



COPIA GRATUITA

IL Paganini QUADERNO DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI" DI GENOVA 04/2018

# IL Paganini 04 2018

QUADERNO  
DEL CONSERVATORIO  
"N. PAGANINI"  
DI GENOVA



# IL *P* AGANINI

QUADERNO  
DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI"  
DI GENOVA

IL PAGANINI  
Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova  
Rivista Annuale N. 4/2018

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, Maurizio Tarrini, Marco Vincenzi

ISSN 2465-0528

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

*Progetto grafico:* Elena Menichini



**DE FERRARI**

*Realizzazione editoriale*

© 2018 - De Ferrari Comunicazione S.r.l.

Via Ippolito d'Aste 3/10 - 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.*

## SOMMARIO

<b>Davide Viziano</b>		
Un nuovo impegno per il Conservatorio		5
<b>Roberto Iovino</b>		
Guardare al passato per ripensare il futuro		6
<b>Maurizio Tarrini</b>		
Bibliografia di Lorenzo Parodi: gli articoli del «Caffaro», 1900-1909 (I)		7
<b>Davide Mingozzi</b>		
Gli interventi di Carlo Andrea Gambini per la «Gazzetta Musicale di Milano».		
Tra editoria e critica musicale (1845 - 1856)		24
<b>Barbara Petrucci e Anna Maria Bordin</b>		
Pensiero analitico e identità strumentale		40
<b>Silvia Bertuccio</b>		
Musica e cervello: verso una comprensione sempre maggiore del fenomeno musicale		51
<b>Mara Luzzatto</b>		
Il <i>Capriccio</i> per flauto fra Settecento e Ottocento		64
<b>Francesco Parrino e Carla Reborà</b>		
Analisi, performance e il <i>VI Capriccio</i> di Paganini		72
<b>Roberto Iovino e Nicole Olivieri</b>		
Niccolò Paganini - L'ultimo anno nelle lettere del Conservatorio		82
<b>Cinzia Faldi</b>		
Il melodramma italiano tra <i>scapigliatura</i> , <i>verismo</i> e <i>decadentismo</i> . Riflessioni		95
<b>Dono Delius</b>		
<b>Mara Luzzatto</b>		
Dono Delius: il primo quinquennio di musica e ricerca intorno al flauto		111
<b>Walter Kurt Kreyszig</b>		
Il processo di trasformazione della <i>Serenata</i> dal genere <i>Musica all'aperto</i> al regno della <i>Hausmusik</i> : spostamento paradigmatico nella giustapposizione di <i>Entrata</i> , <i>Minuetto</i> , <i>Molto allegro</i> , <i>Tema e Variazioni</i> , <i>Scherzo</i> e <i>Rondò</i> nella <i>Serenata in re maggiore per flauto, violino e viola op. 25</i> di Ludwig van Beethoven (trad. a cura di Mara Luzzatto)		115
<b>Carmela Bongiovanni</b>		
Niccolò Jommelli: fonti musicali e testimonianze genovesi. Introduzione		127
Appendice - Elenco sintetico delle composizioni (mss. e stampe del '700-'800)		
di Niccolò Jommelli conservate in I-GI con riferimenti ai principali repertori e cataloghi.		141
<b>Ugo Piovano</b>		
<i>Le Sonates pour trois flutes traversières sans basse... oeuvre VII</i> di Bodin de Boismortier e la nascita del trio per tre flauti nella Parigi di Luigi XV		145
<b>Appendice</b>		
I quadri dell'Istituto - a.a. 2017/2018		159



## Un nuovo impegno per il Conservatorio

*Davide Viziano*

È per me un onore ed un piacere ritrovarmi alla presidenza del Conservatorio Paganini, che nel passato ho già guidato per dodici lunghi anni lasciando poi la guida al prof. Giuseppe Pericu, che ringrazio per il suo lavoro e saluto con grande cordialità.

Ringrazio tutti coloro che hanno pensato nuovamente a me per la presidenza, segno di un buon ricordo che, evidentemente avevo lasciato!!

