di memoria e ansia da performance durante le esibizioni pubbliche, in quanto aiuta a rievocare le singole voci; in secondo luogo può aumentare l'efficacia dello studio e

accelerare il processo di apprendimento durante la preparazione di programmi da concerto.

Dal punto di vista del pianista professionista, di cui sembra essere un tratto distintivo, essere consapevole della tessitura polifonica consente di differenziare le interpretazioni a seconda di quali voci/cellule vengono messe in evidenza, e come, dal ‘pianista-giocoliere’<sup>11</sup>.

### **Definizione**

Poiché non esistono misure della VSA, per svilupparne una è necessario innanzitutto dare una definizione operativa della medesima. La definizione operativa del costrutto VSA nei pianisti, data preliminarmente alla fase attuativa della ricerca, basata sull’osservazione empirica della carenza della capacità di segregare le voci nella sottoscritta, comprendeva diversi comportamenti in relazione a attività di ascolto, lettura e performance.

#### **1. ASCOLTO**

- capacità di sospendere il dialogo interno e di ascoltare il discorso musicale.
- capacità di distinguere le entrate dei singoli strumenti/gruppi strumentali ascoltando una partitura orchestrale.
- capacità di focalizzare l’attenzione intenzionalmente su una voce ascoltando una partitura orchestrale.

#### **2. LETTURA<sup>12</sup>**

- capacità di distinguere diverse voci<sup>13</sup> in un brano leggendo uno spartito per pianoforte privo di segni di fraseggio.
- capacità di distinguere diverse voci ritmiche in

un brano leggendo uno spartito per pianoforte in cui le due mani procedano omoritmicamente e omofonicamente.

- capacità di distinguere diverse voci in un brano leggendo uno spartito per pianoforte con segni agogici/di fraseggio, raggruppando in una stessa voce cellule con i medesimi segni agogici/di fraseggio e/o con il medesimo andamento ritmico.

#### **3. PERFORMANCE**

- capacità di orientare intenzionalmente la propria attenzione e quella dell’ascoltatore su una voce/cellula ritmica diversa ogni volta lasciando in sottofondo le altre (attenzione selettiva volontariamente focalizzata).
- capacità di mantenere la propria attenzione e quella dell’ascoltatore su una voce con una nota tenuta, in seguito all’entrata di un’altra voce (attenzione sostenuta/inibizione dei distrattori).
- capacità di dividere l’attenzione fra diverse voci simultanee pensando e producendo timbri differenti (attenzione divisa).
- capacità di dividere l’attenzione fra molteplici voci simultanee aventi ritmi/metri diversi pensando e producendo pulsazioni indipendenti (attenzione divisa).

### Domanda e ipotesi di ricerca

A fronte della definizione del costrutto il quesito che si è venuto a formare è da una parte come misurare la VSA e dall'altra quale sia la relazione tra VSA e determinate capacità attentive (attenzione selettiva e capacità di inibire i distrattori).

1. Se la VSA è misurabile attraverso diverse prove, sarà osservabile una congruenza tra i punteggi dei tre test per ogni partecipante.
2. Poiché è stato dimostrato che ascolto globale e ascolto selettivo della musica polifonica attivano aree corticali temporali, parietali e frontali deputate all'attenzione<sup>14</sup> (vedi fig.1.), pare ragionevole confrontare i risultati ottenuti nelle prove di VSA con alcuni test che misurano attenzione selettiva (AS) e inibizione dei distrattori (ID). Se la VSA dipende da (AS) e (ID) sarà osservabile una differenza nei punteggi di VSA tra chi possiede una buona AS e ID e chi non le possiede.

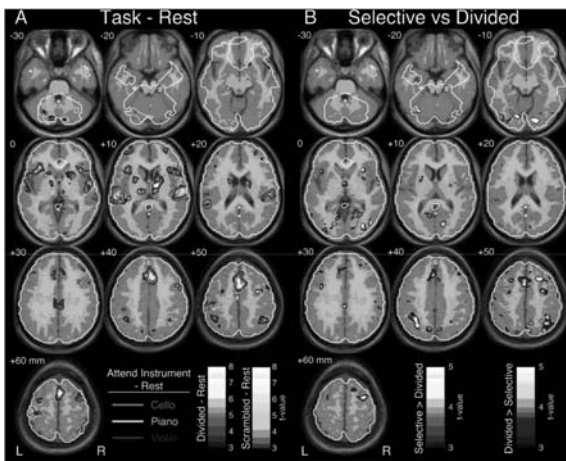


Fig. 1<sup>15</sup> Group (N 5 8) images showing significant blood oxygen level dependent (BOLD) signal increases ( $p < .01$ ) for two sets

of contrasts from Experiment 2, superimposed on the average T1-weighted anatomical image of the subject cohort. (A) Contrast of divided attention (global) listening and rest is depicted with a red gradient. The contrasts of selective listening to each instrument, relative to rest, are denoted with a contour line of different color for each instrument. The responses to an acoustically matched control stimulus are shown in green. (B) The direct comparison of selective and divided attention conditions. Areas with a stronger BOLD response during selective attending, as compared with divided attending, are shown in red, whereas areas with a stronger BOLD response during divided attending are shown in blue.

### Metodo

Per ottenere un'adeguata validità di contenuto, che "riguarda il fatto che gli indicatori scelti per misurare un certo costrutto rappresentino bene tutti gli aspetti del costrutto in questione<sup>16</sup>" è stato chiesto il parere di esperti, in quanto la definizione data di VSA poteva essere influenzata da bias soggettivi di chi l'aveva elaborata. Poiché tra gli obiettivi della ricerca vi è quello di fornire strumenti per misurare la VSA negli studenti di pianoforte iscritti ai corsi universitari dei Conservatori, sono stati considerati come 'esperti' i docenti di pianoforte del Conservatorio N. Paganini di Genova con rilevante esperienza concertistica. Per avere informazioni il più possibile generalizzabili ci si è rivolti a

docenti con età anagrafiche e curricula di studi accademici differenti.

Le informazioni sono state raccolte tramite il metodo dell'intervista semi-strutturata. Tutti i partecipanti sono stati genericamente informati sugli scopi della ricerca e sulla conduzione dell'intervista. Contestualmente sono stati raccolti i consensi informati e l'autorizzazione alla registrazione del discorso.

Riportiamo il testo integrale dell'intervista con gli stimoli (ascolti e spartiti) presentati:

Benvenuta/o,

io sono qui per ascoltare le tue opinioni in quanto esperto su un processo mentale coinvolto nello studio e nella performance pianistiche, sul quale sto conducendo una ricerca.

#### CITAZIONE

'Mentre ascoltano un brano, tutti gli strumenti sembrano confondersi in un unico suono; è difficile distinguere i gruppi di strumenti che suonano separatamente e sentire quegli strumenti che al primo ascolto passano quasi inosservati'.

#### ASCOLTO

1. Ascolta il seguente estratto orchestrale. Riesci a distinguere i gruppi di strumenti che suonano e le rispettive entrate? Puoi descrivere come hai fatto?

<https://www.youtube.com/watch?v=oN0A9RRmYo>  
mm 0-26

2. Nella tua esperienza hai incontrato casi di persone che avevano difficoltà e se sì cosa faresti per insegnare questo processo?

#### LETTURA

1. Osserva in silenzio lo spartito. Riesci a distinguere le diverse voci/ cellule? Puoi descrivere come hai fatto? (J. S. Bach: Preludio in do minore, *Clavicembalo ben temperato* I vol.)

2. Osserva in silenzio lo spartito. Riesci a distinguere le diverse voci? Puoi descrivere come hai fatto? (Hanon: es. n. 1.)

3. Osserva in silenzio lo spartito. Riesci a distinguere voci/cellule e raggruppare cellule/voci simili? Puoi descrivere come hai fatto? (J. S. Bach: *Concerto italiano*)

4. Nella tua esperienza hai incontrato casi di persone che avevano difficoltà e se sì cosa faresti per insegnare questo processo?

#### PERFORMANCE

In che modo secondo te avere o non avere la VSA influisce sul modo di suonare?

#### FINALE

Leggi la definizione data del costrutto.

1. Ci sono ambiti che elimineresti?
2. Ci sono item che elimineresti?
3. Se dovessi scegliere una definizione univoca di VSA per ogni ambito, quale sceglieresti?

Ogni intervista ha avuto una durata variabile tra i 20 e i 40 minuti. La

variabilità dei tempi è in relazione alla presenza di domande aperte per le quali non è stato fissato un limite temporale. Successivamente le interviste sono state trascritte *verbatim* (alla lettera). Ripor- tiamo un esempio di risposta alla domanda ine- rente il primo spartito presentato (lettura):

(...) <intervistatore> Osserva in silenzio questo spartito. Riesci a distinguere le diverse voci? <par- tecipante> Parlando del contrappunto lineare di Bach, abbiamo chiaramente due voci una sopra e una sotto e poi invece pensando al contrappunto LINEARE ne abbiamo più o meno quattro. La voce superiore Do do la la si si do do, il basso do mi do mi do fa do fa, e poi la voce interna cioè le due voci interne che sono parallele.

Sì diciamo che a livello prettamente visivo sono due però si può pensare a quattro gruppi diversi. <intervistatore> Ok, le vedi, perfetto. Puoi de- scrivere come hai fatto? Cioè .. Nel come, intendo quale processo mentale.

<partecipante> La distanza e la vicinanza di alcuni elementi.. e.. per es.. il do che è abbastanza isolato rispetto al miremidomiremi, miremidomiremi. E... Questo per quanto riguarda la divisione in quattro voci. Poi (PAROLA incomprensibile) il basso. Uno la prima cosa che guarda di solito quando vede un

pezzo è la linea del basso, almeno da parte mia e... quindi do .mi . do .mi e il fatto di alternanza e ripetizione, la ripetizione sol fa sol ,sol fa sol, sol fa sol, in qualche modo la identifica come un elemento unico —sol fa sol ,sol fa sol, sol fa sol, sol fasol, la sol la, la sol la. E poi il fatto che questa qua potrebbe essere una linea Dooo Laa Siiii dooo Miii Ree. Il basso vabbè quello che sembrerebbe un pedale che è un pedale di tonica però ogni volta è al- ternato con la nota dell'accordo invece appunto do mi, do fa, do fa e poi di nuovo do mi. (INTERRUZIONE)E questo qua è proprio da prendere quasi come riempitivo, mi re mi do mi re mi, mi re mi do mi re mi.

Le interviste sono state analizzate qualitativamente ed hanno confer- mato correttezza ed esaustività del costruito. Si riportano in tab. 1 le ri- poste alla domande 2,3 della sezione Finale, riguardanti la scelta di un item significativo per ogni ambito e l'item da eliminare.

**Table 1**

	ASCOLTO	LETTURA	PERFORMANCE	ELIIMINATI
P. 01	3	3	1	NESSUNO
P. 02	1	3	3	2.2. (lettura)
P. 03	2	2	3	NESSUNO
P. 04	3	3	1	NESSUNO
P. 05	1	1	3	1.1, 3.2

Non essendo state rilevate congruenze nell'eliminazione di item, non si è ritenuto opportuno modificare il contenuto del questionario inizialmente sviluppato; tuttavia, nelle interviste sono emersi alcuni aspetti non messi a fuoco dal costrutto ma in relazione con esso, che sono stati presi in considerazione in una sezione a parte del questionario.

Gli elementi in questione riguardano il metodo di studio (avvalersi dello studio a mani separate, utilizzare colori per sottolineare sullo spartito e differenziare le diverse voci), l'esperienza di discenti (avere fatto esperienza di ascolto guidato a timbri orchestrali, essere stati invitati ad assegnare diversi timbri alle diverse voci di un brano pianistico, l'essere stati ripresi per un difetto nelle note tenute), l'esperienza di recital pubblici (il non essere stati in grado di riprendersi a seguito di un vuoto di memoria), la meta-cognizione, ovvero la riflessione di ciascuno su utilità, naturalezza e/o plasmabilità didattica della caratteristica in questione (VSA).

Riportiamo il testo integrale del questionario, che, da Novembre 2015 sarà compilabile online su un link protetto da invito riservato a studenti di biennio e di triennio di pianoforte (tutti i sub-indirizzi)

## Questionario VSA

### ASCOLTO

Ripensa a quando ascolti un brano musicale:

1. Quanto pensi di saper intenzionalmente sospendere il dialogo interno (smettere di pensare ad altro) ?
2. Quanto pensi di saper intenzionalmente ascoltare il discorso musicale (ascoltare la musica come un discorso dotato di significato)?
3. Quanto pensi di saper distinguere le entrate dei singoli strumenti/gruppi strumentali?
4. Quanto pensi di saper focalizzare l'attenzione su uno strumento o su un gruppo strumentale lasciando in sottofondo gli altri?
5. Quanto pensi di saper immaginare la partitura con i diversi strumenti?

### LETTURA

1. Osserva i seguenti spartiti. Quanto pensi di saper distinguere diverse voci<sup>17</sup>?





2. Quanto pensi di saper immaginare diversi strumenti associati alle diverse voci?

2. Quanto ti avvali dei colori per evidenziare le diverse voci?

### ESECUZIONE E INTERPRETAZIONE

Ripensa a quando suoni un brano polifonico per piano dopo averlo studiato per un'occasione pubblica.

1. Quanto pensi di saper scegliere una voce da far sentire lasciando in sottofondo le altre?
2. Quanto pensi di saper mantenere la tua attenzione e quella di chi ti ascolta sulla nota tenuta quando subentra un'altra voce?
3. Quanto pensi di saper immaginare timbri differenti simultaneamente?
4. Quanto pensi di saper produrre timbri differenti simultaneamente?
5. Quanto pensi di immaginare pulsazioni simultanee indipendenti (ritmi e metri diversi)?

### ESPERIENZA

In relazione alla tua esperienza da studente di pianoforte:

1. Quanto hai fatto esperienza di ascolto guidato ai timbri orchestrali?
2. Quanto sei stato invitato ad assegnare timbri orchestrali alle diverse voci di un brano pianistico?
3. Quanto ti è stato fatto osservare un difetto nelle note tenute (tenere note che non vanno tenute e viceversa)?
4. Quanto ti è capitato di non saperti riprendere a seguito di un vuoto di memoria?

### METODOLOGIA

Quando prepari un brano:

1. Quanto ti avvali dello studio a voci separate?

### META-COGNIZIONE

Nelle precedenti sezioni abbiamo indagato la VSA, ossia la capacità di



percepire distintamente (segregare) le diverse voci/strumenti nella musica pianistica e sinfonica.

1. Quanto pensi sia naturale per te?
2. Quanto pensi sia un'abilità dovuta al metodo di insegnamento?
3. Quanto pensi sia utile nell'esecuzione dei brani?

Ai partecipanti viene chiesto di rispondere su una scala Likert da 1 a 4 che misura la frequenza:

1	2	3	4
Per niente	Poco	Abbastanza	Molto

### Bibliografia

- Bouvet, L., Mottron, L., Valdois, S., & Donnadieu, S. (2013). Auditory Stream Segregation in Autism Spectrum Disorder: Benefits and Downsides of Superior Perceptual Processes. *Journal of autism and developmental disorders*, 1-9.
- Bregman, A. S. (1994). *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. MIT press.
- Cambouropoulos, E. (2008). Voice and Stream: perceptual and computational modeling of voice separation, *Music Perception*, 26 (1), 75-94.
- Janata, P., Tillmann, B., Bharucha, J. J. (2002). Listening to polyphonic music recruits domain-general attention and working memory circuits, *Cognitive, Affective, & Behavioural Neuroscience*, 2 (2), 121-140.
- LANZ, M., Amoretti, G., & TAGLIABUE, S. (2012). *Metodologia della ricerca in psicologia*. McGraw-Hill.
- Lepistö, T., Kuitunen, A., Sussman, E., Saalasti, S., Jansson-Verkasalo, E., Nieminen-von Wendt, T., & Kujala, T. (2009). Auditory stream segregation in children with Asperger syndrome. *Biological psychology*, 82(3), 301-307.
- Lieuman, E. (2001). *The Art of Piano Technique. The basic course*.

Il test è attualmente attivo nella modalità online per studenti del Conservatorio N. Paganini e aperto a studenti di altri Conservatori. La ricerca, tramite la collaborazione avviata con il DISFOR dell'Università di Genova, prevede di confrontare i dati acquisiti tramite questionario con altre prove pratiche pianistiche, che costituiscono misurazioni alternative della Voice Segregation Ability, e con batterie di prove attentive.

- West Palm Beach: PianoWell Pro School.
- Marie, C., Fujioka, T., Herrington, L., & Trainor, L. J. (2012). The high-voice superiority effect in polyphonic music is influenced by experience: A comparison of musicians who play soprano-range compared with bass-range instruments. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 22(2), 97.
- Stainsby, T. H., Moore, B. C., & Glasberg, B. R. (2004). Auditory streaming based on temporal structure in hearing-impaired listeners. *Hearing research*, 192(1), 119-130.
- Trainor, L. J., Marie, C., Bruce, I. C., & Bidelman, G. M. (2014). Explaining the high voice superiority effect in polyphonic music: Evidence from cortical evoked potentials and peripheral auditory models. *Hearing research*, 308, 60-70.
- Van Noorden, L. (1975). *Temporal coherence in the perception of tone sequences* (Doctoral dissertation, Technische Hogeschool Eindhoven).

**Note**

<sup>1</sup> Al progetto collaborano i cofirmatari del presente saggio: il prof. Maurizio Barboro (Conservatorio "N. Paganini" di Genova), il prof. Fabrizio Bracco (DISFOR, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università di Genova), il prof. Carlo Chiorri (DISFOR, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università di Genova), il prof. Donald Glowinski (GEM, Geneva Emotion and Music Lab, Swiss Center for Affective Sciences, University of Geneva, Switzerland. DISFOR, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università di Genova) e il prof. Leon van Noorden (IPEM, Institute for Psychoacoustics and Electronic Music, Ghent University, Belgium).

<sup>2</sup> S. GAROTTA, M. BARBORO, *Lateralizzazione uditiva e didattica pianistica*, Conservatorio N. Paganini, Tesi di Biennio accademico di II livello in pianoforte, Genova, 2013.

<sup>3</sup> Per la definizione di 'voce musicale' e di 'stream' vedi: E. CAMBOUROPOLOS, Voice and Stream: perceptual and computational modeling of voice separation, *Music Perception*, 26 (1), pp. 75-94.

<sup>4</sup> Per la teoria dello *streaming* si veda: L. VAN NOORDEN, *Temporal coherence in the perception of tone sequences*, Technische Hogeschool, Eindhoven, Doctoral dissertation, 1975. A. BREGMAN, *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. MIT press, 1990.

<sup>4</sup> C. MARIE, T. FUJIOKA, L. HERRINGTON, L. J. TRAINOR, The high-voice superiority effect in polyphonic music is influenced by experience: A comparison of musicians who play soprano-range compared with bass-range instruments. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 22(2), 2012.

<sup>5</sup> L. J. TRAINOR, C. MARIE, I. C. BRUCE, G. M. BIDELMAN. Explaining the high voice superiority effect in polyphonic music: Evidence from cortical evoked potentials and peripheral auditory models. *Hearing research*, 308, 60-70, 2014.

<sup>6</sup> T. LEPISTÖ, A. KUITUNEN, E. SUSSMAN, S. SAALASTI, E. JANSOON-VERKASALO, T. NIEMINEN-VON WENDT, T. KUJALA, Auditory stream segregation in children with Asperger syndrome. *Biological psychology*, 82(3), 301-307, 2009.

<sup>7</sup> T. H. STAINSBY, B. C. MOORE, B. R. GLASBERG, Auditory streaming based on temporal structure in hearing-impaired

listeners. *Hearing research*, 192(1), 119-130, 2004.

<sup>8</sup> L. BOUVET, L. MOTTRON, S. VALDOIS, S. DONNADIEU, Auditory Stream Segregation in Autism Spectrum Disorder: Benefits and Downsides of Superior Perceptual Processes. *Journal of autism and developmental disorders*, 1-9, 2013.

<sup>9</sup> E. LIEUMAN, *The Art of Piano Technique. The basic course*. West Palm Beach: PianoWell Pro School, 2011.

<sup>10</sup> La figura del 'pianista-giocoliere' evoca il modo in cui il pianista sembra 'giocare con le voci' (i. e. *to juggle with voices*).

<sup>11</sup> Per lettura si intende l'atto di osservare uno spartito senza suonarlo.

<sup>12</sup> Per voce intendiamo sia il caso di polifonia verticale (*explicit polyphony*), in cui ogni voce ha una sua linea, sia i casi di polifonia orizzontale (*implicit polyphony*), in cui in un passaggio monofonico sono distinguibili più voci (Cfr. E. CAMBOUROPOLOS, *Ibidem*, pp. 76-77).

<sup>13</sup> P. JANATA, B. TILLMANN, J. J. BHARUCHA, Listening to polyphonic music recruits domain-general attention and working memory circuits, *Cognitive, Affective, & Behavioural Neuroscience*, 2 (2), 121-140, 2002.

<sup>14</sup> P. JANATA, B. TILLMANN, J. J. BHARUCHA, *Ibidem*, p. 132.

<sup>15</sup> M. LANZ, G. AMORETTI, S. TAGLIABUE, *Metodologia della ricerca in psicologia*. McGraw-Hill, 2012, P. 72.

<sup>16</sup> Per voce intendiamo sia il caso di polifonia verticale (*polifonia esplicita*), in cui ogni voce ha una sua linea, sia i casi di polifonia orizzontale (*polifonia implicita*), in cui in un passaggio monofonico sono distinguibili più voci (Cfr. E. CAMBOUROPOLOS, *Ibidem*, pp. 76-77).

## Forme associative di musicisti e di fabbricanti di strumenti musicali a Genova: due documenti settecenteschi

*Maurizio Tarrini*

Da sempre gli uomini fanno ricorso forme associative di vario tipo per lo svolgimento delle attività più varie. Anche la musica, nelle sue molteplici articolazioni (esecuzione, insegnamento, costruzione di strumenti ecc.), non è sfuggita a questa pratica. Forme associative si incontrano soprattutto in città dall'importante passato musicale: Milano, Brescia, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli ecc., dove abbondano le fonti documentarie. In questo campo Genova forse non può reggere il confronto, tuttavia fin dal Medioevo vi è documentata l'esistenza di *società* fra musicisti, fra costruttori di strumenti musicali (organari, fonditori di campane), e di *corporazioni* o *arti* (trombettieri, liutai, suonatori di tamburi). Delle arti riguardanti la musica non si trova però alcuna traccia negli elenchi inseriti nelle pubblicazioni storiche locali<sup>1</sup>, a conferma della difficile reperibilità o addirittura della mancanza di documentazione, indice dell'irrelevanza di queste arti nel contesto economico cittadino. Poiché questo aspetto non è stato finora adeguatamente approfondito (le attuali conoscenze si basano infatti su ritrovamenti archivistici per lo più fortuiti, dovuti a studiosi ed eruditi attivi

tra Otto e Novecento)<sup>2</sup>, si intende offrire in questa sede un contributo presentando due documenti settecenteschi inediti, preceduti da qualche notizia storica su alcune forme associative di musicisti e di fabbricanti di strumenti musicali a Genova tra Medioevo ed Età moderna.

### **I trombettieri**

I primi musicisti a riunirsi in corporazione furono – a quanto sembra – i trombettieri (*ars tubetarum*), i quali, secondo lo storico ed archivista Arturo Ferretto (1867-1928), a metà del XIII secolo abitavano in vico Testadoro, nel sestiere di Molo (traversa di via XXV Aprile)<sup>3</sup>. Esiste però anche un vico dei Trombettieri (sestiere di Prè), traversa fra via Gramsci e via di Prè, il cui nome è forse dovuto alla residenza (più recente) di suonatori di tromba<sup>4</sup>. Lo stesso Ferretto ci informa che un tal «Tebaldo Malerba, da Capriata, il

22 maggio del 1256 prometteva di insegnare a Giacomo da Torino l'arte *trombarie*, nonché altri strumenti» e che «il 10 ottobre del 1304 Pagino Perpani prometteva di andare in Valdetaro con Giacomo da Novara e Rambaldo, trombettieri, per esercitar bene e legalmente *officium trombandi*»<sup>5</sup>; trombettieri risultano inoltre pagati nelle *Leggi Genovesi* del 1303 e del 1363, in cui figurano due *tubatores* ed un *tubeta* con un *nacharatus* (suonatore di *naqqâra*, specie di membranofono a suono determinato di origine araba assimilabile al timpano) come parte della *comitiva* o *familia* del doge<sup>6</sup>.

Nel secolo successivo siamo informati di un intervento del doge, che il 28 febbraio 1419 esentava i trombettieri dalle pubbliche *avarie* (imposte dirette); vent'anni dopo, il 29 marzo 1439, i loro statuti venivano confermati<sup>7</sup>. Di tali statuti non è però noto il testo ma è probabile che risalgano al secolo precedente se non ad epoca ancora più antica.

Nella loggia dei Camilla, in vico Indoratori (civico n. 6), Palazzo Valdetaro, sulla volta con colonna, sull'angolo in alto a destra, sono murate due antiche lapidi marmoree una delle quali – quella superiore – riguarda proprio l'arte dei trombettieri<sup>8</sup>. È ciò che resta di una lapide di epoca rinascimentale commissionata dall'arte dei trombettieri per un altare dedicato alla Madonna nella chiesa di S. Ambrogio, dalla quale verosimilmente proviene. L'iscrizione, in capitale epigrafica umanistica, è purtroppo mutila nella parte inferiore; tuttavia parte del testo dell'ultima riga è ricostruibile ad eccezione però del cognome del console, che se fosse noto potrebbe essere un elemento utile per

una datazione più precisa. Il testo è il seguente:

[...] AC ALTARE GLORIOSISSIME |  
 MARIE VIRGINIS IN ECCLESIA |  
 SANCTI AMBROSII DE IANUA  
 ARTIS TUBETARUM |  
 AC HOMINUM DICTE ARTIS  
 EXISTENTIBUS |  
 [CO]NSULIBUS GUILIELMO DE  
 [...] OSETO ET [...]»<sup>9</sup>

### Una società di suonatori

Un documento del 1475 riguardante una società di suonatori è stato segnalato nel 1980, nel quadro di una ricerca sulle denominazioni professionali condotta dal *Centro di studio sulla storia della tecnica* del CNR, presso l'Università degli Studi di Genova, su un campione di oltre 7000 contratti stipulati a Genova fra il 1451 e il 1517<sup>10</sup>. Si tratta di un contratto per la costituzione di una società fra tre *magistri sonatores*, uno dei quali è anche *barberius*, «per suonare e svolgere le attività necessarie anche nelle scuole dei due soci; il terzo sarà libero di suonare e guadagnare per sé la sera e i giorni di festa»<sup>11</sup>.

Si tratta di «un caso di simbiosi ... fra attività estremamente diverse» che «è rivelata dall'obbligo che alcuni *barberii* si assumono di insegnare o far in-

segnare o permettere che il famulo vada a imparare, quando non c'è lavoro in bottega, l'arpa o la lira o il laudo. Questo "secondo mestiere", non codificato peraltro come tale e acquisito durante il tirocinio principale, qualora venga insegnato a spese del *barberius*, si converte in un ulteriore vincolo tra apprendista e maestro e in un disincentivo dalla fuga *ante terminum*, perché altrimenti il garzone dovrebbe rifondere le spese sostenute a questo riguardo»<sup>12</sup>.

Negli anni 1474-76 si ha inoltre notizia della costituzione di una società per l'insegnamento della danza (*arte docendi corizare*)<sup>13</sup>.

### I professori di musica

Edoardo Grendi (1932-1999) ha segnalato l'esistenza di un'aggregazione di non meglio specificati «professori di musica» con sede in vico Indoratori, i quali avevano come centro devozionale la confraternita sotto il titolo di S. Francesco da Paola (dal XVII secolo)<sup>14</sup>. Si trattava quindi di una *confraternita di mestiere* non organizzata in arte. Da altre fonti sappiamo che tutti i musicisti si riunivano annualmente per celebrare la festa della loro patrona (S. Cecilia), celebrazione che fu però occasione di dissensi tra i musicisti *nazionalisti*, cioè genovesi, e *forestieri* sui quali intervenne più volte il Senato<sup>15</sup>.

### Le compagnie di violini

Le ricerche di Rodolfo Baroncini hanno evidenziato «come la storia del Violino nel Cinquecento coincida sostanzialmente con quella dell'assieme di violini» e come «quest'ultimo fosse una delle

formazioni più frequentate del secolo sedicesimo»<sup>16</sup>. Le 59 testimonianze dal 1523 al 1595 individuate dallo stesso autore documentano infatti una diffusione capillare di *compagnie* o *copie* sul territorio ed in particolare nell'area padana, a conferma della sua centralità nella genesi del violino. Infatti, intorno alla metà del '500 ogni città di qualche importanza disponeva, accanto ai civici *piffari*, di una banda di violini; ne erano dotati non soltanto i grandi centri urbani di consolidata tradizione musicale ma anche i piccoli centri<sup>17</sup>.

Tali compagnie venivano reclutate per varie occasioni civili e religiose, soprattutto per celebrazioni liturgiche e processioni solenni. E proprio per la processione del *Corpus Domini* del 20 giugno 1585 i Padri del Comune<sup>18</sup>, tre giorni prima, avevano fatto appello a tutti i musicisti della città di Genova affinché si ritrovassero con i loro strumenti nella sacrestia della cattedrale di S. Lorenzo. Più che di un invito si trattava di un ordine, poiché chi lo avesse disatteso sarebbe incorso in una pena pecuniaria di dieci scudi. Il documento, datato 17 giugno 1585, elenca i nomi dei musicisti con il luogo di residenza e spesso lo strumento; vi figura tal «Maestro Santino con la sua com-

pagnia» e poco più avanti nel testo lo stesso musicista viene citato come «Maestro Santo del violino nel carroccio dei Casareggio» in Sarzano<sup>19</sup>. Si trattava quindi di un violinista e questo ha indotto Rodolfo Baroncini ad interpretare il termine *compagnia* come «insieme di violini»<sup>20</sup>. In realtà il documento non fornisce alcuna precisazione in merito all'organizzazione di questa *compagnia*, né sul numero dei suoi membri né sull'organico.

Nei documenti degli anni dal 1584 al 1700 pubblicati dal Giazotto<sup>21</sup>, il termine *compagnia* figura una sola volta – nel citato documento del 1585 – mentre sono frequenti le indicazioni di singoli suonatori di violino, che costituiscono un «assieme» soltanto al momento della loro convocazione e non in virtù di una forma organizzativa stabile, come poteva forse essere la *compagnia* di «Santino dal violino» chiamata a rinforzare i ranghi dei musicisti. L'unicità di questa attestazione sembrerebbe quindi indicare una scarsa presenza dell'assieme di violini – in forma giuridicamente organizzata – nel capoluogo ligure, ma anche quest'aspetto necessiterebbe di un'indagine più approfondita<sup>22</sup>.

Un'altra citazione di «sonadori di violini» (sul documento si legge però *sonatori di violoni*) per la processione del *Corpus Domini* si trova sotto l'anno 1595 ma anche in questo caso si tratta di un'aggregazione occasionale ordinata dai Padri del Comune<sup>23</sup>.

### La corporazione dei liutai

Il V Congresso Nazionale di Liuteria (1931) fu l'occasione per Januensis<sup>24</sup> di presentare in un lungo articolo uscito sul «Corriere Mercantile»

una serie di notizie su strumenti musicali e strumentisti nel Medioevo<sup>25</sup>, notizie in parte note ed in parte inedite come quelle riguardanti la corporazione dei liutai che si voleva costituire a Genova nel 1618. In quell'anno, infatti, veniva presentata al Senato una *Supplica dell'arte dei liutari* con annessi tredici capitoli per l'esame e l'approvazione<sup>26</sup>; a sua volta il Senato girava la pratica ai Padri del Comune.

«I capitoli presentati contenevano queste disposizioni: che tutta l'arte si radunasse il giorno della festa di S. Luca per l'elezione del console, il quale non poteva tornare a coprire la carica se non dopo due anni. Non era permesso assumere, o accartare, come allora si diceva, un apprendista per uno spazio di tempo inferiore a sette anni; e il maestro che lo accettava doveva accertarsi prima di accoglierlo, che il garzone, provenendo da un altro maestro, avesse compiuto con questo tutto il tempo per il quale si era impegnato, salva qualche giusta ragione a giudizio del console. Non era consentito tenerne più di due.

Nessuno poteva tenere, né aprire bottega, né esercitare l'arte, né vendere cosa alcuna ad essa pertinente, sia nella città, sia nelle tre podestarie

(Voltri, Polcevera, Bisagno) – salvi i figli – se prima non l’avesse imparata come sopra. Il divieto non riguardava i figli dei maestri; ed era pur lecito comprare l’arte, purché la si sapesse esercitare con perizia, mediante il pagamento di lire 25, se il compratore era genovese, e di 50, se forestiero, somma da versarsi metà ai Padri del Comune e metà all’arte stessa.

Nel dì della festa di S. Cecilia, gli uomini dell’arte si raduneranno in S. Matteo, dove sentiranno la Messa, e poi passeranno nel chiostro a trattare delle cose pertinenti all’associazione.

Il console doveva personalmente o per mezzo di un garzone, ogni sabato raccogliere dai singoli maestri con un bussolo una elemosina per i poveri dell’arte. E, occorrendo qualche spesa, poteva imporre una tassa. Seguono le norme per la tenuta dei conti, e per l’impiego di somme nel Banco di S. Giorgio per dare doti alle figlie dei maestri o per altre cose a vantaggio della corporazione. Ché se si fosse maritata una di esse fanciulle e non vi fossero stati denari, ogni maestro, compreso il padre della sposa, doveva sborsare lire 25. Ove alcuno, non maestro, ma perito nell’arte, sposasse la figlia di un maestro, poteva aprire relativa bottega, senza nulla versare.

Se fosse morto un maestro lasciando moglie, a questa, finché fosse rimasta vedova, era consentito di esercitare l’arte, e perciò tenere uno o più lavoratori, secondo la necessità; se il defunto avesse lasciato figlie non maritate, e la madre più non visse, quelle potevano far vendere gli strumenti e le altre cose pertinenti all’arte, che il padre avesse

lasciato, in quella bottega e da quei maestri che a loro fosse parso di scegliere: ma non dovevano fare nuovi lavori; e solo terminare quelli incominciati»<sup>27</sup>.

Nulla sappiamo circa l’esito della petizione; esito che si suppone sia stato negativo poiché in vari elenchi delle corporazioni genovesi i liutai non figurano mai anche se la loro attività – soprattutto tra XVI e XVIII secolo – era piuttosto fiorente, come attestano i numerosi nomi di liutai tedeschi noti sia attraverso i documenti sia per gli strumenti superstiti conservati in vari musei in Italia e all’estero<sup>28</sup>.

Da Genova passarono Georg Braner, i Tieffenbrucker, gli Stadler<sup>29</sup>; vi operarono tra gli altri Michel Zelas<sup>30</sup>, Martin Heel e, nel Settecento, Christian Nonnemacker (Genova, 1703-1777). Quest’ultimo nei documenti è definito *chitarraro*; ricoprì varie cariche nell’arte dei *bancalari*, cioè falegnami (evidentemente non esisteva un’arte dei liutai) ed è noto come costruttore di mandolini ‘genovesi’ firmati CN di cui esistono ancora vari esemplari ma anche di un cembalo pieghevole (firmato e datato 1757) conservato a New York nel Metropolitan Museum of Art (Crosby Brown Collection, 89.4.3509)<sup>31</sup>.

Una nota manoscritta dell'avv. Pier Costantino Remondini (1829-1893) in fondo al volume di Gallay sui liutai italiani, elenca una serie di *Luthiers génois* con le date: Molia 1724-1736, Bernardo Calcagno 1742, Giuseppe Cavalerio 1760, David Pizzorno 1766, Agostino Deplanis 1779, Paolo Castello 1786, Giacomo Cordano 1725, Michel Zelas alla Stella 1656 *Liuto*, Martino Heel 1725 *Cello* (in corsivo le due aggiunte a matita)<sup>32</sup>.

### **La corporazione dei suonatori di tamburi o timpanisti**

L'esistenza di una corporazione di suonatori di tamburi (*societas timpanistarum*)<sup>33</sup> ci viene rivelata da un documento del 1735 riguardante l'elezione degli *ufficiali* ossia delle cariche (sindaco, consiglieri ecc.) della corporazione stessa (doc. 1). Non se ne conosce purtroppo la data di fondazione né è nota la chiesa o la confraternita di riferimento; né d'altra parte questa corporazione figura negli studi di Edoardo Grendi<sup>34</sup>. L'atto notarile si limita ad elencare le presenze con le cariche ed i risultati delle votazioni senza nulla aggiungere.

### **Una società di organari**

Fin dal 1878 l'avv. Pier Costantino Remondini aveva indicato nel genovese Filippo Piccaluga (1719-1779) e nel sammargheritese Tommaso II Roccatagliata (1725-1798) i due maggiori esponenti della scuola organaria ligure del Settecento: «Roccatagliata e Pittaluga ottennero il primo posto fra gli organari nostri e ancor si conservano strumenti di loro fattura che attestano la loro abi-

lità, il loro buon gusto»<sup>35</sup>; un giudizio che ha trovato conferma grazie al susseguirsi dei ritrovamenti archivistici, al censimento ed al recupero degli strumenti superstiti, tra cui quello della Cappella Sistina di Savona (un elenco aggiornato si trova sul sito web <http://piccaluga.org>).

Il 24 agosto 1773 Filippo Piccaluga assieme al figlio Felice e al collaboratore Lorenzo Musante, decidevano di costituire una società «di fattura d'organani» la cui durata veniva fissata in dieci anni ed era regolata da dieci capitoli. Poiché ognuno dei tre soci era proprietario per un terzo ed aveva «una sufficiente maestria di tutto un organo», ciascuno di essi era abilitato a stipulare singolarmente contratti a nome della società. Ma dopo soli tre anni di attività, il 10 maggio 1775 la società veniva sciolta per volontà degli stessi soci. Le ragioni di tale decisione non ci sono note ma è probabile che fossero legate allo stato di salute di Felice Piccaluga, che morirà cinque giorni dopo, il 15 maggio, a soli trentacinque anni. All'atto di scioglimento, infatti, egli non era presente ed il notaio si trasferì nella sua abitazione «posta in la vicinanza della Porta della Pilla, cioè in Abrara»<sup>36</sup>, per leggergli il documento ed ottenerne la ratifica.



Con ogni probabilità lo scioglimento anticipato della società fu deciso dal padre proprio in considerazione dello stato di salute del figlio, per evitare le complesse procedure di successione che avrebbero coinvolto le cinque nipoti ancora in minore età e la loro madre<sup>37</sup>.

### I fonditori di campane

Nel corso di ricerche d'archivio, chi scrive ha ritrovato un cospicuo numero di atti notarili per l'acquisto – solitamente da parte di chiese – di campane ad opera sia di fonditori singoli sia di soci (generalmente due), come ad esempio Lorenzo Giuliani e Gian Antonio Carbone *compagni d'una fonderia di bronzo sotto Ripa* (1751). Su questi documenti si darà in seguito ampia illustrazione.

### La società fra Luigi Cerro e Gaetano Isola

Una società fra due noti musicisti genovesi, Luigi Cerro (ca. 1742–45–*post* 1815), maestro di cappella, e Gaetano Isola (1754–1813)<sup>38</sup>, organista e cembalista, veniva costituita il 12 settembre 1781 con inizio a partire dal 1° ottobre (doc. 2). L'atto costitutivo si articola in dieci capitoli, i quali prevedono la compartecipazione agli utili derivanti dall'attività musicale svolta da entrambi tanto in Genova che nel suo dominio, ad eccezione delle funzioni che gli stessi musicisti svolgevano nella Chiesa ed Oratorio di S. Filippo.

L'articolo 7 riguarda la possibilità di rescindere l'accordo sei mesi prima della fine del decennio mediante annotazione da aggiungersi in calce all'atto. Poiché nulla fu aggiunto, è possibile che la società abbia continuato ad essere operativa anche

oltre il decennio prefissato. D'altra parte il successivo articolo 8 consentiva – in caso di trasferimento in altra città di uno dei soci – di sospendere il computo dei dieci anni per riprenderlo al suo ritorno.

L'articolo 10 invece prevede l'eventuale inserimento nella società del figlio di Luigi, Giuseppe Cerro, che esercitava l'arte paterna. In tal caso i due soci avrebbero dovuto stabilire nuove condizioni e patti di cui però non si è trovata traccia.

La biografia e l'opera di Luigi Cerro sono state studiate da Carmela Bongiovanni<sup>39</sup>; tuttavia, nonostante accurate ricerche, rimangono ancora molte zone d'ombra (ad esempio le date e i luoghi di nascita e di morte) che solo la scoperta di nuovi documenti potrà contribuire a chiarire. Qui di seguito vengono riassunti alcuni recenti ritrovamenti archivistici sui Cerro.

Da alcuni documenti del 1790 si apprende che Luigi Cerro era «abitante in Genova ed oriondo della villa di Lavagnola», borgata del Comune di Savona, e che all'epoca possedeva un terreno e casa a Marmorassi in località detta *il buon ritiro*. Il padre Giuseppe è probabilmente da identificarsi con Giuseppe Bernardo Cerro di Giovanni Battista nato a Lavagnola

il 14 maggio 1726<sup>40</sup>; rimangono sconosciuti il luogo della nascita di Luigi nonché il luogo e la data del suo matrimonio con Camilla Ferro. Negli stati d'anime della parrocchia di Lavagnola figura una *Masseria del Cerro* o *Casa del Cerro* in località Belvedere<sup>41</sup>.

Nel 1784 Luigi Cerro nominava suo procuratore Giovanni Lorenzo Mariani, maestro di cappella della Cattedrale di Savona, per un pagamento residuo a tali sorelle Lavagna dalle quali il Cerro aveva acquistato la *masseria delle Lovere* in località imprecisata ma presumibilmente nel Savonese, dove il toponimo *Lovera/Lovere* è documentato in varie zone fin dal Medioevo<sup>42</sup>.

Del figlio Giuseppe è stato rintracciato l'atto di matrimonio nella Parrocchia di S. Sisto in data 18 giugno 1792<sup>43</sup>. Tra il 1791 e il 1793 abitava con i genitori nell'ambito della Parrocchia di S. Maria delle Vigne, al secondo piano del palazzo Morando in via Luccoli<sup>44</sup>; dal 1794 i genitori risultano trasferiti altrove<sup>45</sup>. Nel 1808 è censito nello stato civile francese nel sestiere della Maddalena, Salita di S. Caterina 22, ma è erroneamente indicato col nome di battesimo del padre<sup>46</sup>. Se l'età di 40 anni è corretta, Giuseppe Cerro sarebbe nato nel 1768. Dal 1809 al 1811 Luigi Cerro risulta risiedere con moglie, figlio e nuora in Strada de' Giustiniani al n. 861, casa Mongiardino, secondo appartamento, nell'ambito della Parrocchia di S. Donato<sup>47</sup>. Le sue tracce si perdono nel 1815 a Celle Ligure<sup>48</sup>, nel cui territorio esiste tuttora una località denominata *li Cerri* (pronuncia *Serri*) al confine con il Comune di Stella<sup>49</sup>.

## DOCUMENTI

1. *Elezione delle cariche sociali della società di timpanisti o suonatori di tamburi* (6 febbraio 1735).

Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 9816: not. Giovanni Francesco Solari, filza 94 (1735), 6 febbraio 1735, n. 128 (*Ellezione d'oficiali de tamburi*).

*Ellezione d'oficiali de tamburi*

### Consilieri

Emanuelle Maccari

Matteo Arena

### Sindico

+ Antonio Maria Pratolongo

### Università

Nicolò Ucello

+ Giorgio e Domenico Coradi

+ Benedetto Multedo

Giovanni Battista Semino

Giovanni Battista Viacava

Andrea Lombardo

Domenico Gherso

Stefano Secco

+ Matteo Secco

+ Giovanni Battista Baliano

Lorenzo Corradi

### Essendo assenti dalla città

Agostino Cipriani

Agostino de Negri

**Si propone di sorogare per questa volta tanto e sono nominati**

Giovanni Battista Semino 6.8.9

Lorenzo Coradi 5.7.5

Nicolò Ucello 10

Giovanni Battista Viacava 7.7.5

**Sono sopragionti**

Giacomo Bruno

+ Domenico Bruno

**Nominati per superiori**

+ Matteo Arena 13 superiore

Giacomo Bruno 9.12

Benedetto Multedo 5.5

Giovanni Battista Viacava 4.4

**Nominati per consilieri**

- Benedetto Multedo 8 consiliere

Giovanni Battista Viacava 5

- Matteo Secco 7 consigliere

Andrea Lombardi 6

Stefano Secco 6

- Giorgio Coradi 2 consiliere

Lorenzo Coradi 4

- Giovanni Battista Baliano 8 consiliere

**Nominati per sindaco**

Benedetto Multedo 6

Domenico Bruno 12 sindaco

~~Giacomo Bruno~~

Giovanni Battista Semino 5

Di fare la procura in Antonio Maria Pratolongo quondam Sebastiani e asolti li tutti cinque concorrenti.

Testi Giuseppe Corradi di Giorgio, Gaspare Grezito [gel ?] quondam alterius.

2. Luigi Cerro del fu Giuseppe e Gaetano Isola del fu Francesco costituiscono una società per l'esercizio della professione musicale di maestro di cappella e di organista la cui durata è fissata in dieci anni a partire dal 1° ottobre 1781 (12 settembre 1781).

Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 12287: not. Agostino Lanzola, filza 6 (1781-82), 12 settembre 1781, n. 109 (*Società*).

N.° 109

*Società*

1781, il 12 settembre

Nel nome del Signore Iddio sia etc. Avendo li signori Luigi Cerro del quondam Giuseppe e Gaetano Isola del quondam Francesco considerato il dovere riuscire di reciproca loro convenienza lo stabilimento fra di essi di una società e comunione degli utili procedenti dalla professione di maestro di cappella, che ambi esercitano in questa città di Genova, ed avendone di comune accordo convenute le condizioni e patti, da ridursi in contratto di positiva obbligazione e fermezza etc.

Perciò costituiti detti signori Luigi Cerro e Gaetano Isola alla presenza di me notaro e testimoni infrascritti etc.

Di loro spontanea volontà etc.

Et in ogni miglior modo etc.

E coll'intervento delle rispettive loro mutue stipolazioni etc.

Hanno convenuto, conforme convengono e stabiliscono:

1.° Che tutti gli utili procedenti da funzioni di musica, che si faranno da essi signori Cerro ed Isola in qualità di maestro di cappella o di organista, tanto nella presente città che nel dominio serenissimo della medesima, quanto ne contorni dello stesso, ed alle quali venissero richiesti in dette qualità di maestro di capella e di organista, debbano andare in massa per essere divise fra di loro per metà, anche sul conto della mercede ed utili, e coll'eccezione soltanto sì per l'uno che per l'altro delle fonzioni della Chiesa ed Oratorio della Congregazione di S. Filippo Neri della presente città.

2.° Qualunque di loro venisse a fare le fonzioni di maestro di cappella, debba valersi del socio per quella di organista, esclusa però la circostanza || se il padrone o padroni della funzione venisse ad impedirlo per la loro volontà di valersi d'altro.