Ritrovo dopo qualche anno un Conservatorio ancora più grintoso e ricco di talenti, merito evidentemente di tutti coloro che hanno lavorato bene e con grande impegno, in primis del direttore Roberto Iovino che terminerà a breve il suo incarico ed al quale vanno i ringraziamenti più sinceri per tutto quello che ha fatto e per tutte le belle iniziative che ha avviato, non ultima la nuova sede di palazzo Senarega nella quale si sta concretizzando l'intelligente progetto del Politecnico delle Arti con l'Accademia Ligustica.

L'augurio che rivolgo ai docenti ed agli studenti, nonché al nuovo direttore Roberto Tagliamacco è di proseguire sulla strada tracciata con lo stesso impegno, la stessa dedizione e la stessa serietà e professionalità degli anni passati.

Viviamo ancora momenti difficili e anni di grandi cambiamenti nei quali intelligenza e professionalità sono elementi indispensabili per proseguire bene sulla strada tracciata: questo credo sia l'impegno comune per salvaguardare e far crescere un enorme patrimonio della città di Genova quale è il Conservatorio Paganini.

Questo sarà anche il mio impegno per gli anni a venire!

Un saluto cordiale!!

## Guardare al passato per ripensare il futuro

*Roberto Iovino*

Con il quarto numero, “Il Paganini” torna alla sua impostazione originaria. Se infatti lo scorso anno il terzo volume, raddoppiato nelle dimensioni, era stato interamente dedicato alla storia del nostro Istituto nel cinquantesimo anniversario della sua statizzazione, il n. 4 si riallaccia nella sua concezione ai primi due, non solo per il numero di pagine, ma anche per la scelta di offrire una “miscellanea” di argomenti che variano dall’indagine musicologica alla ricerca scientifica nell’ambito della didattica.

Particolare attenzione viene posta alla storia musicale della nostra città attraverso lo studio di due personalità del passato (Lorenzo Parodi e Carlo Andrea Gambini), mentre uno spazio è dedicato a Paganini (i Capricci, ma anche le lettere custodite nella nostra Biblioteca) e al convegno intorno al Dono Delius ospitato dall’Istituto nell’ottobre dello scorso anno.

In un momento così difficile per la nostra città, recentemente martoriata da una tragedia inconcepibile (il crollo del viadotto Morandi, 14 agosto 2018) il Conservatorio “Paganini” sente in maniera ancor più forte il dovere di assolvere al meglio alla propria missione didattica, artistica e di ricerca, di essere ancora più presente sul territorio.

Questa rivista vuole essere dunque un piccolo contributo alla conoscenza del nostro patrimonio storico e culturale, nella piena consapevolezza che dalla comprensione del passato può e deve venire la forza per costruire un futuro migliore.

Mi si consenta, infine, una considerazione personale.

Alla fine di questo mese di ottobre dopo trentotto anni di attività come docente (gli ultimi quattro dei quali trascorsi anche in veste direttoriale) il sottoscritto andrà in pensione per raggiunti limiti di età e di anzianità di servizio.

Il mio pensiero va ai colleghi di ieri e di oggi che ho avuto il piacere di frequentare in tutti questi anni e ai tantissimi studenti che hanno affollato la mia classe di storia della musica, molti dei quali oggi sono maturi professionisti attivi in Italia o all’estero.

A tutti loro il mio grazie per quello che mi hanno dato.

Genova, ottobre 2018

## Bibliografia di Lorenzo Parodi: gli articoli del «Caffaro», 1900-1909 (I)

Maurizio Tarrini

*Personalità di primo piano della vita culturale e musicale genovese e italiana tra Otto e Novecento, Lorenzo Parodi (1856-1926) fu anche il primo bibliotecario e docente di Storia ed estetica della musica al Paganini dal 1906 al 1926. Il presente contributo bibliografico dà l'avvio ad una ricerca volta ad approfondirne la figura e l'attività di pubblicista e di compositore.*