3.° Niuno di essi soci potrà accettare l'incarico di eseguire l'ufficio di organista nelle funzioni, nelle quali non venisse dall'altro riempito quello di maestro di capella.

4.° Gli onorari ed emolumenti di ordinaria fissazione, che gode il signore Cerro come maestro di cappella e cimbalista ne teatri di Genova e nell'anzidetto Oratorio di S. Filippo; siccome gli assegnati al signore Isola com'organista in detta Chiesa di S.

Filippo ed in quella di S. Matteo, e così pure quelli di qualunque altra cantoria ed organo potessero rispettivamente avere nel seguito, si avranno per esclusi dalla suddetta massa e privatamente spetteranno a quello di loro che di presente ne gode e fosse a conseguirne nell'avvenire.

5.° Quando al signore Cerro abbisognasse di far per esso supplire negli anzidetti teatri ed Oratorio di S. Filippo, non potrà sostituirvi né valersi che del detto signore Isola a cui per tali supplementi corrisponderà la ragionevole mercede.

6.° Ne casi poi di malattia o di qualunque altro legittimo impedimento di essi signori soci, dovrà l'uno supplire per l'altro alle fonzioni che formano l'oggetto della presente società, e ciò senz'alcuno aggravio né pregiudizio di quello di loro rimanesse impedito, dovendo in tal'avvenimento andar a carico comune la spesa dell'organista.

7.° Durerà la presente società alle condizioni e patti come sopra, per anni dieci da principiare col giorno primo del prossimo venturo ottobre; siccome quella delle parti che dopo detti anni dieci non volesse più continuare nella medesima, sarà tenuto a manifestarlo || sotto del presente instrumento sei

mesi prima di terminare il decennio, e con notificazione dell'altra parte, altrimenti s'intenderà e sarà ad aversi per rinnovata per un nuovo consecutivo decennio alli medesimi patti e condizioni.

8.° Nel caso che alcuno di essi signori soci durante detto decennio andasse a stabilirsi fuori della presente città, sarà per allora ad intendersi suspeso il corso della presente associazione durante il tempo della detta assenza, e da essere ripresa per il restante tempo dal giorno del ritorno e ristabilimento in questa città.

9.° Venendo il signore Giuseppe Cerro, figlio del suddetto signore Luigi, ad esercitare la professione del padre, dovrà intendersi compreso nella presente società ed a quelle altre condizioni e patti che per lo stesso venissero convenuti dalli detti signori Cerro ed Isola.

10.° Per ultimo si stabilisce la penale di zecchini cento effettivi a quella delle parti che, durante il tempo della presente società, richiedesse ed insistesse per il scioglimento della stessa, con dovere detta penale andar a favore della parte resistente al scioglimento e che non potrebbe aver luogo se non dopoché fosse stata realmente pagata detta penale.

Ed essi signori Cerro ed Isola per tutte e singole cose convenute ed espresse ne' precedenti articoli, promettono per solenne stipulazione di osservare e rispettivamente adempire di buona fede etc., in

pace e senza lite etc., ogni eccezione e contraddizione rimossa etc. Sott'obbligo ed ipoteca rispettivamente etc. Rinunciando etc.

Me notaro a caotela stipolante etc.

E le cose stesse etc.

Sotto pena del doppio etc.

E con rifacimento etc.

Restando sempre ferme etc.

E per così osservare etc.

Delle quali cose tutte etc.

Per me Agostino Lanzola notaro etc.

Fatto in Genova in uno de salotti del Palazzo Durazzo posto fuori delle vecchie mura, al Zerbino, di abitazione del signore Giuseppe Perroni, l'anno dalla natività di Nostro Signore Giesù Cristo mille settecent'ottantuno, correndo la decimaterza indizione al costume di Genova, giorno di mercoledì dodici del mese di settembre, al dopo pranzo etc.

Essendovi presenti il molto reverendo signore don Bartolomeo Grondona quondam Francesco ed il signore Antonio Storacce di Agostino testimoni alle predette cose chiamati etc.

Agostino Lanzola notaro

## Note

<sup>1</sup> GIROLAMO SERRA, *Storia della antica Liguria e di Genova*, vol. II, Capolago, Tip. Elvetica, 1835, pp. 217-218; GIUSEPPE BANCHERO, *Genova e le due Riviere*, Genova, Luigi Pellas, 1846, pp. 431-432; AGOSTINO OLIVIERI, *Carte e cronache manoscritte per la storia genovese esistenti nella Biblioteca della R. Università Ligure*, Genova, Tip. del R. I. de' Sordo-Muti, 1855, pp. 158-179 (IV. *Leggi e Decreti del Governo della Repubblica e Statuti delle arti*); ANTONIO MANNO, *Bibliografia storica degli stati della monarchia di Savoia*, vol. VI (Genova), Torino, Fratelli Bocca, 1898, pp. 239-242 (*Corporazioni d'Arti*); ANGELO BOSCASSI, *Arti fiorite in Genova negli anni 1473 e 1474*, in «Gazzetta di Genova», LXXXII (1914), n. 12 (31 dicembre), pp. 4-7; ONORATO PASTINE, *L'arte dei corallieri nell'ordinamento delle corporazioni genovesi (secoli XVI-XVIII)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LXI (1933), pp. 277-415: 282-283, 320 (nota 1), 331 (nota 2); GIULIO GIACCHERO, *Storia economica del Settecento Genovese*, Genova, Casa Editrice "Apuania", 1951, pp. 244 (nota 13: elenco delle arti secondo il diritto di precedenza dei loro consoli nella processione del *Corpus Domini*), 251-252 (nota 22); EDOARDO GRENDI, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana: le confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVIII*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., V (1965), n. 2, pp. 239-311: 310; ID., *Confraternità e mestieri nella Genova settecentesca*, in *Miscellanea di storia ligure*, IV, Genova, s.n.t. (Alessandria: Tip. Ferrari, Occella e C.), 1966 (Università degli studi di Genova-Istituto di storia medievale e moderna, *Fonti e studi*, 10), pp. 237-265.

<sup>2</sup> Al riguardo sono in corso ricerche a cura del dott. Giampiero Buzelli (Archivio di Stato di Genova), presidente dell'Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali.

<sup>3</sup> ARTURO FERRETTO, *Musica e strumenti musicali nell'antichità*, in «Il Cittadino», LIV (1926), n. 84 (8 aprile), p. 3.

<sup>4</sup> AMEDEO PESCIO, *I Nomi delle Strade di Genova*, Genova, Stab. Tip. "Secolo XIX", 1912, p. 347.

<sup>5</sup> ARTURO FERRETTO, *Musica e strumenti musicali* cit.

<sup>6</sup> *Leges Genuenses, inchoaventur Cornelius Desimoni, Aloisius Thomas Belgano, explevit et edidit Victorius Poggi*, Augustae Taurinorum, e regio Typographico apud Fratres Bocca bibliopolas regis, 1901 (*Historiae Patriae Monumenta*, XVIII), coll. 168 (*Triumbatoribus tribus cum caramella, ad rationem de lib. xxv: in anno*), 173 (*Trombatores duos lib. xxiii*), 264 (*Tubatores duo et unus tubeta ad racionem librarum triginta pro singulo, et nacharatus unus cum tubatoribus libras viginti: in summa libras centum decem CX*).

<sup>7</sup> ARTURO FERRETTO, *Musica e strumenti musicali* cit. Trattandosi di un articolo divulgativo, il Ferretto (archivista presso l'Archivio di Stato di Genova) non indica le fonti, per l'identificazione delle quali sarà necessario compiere approfondite ricerche.

<sup>8</sup> Cfr. *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Liguriae*, III, Genova, Centro Storico, a cura di Augusta Silva, Genova, Università di Genova-Istituto di Medievistica, 1987 (*Collana storica di fonti e studi*, 50), p. 96 (n.° 166), con riproduzione fotografica in appendice. La curatrice del *Corpus* considera però l'*ars tubetarum* come arte dei fabbricanti di trombe anziché dei suonatori. Tra i costruttori di trombe attivi a Genova nella seconda metà del Cinquecento si ricorda Lissandro Milanese; una sua tromba, firmata e datata esternamente sulla campana GENOA 1589 LISSANDRO MILANESE FECIT, è stata rinvenuta nel 1984 sul relitto di una nave che si trovava sul fondale marino che circonda l'isola di Texel, nei Paesi Bassi, nel luogo denominato *Scheurrak S01*, in una zona in cui nel 1593 naufragarono una dozzina di navi a causa di una tempesta; cfr. GEERT JANVAN DER HEIDE, *Ritrovamento e ricostruzione della tromba Lissandro Milanese (Genova 1589) / The find and reconstruction of the trumpet by Lissandro Milanese (Genoa 1589)*, in *Studi dedicati a John Henry van der Meer*, a cura di Renato Meucci, Cremona, Associazione Liuteria Italiana-Turris Editrice, 1996 («Liuteria Musica e Cultura», 1996), pp. 28-41.

<sup>9</sup> [...] e per l'altare della gloriosissima | Maria Vergine nella chiesa | di S. Ambrogio di Genova dell'arte dei trombettieri | e degli uomini della detta arte | dai consoli in carica Guglielmo di [...]oseto e [...]. Una fotografia della loggia e della lapide ivi murata è conservata nell'Archivio Fotografico del Comune di Genova (riferimento: Palazzo Valdettaro, vico Indoratori 6, n.° S41167, 13x18, 2305/6).

<sup>10</sup> Tra le 242 *Denominazioni di mestieri* rilevate, quelle relative alla musica sono soltanto cinque: *magister sonator laudi* (139), *musicus* (143), *sonator lire* (195), *sonator arpis* (197), *sonator* (198); cfr. OSCAR ITZCOVICH, *Trattamento automatico dell'informazione archivistica: prime elaborazioni delle acordaciones famuli*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, I, Genova - Novembre 1979 («Quaderni del Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche presso l'Università degli Studi - via Balbi 6 - Genova», 3), pp. 30-32.

<sup>11</sup> LUCIANA GATTI, *Un catalogo di Mestieri*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, II, Genova – Novembre 1980 («Quaderni del Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche presso l'Università degli Studi – via Balbi 6 – Genova», 4), p. 131 (*Sonatores*). Il documento era già noto a Cornelio Desimoni (1813-1899), il primo storico della musica in Liguria; Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio musicale P.C. Remondini: Arch.IV.2 (*Schede Desimoni*). La trascrizione integrale sarà pubblicata a cura di Giampiero Buzelli.

<sup>12</sup> GIACOMO CASARINO, *I giovani e l'apprendistato. Iniziazione e addestramento*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, IV, Genova – Luglio 1982 («Quaderni del Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche presso l'Università degli Studi – via Balbi 6 – Genova», 9), pp. 41, 147 (nota 35).

<sup>13</sup> Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio musicale P.C. Remondini: Arch.IV.2 (*Schede Desimoni*). Sulla storia della danza a Genova, cfr. CINZIA BALDACCINI, *La danza a Genova tra Cinque e Seicento*, Genova, De Ferrari, 2004.

<sup>14</sup> EDOARDO GRENDI, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana* cit., p. 310 (Tavola II: *Confraternite nate in Genova dopo il 1582*).

<sup>15</sup> ARTURO FERRETTO, *I musicanti genovesi e Santa Cecilia*, in «Il Cittadino», LIV (1926), n. 303 (21 dicembre), p. 3; GIUSEPPE MARCENARO, FRANCESCO REPETTO, *Dizionario delle chiese di Genova*, 2 voll., Genova, Tolozzi, 1974, II, pp. 147-148 (sull'Oratorio scomparso di S. Cecilia).

<sup>16</sup> Cfr. RODOLFO BARONCINI, *La pratica violinistica d'assieme nel '500: diffusione, funzioni e struttura*, in *Un corpo alla ricerca dell'anima... Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, a cura di Renato Meucci, Cremona, Ente Triennale degli Strumenti ad Arco-Consortio Liutai Antonio Stradivari Cremona, 2005, pp. 114-147 (testo bilingue italiano-inglese): 118.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 118-126.

<sup>18</sup> Magistratura che presiedeva «alle fabbriche, allo stabilimento e manutenzione di ambi i Moli, al pubblico acquedotto, alle strade, piazze, a tutti i ponti, e anche al Porto»; cfr. GIOVANNI FORCHERI, *Doge, governatori, procuratori, consigli e magistrati della Repubblica di Genova*, Genova, Tip. Tredici, 1968, p. 90.

<sup>19</sup> Genova, Archivio Storico del Comune: *Magistrato dei Padri del Comune*, 42: *Atti* (1585), 17 giugno 1585, n. 87 (*Citatione delli sonatori per giovedì la festa di Nostro Signore Gesù Christo*); trascritto in REMO GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova, sotto gli auspici del Comune, 1951, pp. 283-284.

<sup>20</sup> Cfr. RODOLFO BARONCINI, *La pratica violinistica* cit., p. 126 (n. 43 del regesto).

<sup>21</sup> Cfr. REMO GIAZOTTO, *La musica a Genova* cit., pp. 281-293 (Appendice D: *Liste di musicisti chiamati, con proclami e decreti, dai Padri del Comune per partecipare a pubbliche manifestazioni religiose*).

<sup>22</sup> MARIA ROSA MORETTI, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1990, pp. 144-145, 223.

<sup>23</sup> Genova, Archivio di Stato: *Archivio segreto*, 474: *Ceremoniarum*, I (1588-1614), 25 maggio 1595, cc. 163<sup>rv</sup> (*Processione del S.<sup>mo</sup> Corpo de Christo a' 25 di maggio del 95*); cfr. RODOLFO BARONCINI, *La pratica violinistica* cit., p. 126 (n. 59 del regesto). Il passo del documento è il seguente: «e se fece andare la musica di S. Lorenzo avanti gli sonatori di violoni et arpe e lautii».

<sup>24</sup> Secondo William Piastra (1920-1997) sarebbe lo pseudonimo del prof. Stefano Rebaudi (comunicazione del 14 dicembre 1983) mentre secondo altri si tratterebbe dell'avv. Pesce Maineri.

<sup>25</sup> JANUENSIS, *Suonatori di liuto e liutai a Genova nel passato*, in «Corriere Mercantile», CVII (1931), n. 229 (26 settembre), p. 4.

<sup>26</sup> *Ibidem*, con trascrizione quasi completa della supplica al Senato.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Genova fu un «insediamento liutario tedesco tra i più significativi nel Seicento»; cfr. LUIGI SISTO, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2020, p. 26. Sui liutai tedeschi a Genova si veda il contributo di LUISA CERVELLI, *Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII*, in «Analecta Musicologica», V (1968) [*Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, 5], pp. 299-337; *Per la musica. Organari, liutai nell'artigianato in Liguria*. Genova, Fiera Internazionale di Genova, 7-23 dicembre 1983, Catalogo a cura di Giancarlo Bertagna, Genova, Comune di Genova-Assessorato all'artigianato, 1984, pp. 48-51 (*La liuteria ligure*).

<sup>29</sup> Cfr. LUIGI SISTO, *I liutai tedeschi* cit., pp. 26-27; RICHARD BLETSCHACHER, *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*, Hafheim am Taunus, Friedrich Hofmeister, 1978, p. 240.

<sup>30</sup> MAURIZIO TARRINI, *Un arci liuto di Michele Zelas (Genova 1656) fotografato e descritto da P.C. Remondini nel 1876*, in «Bollettino della Società Italiana del Liuto», IV (1994), n. 1 (gennaio), pp. 5-9.

<sup>31</sup> MAURIZIO TARRINI, *Giacomo e Cristiano Nonnemacker (Genova, secoli XVII-XVIII). Documenti d'archivio*, in «Organi Liguri», II (2005), pp. 19-27, tav. II. Sulle caratteristiche del mandolino genovese, cfr. CARLO AONZO, *Il mandolino genovese. Relazione tenuta al convegno di iconografia musicale, Genova 13-15 gennaio 1994*, in «Plectrum», V (1994), n. 1, pp. 4-5.

<sup>32</sup> JULES GALLAY, *Les Luthiers Italiens aux XVIIe et XVIIIe siècles. Nouvelle édition du Parfait Luthier de l'abbé Sibire suivie de notes sur les maîtres des diverses écoles*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1869 (Genova, Biblioteca Franzoniana, Biblioteca musicale P.C. Remondini).

<sup>33</sup> La denominazione latina è derivata dalla pandetta (1735/I) dello stesso notaio, sotto la lettera S (Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 9836).

<sup>34</sup> Cfr. EDOARDO GRENDI, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana* cit.

<sup>35</sup> PIER COSTANTINO REMONDINI, [Relazione storica sugli organi a Genova], s.a. [1878 ca.], c. 4<sup>r</sup> (Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio musicale P.C. Remondini: Arch. II.108).

<sup>36</sup> Si tratta di una derivazione da *Braida* (*campus vel ager suburbanus*), cioè ampia distesa di terreno incolto fuori le mura della città poi detto anche *Brea*, *Brena* (oggi via di Brera) e in vernacolo in *a Braiä* da cui *Abrara*. Con la costruzione delle mura del 1626 parte di questo terreno venne inglobato nella città e vi iniziarono gli insediamenti abitativi e la coltivazione di orti.

<sup>37</sup> Il documento è trascritto in MAURIZIO TARRINI, *La bottega organara di Filippo Piccaluga a Genova*, in Francesco Maria Della Rovere *meccenate della musica: gli organi di Filippo e Felice Piccaluga della Cappella Sistina e della Cattedrale di Savona (1762-67). La storia - Il restauro*, a cura di Maurizio Tarrini, Genova-Savona, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali, 2009 (*Studi e Fonti per la Storia della Musica in Liguria*, 8), pp. 245-299: 294-296; ID., *La bottega organara di Filippo Piccaluga a Genova*, in «L'Organo», XLIII-XLIV (2011-2012), pp. 117-179: 162-166.

<sup>38</sup> Per le notizie biografiche su Gaetano Isola, si rinvia all'articolo di Davide Mingozzi su questa stessa rivista.

<sup>39</sup> CARMELA BONGIOVANNI, *Luigi Cerro: l'opera di un allievo di Padre Martini in terra ligure tra '700 e '800*, in *La musica ad Alassio dal XVI al XIX secolo. Storia e cultura*, a cura di AA.VV., Savona, Editrice Liguria, 1994 (Città di Alassio, *Quaderni di Storia Alassina*, 1), pp. 613-653.

<sup>40</sup> Savona, Archivio Storico Diocesano: Parrocchia di S. Dalmazio - Lavagnola, faldone 1: *Battesimi* (1696-1750), c. 85<sup>v</sup>.

<sup>41</sup> Savona, Archivio Storico Diocesano: Parrocchia di S. Dalmazio

- Lavagnola, faldone 13bis: *Stati d'anime*: 1799 (al n. 13), 1801 (n. 2), 1802, 1803, 1804 (n. 31), 1806 (n. 36).

<sup>42</sup> Cortese comunicazione del dott. Furio Ciciliot.

<sup>43</sup> Genova, Archivio della Parrocchia di S. Sisto: *Atti di Matrimonio (1750-1799)*, p. 108 (1792, 18 giugno. *Matrimonio del signor Giuseppe Cerro e la signora Anna Maria Francesca Serra*).

<sup>44</sup> Genova, Archivio della Parrocchia di S. Maria delle Vigne: *Status animarum (1790-91-92)*: 1791, p. 89 («Luigi Cerro, Camilla [Ferro] moglie, Giuseppe figlio, Benedetta Chichisola serva»); 1792, p. 89.

<sup>45</sup> Genova, Archivio della Parrocchia di S. Maria delle Vigne: *Status animarum (1793-94-95)*: 1793, p. 84 («Luigi Cerro, Camilla [Ferro] moglie, Giuseppe figlio fuori, Anna [Serra] moglie, Maria Bendi Bene serva»); 1794, p. 84 («Giuseppe Cerro, Anna [Serra] moglie, Felice Folle serva»); 1795, p. 82 («Giuseppe Cerro, Anna [Serra] moglie, Maria Longinotti serva»).

<sup>46</sup> Genova, Archivio Storico del Comune: Stato civile francese: *Censimento della popolazione della città di Genova dell'anno 1808*, Maddalena, vol. 14 (A-C): «n.° 2391 Cerro Louis, 40 ans, copiste, Salita di S. Caterina 22, 2° piano»; «n.° 2392 Cerro Anne née Serra, 35 ans, sa femme».

<sup>47</sup> Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: *Stato d'anime (1809-11)*, cc. 30<sup>r</sup> (1809): «Luigi Cerro maestro di capella, Camilla Ferro moglie, Giuseppe figlio, Anna Serra moglie, Maddalena Di Salvo serva»; 72<sup>v</sup> (1810): «Luigi Cerro, Anetta Cerra, Camilla moglie, Maddalena De Salvi servente»; 113<sup>r</sup> (1811): «Luigi Cerro professore di musica, Camilla moglie, Anna Serra moglie di Giuseppe assente, Maddalena De Salvi serva».

<sup>48</sup> Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Luigi Cerro* cit., pp. 628-629.

<sup>49</sup> *Toponimi del Comune di Celle Ligure*, a cura di Furio Ciciliot, Francesco Murialdo, Giovanni Venturi, Savona, Società Savonese di Storia Patria, 2012 (*Progetto di Toponomastica Storica*, 4), p. 6. Edizione online 2013 consultabile e scaricabile dal sito della Società (<http://www.storiapatria-savona.it>).



## AILICEE [Mary Sabilla Novello] Due parole sopra la musica da concerto e la musica da teatro (1867)

a cura di Maurizio Tarrini

Nell'Italia dell'Ottocento, com'è noto, il teatro musicale aveva totalmente assorbito l'interesse del pubblico e dei compositori. La musica strumentale, nella quale in passato i compositori italiani si erano particolarmente distinti, agli inizi del secolo sembrava quasi dimenticata e i grandi autori strumentali (Clementi, Paganini, Viotti ecc.) erano attivi prevalentemente all'estero. Gli operisti contribuirono tuttavia ad incrementare, seppur di poco, la produzione strumentale la cui esecuzione avveniva di preferenza in 'accademie' pubbliche e private. Un ulteriore apporto venne dai maggiori rappresentanti del virtuosismo strumentale italiano (Sivori, Bazzini, Bottesini, Piatti ecc.).

Il romanticismo tedesco, al contrario, aveva teorizzato la superiorità della musica strumentale collocandola al primo posto, invertendo così i ruoli della tradizionale gerarchia dei generi nell'arte musicale stessa, e la sinfonia ne divenne il coronamento. D'altra parte la Germania già nel secolo precedente aveva visto il diffondersi dei *collegia musica*, costituiti principalmente da studenti universitari sotto la direzione di illustri direttori (Kun-

hau, Telemann, Bach), e degli auditori pubblici (Gewandhaus di Lipsia ecc.) così come stava avvenendo in Francia e in Inghilterra.

La musica strumentale in Italia era invece quasi completamente asservita al melodramma e la sinfonia non era che un'*ouverture* operistica, ben lontana dai modelli del cosiddetto 'classicismo viennese'. Inoltre la qualità delle manifestazioni musicali in genere, non soltanto strumentali, da tutti i punti di vista (qualità della musica, esecuzione, educazione dei musicisti e del pubblico) doveva essere piuttosto mediocre o addirittura molto bassa, se dobbiamo dar credito ad alcune testimonianze circostanziate di Mendelssohn e di Liszt, che viaggiando in Italia negli anni '30 dell'Ottocento avevano potuto conoscere gli ambienti musicali delle principali città (Milano, Venezia, Fi-

renze, Roma, Napoli) riportandone impressioni spesso negative<sup>1</sup>.