Lorenzo Emanuele Paolo Parodi nacque a Genova il 10 agosto 1856 da Giovanni Battista (ostiere) e da Marina Danovaro (cucitrice)<sup>1</sup>. Fu compositore, critico musicale, traduttore e, dal 1906 al 1926, bibliotecario e docente di Storia ed estetica della musica nell'allora Civico Istituto Musicale "N. Paganini"<sup>2</sup>, nonché direttore (dal 1911) del Liceo musicale "Amilcare Zanella"<sup>3</sup>. Le notizie biografiche più attendibili sono ancora quelle pubblicate nel 1918 dal De Angelis e nel 1929 dallo Schmidl<sup>4</sup>, riprese dall'*Enciclopedia Ricordi* e dal *DEUMM*<sup>5</sup>, cui si possono affiancare alcuni articoli integrativi<sup>6</sup>.

Poco si sa dei suoi studi giovanili: è lui stesso che accenna ai precoci esordi letterari negli anni ginnasiali (v. appendice al presente articolo)<sup>7</sup> mentre nulla dice dei primi studi musicali, con ogni probabilità iniziati a Genova ma poi proseguiti (per la composizione) a Parigi sotto la guida dapprima di Ernest Guiraud (1827-1892), maestro di Claude Debussy, e poi di Jules Massenet (1842-1912), entrambi docenti del Conservatorio<sup>8</sup>.

Il soggiorno a Parigi (non ne sono noti i limiti cronologici) fu certamente fondamentale per la sua formazione, come si desume dagli accenni nostalgici che spesso affiorano dai suoi articoli<sup>9</sup>; nella capitale francese si recò anche dopo gli studi, soprattutto in occasione di importanti eventi (esposizioni, concerti ecc.)<sup>10</sup>. Con la Francia mantenne sempre frequenti rapporti attraverso una rete di amicizie costituita soprattutto da musicisti, editori e critici musicali. Ai compositori francesi allora emergenti – che conobbe di persona – dedicò infatti diversi articoli; inoltre fu tra i primi in Italia a sostenere Claude Debussy. Un suo studio su *La giovane scuola francese*, tradotto in spagnolo e pubblicato a puntate nella «Gaceta Musical» di Montevideo<sup>11</sup>, gli valse nel 1901 il titolo di *officier d'académie* con la consegna del relativo diploma da parte del

console di Francia<sup>12</sup>. Un'ulteriore testimonianza di questo legame con la Francia ci è offerta dal suo *Album nuziale* (Milano-Bologna, Casa Editrice Paolo Mariani fu Carlo, 1903) nel quale le composizioni di celebri compositori francesi (L.A. Bourgault Ducoudray, J. Massenet, Th. Dubois, P.L. Hillemacher, G. Salvayre, A. Coquard) si affiancano a quelle di compositori italiani (M.E. Bossi, R. Leoncavallo, A. Longo, L. Montaldo, V. Ferroni)<sup>13</sup>.

Compositore oggi dimenticato, Lorenzo Parodi scrisse numerose composizioni per varie formazioni orchestrali e per banda, la sinfonia *Grindelwald* ispirata ad una leggenda svizzera (1906), il poema sinfonico *Festa uruguayana* (1912), opere liriche (*Berta*, *Osmania*, *Savitri*, *Belkiss*: non risultano rappresentate), la fantasia lirico-coreografica *Nuit Corinthienne* ispirata all'antica danza greca (forse parte del trittico sinfonico *Atene-Roma-Parigi*) e destinata alla celebre Isadora Duncan, musiche per pianoforte, per organo, una quarantina di liriche per canto e pianoforte, musica sacra, oratori (*Giovanni Battista*, Genova, Carlo Felice, 12 giugno 1899; *Calvario*, Roma, Sala Giraud, 6 marzo 1902), cantate (una dedicata a G. Donizetti ed una a G. Verdi), un *Requiem di Vittoria* (1919)<sup>14</sup>, ecc. Molte delle sue composizioni furono pubblicate in Italia, Francia, Germania e Inghilterra presso i maggiori editori, altre sono conservate manoscritte; alcune figurano nell'OPAC SBN (Servizio Bibliotecario Nazionale) ma molte altre non sono ancora presenti nei cataloghi<sup>15</sup>.

Brillante e dotto conferenziere, fu spesso invitato da Conservatori, dall'Università Popolare e da altri circoli genovesi; in alcuni casi i testi delle conferenze furono pubblicati<sup>16</sup>. Scrisse inoltre un *Trattato d'istrumentazione* (Genova, Fratelli Serra, 1905), un volume su *Musicologia. Tecnica e psicologia dell'arte dei suoni* (Genova, Libreria editrice moderna, 1909), uno studio su *L'estetica del canone musicale* (10 canoni e 43 schizzi pianistici in forma canonica con lettera-prefazione di Amilcare Zanella (Genova, Fratelli Serra, 1912) e uno studio critico su *Franco Valentini-Vista* (Genova, Pagano, 1923); tradusse in italiano il volume di Édouard Schuré, *Richard Wagner: son oeuvre et son idée* (*Riccardo Wagner. Studio critico-biografico*, Genova, Donath, 1898) e l'opuscolo di Luigi Mancinelli, *Ero e Leandro. Autocritica scritta per incarico della Aeolian Company di New York* (traduzione dall'inglese e prefazione di Lorenzo Parodi, Genova, Fratelli Serra, 1923). Altri lavori rimasero inediti o incompiuti: un volume sulle donne compositrici<sup>17</sup>, uno studio sulle *casacce* genovesi cui accenna nel «Supplemento al Caffaro» del 13 ottobre 1901, n. 284 (v. spoglio del periodico).

Parallelamente alla composizione svolse un'intensa attività pubblicistica che lo occupò per tutta la vita sia in qualità di critico musicale e collaboratore di «molti giornali italiani e francesi», sia in quella di direttore di testate («Il Paganini», «Rassegna internazionale di musica»)<sup>18</sup>. Di tutta questa vasta attività giornalistica erano finora noti solo pochi articoli<sup>19</sup>. Di qui la necessità di predisporre un'accurata bibliografia degli scritti e delle composizioni musicali, parallelamente

alla ricostruzione biografica. Si è deciso così di iniziare dal giornale genovese «Caffaro», suo prediletto, con il quale collaborò per circa un trentennio<sup>20</sup>.

Lorenzo Parodi morì all'Ospedale di Pammatone in Genova il 29 marzo 1926; fu sepolto nel Cimitero monumentale di Staglieno<sup>21</sup>. Grazie ad una sottoscrizione fra amici e colleghi, sulla tomba venne posta un'opera in bronzo realizzata da G. Pietro Calvi<sup>22</sup>. Alla vedova, Matilde Parodi, fu assegnata una pensione annua di lire 1.739,23<sup>23</sup>.

★

Il presente contributo bibliografico prende l'avvio da un'affermazione di Mario Pedemonte (1877–*post* 1951) – successore del Parodi al Paganini – secondo il quale «intorno alla Biblioteca del Civico Conservatorio musicale di Genova molto scrisse, venticinque anni or sono, il m. Lorenzo Parodi, iniziando sul *Caffaro* una interessante serie di articoli, che poi venne sfortunatamente troncata»<sup>24</sup>. Di qui l'iniziativa di avviare uno spoglio sistematico del giornale, alla ricerca di questi articoli, iniziando dal 1903 – secondo l'indicazione di Pedemonte – ed estendendolo via via alle annate seguenti e precedenti, fino a coprire il decennio dal 1900 al 1909<sup>25</sup>. La segnalazione di Pedemonte si è però rivelata errata, tranne che per l'anno. Parodi diede effettivamente inizio ad una rubrica intitolata *Corriere musicale*, inaugurata nel «Supplemento al Caffaro» del 13 marzo 1903, n.72, ma dopo un secondo articolo, sempre nel «Supplemento» (30 marzo 1903, n. 89), non ebbe più seguito; in ogni caso i due articoli non trattano della biblioteca del Paganini. La sua collaborazione al giornale comunque proseguì ma in altre rubriche: *Arte e artisti*, *Note d'arte*, *Notizie teatrali*, *Cronaca genovese*, *Bagni e villeggiature*.