Nella seconda metà dell'Ottocento si assiste però ad una 'rinascita' della musica strumentale che culminerà nell'ultimo quarto del secolo con l'affermazione di compositori come Sgambati, Martucci, Bossi, protagonisti del rinnovamento strumentale italiano. Anche a Genova, a partire dagli anni '60, si moltiplicano le iniziative in favore della musica strumentale, soprattutto grazie ad alcuni cultori della musica classica, musicisti illuminati ed eruditi musicofili tra cui alcuni stranieri. Nascono così, tra il 1867 e il 1870, le *Mattinate Lavagnino*, che si tenevano a Villa Novello in Carignano (in via S. Giacomo, oggi non più esistente), ideate dal maestro Angelo Lavagnino e da Joseph Alfred Novello (Londra, 1810 – Genova, 1896). Sempre nel 1867 nasce una *Società del Quartetto* mentre Giuseppe Bossola dirige i primi *Concerti Popolari* e poco dopo, nel 1869, fonda la *Sala Sivori*, il 'tempio' della musica cameristica e sinfonica<sup>2</sup>.

L'articolo a firma di *Ailicee* pubblicato nel 1867 dal giornale artistico-letterario genovese «Vittorio Alfieri» rispecchia fedelmente la situazione musicale genovese e italiana dell'epoca. Ne è autrice «una Signora inglese, solerte cultrice di musica» che si può identificare con Mary Sabilla Novello (Londra, 1821 – Genova, 1904), soprano e musicologa, una degli undici figli di Vincent Novello, organista, direttore d'orchestra ed editore inglese<sup>3</sup>. Interrotta per motivi di salute la carriera di cantante, Mary Sabilla Novello si dedicò all'insegnamento trasferendosi dapprima a Nizza (1856) e

poi a Genova (1861) assieme al fratello Joseph Alfred, anch'egli cantante ed editore.

Muovendo dalla constatazione che in Italia «quasi l'unica occasione di sentire la musica è all'Opera», l'autrice osserva che «durante l'ultimo anno, si è introdotta in Genova, una novità musicale, finora troppo mancante, *Il Concerto*» e questo grazie all'iniziativa dei citati maestri Lavagnino e Bossola. Esorta inoltre i musicisti ad esplorare gli archivi, fonti «inesauribili di capolavori italiani non mai sentiti né in teatro né in chiesa»; ed anche in quest'ultima lamenta che non si può sfuggire alle «reminiscenze d'Opera suonate durante i più sacri momenti della preghiera».

Le sue idee si trovano in sintonia con quelle di un altro musicologo, l'avv. Pier Costantino Remondini (1829-1893)<sup>4</sup>, il quale nel 1874 inizierà la sua collaborazione con il giornale cattolico genovese «Il Cittadino», che sarà il primo a diffondere gli ideali propugnati dal nascente movimento di riforma della musica sacra (movimento cosiddetto *ceciliano* di cui lo stesso Remondini fu uno degli esponenti più autorevoli) ed ispirati al tedesco *Cäcilien-Verein* lanciato a Bamberg nel 1868.

Fin dai suoi primi articoli il Remondini aveva infatti constatato che «la musica puramente strumentale, il genere sinfonico è una pianta esotica per l'Italia»<sup>5</sup>; pochi anni dopo, però, tesserà le lodi dei benemeriti esponenti della cultura musicale genovese che si erano adoperati o si stavano adoperando per la diffusione della musica strumentale:

«Ci si lasci dire: se non fosse stato per la famiglia dei signori Novello che alcuni anni or sono invitavano nel loro palazzo gli autori della buona musica; se non fosse stato per l'ingegnere Basevi che tentò iniziare anche a Genova una *Società del quartetto*, che non per sua colpa ebbe poca vita pel pubblico e se specialmente non avesse il M.<sup>o</sup> Bossola la sua *Sala Sivori* dedicata in particolar modo alla udizione della buona musica d'ogni scuola, non si saprebbe forse ancora dal pubblico che cosa sono i quartetti di Beethoven, di Mozart, di Haydn e certi nomi di fama mondiale e certi lavori musicali che è imperdonabile non conoscere non si sarebbero mai sentiti a nominare fra noi. – Noi dunque diremo benemerito, e ci pare con ragione, chi si adopera a diradare le tenebre dell'ignoranza e ad educare al bello delle arti la popolazione; e il M.<sup>o</sup> Bossola che lo fa con tanto amore, con tanta intelligenza, e spesse volte senza ricompensa, mentre tanti si adoperano a farci sentire della cattiva musica, diciamo benemerentissimo»<sup>6</sup>.

A quasi un secolo e mezzo di distanza dalla sua pubblicazione, si ritiene opportuno riproporre integralmente il breve articolo di *Ailicee*, per la competenza dell'autrice e per l'interesse storico che esso riveste, quale testimonianza illuminante – e, per così dire, *super partes* – della situazione musicale italiana e genovese in particolare.



1. Ritratto di Mary Sabilla Novello (Londra, 1821-Genova, 1904) disegnato a matita dalla sorella Emma Clara Novello Serle, 1860-61; riprodotto con l'autorizzazione di Special Collections, Leeds University Library, Brotherton Collection: *The Novello Cowden Clarke Collection*, BC MS NCC/87.



2. Villa Novello (già Massone) in via S. Giacomo in Carignano, Genova, sede delle *matinee musicali* (1867-70), in una fotografia del 1874 (da: Mary Cowden Clarke, *My long life. An autobiographic sketch*, London, T. Fischer Unwin, 1896<sup>2</sup>, p. 144).

ALICEE [Mary Sabilla Novello]  
*Due parole sopra la Musica da Concerto e la Musica da Teatro,*  
 in «Vittorio Alfieri. Giornale artistico-letterario»,  
 Genova, II (1867), n. 28 (10 luglio), pp. 217-218.

Una Signora inglese, solerte cultrice di musica, c'invia il seguente articolo, che noi pubblichiamo di buon grado perché, quantunque sia scritto, in una lingua non sua, evidentemente ne traspare il nobile scopo che in dettarlo s'impose.

DUE PAROLE

Sopra la Musica da Concerto e la Musica da Teatro

Durante l'ultimo anno, si è introdotta in Genova, una novità musicale, finora troppo mancante, *Il Concerto*.

Questa novità riempie una lacuna nel reame della Musica, non da riempirsi né dalla Musica di teatro, né dalla Musica di chiesa.

Il Concerto è un mezzo potente di coltura e di diletto per il popolo, come provano i Concerti e le Feste Musicali degli operai, nell'Inghilterra e nella Germania; e serve ad estendere la sfera del buon gusto dell'intendimento artistico fra le classi agiate.

Grazie allo zelo instancabile del Maestro Lavagnino, ed all'entusiasmo intelligente del Maestro Bossola, abbiamo potuto sentire in Genova dei Concerti *veramente concerti*.

*Il Concerto* ha il suo mandato speciale nell'Arte, affatto differente da quella dell'Opera lirica. Non

v'è dubbio che la Musica di teatro occupa un eccelso posto, ma deve regnare nel suo regno, e rispettare i domini della Musica sacra, e della Musica istrumentale. Nessuno più di me stima l'Opera lirica, ed in questo genere di Musica l'Italia sta al di sopra d'ogni paese; ma, precisamente in Italia, dove quasi l'unica occasione di sentire la musica è all'Opera, che fa conoscere opere teatrali, è desiderabile che nei Concerti si facciano udire dagli amanti dell'Arte, quei capolavori non adattati a rappresentazione drammatica, o non spesso eseguiti nei teatri. Un Concerto, per essere istruttivo ed interessante, deve consistere di pezzi poco conosciuti; deve presentare all'uditorio un banchetto intellettuale, scelto fra le rarità d'ogni paese, – e non un *rechauffée* di pezzi d'Opera sbranati, rimasugli del pasto d'ieri. Ho sentito certuni dire che in Italia dovrebbe tenersi a musica Italiana. – Oibò? l'Arte non ha paese, – forma un vasto regno da sé, esteso sopra l'universo intiero. Chi

volesse, o per ignoranza, o per malinteso spirito di partito, allontanare dalle orecchie e dalle intelligenze italiane tutta [la] musica che non fosse italiana, farebbe come chi volesse privarci del caffè e del tabacco, perché vengono dall'estero. Chi volesse restringere l'intelligenza artistica sarebbe come quel contadino, nel poema dello Schiller, che cerca di poner freno ed arnese al Pegaso; l'entusiasmo musicale, come il divino destriero, non tollera legami degradanti, – si slancia impetuosamente verso le pure sfere dell'Olimpo, e lascia il villanello stupefatto, guardando a bocca aperta un volo ch'egli non può seguire. Certuni, poi, intendono *Musica Italiana* come sinonimo di *Musica di teatro*. Non sanno, forse, che esistono degli archivi inesauribili di capolavori italiani non mai sentiti né in teatro né in chiesa? Musica da camera, dal 15.<sup>mo</sup> secolo in poi di purissima melodia, elaborata secondo tutte le regole della scienza; – musica religiosa, non precisamente da chiesa; – madrigali di una freschezza e di un brio incantevole. – E poi, i magnifici Oratori di Händel, Haydn e Mendelssohn; le Sinfonie (parlo di Sinfonie propriamente dette, non di Preludii d'Opera) i quartetti, i glee – mille creazioni musicali eterogenee, degne di essere sentite. Il dovere d'un maestro coscienzioso è di frugare quegli archivii, d'esplorare quelle miniere di gemme e di tesori, per portarli alla luce. Ma dove! e come? Ecco trovato il vero mandato del *Concerto*.

Certi maestri, o ignoranti, o pigri, mettono assieme un Concerto di pezzi uditi le migliaia di volte o triviali, scusandosi col dire: «Il pubblico non ama

che musica leggera, non apprezza musica classica». Povero pubblico calunniato! tu sei mille volte più discernente di quello che ti si dice, e sei grato a chi mostra volontà di darti del buono! Ma, poi, ammettendo che un pubblico non sia di alto conoscimento, a chi tocca istruirlo? Certo ai professori dell'Arte. Un maestro, degno del titolo, deve sempre educare il gusto musicale, innalzarlo all'Arte, e non mai abbassarla verso il gusto volgare.

Pur troppo, molti Concerti sono veri intingoli da frati mendicanti! e quante volte, assistendovi, ho pensato a quel tale superiore, di cui si racconta il seguente: Imbandito il solito intingolo – «Reverendissimo, dice il frate Scalco, comanda questa coscia di gallo?»

«Eh, no, figlio mio, jeri, dalla buona vigneruola ho mangiato di quell'istesso gallo, arrostito allora, allora. Dunque, vuole questo pezzetto d'agnello?»

Per carità! Avantieri l'hanno fatto cuocere proprio per me, quei cari terrazzani di Santa Lucia; mi fa male guardarlo adesso, mi ricorda quella bella festa.

Ebbene, Reverendissimo, prenda quest'ala di pollo d'India.

Misericordia! Quella d'India fu arrostita pel batesimo della Ninetta e l'ho trinciata io stesso, come puoi vedere dalla bella ala riserbata pel nostro convento. Via, figlio mio, dammi una semplice insalata d'erbe, quella almeno è cibo sano e fresco, e non m'annoia col rammentarmi banchetti migliori!»! Non si creda ch'io non ami ami la Musica lirica. Adoro la «Norma» – vado in estasi pel «Faust»; ma quelle impareggiabili opere, le voglio sentire come si deve, come le hanno ideate gli autori ispirati. Le voglio sentire in teatro, collo scenario, col'azione drammatica, col vestiario e perfino, sissignore, colla luce di luna illusoria. Allora sì, che l'anima gode, e palpita d'emozione, seguendo i pensieri dei grandi maestri!

Ma, in un Concerto, quelle stesse divine melodie, poste alla rinfusa, torturate a forma diversa, accommodate per istromenti, mancante senso drammatico, parole e seguito, mi fanno raccapricciare. Vorrei lasciare tali intingoli agli organetti di strada. Nemmeno in chiesa si può scappare da queste reminiscenze d'Opera suonate durante i più sacri momenti della preghiera, destano quasi ribrezzo e rimorso, perché richiamano alla mente scene d'amore e di passioni mondane, laddove non si dovrebbe meditare che la pace Divina. Ma torniamo al Concerto.

Il gusto per questo genere di trattenimento, brivamente piantato da pochi zelosi, prende, in Genova, robusta radice; e speriamo che porterà vaghi fiori e bei frutti, – prosaicamente detto, – diletto artistico e guadagno lucroso alla fraternità musicale della nostra città.

I Maestri Lavagnino e Bossola hanno dimostrato grande criterio, assieme ad indefessa attività; hanno capito il vero scopo del *Concerto*, additandoci tesori musicali troppo tempo da noi ignorati. Ci hanno imbandito una bella insalata fresca, colta con giudizio nell'orto della Musica; però, bisogna confessare che quella insalata somigliava alla così detta *Chartreuse* nella quale, frammezzo ad erbetto campestri e lattughe succulenti, s'incontra ogni tanto un bel pollastro, come sarebbe, per esempio, la Messa di Mozart o la Marcia Jannhäuser [*sic*] del Wagner.

Per me, vorrei libero cambio per l'Arte. Vorrei che Musica bella fosse riconosciuta bella, quantunque Inglese, Tedesca, Russa o Chinesa: ma vorrei che ogni genere di musica tenesse distinto il suo posto. Che la musica sacra si eseguisse in chiesa; che la lirica si eseguisse in teatro; che l'istrumentale venisse suonata, e quella vocale cantata.

Che l'Arte della Musica sia universale, cosmopolitica; un legame imperscrutabile ma potente, fra tutte le anime bennate; un filo elettrico gigantesco, il quale trasmetta belli pensieri da mondo a mondo – da secolo a secolo!

**Note**

<sup>1</sup> MARIANGELA DONÀ, *La musica strumentale nei circoli privati milanesi nella prima metà dell'Ottocento*, in *Scritti in memoria di Claudio Sartori*, a cura di Mariangela Donà e François Lesure, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997 (*Strumenti della ricerca musicale*, collana della Società Italiana di Musicologia, 3), pp. 89-109: 89 (citazione da una lettera di Mendelssohn del 27 agosto 1831); FERENC LISZT, *De l'état de la musique en Italie*, in «Revue musicale. Journal des artistes, des amateurs et des théâtres», VI (1839), n. 13 (28 mars), pp. 101-105; ID., «Un continuo progresso». *Scritti sulla musica*, Milano, Unicopli, 1987 (*Le sfere*, 6), pp. 201-213. A queste testimonianze si possono aggiungere le considerazioni sulla situazione degli studi musicali di MICHELE RUTA, *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*, Napoli, Libreria Detken e Rocholl, 1877.

<sup>2</sup> Per ulteriori approfondimenti, cfr. FLAVIO MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, Genova, Graphos, 1991 (*Graphos/musica*, 2), pp. 117-123 (*La musica strumentale a Genova nella seconda metà dell'Ottocento*); ALBERTO CANTÙ, GINO TANASINI, *La lanterna magica. Ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba*, Genova, Sagep, 1991 (*Genova e la musica*, collana di studi musicali diretta da Roberto Iovino), pp. 123-137 (Cap.VII: «Mattinate musicali» e concerti per il rinnovamento di fine secolo); MARIA ROSA MORETTI, *Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)*, in *Storia della cultura ligure*, a cura di Dino Puncuh, vol. 4, Genova 2005 («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLV, fasc. II), pp. 379-470: 420-422.

<sup>3</sup> Ringrazio il dott. Flavio Menardi Noguera, direttore della Biblioteca Mediateca «Bartolomeo Sapone» di Finale Ligure, per la segnalazione dell'articolo e per la proposta di identificazione dell'autrice. Mary Sabilla Novello è sepolta nel Cimitero Monumentale di Staglieno; sulla sua tomba, ubicata nel Boschetto irregolare n. 293, si legge la seguente iscrizione:

MARY SABILLA NOVELLO | BORN IN LONDON 16 FEBRUARY 1821 | DIED IN GENOVA 8 JANUARY 1904 | AT VILLA NOVELLO | DAUGHTER [sic] OF VINCENT NOVELLO | AND ALSO TO THE MEMORY OF HER BROTHER, SISTERS, AND BROTHER | IN LAW, ALL BORN IN ENGLAND, AND | DIED IN GENOVA AT VILLA NOVELLO. | JOSEPH ALFRED NOVELLO | 1810 - 1896 | CECILIA NOVELLO SERLE | 1812 - 1890 | MARY VICTORIA NOVELLO | COWDEN CLARKE | 1809 - 1898 | CHARLES COWDEN CLARKE | 1787 - 1877 | WHOSE SPIRITS ALOFT DO FLOAT | IN SPHERICAL ARMONY [sic] | (FROM A SONNET BY | CHARLES COWDEN CLARKE).

<sup>4</sup> Due lettere inviate da Mary Sabilla Novello all'avv. Remondini sono conservate a Genova nella Biblioteca Franzoniana, Archivio musicale P.C. Remondini, E.III.157-158 (datate rispettivamente 31 marzo 1878 e 18 gennaio 1882).

<sup>5</sup> PIER COSTANTINO REMONDINI, *La Messa di Requiem di Verdi*, in «Il Cittadino», II (1874), n. 182 (4 luglio), p. 2, riedito in PIER COSTANTINO REMONDINI, *Scritti musicali. Musica sacra, arte organaria, critica e bibliografia musicale (1874-1892)*, a cura di Maurizio Tarrini, Genova, Biblioteca Franzoniana, 2015 («Quaderni Franzoniani», XIX, 2006, n. 2), p. 90.

<sup>6</sup> PIER COSTANTINO REMONDINI, *Musicalia*, in «Il Cittadino», VI (1878), n. 136 (17 maggio), p. 2; riedito in *Scritti musicali* cit., p. 209.

## Una sconosciuta intavolatura forse per mandolino genovese\*

*Gian Enrico Cortese*

*al Maestro Nino Catania,  
mandolinista eccelso*

Presso la Biblioteca Franzoniana di Genova, per la precisione nel fondo musicale «Pier Costantino Remondini», si conserva il manoscritto I.9 contenente un certo numero di minuetti per violino. Al suo interno (al *recto* di carta 34) appaiono due brevissime composizioni annotate secondo un tipo di intavolatura fino ad oggi sconosciuto. Qualche tempo fa lo stimato e noto musicologo Maurizio Tarrini mi ha fornito la fotografia delle due intavolature presenti nel manoscritto che in quel momento stava studiando. Il collega mi invitava, in questo modo, ad individuare una lettura plausibile dei due brani intavolati. In quel momento quello che Poirot chiama «le celluline grigie del mio cervello» si sono messe immediatamente in moto procurandomi, è vero, qualche notte insonne, ma dandomi la soddisfazione di riuscire a svolgere in qualche modo il compito assegnatomi.

Da quelle per strumenti a pizzico rinascimentali alle *tablature* per chitarra in uso ancora oggi, le in-

tavolature hanno da sempre rappresentato un mezzo pratico per indicare le intenzioni musicali di un autore ad un esecutore, utilizzando una notazione musicale differente da quella su pentagramma. L'efficacia di questo sistema di scrittura consiste nell'indicare in modo aforistico non solo la durata e l'altezza dei suoni ma anche la posizione che le mani e le dita dello strumentista devono avere sui tasti e sulle corde dello strumento, offrendo indicazioni riguardanti il fraseggio e l'articolazione. Senza addentrarmi in una spiegazione che potrebbe apparire inutilmente didascalica e solo allo scopo di spiegare qual è stato il percorso mentale che ha informato il mio lavoro, mi sembra importante sottolineare il fatto che le intavolature, lungi dall'essere degli enigmatici esercizi crittografici, sono, o almeno dovrebbero essere nell'intenzione di chi le



scrive, un ausilio ed una facilitazione per l'esecutore. Certamente interpretarle richiede, al giorno d'oggi, un impegno musicologico e musicale non da poco. Dato che durante le varie epoche storiche i criteri *intabulatorii* hanno subito molte mutazioni e che in paesi differenti sono state utilizzate metodologie d'intavolatura diverse è evidente che le problematiche legate all'interpretazione siano molteplici. Se poi è vero che quanto più un sistema di scrittura è diffuso tanto più la sua decrittazione diviene semplice, nel caso del manoscritto della Biblioteca Franzoniana, trattandosi di un sistema intabulatorio mai riscontrato in altre fonti, la traduzione dei brani su pentagramma si fa ancora più difficile e complessa.

Come ho accennato sopra, il mio punto di partenza è stato quello di considerare il manoscritto genovese come un qualcosa di pratico e di volutamente semplice redatto allo scopo di chiarificare le cose e non di complicarle. La prima cosa che ho ipotizzato è che i due brani siano stati scritti da un maestro per un allievo alle prime armi. La loro brevità, l'assenza dell'utilizzo del mignolo della mano sinistra, e soprattutto l'insistente ripetizione di segni che per un esecutore esperto potrebbero essere omessi, mi hanno incoraggiato a pensare che il mio assunto di base fosse corretto. Per trascrivere i brani, in seconda istanza, è stato importante riuscire ad ipotizzare per quale strumento fossero stati scritti e, ancor prima, quale ne fosse l'accordatura. Per quanto riguarda quest'ultimo punto la *resolutio* è stata cosa rapida. Si tratta di uno strumento con almeno quattro ordini di

corde accordate per quarte interpolate da una terza maggiore (per esempio partendo dalla corda più grave: re, sol si , mi). Qualunque altra soluzione avrebbe portato a rendere un *ductus* melodico poco efficace se non addirittura assurdo. Ipotizzata l'accordatura occorreva identificare la tipologia dello strumento. I puntini che appaiono al di sotto ed al di sopra dei numeri, analogamente a quanto accade nelle intavolature liutistiche italiane (ma non solo), ho ipotizzato indichino il movimento della mano destra nel pizzicare le corde.

Trovata la soluzione a queste prime fondamentali questioni ho iniziato a pensare che forse lo strumento a pizzico previsto potesse essere un mandolino genovese anzi un *amandorlino*. Si tratta naturalmente solo di un'intuizione: manca la prova provata ed inconfutabile che sarebbe quella di veder scritto sullo spartito la dicitura «per mandolino genovese». La mia ipotesi si basa solo su indizi ma, come dice Sherlock Holmes, «tre indizi fanno una prova». In primo luogo è importante considerare l'ambiente dal quale proviene il manoscritto. Pier Costantino Remondini<sup>1</sup>, al quale dobbiamo la raccolta dei numerosi brani musicali conservati

presso la Biblioteca Franzoniana, acquistò e si procurò gran parte di quel materiale a Genova ed in Liguria<sup>2</sup>. Una seconda considerazione, forse la più significativa, è quella che fra le differenti tipologie di mandolini esistenti in Italia l'unico a possedere un'accordatura compatibile con quella richiesta è il mandolino genovese<sup>3</sup>. L'*amandorlino* genovese, detto anche chitarrino, nella sua forma più completa ha sei ordini di corde accordate come una chitarra all'ottava sopra, ma non mancano prove di strumenti dotati di un minor numero di corde<sup>4</sup>. Chi, come me, ha avuto la fortuna di poter suonare realmente uno strumento di questo genere, andando al di là di una semplice conoscenza organologica esclusivamente teorica, avrà potuto rendersi conto di come il mandolino di tipo genovese dia il meglio dal punto di vista timbrico nei quattro ordini di corde più acute sia con corde di minugia che di metallo o di seta. Questo potrebbe spiegare il perché l'autore dell'intavolatura si sia limitato, almeno per un allievo principiante, ad utilizzare la porzione timbricamente più efficace dello strumento. Infine vorrei segnalare che a cose fatte, cioè a trascrizione avvenuta, le caratteristiche stilistiche e l'*humus* musicale al quale sembrano afferire i due semplici brani ha, almeno a mio giudizio, un qualche sapore ligustico.