Lo spoglio è stato condotto sulla raccolta conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova (segnatura: Giornale 4)<sup>26</sup>. Sono stati presi in considerazione gli articoli firmati, solitamente per esteso, raramente siglati L.P. Non si può però escludere che altri articoli di interesse musicale non firmati siano dovuti alla penna del Nostro. Si è inoltre ritenuto opportuno, per completezza, inserire nella bibliografia – evidenziandoli con asterisco – quegli articoli redazionali non firmati ma che si riferiscono all'attività del Parodi (segnalazione di sue conferenze, pubblicazioni, edizioni musicali, concerti, lettere dei lettori, ecc.).

## «Caffaro», XXVI (1900)-XXXV (1909)

Legenda:

S = «Supplemento al Caffaro»

\* = attribuzione di articolo non firmato oppure articolo riguardante L. Parodi e/o le sue opere

### XXVI (1900)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
2	2 gennaio	1-2	<i>A proposito dell'inventario dell'anno musicale 1899</i>
37	6-7 febbraio	2	<i>Cesare Galeotti</i>
*	69	10-11 marzo	<i>Un libro su Wagner</i> [tradotto da L. Parodi]
	91	1-2 aprile	<i>I giovani compositori italiani. ... Un po' di preludeo</i>
S	93	3 aprile	<i>Bibliografia musicale</i>
	107	18-19 aprile	<i>Musica dantesca</i>
S	107	18 aprile	<i>Due Oratorii di Wagner e Massenet</i>
* S	111	22 aprile	<i>Musica dantesca. Il canto del Conte Ugolino</i> [replica a L. Parodi]
S	114	25 aprile	<i>Musica Dantesca</i>
S	123	5 maggio	<i>Una conferenza di Mascagni</i>
S	151	2 giugno	<i>Bibliografia musicale. Storia della musica in Italia, Germania e Francia da Palestrina a Wagner (Editore Donath). A. Bruneau, Musique d'hier et de demain (Edit. Fasquelle, Paris)</i>
S	182	3 luglio	<i>Pro arte nostra</i>
	198	19-20 luglio	<i>Rassegna musicale (continua)</i>
	208	29-30 luglio	<i>Musica cinese</i>
S	209	30 luglio	<i>Rassegna musicale</i>
	222	12-13 agosto	<i>Piazza Regina Margherita</i>
	269	28-29 settembre	<i>La Preghiera della Regina in musica</i>
S	309	7 novembre	<i>Lettere musicali parigine. I</i>
S	319	17 novembre	<i>Lettere musicali parigine. [II]</i>
S	322	20 novembre	<i>Lettere musicali parigine. [III]</i>
S	323	21 novembre	<i>Lettere musicali parigine. [IV]</i>
S	341	9 dicembre	<i>Sada Yacco. [V]</i>
* S	343	11 dicembre	<i>La musica della Fedra di Massenet</i>
	359	28-29 dicembre	<i>Pro Puccini</i>

**XXVII (1901)**

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
1	1-2 gennaio	1-2	<i>L'anno musicale 1900</i>
* 2	2-3 gennaio	3	<i>La musica degli Ebrei e... la musica dei Genovesi</i>
S 20	20 gennaio	1	<i>Due accordi in "Do minore". Dopo le "Maschere"</i>
	28-29 gennaio	2	<i>Verdi e la nuova scuola</i>
S 51	20 febbraio	1	<i>A proposito della "Pavana" delle "Maschere"</i>
	6-7 marzo	3	<i>Bibliografia musicale</i>
S 84	25 marzo	3	<i>I concerti La Rosa</i>
	28-29 marzo	2	<i>I grandi violinisti viventi (a proposito del concerto Kubelick)</i>
	8-9 aprile	3	<i>Marco Sala [nel n. 99 (9-10 aprile), p. 3: I funerali di Marco Sala a Nervi]</i>
* 107	17-18 aprile	3	<i>L'oratorio Calvario del M.° Parodi</i>
S 108	18 aprile	3	<i>Bibliografia musicale</i>
	14-15 maggio	2	<i>Sul NERONE di Boito</i>
S 141	22 maggio	3	<i>Gli esecutori di "Zazà" (Emma Corelli - Menotti - Garbin - Pomè)</i>
S 145	26 maggio	1-2	<i>Impressioni sulla "Zazà" di Ruggero Leoncavallo</i>
	28-29 maggio	2	<i>"Ouragan" di Alfredo Bruneau</i>
S 160	10 giugno	1-2	<i>Opere minori di Arrigo Boito</i>
	22-23 luglio	1	<i>Nerone in musica</i>
	10-11 agosto	3	<i>Per il "Carlo Felice"</i>
	15-16 agosto	2	<i>Ancora pel "Carlo Felice"</i>
	28-29 agosto	3	<i>Per l'Acquasola</i>
* 240	30-31 agosto	3	<i>L'oratorio Calvario del maestro Lorenzo Parodi</i>
	18-19 settembre	3	<i>Pel Carlo Felice</i>
* S 266	25 settembre	3	<i>Un'Accademia musicale [è citato L. Parodi]</i>
	2-3 ottobre	2	<i>I direttori d'orchestra al "Carlo Felice"</i>
S 274	3 ottobre	2	<i>Bibliografia musicale</i>
S 284	13 ottobre	1	<i>Un capitolo di storia genovese. Le antiche "Casacce" e la loro musica</i>
* 298	27-28 ottobre	2	<i>Per il "Carlo Felice". I maestri genovesi. All'egregio critico musicale Lorenzo Parodi</i>
	30-31 ottobre	2	<i>Per il Carlo Felice. I maestri genovesi. All'esimio signor S.R.</i>
	2-3 novembre	2	<i>I morti dell'arte</i>
S 305	3 novembre	2	<i>Centenario di Bellini. La "Norma" al Carlo Felice</i>
S 311	9 novembre	1	<i>Centenario di Bellini. Note Belliniane. II</i>

	320	18-19 novembre	3	<i>Pel "Carlo Felice"</i>
S	325	23 novembre	1	<i>Omaggio dei maestri francesi a Bellini</i>
* S	350	18 dicembre	2	<i>Una messa inedita di Ponchielli [è citato L. Parodi]</i>
S	359	28 dicembre	1-2	<i>Saint-Saëns e Massenet</i>

### XXVIII (1902)

	N.º	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
	8	8-9 gennaio	2	<i>Pel "Carlo Felice"</i>
	14	14-15 gennaio	2-3	<i>Teatro Carlo Felice e referendum [nel n. 16 (16-17 gennaio), p. 3, riferimento a questo articolo]</i>
	18	18-19 gennaio	2	<i>Il referendum pel "Carlo Felice"</i>
S	20	20 gennaio	1	<i>Un lutto nell'arte musicale. Filippo Marchetti</i>
	26	26-27 gennaio	3	<i>Verdi (27 gennaio 1901)</i>
	31	31 gennaio-1 febbraio	2	<i>La stanza di Verdi</i>
S	42	11 febbraio	2	<i>A proposito del Concerto Panisi</i>
S	45	16 febbraio	3	<i>A proposito del quartetto Panisi</i>
	51	20-21 febbraio	2	<i>Pel Carlo Felice</i>
S	89	30 marzo	1-2	<i>Raoul Pugno. Ricordi parigini</i>
S	97	8 aprile	2	<i>La nuova opera di Massenet</i>
S	104	15 aprile	3	<i>Concerto Geloso</i>
S	125	7 maggio	1-2	<i>Le scuole di canto. (A proposito di un libro)</i>
*	134	16-17 maggio	3	<i>Il Concerto del M.º Parodi all'Associazione Cristoforo Colombo</i>
* S	137	19 maggio	2	<i>Un artista genovese [è citato L. Parodi]</i>
* S	145	27 maggio	2	<i>L. Riccardi, "Le livre des Berceuses" del M.º Lorenzo Parodi</i>
S	151	2 giugno	2	<i>2 Giugno (Reminiscenze musicali)</i>
	152	3-4 giugno	2	<i>Pel Carlo Felice. L'arte e il popolo</i>
	158	9-10 giugno	1	<i>L'Arte e il Popolo</i>
S	162	13 giugno	2	<i>Bibliografia musicale</i>
	172	23-24 giugno	3	<i>"Il Natale del Redentore" del Maestro Perosi</i>
S	178	29 giugno	2	<i>Momento Perosiano</i>
S	187	8 luglio	2	<i>Sodalizio cooperativo fra gli artisti drammatici</i>
S	200	21 luglio	1	<i>Per la libertà dell'arte. A proposito del Comizio d'ieri al Teatro Verdi</i>
S	205	26 luglio	2	<i>Santa Cecilia... e un'opera buona</i>
S	223	13 agosto	2-3	<i>Per l'educazione artistica del popolo</i>
S	229	20 agosto	2	<i>I Mori di Valenza. Un'opera inedita di Ponchielli</i>