A questo punto, posto che il misterioso strumento sia proprio un mandolino, ho trascritto i segni di fraseggio come se indicassero il moto di un plettro verso l'alto e verso il basso impugnato dalla mano destra. Si tratta di puntini posti sopra e sotto i diversi numeri indicanti i tasti che devono essere

premuti. Il fatto che nel primo brano i segni vengano ripetuti anche quando potrebbero essere sottintesi mi ha, come ho già detto, fatto pensare ad un facile brano scritto per un allievo. Qualche problema in più ho avuto per quanto riguarda l'interpretazione della durata dei suoni. Le piccole *legaturine* presenti sotto alcuni gruppi di 2 e 3 note mi hanno indiziato a tentare di risolverle come duine di sedicesimi e terzine di ottavi mentre alle note isolate ho attribuito valori più grandi che sono differenziati da segni di tremolo presente al di sopra di essi. Il tremolo, inteso come prolungamento della nota, ha una forma simile al segno moderno di trillo più o meno allungato a seconda dei casi. Ho interpretato la breve stanghetta dall'alto verso il basso (terza battuta del secondo brano) come una pausa mentre ho preferito interpretare un altro segno, simile ma più lungo (battuta sette sempre del secondo brano), come una stanghetta di divisione di battuta erroneamente scappato al maestro. La cosa più interessante delle due intavolature, a mio giudizio, è il segno simile ad una lunga legatura che appare all'inizio del secondo ritornello del secondo brano. Il segno, secondo me, indica



*Libro di minuetti, c. 34'*  
(Genova, Biblioteca Franzoniana: Biblioteca musicale P.C. Remondini, Manoscritti, I.9) (foto M. Tarrini)

quell'effetto mandolinistico particolare detto tremolo con il quale gli esecutori ottengono la legatura di portamento<sup>5</sup>. Se la mia intuizione è stata corretta sarebbe la prima volta, almeno secondo quelle che sono le mie conoscenze, che un effetto del genere è scritto per il mandolino. Ho avuto la fortuna nella mia gioventù di suonare con il grande Nino Catania, uno dei migliori mandolinisti che io abbia mai ascoltato<sup>6</sup>. Quando l'ho conosciuto, il maestro, pur vantando una carriera concertistica di livello internazionale, mi ha onorato per breve tempo dei suoi insegnamenti. Ricordo, fra le altre cose, che egli sosteneva che il tremolo sul mandolino fosse una tecnica nata agli inizi dell'Ottocento o tutt'al più alla fine del secolo precedente. Nino

Catania non aveva prove musicologiche che potessero avvalorare la sua sensazione. La sua convinzione si basava solamente sulla sua eccezionale musicalità e sulle conoscenze apprese dalla tradizione e dalla viva voce dei mandolinisti più anziani da lui conosciuti. L'esistenza di queste intavolature sembra confermare le intuizioni di quel formidabile concertista. Spero che, ovunque egli sia adesso, possa guardare a questo mio lavoro con la stessa simpatia con la quale seguiva i miei primi passi nel campo della musica per cordofoni a pizzico.



**Note**

\* L'intavolatura è stata presentata per la prima volta ne «Il Cantiere Musicale», Genova, n.s., I (2015), n. 3, p. 10.

<sup>1</sup> Nato a Genova nel 1829 e ivi morto nel 1893 l'erudito filologo e ricercatore musicale fu, fra le altre cose, membro della commissione di vigilanza del Civico Istituto di Musica di Genova.

<sup>2</sup> Caduta la Repubblica Serenissima molte famiglie patrizie vendettero i loro beni dei quali facevan parte un enorme numero di spartiti musicali. Tali vendite erano già partite dalla fine del Settecento ma proseguirono a lungo nel tempo, basti considerare, per esempio, che ancora negli anni Ottanta del Novecento era possibile reperire senza alcuno sforzo partiture e spartiti d'ambito genovese e ligure sulle bancarelle di Piazza Banchi.

<sup>3</sup> Si tratta uno strumento come quello utilizzato da Antonio Paganini per fornire al giovane Niccolò (ma ritengo anche al fratello Carlo) le prime nozioni musicali.

<sup>4</sup> Per esempio l'*amandorlino* di Niccolò Paganini, da un'antica fotografia, appare avere cinque ordini di corde. Da notare il fatto che nel minuetto M.S.106 scritto dal musicista per questo strumento è previsto l'uso di solo quattro ordini di corde come accade nell'intavolature della Franzoniana. Sul mandolino genovese, cfr. CARLO AONZO, *Il mandolino genovese. Relazione tenuta al convegno di Iconografia musicale, Genova, 13-15 gennaio 1994*, in «Plectrum», V (1994), n. 1, pp. 4-5.

<sup>5</sup> L'altezza dei suoni è indicata in maniera precisa, mentre la loro durata, analogamente a quanto accade in altre intavolature simili, ha bisogno di un processo d'interpretazione che può lasciare spazio a diverse soluzioni. Interessanti sono le indicazioni che coinvolgono la mano destra ovvero quella che regge il plectro. Sono indicati i colpi di plectro in giù ed in su, viene significato il tremolo sia in funzione d'abbellimento sia in funzione di quella sorta di tremolo legato tipica degli strumenti appartenenti alla famiglia del mandolino. Sono ricorso ai segni più ovvi ed usuali per indicare quanto sopra unica eccezione è il fatto che ho indicato il tremolo legato con il segno della legatura di portamento.

<sup>6</sup> Fortunatamente di Nino Catania esistono un certo numero di registrazioni che, anche se non gli rendono completamente giustizia, fanno intuire quale fosse il suo mirabolante livello di interprete. Ricordo d'averlo ascoltato eseguire alcuni capricci di Paganini in modo incredibile. Chi ha avuto la possibilità di udirlo dal vivo ricorderà, fra le altre cose, la sua abilità nell'ottenere dal mandolino dei suoni armonici artificiali pulitissimi e molto sonori.

## InMuSIC

# Un sistema interattivo multimodale per l'improvvisazione elettroacustica

*Giacomo Lepri*

### Introduzione

InMuSIC è un sistema interattivo che privilegia l'improvvisazione elettroacustica (clarinetto e *live electronics*)<sup>1</sup>. Attraverso un'analisi complessa del comportamento di un singolo musicista (produzione del suono e movimento del corpo) InMuSIC genera e organizza nuovi materiali sonori. Gli interventi audio originati vengono percepiti come una integrazione musicale in dialogo con le sonorità articolate dallo strumentista. La codifica e interpretazione di un complesso insieme di interazioni musicali e motorie permettono quindi al sistema di bilanciare differenti gradi di adattività e autonomia musicale.

Nel contesto della musica occidentale l'improvvisazione ha spesso avuto un ruolo rilevante: le prassi vocali del Gregoriano e dell'Ars antiqua, la cadenza libera e le sperimentazioni relative alla musica contemporanea e al *free jazz* del Novecento, sono alcuni degli esempi che permettono di indicare l'improvvisazione come una componente autorevole di molte tradizioni musicali europee. A partire dagli anni Sessanta del XX secolo compositori, strumentisti e *performers* hanno iniziato ad

esplorare la pratica dell'improvvisazione anche all'interno dei contesti relativi alla musica elettronica. Il tentativo di sviluppare efficaci e spontanee interazioni musicali attraverso l'uso di nuove tecnologie e nuovi linguaggi musicali sta tuttora spostando (se non dissolvendo) i confini tra composizione ed improvvisazione nella cultura musicale occidentale.

Con l'avvento delle tecnologie digitali, all'interno dell'ambito *Sound and Music Computing*, si è sviluppato un nuovo campo di studi interessato al *design* di sistemi interattivi concepiti per essere utilizzati in contesti improvvisativi. Queste ricerche di carattere compositivo, vengono spesso supportate da discipline extramusicali sia scientifiche che umanistiche (e.g. psicologia cognitiva, neuroscienze e *human-computer interaction*). I sistemi interattivi musicali offrono infatti uno scenario ideale per condurre studi relativi alla percezione,

alla comunicazione/espressione, ai processi creativi e allo sviluppo di nuove tecnologie. Negli ultimi vent'anni, l'interesse al *design* di sistemi interattivi in grado di 'dialogare' con i musicisti è significativamente cresciuto. I sistemi progettati dal compositore/improvvisatore George Lewis *Voyager*<sup>2</sup> e dal ricercatore informatico François Pachet *Continuator*<sup>3</sup> rappresentano due delle applicazioni musicali più significative recentemente sviluppate.

Gradualmente, le esperienze acquisite da compositori, interpreti e ricercatori grazie alle indagini multidisciplinari inerenti alla composizione algoritmica<sup>4</sup> e alla liuteria digitale<sup>5</sup> forniscono una sempre più proficua cognizione del tema. In questo contesto sono evidenti i rapporti tra le strategie di progettazione e realizzazione di una specifica tecnologia/*software* ed il paradigma compositivo definito per sviluppare le interazioni musicali. Il *framework* utilizzato per la realizzazione di InMuSIC riflette quindi particolari intuizioni compositive e strategie improvvisative maturate all'interno di uno specifico contesto culturale.

### **Il paradigma interattivo**

La pratica musicale è spesso caratterizzata dalla commistione di raffinate competenze tecniche e profonde necessità/intenzioni espressive. In questo contributo, l'improvvisazione viene concepita come un atto musicale completo, sintesi di un intricato e spontaneo processo creativo caratterizzato da intime dinamiche cognitive, motorie ed espressive. Sulla base di tali presupposti, una delle sfide di questo lavoro consiste nel cercare di intuire, osservare e misurare alcuni

degli aspetti che contraddistinguono specifiche intenzioni espressive durante la *performance* musicale.

L'intuizione chiave del sistema interattivo InMuSIC consiste nell'indagare queste peculiarità musicali attraverso l'osservazione e la correlazione dei movimenti e dei suoni prodotti dal musicista. Questo criterio è influenzato dalle ricerche relative a quel settore della musicologia sistematica definito come *Embodied Music Cognition*<sup>6</sup>. Il tentativo è quello di sviluppare un modello interattivo che, oltre alla dimensione sonora, tenga in considerazione aspetti performativi/espressivi complementari alla produzione del suono. Il paradigma interattivo sviluppato è quindi caratterizzato da un approccio multimodale. Nell'ambito relativo allo studio della comunicazione la multimodalità<sup>7</sup> è quella teoria che descrive i processi comunicativi come trasmissione di informazioni attraverso diverse modalità sensoriali (*e.g.* uditiva, visiva e motoria). Ad esempio, durante una conversazione *vis à vis*, colui che riceve il messaggio percepisce un significato che emerge dall'interpretazione di varie informazioni veicolate attraverso diverse 'modalità comunicative' (*e.g.* verbale, gestuale e corporea). Di conseguenza

una tecnologia multimodale interattiva si distingue per l'utilizzo di molteplici canali di comunicazione sia nell'eseguire una intima analisi del comportamento dell'utente sia nel trasmettere con efficacia specifiche informazioni.

Le 're-azioni' che caratterizzano il comportamento musicale del sistema si basano sull'implementazione di un paradigma compositivo orientato a stabilire un rapporto di intensa collaborazione con il musicista. L'intenzione è quella di dotare il sistema InMuSIC di una natura di carattere adattivo che si ispiri alle capacità umane di ponderare, agire e reagire dinamicamente in relazione a diversi stimoli musicali. La piattaforma è progettata in modo tale da essere in grado di integrare diversi elementi (e.g. adattività, autonomia, imitazione e variazione) sulla base delle informazioni analizzate durante l'improvvisazione. Allo scopo di favorire un dialogo sonoro consapevole sia dello sviluppo strutturale dell'improvvisazione che delle interazioni in tempo reale, particolare attenzione viene posta nella realizzazione di strategie decisionali che agiscono all'interno di finestre temporali differenti. In altre parole, InMuSIC è concepito sia per consentire l'organizzazione di 'narrative' musicali che si sviluppano su 'ampie' scala temporali (2-5 minuti) sia per proporre interventi sonori inerenti ad una modalità interattiva immediata (2-5 secondi). Per questo motivo i dati analizzati in ingresso ed i processi di sintesi ed elaborazione del suono non sono necessariamente regolati da relazioni causa/effetto dirette. In definitiva, la nozione di interazione qui concepita implica la possibilità

di stabilire e sviluppare nel tempo performativo un intenso processo di interscambio.

### **Il modello compositivo**

La definizione di un modello concettuale di riferimento rappresenta uno degli aspetti fondamentali relativi allo sviluppo di sistemi interattivi musicali. L'esplicitazione del modello teorico permette infatti sia di chiarire la struttura implementativa nel suo insieme sia di organizzare le singole unità del sistema a seconda delle loro specifiche funzioni. Comporre interazioni musicali convincenti ed efficaci è una delle principali sfide che questo tipo di ricerca pone. Adottare un solido e ponderato modello compositivo agevola l'adempimento di questo complesso onere e facilita le varie fasi implementative. L'atto compositivo deve quindi tenere in considerazione ogni singola fase del processo interattivo (dalla cattura ed organizzazione delle informazioni in ingresso fino all'articolazione dei materiali sonori generati durante l'improvvisazione).

In questa sezione viene presentato il modello concettuale di riferimento per la realizzazione di InMuSIC. La struttura del sistema si basa sul modello proposto da Leman e Camurri<sup>8</sup>

per lo sviluppo di piattaforme interattive multi-modali rivolte alla analisi dell'espressività musicale. La struttura è composta da cinque moduli collocati su tre piani concettuali (Fig.1). Ciascun piano è associato ad un differente grado di astrazione. E' possibile quindi tracciare un *continuum* che partendo dalla rappresentazione del mondo fisico si estende verso una dimensione musicale associata ad idee ed intuizioni compositive. Il livello più basso è quindi attinente a quelle unità del sistema che svolgono compiti connessi al dominio fisico (e.g. rilevamento dei movimenti e delle sonorità prodotte dal musicista). Il livello più alto è invece relativo alle componenti più astratte del sistema, responsabili delle scelte compositive che concretizzano le interazioni musicali in tempo reale. Le funzioni dei singoli moduli sono quindi associate al trattamento dei dati in ingresso (Input e Interpretazione), in uscita (Generazione - Elaborazione del Suono) e alle dinamiche che definiscono le

relazioni tra i vari processi *input/output*. Questa rappresentazione esplicita un ciclo interattivo distribuito su diversi piani concettuali e offre la possibilità di 'comporre' e sviluppare quello che sarà il comportamento musicale del sistema. Il modello presentato potrebbe essere interpretato come una possibile *mapping strategy* ma, in questo contesto, si preferisce non fare strettamente riferimento al termine *mapping*. Esso sembra infatti perdere efficacia in quelle situazioni in cui processi algoritmici complessi vengono implementati per influenzare il comportamento del sistema e quindi la generazione del materiale sonoro<sup>9</sup>. Le funzioni dei singoli moduli e le loro relazioni vengono, di seguito, brevemente descritte.

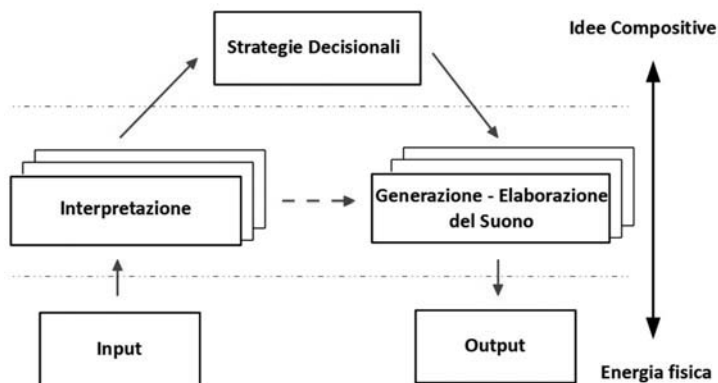


Figura 1. Il modello concettuale del sistema interattivo InMuSIC



*Input:* il modulo si distingue per due funzioni principali: rilevare i movimenti e le sonorità prodotte dal musicista e convertire questa energia (cinetica e sonora) in informazione digitale. InMuSIC prevede l'utilizzo di due sensori: il suono dello strumento viene captato usando un microfono, il movimento del performer viene catturato tramite un sensore di movimento 3D (*Microsoft Kinect 2*).

*Interpretazione:* all'interno di questa unità le informazioni audio e gestuali in ingresso vengono analizzate ed interpretate attraverso diversi processi paralleli. In questa fase vengono estratte specifiche informazioni di carattere musicale ed espressivo significative del comportamento del musicista. Durante questa analisi la quantità di informazione diminuisce notevolmente poiché questa unità estrapola dati specifici di carattere prettamente musicale ed espressivo.

*Strategie decisionali:* il modulo è collocato al livello più alto di astrazione musicale all'interno del modello compositivo. La sua funzione principale è relativa all'organizzazione temporale dei processi adibiti alla generazione e manipolazione del suono. Le strategie decisionali implementate si basano principalmente sulla continua correlazione delle analisi di suono e movimento contestualizzate in differenti finestre temporali.

*Generazione - Elaborazione del Suono:* questa unità è composta da diversi algoritmi adibiti all'elaborazione digitale del suono: i materiali sonori proposti dal sistema vengono qui concretamente generati o elaborati. Al fine di stabilire interazioni dirette con ciò che il musicista propone, il sistema

può assegnare il controllo di alcuni dei parametri degli algoritmi ai dati estratti in tempo reale dai moduli relativi all'analisi del comportamento sonoro e motorio del musicista.

*Output:* il modulo è adibito al trasferimento nel dominio fisico delle informazioni sonore generate dalle unità più astratte. I processi principali coinvolti in questa ultima fase sono relativi all'amplificazione e compressione del segnale generato, alla conversione del segnale da digitale ad analogico e alla proiezione del suono nello spazio performativo.

### **L'architettura del sistema**

Da un punto di vista implementativo è possibile suddividere l'architettura del sistema in quattro unità principali: analisi del movimento, analisi del suono, strategie decisionali e generazione del suono (Fig. 2). Ogni unità è assegnata a componenti **software** specifiche comunicanti tramite protocollo *Open Sound Control (OSC)*. Il sistema è caratterizzato quindi da un approccio modulare ed è possibile eseguire le varie componenti su diversi calcolatori connessi tra loro. Una descrizione dei quattro moduli e delle loro funzioni viene di seguito presentata.

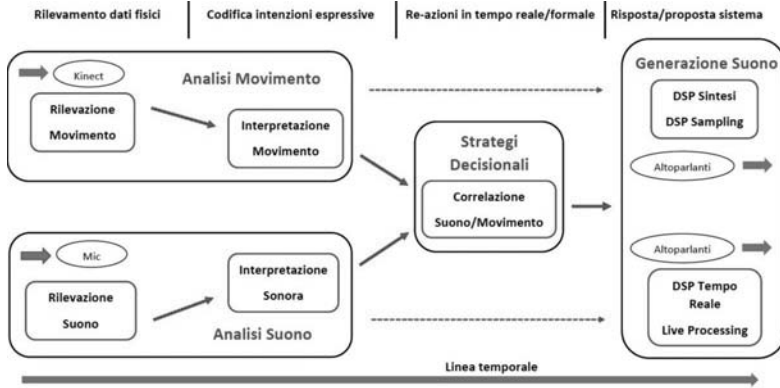


Figura 2 Il flusso dati nella struttura implementativa di InMuSIC

### Analisi del suono

L'unità cattura e filtra le informazioni provenienti da un microfono condensatore a *clip*. Differenti tecniche per l'estrazione in tempo reale di specifiche qualità sonore vengono eseguite parallelamente (piattaforma Max/MSP). Nello specifico questo modulo compie analisi relative al rilevamento dell'ampiezza (*loudness*), attacco<sup>10</sup> (*onset*), frequenza fondamentale<sup>11</sup> (*pitch variation*), rumorosità<sup>12</sup> (*noisiness*) e baricentro spettrale<sup>13</sup> (*spectral centroid*). Durante l'improvvisazione le informazioni audio vengono costantemente interpretate e ridefinite. Tramite una costante comparazione dei dati forniti dalle varie analisi sonore il sistema sceglie l'informazione più attendibile (da un punto di vista percettivo). Un semplice esempio di questo procedimento è la strategia utilizzata per effettuare il rilevamento dell'attacco (fase iniziale nella produzione di una nota): in questa unità sono implementati infatti tre algoritmi per l'estrazione di in-

formazioni relative all'attacco sonoro.

Il modulo seleziona una delle tre informazioni disponibili in relazione alle informazioni provenienti dall'analisi dell'ampiezza dello stesso segnale audio (ogni singolo algoritmo per l'estrazione degli attacchi è più affidabile in relazione a determinati *range* dinamici). L'abilità del sistema di scegliere differenti strategie per l'analisi del suono consente quindi una rilevazione delle informazioni musicali di carattere adattivo.

La metodologia adottata per l'interpretazione dei materiali sonori prodotti dal musicista si ispira alla straordinaria capacità umana di discriminare e selezionare specifiche informazioni musicali all'interno di contesti sonori caratterizzati da un

alto grado di complessità. Il tentativo è quindi quello di modellare, con una accettabile approssimazione, questa abilità. Il sistema dovrà quindi essere in grado di operare una flessibile e circostanziale interpretazione dei materiali prodotti dal musicista (timbro e articolazione).

#### *Analisi del movimento*

L'unità esegue l'analisi del movimento per mezzo di vari algoritmi per l'estrazione in tempo reale di specifici gesti espressivi *full body*<sup>14</sup>. I dati provenienti dal sensore 3D vengono elaborati tramite la piattaforma EyesWeb<sup>15</sup>. Sulla base della definizione di gesto fornita da Kurtenbach e Hulteen<sup>16</sup>: “un movimento del corpo che contiene informazione”, il gesto può essere definito espressivo se questa informazione è caratterizzata anche da contenuti di natura espressiva, cioè veicola potenziali messaggi impliciti<sup>17</sup>. Spesso queste informazioni addizionali introducono all'interno del processo comunicativo nuove qualità interpretabili, le quali solitamente, pur godendo di una loro autonomia espressiva, vengono giustapposte a specifici significati denotativi.

Sulla base di queste considerazioni, l'approccio adottato utilizza il modello sviluppato da Camurri *et al.* per l'analisi di gesti espressivi tramite l'impiego di sistemi interattivi multimodali<sup>18</sup>. La nozione di movimento espressivo presa in considerazione implica caratteristiche motorie comportamentali associate ad un'ampia gamma gestuale, essa quindi non è ristretta a tipologie di movimento specifiche. Il modulo non è quindi concepito per riconoscere gesti

particolari (*gesture* o *pattern recognition*), la ricerca è invece indirizzata ad una esplorazione del movimento di carattere qualitativo. Certamente ogni strumento (tradizionale o relativo alle nuove tecnologie) è connotato da un specifico apparato di *affordances*<sup>19</sup> gestuali. Per di più, ogni musicista sviluppa una personale modalità di interazione fisica con esso. La sfida consiste proprio nell'implementare algoritmi per l'estrazione di informazioni di carattere astratto e generalizzato, rappresentative di ampie sfere comunicative associate al movimento espressivo.

La strategia adottata prevede quindi una semplificazione (minima rappresentazione) del movimento espressivo attraverso un'analisi di tipo qualitativo applicata alla parte superiore del corpo del musicista<sup>20</sup>. Considerando un numero ridotto di informazioni visive (Fig. 3) (posizione, velocità e accelerazione di testa, mani, spalle e gomiti del musicista), vengono effettuate tre analisi del movimento di carattere espressivo: fluidità del movimento (fluidità e continuità *vs* impulsività), variazione della postura (chiusa *vs* aperta) ed energia cinetica (variazione della quantità di movimento della parte superiore del corpo).



Figura 3 Lo scheletro di un musicista estratto tramite l'unità per l'analisi del movimento. La quantità di informazione viene gradualmente ridotta fino ad estrarre l'area del triangolo ottenuto dall'unione dei punti associati alla testa e ai gomiti. La variazione di quest'area nel tempo è una delle analisi posturali effettuate dal sistema.