	232	23-24 agosto	2	<i>Pel Carlo Felice</i>
	240	31 agosto-1 settembre	2	<i>Pel Carlo Felice</i>
	257	17-18 settembre	3	<i>Berlioz... e il Carlo Felice</i>
	259	19-20 settembre	3	<i>Il Rigoletto al Teatro Verdi</i>
S	267	27 settembre	3	<i>La stagione d'autunno al Politeama Genovese</i>
	296	26-27 ottobre	1-2	<i>"Paolo e Francesca" nuova opera di Luigi Mancinelli</i>
	301	1 novembre	1	<i>Pel Carlo Felice!...</i>
S	312	11 novembre	2	<i>Pel Carlo Felice. (Sentenza di Parma – Una proposta)</i>
	331	30 novembre-1 dicembre	2	<i>Una nuova Messa di Luigi Mancinelli</i>
S	341	10 dicembre	2	<i>"Ero e Leandro" a Varsavia [opera di L. Mancinelli]</i>
S	356	25 dicembre	2	<i>Natale parigino</i>

**XXIX (1903)**

	N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
S	4	4 gennaio	2	<i>L'anno musicale 1902 [I]</i>
S	9	9 gennaio	2	<i>L'anno musicale 1902. II</i>
S	16	16 gennaio	2	<i>Per la "Dannazione di Faust" alla Scala</i>
S	36	5 febbraio	2	<i>Raoul Pugno</i>
S	39	8 febbraio	2	<i>A proposito del concerto di Pugno</i>
S	53	22 febbraio	2	<i>La vita pratica del teatro</i>
S	58	27 febbraio	2	<i>"Oceana"</i>
S	70	11 marzo	2	<i>A proposito di una conferenza</i>
S	72	13 marzo	2	<i>Corriere Musicale [inizio di una nuova rubrica che dopo il S n. 89 non avrà più seguito]</i>
	79	20-21 marzo	3	<i>Concerto Quartetto Panisi</i>
S	81	22 marzo	3	<i>Concerto Panisi</i>
S	89	30 marzo	2	<i>[Corriere Musicale] Sigfrido Wagner</i>
S	94	4 aprile	3	<i>Una giovane pianista</i>
S	100	10 aprile	2	<i>Per una Messa [da manoscritti di A. Ponchielli affidati a L. Parodi]</i>
* S	103	14 aprile	3	<i>La messa Ponchielli-Parodi in S. Ambrogio</i>
	108	19-20 aprile	3	<i>L.[orenzo] P.[arodi], Pubblicazione musicale</i>
S	110	21 aprile	2	<i>Villa Medici</i>
	118	29-30 aprile	3	<i>Concerto Grieg</i>
	128	10-11 maggio	2	<i>Un dizionario lirico</i>