### *Strategie decisionali*

Questa unità rappresenta il nucleo del sistema, essa infatti gestisce il livello compositivo più astratto responsabile dei processi che permettono l'integrazione del sistema con il *performer*. La principale funzione di questo modulo è relativa alla generazione ed elaborazione di nuove informazioni musicali che possano essere da stimolo per la continuazione dell'improvvisazione.

Il modulo è realizzato per poter attuare processi decisionali associati a due differenti finestre temporali: 2-5 secondi (re-azioni in tempo reale) e 2-5 minuti (re-azioni in tempo formale). Il paradigma di riferimento si basa su ricerche relativi allo studio del funzionamento della memoria uditiva degli esseri umani<sup>21</sup> (memoria a breve e lungo termine). Da questo punto di vista il tentativo è quindi quello

di trasferire nel sistema una sorta di 'consapevolezza' della dimensione temporale. In concreto il modulo effettua una costante correlazione tra le informazioni interpretate dalle unità di analisi audio e di movimento. Le condizioni che occorrono più frequentemente (*e.g.* simultanea rilevazione di alta presenza di energia cinetica e alta densità di eventi sonori) vengono, durante l'improvvisazione, memorizzate. Questo *database* di carattere adattivo è una delle principali sorgenti per lo sviluppo di processi decisionali connessi alla finestra temporale più ampia. Allo stesso tempo, l'unità osserva costantemente i singoli

parametri analizzati: questa procedura permette l'attuazione di un secondo processo parallelo che influenza la generazione ed elaborazione dei dati di controllo associati alle interazioni sonore relative alla dimensione del tempo reale.

In un certo qual modo, le varie analisi audio e di movimento vengono in questa unità software (piattaforma Max/MSP) interpretate una seconda volta al fine di generare ed organizzare nel tempo i nuovi materiali sonori. Imitazione, variazione, contrasto, continuazione, interruzione, autonomia ed aleatorietà sono alcune delle metafore sulla quale si basano i processi decisionali implementati. In definitiva la procedura fondamentale riguarda la possibilità di generare nuovi elementi musicali osservando i dati in ingresso da diversi 'punti di vista': distinte finestre temporali e differenti tratti espressivi.

#### *Generazione del suono*

L'unità di generazione audio (piattaforma Max/MSP) è concepita per produrre materiali audio eterogenei: in relazione a diversi contesti musicali, la varietà timbrica e di articolazione sonora risulta essere un requisito importante per lo sviluppo di interventi musicali stimolanti ed efficaci. I processi di elaborazione digitale del suono (*Digital Sound Processing - DSP*) relativi alla generazione delle proposte/risposte del sistema possono essere suddivisi in tre categorie: sintesi (generazione di suoni elettronici *ex novo*), *sampling* (elaborazione in tempo reale di suoni pre-registrati) e *live processing* (elaborazione in tempo reale dei materiali sonori provenienti dal microfono). Ad ogni categoria

sono associati molteplici algoritmi i quali, durante l'improvvisazione, possono essere eseguiti simultaneamente. Le singole tecniche utilizzate per la generazione ed elaborazione del suono possono essere rappresentate come 'voci' del sistema. Ogni voce si distingue per specifiche qualità spettrali/morfologiche (distribuzione e variazione della energia nello spettro) e gestuali (articolazione e trasformazione dei materiali sonori nel tempo). Parallelamente ogni singolo algoritmo è stato progettato per poter garantire un certo grado di apertura/indeterminatezza in relazione alla generazione dei relativi materiali audio. Al fine di chiarire questo concetto, può essere utile tracciare un'analogia con lo sviluppo delle voci (soprano, contralto, tenore e basso) tipico della forma del corale. Nella prassi, tenendo in considerazione i vari registri ed i moti delle singole linee, viene consentito ad ogni voce di variare in relazione a specifici gradi di libertà. Allo stesso modo vengono qui definiti dei limiti entro i quali i parametri dei vari algoritmi possono 'operare'. Generalmente, il controllo dei singoli parametri, all'interno dei confini prestabiliti, è di volta in volta asse-

gnato a differenti sorgenti (e.g. dati estratti in tempo reale dalle analisi di suono e movimento, processi stocastici, informazioni memorizzate durante la performance).

L'obiettivo è quello di definire algoritmi di generazione audio che, all'interno di contesti sonori predefiniti (e.g. ambiti spettrali, dinamici e temporali) possano sviluppare continue variazioni e manipolazioni dei materiali. In altre parole, ogni singola voce viene concepita come in grado di esplorare 'spazi sonori' pre-composti e il musicista è invitato a 'navigare' questi spazi timbrici<sup>22</sup> in stretta collaborazione con il sistema. Questo approccio, influenzato dalle procedure tipiche della composizione algoritmica, permette, in parte, di risolvere una dicotomia che emerge nel tentativo di unire le pratiche di composizione (definizione ed organizzazione di strutture musicali - azione svolta in un tempo compositivo) ed improvvisazione (processo che porta allo sviluppo di forme musicali tramite interazioni sonore - azione svolta nel tempo performativo) nelle loro accezioni tradizionali.

### Conclusioni

InMuSIC è un sistema interattivo multimodale concepito per essere utilizzato in un contesto inerente all'improvvisazione elettroacustica. L'improvvisazione musicale viene considerata come un atto espressivo spontaneo il quale implica abilità cognitive e tecniche veicolate da atteggiamenti motori e comportamenti sonori. Attraverso la correlazione delle analisi relative ai movimenti e ai suoni prodotti dal musicista, il *software* genera ed

organizza in tempo reale materiali sonori eterogenei. InMuSIC è 'accordato' per essere sensibile ad uno specifico vocabolario di sonorità e movimenti relativi alla pratica strumentale del clarinetto. Futuri sviluppi del sistema potrebbero prevedere la possibilità di ampliare questo vocabolario al fine di sperimentare l'utilizzo della piattaforma con differenti strumenti musicali. Un ulteriore proposito, di carattere ben più arduo e complesso, sarebbe quello di lavorare con piccoli *ensemble*. In questo caso il livello di complessità concettuale ed implementativa del sistema aumenterebbe esponenzialmente poiché, oltre ad osservare il comportamento del singolo, la piattaforma dovrebbe agire tenendo in considerazione le dinamiche del gruppo. Sarà quindi necessario inserire nel modello compositivo presentato un ulteriore livello concettuale al fine di gestire processi decisionali in dialogo con l'atteggiamento espressivo e la condotta musicale dell'*ensemble*. Questo scenario, sebbene presenti sfide tecniche e compositive considerevoli, rappresenta un percorso di ricerca particolarmente stimolante.

InMuSIC è un sistema costruito intorno ad un complesso insieme di

interazioni musicali che, influenzate dal comportamento del musicista, danno luogo ad un 'dialogo' sonoro. Durante la sessione d'improvvisazione, il sistema bilancia diversi gradi di adattività, autonomia e imitazione/variazione in relazione alle informazioni analizzate. La modalità performativa qui concepita presume quindi lo sviluppo di un intenso scambio musicale tra il sistema e il musicista. Da un punto di vista artistico, l'obiettivo/sfida dell'opera consiste nel riuscire a concretizzare una illusoria percezione di intima e stretta collaborazione tra i due agenti.

InMuSIC potrebbe essere definito come un sistema/macchina che, consentendo interventi esterni, 'compono/improvvisa' musica attraverso una modalità dialogica. In realtà, l'oggetto di questa ricerca è in profonda relazione con quelle dina-

amiche umane che, all'interno di un determinato contesto culturale, influenzano sia la percezione del mondo esterno che l'espressione della propria identità. Questa ricerca pone domande relative alle modalità di generazione e trasmissione di potenziali contenuti musicali all'interno di un processo creativo spontaneo e condiviso. L'interesse quindi non è tanto indirizzato a comprendere se un computer può essere 'musicalmente intelligente', quanto ad effettuare una circoscritta esplorazione dell'espressività umana nel contesto musicale dell'improvvisazione elettroacustica.

**Note**

- <sup>1</sup> Per una dimostrazione del sistema visitare il sito [www.giacomolepri.com](http://www.giacomolepri.com)
- <sup>2</sup> GEORGE E. LEWIS, *Too many notes: Computers, complexity and culture in voyager*, Leonardo Music Journal 10, p. 33-39, 2000.
- <sup>3</sup> FRANCOIS PACHET, *The continuator: Musical interaction with style*, Journal of New Music Research 32.3, p. 333-341, 2003.
- <sup>4</sup> GERHARD NIERHAUS, *Algorithmic composition: paradigms of automated music generation*, Springer Science & Business Media, 2009.
- <sup>5</sup> SERGI JORDÀ, *Instruments and Players: Some thoughts on digital lutherie*, Journal of New Music Research 33.3, p. 321-341, 2004.
- <sup>6</sup> MARC LEMAN, *Embodied music cognition and mediation technology*, Mit Press, 2008.
- <sup>7</sup> GUNTHER KRESS, *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*, Routledge, 2009.
- <sup>8</sup> MARC LEMAN e ANTONIO CAMURRI, *Understanding musical expressiveness using interactive multimedia platforms*, Musicae Scientiae 10.1 suppl, p. 209-233, 2006.
- <sup>9</sup> JOEL CHADABE, *The limitations of mapping as a structural descriptive in electronic instruments*, atti del convegno New Interfaces for Musical Expression (NIME). National University of Singapore, p. 1-5, 2002.
- <sup>10</sup> MIKHAIL MALT e EMMANUEL JOURDAN, *Real-Time Uses of Low Level Sound Descriptors as Event Detection Functions Using the Max/MSP Zsa. Descriptors Library*, atti del 12th Brazilian Smposium on Computer Music, 2009.
- <sup>11</sup> ALIN DE CHEVEIGNÉ e KAWAHARA HIDEKI, *YIN, a fundamental frequency estimator for speech and music*, The Journal of the Acoustical Society of America 111.4, p. 1917-1930, 2002.
- <sup>12</sup> JOHN MACCALLUM e AARON EINBOND, *Real-time analysis of sensory dissonance*, Computer Music Modeling and Retrieval. Sense of Sounds. Springer Berlin Heidelberg, p. 203-211, 2008.
- <sup>13</sup> TRISTAN JEHAN e BERND SCHONER, *An audio-driven perceptually meaningful timbre synthesizer*, Analysis 2.3, p. 4, 2002.
- <sup>14</sup> DONALD GLOWINSKI et al., *Toward a minimal representation of affective gestures*, Affective Computing, IEEE Transactions, p. 106-118, 2011.
- <sup>15</sup> ANTONIO CAMURRI et al., *Eyesweb: Toward gesture and affect recognition in interactive dance and music systems*, Computer Music Journal 24.1, p. 57-69, 2000.
- <sup>16</sup> GORDON KURTENBACH, ERIC A: HULTEEN, *Gestures in human-computer communication*, The art of human-computer interface design, p. 309-317, 1990.
- <sup>17</sup> ELLEN DOUGLAS-COWIE et al., *Emotional speech: Towards a new generation of databases*, Speech communication 40.1, p. 33-60, 2003.
- <sup>18</sup> ANTONIO CAMURRI et al., *Communicating expressiveness and affect in multimodal interactive systems*, Ieee Multimedia 1, p. 43-53, 2005.
- <sup>19</sup> JAMES JEROME GIBSON, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston, 1979
- <sup>20</sup> ANTONIO CAMURRI, INGRID LAGEROF e GUALTIERO VOLPE, *Recognizing emotion from dance movement: comparison of spectator recognition and automated techniques*, International journal of human-computer studies 59.1, p. 213-225, 2003.
- <sup>21</sup> BOB SNYDER, *Music and memory: An introduction*, MIT press, 2000.
- <sup>22</sup> DAVID L. WESSEL, *Timbre space as a musical control structure*, Computer music journal, p. 45-52, 1979



## *Il nuovo Don Chisciotte* a Villa Duchessa di Galliera

*Marina Garau Chessa*

Il 4 ottobre scorso il settecentesco Teatro della Villa Duchessa di Galliera a Voltri ha ospitato alcune scene dell'opera *Il nuovo Don Chisciotte*.

A suggerire l'iniziativa, la presenza del manoscritto dell'opera stessa nella Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini" e l'idea di riproporre lo spettacolo nella stessa sede che ne aveva accolto la prima assoluta. *Il nuovo Don Chisciotte*, opera del compositore Francesco Bianchi su libretto di Pietro Calvi, debuttò infatti nell'autunno del 1788 (e non risultano successive riprese) proprio nel Teatro della Villa di Voltri, all'epoca di proprietà della famiglia Brignole-Sale che fu la committente dello spettacolo. Il progetto varato dal Conservatorio è stato un vero e proprio lavoro di squadra, in collaborazione col Teatro Cargo, col Comune di Genova (Settore Musei), l'Associazione Amici Villa Duchessa di Galliera, l'Accademia Ligustica di Belle Arti e la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova ed ha coinvolto allievi e docenti del Conservatorio sia per la fase di ricerca che per quella di esecuzione. Lo spettacolo è stato preceduto da alcuni interventi critici che, coordinati dai docenti Maurizio Tarrini, Barbara Petrucci e Cinzia Faldi, hanno coinvolto

gli studenti Michele Savino, William Vivino, Davide Mingozzi, Sofia Pezzi e la scrivente su alcuni temi legati all'opera: la trascrizione ad uso degli strumentisti e dei cantanti, il libretto, il contesto storico e le figure di maggior rilievo che furono protagoniste della genesi dell'opera. L'attenzione si è concentrata in particolare sul compositore Francesco Bianchi, sul librettista Pietro Calvi e sul Maestro di Cappella Gaetano Isola. La figura di Carlo Francesco Baratta, pittore, incisore e scenografo, è stata analizzata da Giulio Sommariva (Accademia Ligustica di Belle Arti), mentre Matteo Frulio si è soffermato sulla storia del Teatro della Villa Duchessa di Galliera.

La rappresentazione ha coinvolto un nutrito gruppo di allievi.

I cantanti Sofia Pezzi, Mirna Kassis, Selena Gaslini (soprani), Eder San-

doval, Kang Hao (tenori), Matteo Guerrieri e Riccardo Montemezzi (baritoni) sono stati guidati nella regia da Lorenza Codignola Bo, con la scenografia di Anna Varaldo (Accademia Ligustica di Belle Arti) ed i costumi del Carlo Felice.

L'ensemble strumentale, guidato da Barbara Petrucci (con la collaborazione di Tiziana Canfori e

Donella Terenzio) era composto da Erika Parodi e Cecilia Oneto (flauti), Filippo Cainero (corno), Carola Romano e Beatrice Puccini (violini), Giacomo Biagi (violoncello), Michela Bozzano (fagotto), William Vivino (clavicembalo).



Una scena della rappresentazione del *Nuovo Don Chisciotte* a Villa Duchessa di Galliera di Voltri

## Francesco Bianchi, Genova e il Nuovo Don Chisciotte

*Michele Savino*

Lo scopo di questo breve saggio è ricostruire la presenza di Francesco Bianchi (1752-1810) a Genova, con particolare riguardo al rapporto con il Teatro di Sant'Agostino e a *Il nuovo Don Chisciotte*, opera che ebbe la sua prima – ed unica – rappresentazione presso il Teatro di Villa Duchessa di Galliera di Voltri nel 1788.

Il presente lavoro propone una sintesi dei vari contributi apparsi, contestualizzando le rappresentazioni genovesi all'interno della più ampia vicenda biografica del compositore. Si è tentato di mettere insieme una documentazione spesso frammentaria e contraddittoria, evidenziando lo stato attuale degli studi musicologici sull'opera di Bianchi.

### **1. La vita**

Francesco Bianchi è stato una personalità di rilievo nel mondo musicale del suo tempo, in vari ruoli: compositore, maestro al cembalo, organizzatore teatrale e didatta.

Nasce a Cremona, attorno al 1752, figlio di una famiglia di modestissima condizione economica. Ben presto comincia a rivelare la sua predisposizione verso la musica; Padre Offredi, chierico regolare

teatino, decide di finanziarne gli studi permettendo a Bianchi di frequentare il Conservatorio di Napoli, dove fu allievo di Nicolò Jommelli.

Secondo Vincenzo Lancetti, il Bianchi

*in pochi anni superò tutti i suoi colleghi nel maneggio del cembalo, e a nessun fu secondo nello studio del contrappunto, e nella scienza numerica, fondamento della musica*<sup>1</sup>.

A Napoli apprende il mestiere di musicista e le caratteristiche di uno stile, quello della scuola napoletana, cui rimane fedele lungo tutto il corso della carriera. In quell'ambiente si erano formati compositori come Cimarosa e Paisiello, che sembra essere modello di riferimento per Bianchi nell'opera buffa.

Come nota Andrea Della Corte «*il Bianchi procede sopra tutto da Paisiello, per la maniera melodica e per i sistemi di accompagnamento, disegni ritmici e ripetizioni*»<sup>2</sup>.

Terminati gli studi, ritornò nella sua città, Cremona, dove compose un dramma serio, intitolato *Giulio Sabino*, che venne messo in scena «con molto apparato». Comincia per Bianchi una carriera di respiro europeo, dove avrà modo di collaborare, in vari ruoli, con alcuni dei maggiori esponenti dell'opera settecentesca: possiamo dividere la sua carriera in quattro periodi:

- periodo formativo (1752-1775)
- periodo parigino (1775-1780)
- periodo italiano (1780-1794)
- periodo londinese (1794-1810)

### 1.1. Periodo parigino

Nel 1775 viene invitato al Théâtre Italien di Parigi, dove compone *La Réduction de Paris* e, due anni dopo (1777), *Le Mort marié*. Nel 1780 prosegue il soggiorno parigino come cembalista presso l'opera buffa fondata da Piccinni.

In questi anni Bianchi fa la spola tra Parigi e l'Italia, in cui continua a proporre i suoi drammi sacri: a Firenze, tra il 1779 e il 1781 vengono rappresentati *l'Erifile*, *il Castore e Polluce* e *Venere e Adone*.

E proprio nel 1781 che il *Grove* fa risalire il primo contatto di Bianchi con la città di Genova, inserendo a catalogo la rappresentazione del *Mitridate*.

### 1.2. Periodo italiano e Genova

Negli anni successivi la sua attività professionale si divide tra l'impiego come secondo maestro di cappella al Duomo di Milano (1783) e l'incarico di secondo organista (1785-1793) presso S.Marco a Venezia. Di quest'ultimo è Caffi<sup>3</sup> a svelarci i re-

troscena: Bianchi, pur non avendo alcuna pratica all'organo, sbaraglia concorrenti ben più qualificati di lui come Gazzaniga, Perillo e Furlanetto. La protezione di cui gode gli fa ottenere l'impiego senza concorso e pur essendo licenziato per inadempienza, viene reintegrato nel suo ruolo, seppur per breve tempo (1793). Nel frattempo, il compositore si dedica alla musica sacra, componendo un'*Antifona* a cinque parti, una *Fuga* a cinque parti e un *Qui tollis* per voce di contralto, al fine di ottenere il diploma di Accademico di Bologna (1776).

Dal Fétis<sup>4</sup> apprendiamo che in questi anni Bianchi lavora come insegnante presso il Conservatorio dei Mendicanti di Venezia, dove sposa un'allieva talentuosa, Bianca Sachetti (*sic*).

#### 1.2.1. Genova e il rapporto con il Teatro di Sant'Agostino

Proprio a cavallo tra il periodo francese e quello italiano sono documentati i rapporti con la città di Genova, che durano un decennio abbondante. A partire dal 1781 fino al 1792 – se non addirittura al 1794 – cominciarono le rappresentazioni delle opere di Bianchi, tutte al Teatro di Sant'Agostino. Nel *Mitridate* di Giuseppe Sarti, andato in scena il 3 Febbraio 1781 sa-

rebbero state aggiunte arie di Pasquale Anfossi e Francesco Bianchi<sup>5</sup>.

Sartori<sup>6</sup> registra nello stesso anno, un *Demofonte* di Bianchi di cui però non abbiamo ulteriori notizie. Due esecuzioni, datate 1782, che però non trovano corrispondenza nei cataloghi delle stagioni operistiche sono le esecuzioni di due recitativi con strumenti e Rondò *Tergi o cara, il dolce pianto e Cara, con quelle lacrime* entrambe eseguite a Firenze da Luigi Marchesi e a Genova da Francesco Gori<sup>7</sup>. Nel 1785 figurano ben due titoli di Francesco Bianchi: il primo – *Piramo e Tisbe* – di dubbia attribuzione, potrebbe essere l'opera di Bianchi oppure una ripresa dell'omonima opera di G.B. Borghi, andata in scena due anni prima al Teatro della Pergola di Firenze<sup>8</sup>.

Il secondo invece è il più celebre titolo di Bianchi, ovvero *La villanella rapita*<sup>9</sup>: rappresentata con gran successo in tutta Europa, nell'edizione viennese (1785) ebbe in aggiunta un terzetto e un quartetto di W.A.Mozart. La partitura manoscritta del primo atto è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio "N.Paganini" di Genova<sup>10</sup>.

Passano altri tre anni e, a distanza di pochi mesi l'una dall'altra vengono rappresentate sia *Il nuovo Don Chisciotte* al Teatro Villa Duchessa di Galliera (1788) sia *L'orfano della China* (29 dicembre 1788) al Teatro di Sant'Agostino: fra gli interpreti di quest'ultima figura il famoso castrato dell'epoca, Gustavo Pacchierotti.

L'opera sarà ripresa nello stesso teatro, nella primavera successiva, per la Fiera dell'Ascensione<sup>11</sup>. Il 12 e 28 Maggio 1790 va in scena *Il Desertore*

*francese* mentre due anni dopo – siamo nel 1792 arriva a Genova *La morte di Semiramide* di G.B Borghi: dopo i successi a Milano (9 Febbraio 1791) e Bologna (1792), la rappresentazione genovese viene introdotta da un'aria di Bianchi<sup>12</sup>.

Ultima presenza del compositore cremonese è datata 1794: viene registrata l'esecuzione di un *Seleuco* di cui non abbiamo informazioni relative all'autore: potrebbe essere l'opera omonima di Bianchi, rappresentata tre anni prima (1791) al Teatro San Benedetto di Venezia.

Per completezza documentaria, citiamo l'esecuzione, non datata, del Rondò *Luci amate, se volete*, eseguito da Luigi Marchesi<sup>13</sup>.

### 1.3. Periodo londinese

A partire dal 1794 comincia quella che abbiamo definito la fase londinese. Bianchi, pur ritornando di tanto in tanto in Italia, si stabilisce a Londra, come maestro al cembalo presso il King's Theatre. Qui, tra le opere di maggior successo spicca la ripresa de la *Semiramide*, scritta per il celebre soprano Brigida Giorgi Banti.

Al periodo londinese risale anche la collaborazione con Lorenzo Da Ponte che sarà suo librettista in di-

verse occasioni. Dalle *Memorie* possiamo ricavare qualche dettaglio sulla stesura della *Merope*:

*diedi al Bianchi tutto il primo atto della Merope, ch'egli lodò ed approvò senza alcuna riserva<sup>14</sup>. [...] corsi a casa, mi chiusi nella mia camera e in ventiquattro ore terminai il second'atto e lo mandai al signor Bianchi. Anche questo secondo atto gli piacque, ma non ne compose che gran tempo dopo la musica<sup>15</sup>.*

Qui però il compositore, anziché terminare l'opera, propone un suo vecchio e collaudato successo:

*Propose alla Banti un'altr'opera da lui fatta in Italia, e questa ebbe la sfacciataggine di dire all'impresario ch'era tutta nuova e di pretendere che lo dicessero e lo credessero quelli ancora che l'avean veduta a Venezia molt'anni prima; e tutto improvvisamente s'annunziò con gran pompa su tutte le carte pubbliche che «madama Banti farebbe la seconda prova de' suoi rari talenti nell'Acì e Galatea, opera scritta per lei a Londra dal celebre Francesco Bianchi<sup>16</sup>.*

Nella capitale inglese, Bianchi troverà anche una seconda moglie: sposerà nel 1800 Miss Jackson, conosciuta come Bianchi-Lacy, che gli darà la sua unica figlia, Caroline Nelson. Dopo il matrimonio il compositore decide di dedicarsi prevalentemente all'insegnamento, abbandonando le scene teatrali. La morte prematura della bambina e la conseguente depressione, saranno le cause del suicidio di Bianchi, trovato morto nella sua casa di Hammersmith, nei pressi di Londra (1810).



## 2. Le opere

Autore di una produzione ampia e diversificata, Francesco Bianchi non è stato soltanto un operista di successo: noto è il suo contributo nel campo della musica sacra - quattro oratori tra cui l'apprezzato *Agar fugiens in desertum* (1785), un *requiem* - due sinfonie e un'opera teorica.

Il confronto tra vari cataloghi ci permette di quantificare tra i settanta e gli ottanta titoli operistici. A tutt'oggi, risulta però ancora da chiarire quanti di questi titoli siano lavori autonomi e quanti, secondo la prassi dell'epoca, siano frutto di prestiti, rielaborazioni,

riadattamenti. La mole della produzione operistica ha disincentivato sinora uno studio complessivo. Oltre al lavoro come compositore, Bianchi ci lascia anche un trattato, intitolato *Dell'attrazione armonica, o sistema fisico matematico dell'armonia, fondato sull'analisi dei fenomeni che presenta la corda sonora ecc.* Lo scritto, mai pubblicato interamente, si inserisce all'interno della polemica del tempo, generata dal *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* di G. Tartini (1745) sui fondamenti fisico-acustici posti a fondamento della scienza armonica.

Il manoscritto, contrariamente a quanto affermato nell'*Annuario* curato da Raffaello Monterosso, è conservato presso la Biblioteca del Dipartimento di musicologia e beni culturali di Cremona (Università degli studi di Pavia).

### 2.1. Il “nuovo” Don Chisciotte

La figura di Don Chisciotte costituisce una fonte di ispirazione costante per la librettistica nel periodo tra Sei e Settecento<sup>17</sup>. Per risalire alle origini del “nuovo” Don Chisciotte dobbiamo tornare indietro di qualche decennio rispetto alla rappresentazione voltrese e specificamente all'opera di Gennaro Antonio Federico, rinomato librettista dell'epoca nella cui produzione figura anche il testo de *La serva padrona* di G.B. Pergolesi.

Federico compose un libretto intitolato *Il fantastico*, che venne musicato a quattro mani da Leonardo Leo e Pietro Gomens (o Gomez o Comes) e messo in scena “sul Teatro nuovo nel carnevale del 43”<sup>18</sup>. Dopo la morte del Federico, il testo venne rima-

neggiato da Antonio Palomba e messo in scena nell'autunno del 1784 al Teatro de' Fiorentini.

Che Pietro Calvi abbia trovato qui l'ispirazione per il suo libretto?

In che cosa consiste la novità del suo Don Chisciotte? Una risposta ci viene offerta da Ivaldi:

*[S]i tratta di una precisazione più formale che sostanziale e qualitativa. Si voleva solo intendere che si trattava di un 'altro' libretto, oltre a quelli che lo avevano preceduto nel tempo, e pertanto 'nuovo' in questa prospettiva<sup>19</sup>.*

L'omonimia del titolo è motivata, più che da effettiva affinità tematica, dall'esigenza di sfruttare un titolo di richiamo, sottolineandole al tempo stesso la novità.

La fortuna del nuovo Don Chisciotte continua, anche dopo Bianchi: l'anno successivo alla rappresentazione voltrese, il Clement-Larousse<sup>20</sup> ci dà notizia di un *Le Nouveau Don Quichotte* messo in scena presso il Teatro Feydeau di Parigi su libretto di Boissel e musica di Stanislas Champein (1753-1830). Interessante notare che Champein intese proporre la sua opera come riedizione di un'opera italiana. Non avendo svolto uno studio com-

parato sui tre libretti possiamo solamente limitarci a delle congetture: quanto del libretto di Federico-Palomba è confluito nel lavoro di Calvi (e di Boissel)? Speriamo che queste domande non vengano percepite come mero espediente retorico, quanto come stimolo per ulteriori studi e ricerche.

### 3. Fonti e ricezione

Il giudizio storico sull'opera di Francesco Bianchi è complessivamente modesto: nonostante la vena prolifica, gli viene rimproverato uno stile arretrato sugli stilemi della prima metà del Settecento, carente di immaginazione e privo di attenzione verso l'efficacia della strumentazione.

Ci sono alcune ragioni di metodo che ci impediscono di accogliere definitivamente questo giudizio: come già accennato, la fisionomia complessiva dell'opera di Bianchi non è stata ancora chiaramente definita; se risulta poco praticabile, almeno a medio termine, una ricognizione complessiva sul lavoro dell'autore, sarebbe auspicabile un'analisi statistico-quantitativa sulla base delle partiture disponibili.

Fino a questo momento, invece, gli stessi giudizi negativi vengono riportati da una voce di enciclopedia all'altra, lasciando poco posto ad un'analisi, magari impietosa, ma condotta con rigore e metodo.

Riportiamo, a titolo esemplificativo un giudizio illustre che, pur non totalmente negativo, viene utilizzato per avvalorare lo scarso valore del compositore cremonese:

*dopo aver sentito a Londra nel 1794 l'Acì e Galatea del Nostro, pur dando un giudizio favorevole sul complesso*

*dell'opera, osservava che l'accompagnamento era troppo povero e inefficace<sup>21</sup>.*

L'aneddotica, per quanto autorevole, non può costituire strumento prioritario per la formazione di un giudizio storico.

Tranne la voce di Lancetti, sin troppo sbilanciata sul versante opposto, la quasi totalità dei pareri converge nel giudicare Bianchi un abile mestierante su cui non occorre soffermarsi più di tanto.

La musica del compositore cremonese è:

*nella quasi totalità, musica di moda, che poté incontrare successo, perché, in quei giorni il gusto corrente del pubblico poteva accettare tutto ciò che arrecasse a lui una momentanea occasione di diletto.*

Commenti di questo tenore sembrano liquidare definitivamente la figura di Bianchi nelle retrovie dell'opera settecentesca. Possiamo però cogliere un altro motivo di riflessione, passando strettamente dalla dimensione storica a quella sociologica: è innegabile il successo ottenuto da titoli come *La villanella rapita* in tutta Europa.

Il consenso di pubblico funge da spia di gusti, tendenze e modalità di fruizione; anche le mode musicali hanno



ragione di essere indagate e possono offrire utili spunti di riflessione per approfondire il pensiero musicale di un'epoca.

In conclusione, riteniamo che ci siano ancora molte questioni aperte ed un buon margine di la-

voro per riconsiderare l'opera di Francesco Bianchi, sia sul piano del valore storico, sia su quello, più modesto ma non irrilevante, dell'evoluzione del gusto.

### Bibliografia

*Mostra bibliografica dei musicisti cremonesi: catalogo storico-critico degli autori e catalogo bibliografico*, a cura di Raffaello Monterosso, Cremona, Biblioteca Governativa e Libreria Civica, 1951 (*Annali della Biblioteca governativa e Libreria civica di Cremona*, 2, 1949), pp. 89-91.

CAFFI, Francesco, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, G. Antonelli, 1854-1855.

CLÉMENT, Félix-LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaire des Opéras*, Paris, Librairie Larousse, 1905.

DA PONTE, Lorenzo, *Memorie. Libretti mozartiani: Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*, Milano, Garzanti 1976.

DELLA CORTE, Andrea, *L'opera comica italiana nel '700. Studi ed appunti*, 2 voll., Bari 1923, II.

EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 11 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, II, pp. 28-30.

FÉTIS, François Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, vol. I, Paris, Librairie Firmin Didot et C.ie, 1860, pp. 404-405.

FRASSONI, Edilio, *Due secoli di lirica a Genova*, 2 voll., Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980.

IVALDI, Armando Fabio, *Don Chisciotte: un "serioridicoloso" nell'opera in Italia fra Sei e Settecento*, in *La maschera e l'altro*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2005 (*Secoli d'Oro*, 44; sezione: Comparatistica), pp. 331-362.

LANCETTI, Vincenzo, *Biografia cremonese*, 2 voll., Milano 1819-1820.

LIBORIO, Francesca Maria, *La scena della città: rappresentazioni sceniche nel Teatro di Cremona, 1748-1900*, Cremona, Turris, 1994.

MCCYLMONDS, Marita P., *Bianchi, (Giuseppe) Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., London, Macmillan, 2001, pp. 512-515.

MONTEROSSO VACCHELLI, Anna Maria, *Bianchi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 89-92.

PINTACUDA, Salvatore (a cura di), *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Nicolo Paganini". Catalogo del fondo antico*, Milano, Istituto Editoriale, 1966 (*Bibliotheca Musicae*, IV).

SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1900-1994.

SCHERILLO, Michele, *L'Opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo, R. Sandron, 1917.

STROHM, Reinhard, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

**Note**

- <sup>1</sup> VINCENZO LANCETTI, *Biografia cremonese*, II, Milano, 1920, p. 219.
- <sup>2</sup> ANDREA DELLA CORTE, *Storia dell'opera comica italiana nel 1700*, II, Bari, 1923, pp. 81-90. L'analisi si riferisce alla *Villanella rapita*.
- <sup>3</sup> FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S.Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, 1854-1855, I, pp. 453-456.
- <sup>4</sup> FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens*, I, Paris, 1860, p. 405.
- <sup>5</sup> SALVATORE PINTACUDA, *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini". Catalogo del fondo antico*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, p.112.
- <sup>6</sup> CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, Indice I, p. 354.
- <sup>7</sup> PINTACUDA, *Genova. Biblioteca cit.*, p. 114.
- <sup>8</sup> EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, 2 voll., Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, II, p. 38.
- <sup>9</sup> CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani cit.*, non menziona la ripresa genovese.
- <sup>10</sup> SALVATORE PINTACUDA, *Genova. Biblioteca cit.*, p. 114.
- <sup>11</sup> EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica cit.*, p. 39.
- <sup>12</sup> SALVATORE PINTACUDA, *Genova. Biblioteca cit.*, p. 111.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 112.
- <sup>14</sup> LORENZO DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani: Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*, Milano, Garzanti, 1976, p.95.
- <sup>15</sup> *Ibidem*.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> Per una panoramica sul tema cfr. ARMANDO FABIO IVALDI, *Don Chisciotte: un "serioridicoloso" nell'opera in Italia fra Sei e Settecento*, in *La maschera e l'altro*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2005 (*Secoli d'Oro*, 44), pp. 331-362.
- <sup>18</sup> CLAUDIO SARTORI, *I libretti cit.*, p. 264.
- <sup>19</sup> ARMANDO FABIO IVALDI, *Don Chisciotte cit.*, p. 339.
- <sup>20</sup> FÉLIX CLEMENT E PIERRE LAROUSSE, *Dictionnaire des Opéras*, II voll., Librairie Larousse, Paris, 1905, p. 483.
- <sup>21</sup> RAFFAELLO MONTEROSSO (cur.), *Mostra bibliografica dei musicisti cremonesi*, Cremona, 1951 p. 90.

## La nobiltà naufraga (a Voltri) *L'Isola dei Portenti* di Gaetano Isola (Teatro Brignole-Sale, 1788)\*

Davide Mingozzi

La partitura dell'*Isola dei Portenti* riveste, tra le fonti manoscritte dell'opera di Isola, un ruolo di rilievo. Si tratta, infatti, dell'unica opera completa giuntaci del compositore e l'unica che testimoni l'approccio di Isola al teatro. Si devono tuttavia tenere presenti le peculiarità di un lavoro *sui generis*, non pensato per i grandi palcoscenici ma per un piccolo teatro nobiliare e per cantanti dilettanti.

### 1.1 Gaetano Isola, la famiglia Brignole-Sale e il teatro

Documentati già a partire dal 1782, i contatti di Gaetano Isola<sup>1</sup> con la nobile famiglia dei Brignole-Sale<sup>2</sup> si mantennero costanti nel corso degli anni 80-90 del secolo.

Nell'estate del 1783 i novelli sposi Anton Giulio III Brignole-Sale e la senese Anna Pieri, entrambi appassionati di teatro e dilettanti, si recarono in villeggiatura nella residenza alla Torrazza, appena dotata di un teatrino dipinto da Carlo Baratta al cui arredamento la famiglia si stava dedicando con premura. Il titolo che i dilettanti scelsero per la rappresentazione fu *Le donne rivali*<sup>3</sup> di Domenico Cimarosa, *pièce* che godette all'epoca di ampio

successo. L'orchestra fu diretta da Isola mentre al cembalo sedeva Luigi Cerro<sup>4</sup>, ricevendo il primo 200 L. di compenso, 150 L. il secondo<sup>5</sup>.

Nel 1786 iniziarono anche nella villeggiatura Brignole-Sale di Voltri i lavori per la costruzione di un teatrino capace di contenere fino a 150 posti a sedere. Nell'autunno di quell'anno si rappresentò il *Convito*, musicato, come riportato sul libretto, «per la maggior parte» da Cimarosa. I nobili dilettanti che parteciparono alla rappresentazione furono: Opizio Nattino (Massimo), Maria Carbonara Torre (Alfonsina), Anton Giulio Brignole-Sale (Cavaliere del Lampo), Anna Lagormasini Costa (Eleonora), Paolo Parodi (Polidoro), Anna Alzieri Perroni (Lisetta), Luigi Sauli (Checco). L'orchestra diretta da Isola era composta, come si legge sul libretto, da Giovanni Battista Serra, primo violino, Domenico Suardi,

violoncello, Valentino Délai, oboe, mentre i nomi dei violinisti Rocco Casalino, un certo Anfoso, Agostino Bellando e Filippo Vassallo, si evincono dai pagamenti effettuati in loro favore<sup>6</sup>. Sempre nel 1786, la stessa "compagnia" partecipò probabilmente anche alla messinscena delle *Gelosie Villane* di Giuseppe Sarti<sup>7</sup>.

Nell'autunno del 1788, con le stesse modalità delle opere precedenti, si rappresentarono *L'Isola dei Portenti* di Gaetano Isola e *Il nuovo Don Chisciotte* di Francesco Bianchi, entrambe composte espressamente per la villeggiatura di Voltri su libretto del parmense Pietro Calvi<sup>8</sup>. Le recite furono inframmezzate da «diverse farse frequentemente variate, alcune in dialetto genovese, e le altre in lingua francese, o italiana, eseguite dai Signori Dilettanti». *L'Isola dei Portenti* è stata scorrettamente attribuita da Armando Fabio Ivaldi<sup>9</sup> a Francesco Bianchi: «Il *Nuovo Don Chisciotte* fu musicato dal cremonese Francesco Bianchi, come pure *L'Isola dei Portenti*, secondo dramma giocoso previsto come specifica il libretto a stampa [in realtà non è presente nessuna indicazione che specifichi l'ordine in cui avvennero le rappresentazioni] il cui allestimento costituirebbe un'altra "prima assoluta". Finora il compositore di questo secondo "dramma giocoso" veniva invece indicato nel genovese Gaetano Isola. [...] In effetti nel libretto in discorso, l'Isola viene sì menzionato, ma come ma come "Maestro di Cappella al cembalo"». L'errore di Ivaldi consiste nell'aver confuso i libretti delle due opere: come chiaramente indicato su quello per la rappresentazione dell'*Isola dei Portenti* «La musica [è] del Sig. Gaetano Isola maestro di cappella».

## 1.2 Le fonti

I manoscritti dell'*Isola dei Portenti* sono conservati nel fondo Brignole-Sale presso la Civica Biblioteca Berio di Genova con collocazione B.S.1 (1-15).

Il materiale è così organizzato:

- B.S.1.1 *L'ISOLA DEI PORTENTI / ATTO I*. Partitura autografa del I atto. Sono presenti numerose abrasioni, tagli e correzioni. Il manoscritto consta di 168 carte non numerate, 200 x 290 mm (dimensioni analoghe a tutti i manoscritti). La carta è filigranata con la sigla <sup>G</sup>p<sup>B</sup>, non identificata. Le stesse carte presentano in filigrana la scritta FABIANI, di difficile lettura perché spesso collocata ai bordi della pagina rifilata<sup>10</sup>.
- B.S.1.2 *L'ISOLA DEI PORTENTI / ATTO II*. Partitura autografa del II atto. Il manoscritto consta di 182 carte non numerate.
- B.S.1.3 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLINO.I.PRINCIP*<sup>LE</sup>. Il manoscritto consta di 75 carte non numerate, filigranate con la sigla <sup>S</sup>p<sup>B</sup>, al momento non identificata. Si riconosce la mano del copista Federico Taccoli e quelle di suoi probabili collaboratori. Le carte 5 e 6 sono legate a seguito dell'introduzione di una nuova parte.

Analoghe caratteristiche per i manoscritti seguenti.

- B.S.1.4 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLINO I*. Il manoscritto consta di 77 carte non numerate
- B.S.1.5 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLINO I*. Il manoscritto consta di 76 carte non numerate
- B.S.1.6 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLINO.II.PRINCIP.<sup>LE</sup>*. Il manoscritto consta di 78 carte non numerate. Alle carte 9r, 11r, 13r, 15r, 17r, 19r, 21r, 24r, 39r, 45r, 48r, 51r, 54r, 60r, 62r, 64r, 67r, 69r è riportato a matita il nome Sciaccaluga. Alle carte 4r, 32r, 57r è riportato il nome G. Montelli. Le carte 5 e 6 sono legate insieme.
- B.S.1.7 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLINO.II*. Il manoscritto consta di 77 carte non numerate. Alle carte 4r, 30r, 32r, 41r, 54r è riportato a matita il nome Sciaccaluga. Le carte 5 e 6 sono legate insieme.
- B.S.1.8 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLINO.II*. Il manoscritto consta di 76 carte non numerate. Alle carte 8r, 42r, 56r è riportato a matita il nome Sciaccaluga. Alle carte 63r e 68r il nome G. Montelli. Le carte 5 e 6 sono legate insieme.
- B.S.1.9 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLA PRIMA*. Il manoscritto consta di 72 carte non numerate. Le carte 5 e 6 sono legate insieme
- B.S.1.10 *L'ISOLA DEI PORTENTI / VIOLA SECONDA*. Il manoscritto consta di 74 carte non numerate. Non sono presenti pagine legate.
- B.S.1.11 *L'ISOLA DEI PORTENTI / CORNO PRIMO*. Il manoscritto consta di 51 carte non numerate.
- B.S.1.12 *L'ISOLA DEI PORTENTI / CORNO*

*SECONDO*. Il manoscritto consta di 51 carte non numerate.

- B.S.1.13 *L'ISOLA DEI PORTENTI / OBOE PRIMO*. Il manoscritto consta di 54 carte non numerate. Le carte 5 e 6 sono incollate insieme.
- B.S.1.14 *L'ISOLA DEI PORTENTI / OBOE SECONDO*. Il manoscritto consta di 51 carte non numerate. Le carte 5 e 6 sono incollate insieme.
- B.S.1.15 *L'ISOLA DEI PORTENTI / BASSO*. Il manoscritto consta di 73 carte non numerate. Le carte 5 e 6 sono legate insieme.

Sul piatto anteriore a macchie vario-pinte<sup>11</sup> di tutti i manoscritti campeggia lo stemma dei Brignole-Sale.

Non abbiamo informazioni circa la copiatura dei manoscritti, anche se è certamente riconducibile a Federico Taccoli e a suoi collaboratori. Come nota Maria Rosa Moretti, è da legare probabilmente alla compilazione dei manoscritti dell'*Isola dei Portenti* e del *Nuovo Don Chisciotte*, la ricevuta, presente nel fondo Brignole-Sale presso Archivio storico del Comune di Genova, per spese in carta e rilegature pagate da Anton Giulio Brignole-Sale al cartaiolo Gaetano Raffetto<sup>12</sup>:

5 marzo uno libretto da musica L. 0. 16.  
 7 luglio Foglij 50. carta da musica da righe 10 L. 3. 6. 8  
 Foglij 50. detta da righe 12 L. 5.  
 9 agosto Legatura di libro di musica L. 1.  
 30 agosto Legatura di libro da musica L. 1. 4.  
 13 settembre Foglij 25. carta da musica L. 1. 13.  
 1 ottobre Foglij 10. carta da musica e quad. uno carta grusotta grande L. 1. 1. 4  
 Legatura di due libri di musica L. 2. 8.  
 17 ottobre Foglij 20. carta da musica da righe 12 L. 2.  
 30 ottobre Foglij 20. carta da musica L. 1. 6. 8  
 1 dicembre Fogli 30. carta da musica fioretta da 60 L. 3.

All'organizzazione delle rappresentazioni sono forse da ricondursi anche le L.102 pagate, nel 1788, all'abate Francesco Grasso<sup>13</sup> per «Istrumenti accomodati in villeggiatura»<sup>14</sup> e nel settembre dello stesso anno le L.33 «Per aggiustamento e impenatura; per accomodamento e accordi una sordino»<sup>15</sup>.

La copiatura dei manoscritti avvenne utilizzando autografo dell'autore come antografo già da una prima di stesura dello stesso, come evidenziato dalle due carte legate assieme in tutte le parti<sup>16</sup> a seguito dell'aggiunta di una nuova sezione musicale.

Se il primo violino, Giovanni Battista Serra, il primo oboe, Giambattista Gallo, e il primo violoncello Domenico Suardi sono chiaramente indicati sul libretto della rappresentazione insieme al compositore, allo scenografo, ai macchinisti e al costumista<sup>17</sup>, nulla sapevamo sugli altri componenti dell'orchestra. L'analisi delle parti dei singoli strumenti, come indicato in precedenza, ha permesso di identificare due dei tre violinisti che suonarono le parti del secondo violino: Giuseppe Montelli e Giuseppe Sciacaluga. Dall'analisi incrociata dei tre manoscritti si evidenzia

come sia ricostruibile un'intera parte con tutte le carte riportanti il nome di Montelli; una buona sezione delle parti con le carte riportanti Sciacaluga e una terza con le rimanenti. Chi scrive ipotizza che la disomogeneità delle indicazioni, aggiunte probabilmente al momento della copiatura da mani diverse, sia da ricondursi alla confusione dei vari fascicoli in fase di rilegatura.

Di Giuseppe Montelli, si legge nel numero del 5 novembre 1796 degli «Avvisi»<sup>18</sup> quando partecipò, insieme a Gaetano Tasso, a un triduo solenne in Porto Maurizio e nel numero del 10 dicembre<sup>19</sup> dello stesso anno quando si annuncia che «Dimani nell'Oratorio di S. Ambrogio si solenizzerà la Festa di detto Santo Titolare. La gran Messa verrà accompagnata da scelta musica di nuova composizione del Maestro di Cappella Sig. Giuseppe Montelli; nel cui tempo eseguirà un Concerto di Violino il Giovine Dilettante Sig. Domenico Colpe; allievo del pres. Sig. Montelli» Nel 1800 venne eletto membro dell'Istituto Nazionale<sup>20</sup> nella Seconda Classe. Dell'avvenimento si trova testimonianza sulla «Gazzetta nazionale della Liguria» nel numero del 20 settembre<sup>21</sup>: «Sono stati pure eletti per

la sezione di musica i Cittadini Giacomo Costa e Giuseppe Montelli».

Di Giuseppe Sciaccaluga abbiamo poche informazioni<sup>22</sup>. Sappiamo che nel 1772 faceva parte dell'orchestra del teatro da Sant'Agostino<sup>23</sup> e che fu altre volte assunto dai Brignole-Sale: nel 1778 per una messinscena dell'*Olimpiade* a Palazzo Rosso<sup>24</sup> e nel 1789 per la messa celebrata, il 24 dicembre, in memoria di Luigi Sauli<sup>25</sup>. Costante fu negli anni il suo impiego nella cappella di S. Lorenzo a partire almeno dal 1785 e di cui nel 1807 ne venne nominato primo violino. La nomina si mantenne fino al 1818 quando fu declassato in favore del Giacomo Costa; l'impiego invece si protrasse presumibilmente fino al 1839, anno della morte<sup>26</sup>. Sciaccaluga risulta inoltre tra i musicisti genovesi partecipanti alla festa di S. Croce a Lucca<sup>27</sup>.

Nulla sappiamo invece sul cast vocale di nobili dilettanti, non indicati sul libretto. Tra essi probabilmente vi fu Anton Giulio Brignole-Sale che partecipò ad altre rappresentazioni e che aveva ricevuto un'eccellente istruzione musicale sotto la guida di Luigi Cerro<sup>28</sup>. Meno sicura è la presenza di Anna Pieri di cui sono testimoniate solo le partecipazioni nelle farse in prosa, recitando anche in dialetto genovese.<sup>29</sup>

Del libretto sono noti tre esemplari disponibili alla consultazione: Biblioteca universitaria di Genova (Sala 4 /FF/ I 51); Biblioteca del Conservatorio S. Cecilia di Roma (Carv. 8507); Biblioteca Comunale di Santa Margherita Ligure (Misc. Sez. Lig. Teatro 32). Il libretto è inoltre segnalato nel catalogo Sartori<sup>30</sup> al numero 13844.

• L'ISOLA | DEI PORTENTI |  
DRAMMA GIOCO PER MU-  
SICA IN DUE ATTI | *DA RAP-  
PRESENTARSI* | DA' SIGNORI  
DILETTANTI | NELLAVILLEG-  
GIATURA | BRIGNOLE SALE  
| IN VOLTRI | *L'autunno dell'Anno  
1788.* | [Stemma Brignole-Sale] |  
IN GENOVA nella Stamperia di  
Giambattista Caffarelli | Nella Strada  
Novissima. *Con permissione*

### 1.3 La vicenda

La vicenda, ambientata su un'isola «che ancor ignota resta», segue uno svolgersi discontinuo, con soventi e repentini cambi di scena, immersa in un'atmosfera degna dei «portenti» di cui si narra.

#### Atto primo

Sulla spiaggia di un'ignota isola, Mustafà, corsaro turco, duella con Osman, anch'esso corsaro, non approvando la relazione amorosa che lega quest'ultimo a sua figlia Selima. Un'improvvisa tempesta costringe i duellanti a sospendere il combattimento e cercare riparo. La burrasca, nel frattempo, ha permesso a Elvira e Riccardo, prigionieri di Osman, di fuggire dalla nave in cui erano rinchiusi e di approdare sulla spiaggia dell'isola. Lì, sopra un «carro strascinato

da' Delfini», incontrano Zulmino, spirito folletto «di cui parlan le Fanti andando a letto», che aiuta i due (conosciutisi sulla nave e già reciprocamente interessati ma non dichiarati), a fuggire sul carro. Le intenzioni del folletto in realtà sono tutt'altro che benevole e, conoscendo le vicende di tutti i personaggi, decide di ordire una serie di burle. Fatto apparire un padiglione sulla spiaggia, vi depono «ancora mezzo addormentati», Alfonso e Rosalia, schiavi di Mustafâ, anch'essi liberi grazie alla tempesta. Alfonso è inoltre fratello di Elvira e Rosalia sorella di Riccardo. I due si sono sposati segretamente il giorno prima contro la volontà di Riccardo. Giunge quindi Mustafâ che, trovando gli schiavi liberi, li fa catturare dai suoi soldati.

Nell'atrio di un tempio, Selima rimprovera l'amato Osmano di aver attentato alla vita del padre ma ben presto il litigio si tramuta in un amoroso duetto che suggella il ritorno della pace. Zulmino e altri folletti interrompono la scena e, volendosi divertire, accusano i due amanti di aver parlato d'amore, vietato sull'isola. I rei saranno costretti a terribili pene se la «legge degli Dei non [desse] che un sol rimedio»: i due «con maritar contratto si [dovrenno] legar». Anche Riccardo e Elvira giungono nei pressi del tempio dove vengono aggrediti da Zulmino, colpevoli, a detta del folletto, il primo di aver impedito le nozze della sorella, la seconda di essersi innamorata «a poche spese di chi contrario al [suo] german si rese»; per questi motivi dovranno perdere la vita. Svelato però l'inganno, Zulmino li costringe a rendersi complici delle sue azioni e, vestiti i due da sacerdoti, li conduce all'interno del tempio. Giungono

Osmano e Selima convinti di doversi sposare, e, con stupore, vengono dichiarati sacrileghi dai due finti sacerdoti i quali però, goffamente, si fanno scoprire. Arrivano Alfonso e Rosalia, fuggiaschi da Mustafâ, chiedendo soccorso, ma vengono anch'essi aggrediti da Riccardo ed Elvira, che, pur avendo riconosciuto la sorella e il fratello, sono costretti per ordine di Zulmino a tacere. Mustafâ col seguito di soldati giunge al tempio sulle tracce dei fuggiaschi e avendoli trovati cerca di catturarli. Ne nasce una discussione con i finti sacerdoti durante la quale Riccardo ed Elvira vengono scoperti. Zulmino rimprovera tutti i presenti di essersi comportanti contro le leggi degli dèi e per questo li rinchiede in tre gabbie. Le tre donne tuttavia vengono presto liberate mentre gli uomini, cercando di fuggire, infilano la testa tra le grate che restringendosi li blocca fino a farli svenire. Le donne, credendo gli amanti morti, svengono anch'esse.

### **Atto secondo**

Elvira sta passeggiando in «luogo ameno» quando giunge Zulmino, travestito da villano, cui chiede informazioni sul luogo. Svelatosi, Zulmino promette a Elvira che le concederà la libertà solo se si farà complice delle sue



burle. Per questo le chiede di far impazzire Riccardo facendo «a lui mille sgarbacci e tutto per aver trasgredito al [suo] comando» nel tempio. Da lontano si vede giungere Riccardo alla ricerca dell'amata e vistala le corre incontro. Elvira invece, scorto Osmanò li vicino, si getta tra le braccia del corsaro confidando a Riccardo che il turco è «il solo oggetto che il cuor [le] infiamma del più puro affetto». Osmanò, dapprima stupido, accetta poi le *avances* di Elvira convinto di non rivedere più Selima. Appena partito l'affranto Riccardo, Elvira scaccia Osmanò che, nuovamente stupito, medita vendetta contro «colui che produce in quest'Isola infernale tante diavolerie». Selima da lontano ha assistito a tutta la scena e, raggiunto Osmanò, lo accusa di incostanza. Mentre Mustafà, giunto sulla scena si dimostra stranamente cortese col genero, Zulmino, vestito da donna, «dal fondo del teatro», si avvicina affermando di essere moglie di Mustafà e madre di Osmanò. Assalito dai due, furiosi, Zulmino finge di svenire trasformarsi poi in un «Giovine turco», Mecnut, che accusa Mustafà di aver mancato alla promessa di concedergli Selima in sposa. Frattanto Rosalia e Selima, anch'esse costrette a burlare i rispettivi amanti, salgono sul loggiato di un palazzo con «uno sgherro che con pugnale per ciascuna mano minaccia di ucciderle» invocando soccorso. Viste le amanti, Alfonso e Riccardo entrano precipitosamente nel palazzo, ma una volta giunti sul loggiato vedono le due donne nel giardino dove nel frattempo erano scese. I due escono mentre Selima e Rosalia rientrano a loro volta nel palazzo, riapparendo dal loggiato senza però lo sgherro. Alfonso e Riccardo, capita la burla, giungo alla conclusione che le donno viste non siano

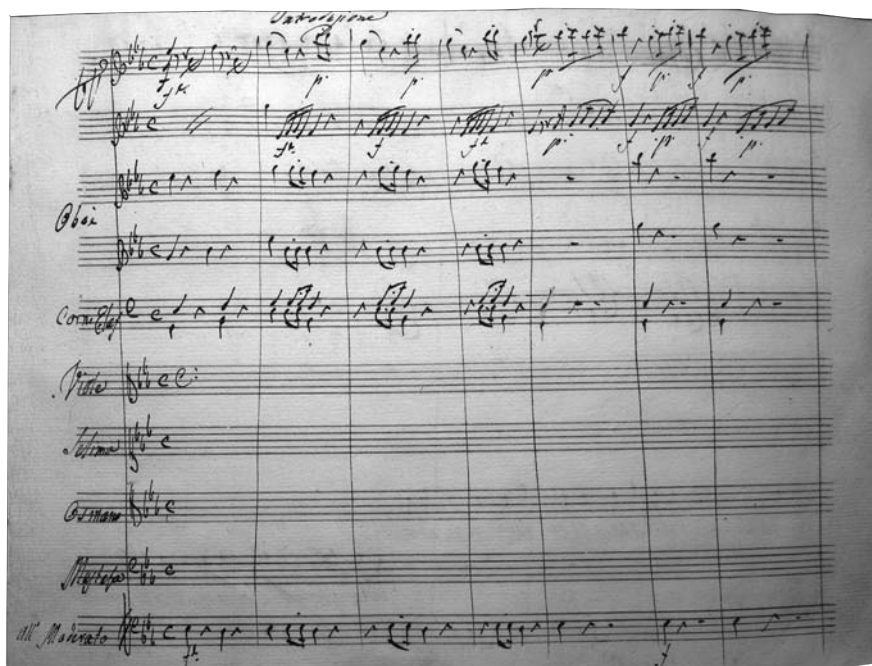
altro che illusioni e, riappacificati, decidono di partire.

La scena ritorna sulla spiaggia dove Mustafà e Osmanò stanno nuovamente duellando. Mentre sono in atto di battersi s'arrestano e, accorgendosi di trovarsi in una situazione già vista e vissuta, rientrano nelle rispettive navi alla ricerca di un chiarimento. Non trovando nessun indizio, decidono di addentrarsi nuovamente nell'isola dove incontrano Riccardo e Alfonso; credendoli però spiriti, tentano di fuggire. Riconosciutisi e avendo tutti perso le speranze di ritrovare le donne, i quattro si dirigono nuovamente verso la spiaggia con l'intenzione di partire. Lì vedono giungere Rosalia, Elvira e Selima che annunciano la fine delle burle di Zulmino; il folletto dona ai naufraghi l'isola in cui vivranno «ricchi e paghi» e si allontana al dorso di un ippogrifo.

#### 1.4 L'organizzazione

Personaggi:

◆ *Zulmino*, spirito folletto, B ◆ *Alfonso*, sposo segreto di Rosalia, B ◆ *Rosalia*, sorella di Riccardo, S ◆ *Riccardo*, T ◆ *Elvira*, vedova, sorella di Alfonso, S ◆ *Mustafà*, corsaro turco, padre di Selima, B ◆ *Selima*, amante corrisposta di Osmanò, S ◆ *Osmanò*, altro corsaro turco, B



**Atto I**

Sinfonia		Allegro assai; Larghetto, Allegro moderato	Re, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
I	Mustafâ, Osmano, Selima	<i>Superbaccio temerario!</i>	Mib, Allegro moderato: B, T(B), S, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
II	Elvira, Riccardo	<i>Se placide son l'onde</i>	Fa, Larghetto: S, T, Vn.I, Vn.II, Vle, Bc.
	Riccardo	<i>Serena i mesti rai</i>	Sol, Amoroso: T, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
III	Zulmino	<i>Bel diletto sovra l'onde</i>	Mib, Allegretto: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
	Elvira	<i>Folletto Tristarello</i>	Sol, Andante: S, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
V	Alfonso	<i>Solo al pianto, ed alle pene</i>	do, Larghetto: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
VI	Mustafâ	<i>Già mi scende e mi trabocca</i>	Do, Allegro spiritoso: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
VIII	Selima	<i>Poverina, sventurata</i>	Sib, Allegretto non tanto, S, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
IX	Selima, Osmano	<i>Basilisco! Duro scoglio</i>	Sol, Largo: S, B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.

X	Zulmino	<i>Quegl' impudenti audaci</i>	Re, Largo: B,Vn.I,Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XIII	Elvira, Riccardo	<i>Se giamma provaste in seno</i>	Sib, Larghetto: S,T,Vn.I, Vn.II,Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XVII	Rosalia	<i>Idolo del mio core</i>	Sol, Grazioso: S,Vn.I,Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XVIII	Elvira, Riccardo, Mustafâ, Osmano, Alfonso	<i>Vi ho raggiunto, o scellerati!</i>	Sib, Allegro spiritoso: S, T, B, B, B,Vn.I,Vn.II,Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XIX	Stessi più Zulmino	<i>Ah Signor, mi perdonate</i>	Sol, Larghetto: S, T, B, B, B, B,Vn.I,Vn.II,Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.

## Atto II

I	Elvira	<i>Nel rigor d'avversa sorte</i>	Mib, Larghetto: S,Vn.I, Vn.II,Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
II	Elvira, Zulmino	<i>Chi vuol vedere</i>	Sol, Allegro: S, B,Vn.I, Vn.II,Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
III	Riccardo	<i>La speranza m'abbandona</i>	Fa, Allegretto: T,Vn.I, Vn.II,Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
IV	Riccardo	<i>Perfida, sol nascesti</i>	Sib, Allegro spiritoso: T, Vn.I,Vn.II,Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.

V	Elvira	<i>Ah perché veder non puoi</i>	Fa, Largo: S, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
VI	Osmano	<i>Sono Osmano ed a tenzone</i>	Re, Andante con moto: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
VII	Selima	<i>Bel vedere un Mussulmano</i>	Sib, Moderato: S, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
VIII	Mustafà	<i>Dopo quello ch'è passato</i>	Sol, Moderato: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
IX	Zulmino	<i>In sì tenero momento</i>	Mib, Largo: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
	Zulmino	<i>Nato all'impero io sono</i>	Do, Maestoso: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
X	Rosalia, Selima	<i>L'alma gelar mi sento</i>	La, Larghetto: S, S, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
	Rosalia	<i>Timidetto questo cuore</i>	La, Andante sostenuto: S, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XII	Elvira, Selima, Rosalia, Riccardo, Alfonso	<i>Per pietà soccorso oh Dio!</i>	Mib, Allegro: S, S, T, B, B, B, n.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XIII	Alfonso	<i>Fra le vicende amare</i>	Fa, Larghetto: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.

XIII	Alfonso	<i>Fra le vicende amare</i>	Fa, Larghetto: B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XV	Mustafâ, Osmano	<i>Superbaccio temerario</i>	Mib. Allegro moderato: B, B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
XX	Riccardo, Alfonso, Mustafâ, Osmano	<i>Abbandonati e soli</i>	Sib, Andante sostenuto: T, B, B, B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.
Ultima	Tutti	<i>Cari più non v'affannate</i>	Fa, Allegro affettuoso: S, S, S, T, B, B, B, B, Vn.I, Vn.II, Vle, Ob.I, Ob.II, Cr.I, Cr.II, B.c.

La partitura prevede l'impiego di un'orchestra non numerosa composta, come desumibile dai manoscritti, da tre violini primi, tre secondi, due viole (con due parti, come spesso in Isola, talvolta differenti), due oboi, due corni, violoncello, forse contrabbasso, e clavicembalo. Al "violino I principale" e al primo oboe sono spesso affidate, come nel secondo movimento della sinfonia, sezioni concertanti pensate appositamente per gli interpreti. La struttura dell'opera presenta caratteristiche tipiche di un dramma giocoso di fine settecento,

con una maggior predilezione per le scene d'insieme a scapito di arie solistiche e una riduzione del numero dei recitativi nella maggior parte accompagnati dal solo basso continuo. La scrittura vocale, pensata per cantanti non professionisti, si mantiene in una tessitura centrale (per le voci femminili non supera il la<sub>5</sub>) e non presenta agilità di rilievo.

**Note**

\* Il presente articolo è tratto da un più ampio studio sull'opera di Gaetano Isola ridotto per esigenze editoriali. La seconda parte del lavoro, *Gaetano Isola. L'opera di un maestro di cappella nella Genova di fine settecento*, sarà pubblicata nel numero successivo.

<sup>1</sup> Su Isola: CARMELA BONGIOVANNI, *Il fondo dell'archivio musicale dell'archivio capitolare del Duomo di Genova*, Genova, Associazione Italiana Biblioteche sezione ligure, 1990, pp. 44-54; DANIELE CALCAGNO, *L'opera di Gaetano Isola e gli interessi musicali dell'Istituto Nazionale*, «Atti dell'Accademia ligure di scienze e lettere», s.V, L (1993), pp. 414-431.

<sup>2</sup> MARIA ROSA MORETTI, *Interessi musicali della famiglia Brignole Sale*, in *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria: atti del convegno: Genova, 14-15 novembre 2003*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2004, pp. 256-298.

<sup>3</sup> Archivio storico del comune di Genova (ASCG), B.S.58, doc. n. 507 «1783 a 30 ottobre. Conto di copie di una Burletta bufa Le done Rivali, e questo per ordine di Sua Eccel.a il Sig. Marchese Ant. Giulio Brignole». Cfr. B.S.96 bis, c. 844 in data 20 novembre 1783: spese per la villeggiatura alla Torrazza «L. 88.10 a Tomaso Saetone per fogli 147 di Musica per l'opera buffa come da conto 160».

<sup>4</sup> CARMELA BONGIOVANNI, *Luigi Cerro: l'opera di un allievo di Padre Martini in terra ligure fra '700 e '800*, in *La musica ad Alassio da XVI al XIX secolo – Storia e cultura*, Savona, Editrice Liguria, 1994 (Città di Alassio, «Quaderni di Storia allassina», 1), pp. 613-653.

<sup>5</sup> I restanti componenti che parteciparono alla rappresentazione furono: Tommaso Saetone, violinista ma per l'occasione cantante (L.200), Lilla Reborà, Angela Serra, moglie di Giovanni Battista Serra, primo violino (L.200), Giovanni Uccello, secondo violino (L.80), Raimondo Ruschino, viola (L.80). Si veda B.S.96 bis, c. 852.

<sup>6</sup> Archivio storico del comune di Genova (ASCG), B.S. 59, doc. n. 459/38.

<sup>7</sup> EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, I, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, Genova, 1980, p. 37. Partitura del primo atto in B.S.Mus.24.

<sup>8</sup> Poeta e commediografo, originario di Parma, attivo a Genova tra il 1774 e il 1815 dove era pure membro dell'Accademia ligustica degli Industriosi. Cfr. *Genova: 1789-1799: storia e letteratura attraverso le raccolte della Biblioteca universitaria: catalogo guida della Mostra documentaria, Genova-Palazzo Reale, 11-30 dicembre 1989*, Genova, 1989, p. 26.

<sup>9</sup> ARMANDO FABIO IVALDI, *Don Chisciotte: un "serioridicoloso"*

*nell'opera in Italia*, in *La maschera e altro*, atti del seminario tenuto a Firenze nel 2004, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Aliena, 2005, pp. 331-362, p. 338, nota a piè di pagina.

<sup>10</sup> Solo a c. 46 si legge bene. È nota una famiglia di cartai Fabiani, attivi a Voltri già dalla metà del XVI. Cfr. PAOLO CERVINI, *Edifici da carta genovesi. Secoli XVI-XIX*, Genova, Sagep Editrice, 1995, p. 35. Sempre sullo stesso argomento: CHARLES MOÏSE BRIQUET, *Les papiers desarchives de Gênes et leurs filigranes*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XIX (1888), fasc. I, pp. 269-394; MANLIO CATEGARI, *La manifattura genovese della carta (sec. XVI-XVII)*, Genova, Eciq, 1986.

<sup>11</sup> Lo stesso piatto anteriore a macchie variopinte, si trova anche nei manoscritti del *Nuovo don Chisciotte* (B.S.Mus.6 1-10) e della *Tarara* anch'essa di Francesco Bianchi (B.S.Mus. 26 1-2).

<sup>12</sup> ASCG, B.S. 60, doc. n. 301 «Conto del cartaro Raffetto».

<sup>13</sup> Uno tra i più noti cembalari attivi a Genova.

<sup>14</sup> ASCG, B.S. 60, doc. n. 255 «Ricevuta di L. 125 di P.<sup>te</sup> Grasso per accordatura di cembali».

<sup>15</sup> ASCG, B.S. 60, doc. n. 219 «1788 7embre, Ricevuta di L. 33 dal R. Grasso accordatore di cembalo».

<sup>16</sup> Ad eccezione della parte del corno primo.

<sup>17</sup> Nell'ordine: Carlo Baratta, Giambattista Tagliafico e Gaetano Cantone, Pietro Lanata.

<sup>18</sup> «Avvisi», 5/9/1796, pp. 458-459. Cfr. CARMELA BONGIOVANNI: *Musica e musicisti attraverso gli "Avvisi" di Genova, (1777-1797)*, «La Berio», XXXIII (1993), n. 1, pp. 17-89.

<sup>19</sup> «Avvisi», 10/12/1796, p. 493.

<sup>20</sup> Il nome compare nel *Projet d'un Règlement pour l'Académie de Gênes à S.A.I l'Architrésorier de l'Empire*, Gênes, impr. Française-italienne, Place neuve, an 1806. Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Musica, accademie, società e circoli a Genova tra XVIII e XIX secolo*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia: studi e ricerche*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società filarmonica, 2004, p. 44.

<sup>21</sup> «Gazzetta nazionale della Liguria», 20/9/1800, p. 101.

<sup>22</sup> MARIA ROSA MORETTI, *Per la storia della musica a Genova nel secolo XVIII*, in *Paganini, Genova e la musica. Saggi in onore di Alma Brughera Capaldo*, a cura di Giuseppe Isolero, Maria Rosa Moretti, Enrico Volpato, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 118.

<sup>23</sup> Archivio di Stato di Genova (ASG): *Diversorum*, filza 314, doc. n. 91 «Ristretto delle spese delle tre operette Buffe in recite 42 in carnevale 1772 al Teatro S. Agostino»; doc. 142 «Spesa per la Festa di Ballo, come sotto»; doc. 145 «Ristretto delle spese fatte alle 3 operette giocose state rapresentate al Teatro da S. Agostino in carnevale dell'anno 1772». Cfr. MARIA ROSA MORETTI, ANNA SORRENTO, *Notizie biografiche sui primi maestri genovesi di Niccolò Paganini*, in *Paganini, Genova e la musica* cit., p. 40.

<sup>24</sup> ASCG, B.S. 56, doc. n. 40A.

<sup>25</sup> ASCG, B.S. 60, doc. n. 438bis del 24 dicembre 1789 «Spese per la messa cantata alle Vigne per il q. Luigi Sauli».

<sup>26</sup> MARIA ROSA MORETTI, *La cantoria del Duomo di Genova nei secoli XVII-XIX*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia: studi e ricerche*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società filarmonica, 2009, pp. 152, 158, 161.

<sup>27</sup> MARIA ROSA MORETTI, *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca nei secoli XVI-XIX*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», XII (2000), pp. 59-65.

<sup>28</sup> MARIA ROSA MORETTI, *Interessi musicali* cit., p. 264.

<sup>29</sup> Nell'ultima pagina del libretto del *Convito* (Biblioteca Berio, B.S.Misc.A.26.5; Biblioteca universitaria di Genova, Misc.Lig.A.19.4) si trova un sonetto dedicato ad Anna Pieri «che nata in Siena recita egregiamente in lingua genovese».

<sup>30</sup> CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.



FINITO DI STAMPARE  
NEL MESE DI DICEMBRE 2015