S	142	24 maggio	2	<i>In memoria di Enrico Petrella</i>
	160	11-12 giugno	3	<i>Il concerto al Carlo Felice</i>
	166	17-18 giugno	2	<i>Angelo Mariani</i>
*	170	21-22 giugno	2-3	Luigi Montaldo, <i>Municipalizzazione dell'arte. Lettera aperta all'egregio maestro Lorenzo Parodi</i>
* S	196	17 luglio	3	Lo Scaccino, <i>Buoni esempi</i> [cita L. Parodi e G. Firpo]
S	197	18 luglio	3	<i>Santa Cecilia!</i>
	215	5-6 agosto	3	<i>Il cardinale Sarto a Genova. Pio IX e la musica sacra</i>
	230	21-22 agosto	3	<i>La Banda dei civici pompieri</i>
	235	26 agosto	3	<i>Cose del Carlo Felice</i>
	267	27-28 settembre	3	<i>La riforma della Banda dei Civici Pompieri</i>
	280	10-11 ottobre	1	<i>Puccini a Parigi</i>
S	287	17 ottobre	3	<i>Alla Francia musicale</i>
S	298	28 ottobre	2	<i>Thaïs</i>
S	301	31 ottobre	1	<i>Note funebri</i>
S	320	19 novembre	2	<i>Per un'artista genovese ed un'opera nuova</i>
S	321	20 novembre	1	<i>In casa Mancinelli</i>
S	342	11 dicembre	3	<i>Nuove composizioni di Luigi Mancinelli</i>
S	355	24 dicembre	2	<i>"La dannazione di Faust"</i>

### XXX (1904)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
2	2-3 gennaio	1	<i>La Musica Sacra e Pio X [I]</i>
19	19-20 gennaio	3	<i>La Musica Sacra e Pio X. II</i>
S	28	28 gennaio	[Arte e Artisti: è citata una Canzone di L. Parodi]
	58	27-28 febbraio	<i>Municipio e "Carlo Felice"</i>
	67	7-8 marzo	1-2 <i>"Madama Butterfly" e Puccini</i>
	69	9-10 marzo	2 <i>La Banda Civica</i>
	77	17-18 marzo	2 <i>A proposito del concorso delle canzoni genovesi</i>
S	78	18 marzo	3 <i>Gaetano Lobero</i>
S	92	1 aprile	3 <i>"Isaia" di Luigi Mancinelli</i>
	103	13-14 aprile	2 <i>Le conferenze musicali all'Università Popolare</i>
S	147	28 maggio	2 <i>Un'intervista con Mascagni</i>
*	160	10-11 giugno	2 <i>Università Popolare. Ultima conferenza del M.° Lorenzo Parodi</i>
* S	160	10 giugno	3 <i>Università Popolare Genovese [7ª e ultima conferenza musicale di L. Parodi sul tema 'L'avvenire']</i>

*	162	12-13 giugno	2	<i>L'ultima conferenza Parodi all'Università Popolare</i>
	165	15-16 giugno	3	<i>Conversando... le mie conferenze all'Università Popolare</i>
S	176	26 giugno	3	<i>Nel Regno delle Crome</i>
	186	6-7 luglio	3	<i>Per il Carlo Felice</i>
	193	13-14 luglio	2	<i>Pel Carlo Felice</i>
S	205	25 luglio	3	<i>Il "Fieramosca" di Vincenzo Ferroni</i>
	210	30-31 luglio	2	<i>Da Santa Margherita. Ore estive</i>
	221	10-11 agosto	2	<i>Da Santa Margherita Ligure. Il mare</i>
	231	21-22 agosto	2	<i>Da S. Margherita Ligure. S. Bernardo</i>
	245	4-5 settembre	2	<i>Da S. Margherita Ligure. Uomini illustri</i>
	250	9-10 settembre	3	<i>Da Chabrier a Ferroni</i>
	269	28-29 settembre	3	<i>Concerto d'organo di Enrico Bossi</i>
	278	7-8 ottobre	3	<i>Panzacchi e la musica [segue il n. 277 (6-7 ottobre), p. 3: In morte di Panzacchi]</i>
	285	14-15 ottobre	2	<i>Municipalizzazione dell'Arte</i> [si riferisce alla lettera di Luigi Montaldo pubblicata nel 1903, n. 170 (21-22 giugno), pp. 2-3]
	288	17-18 ottobre	3	<i>Prima dei "Racconti di Hoffmann"</i>
*	313	11 novembre	3	<i>Per una biblioteca musicale in Genova</i>
	316	14-15 novembre	3	<i>Nell'attesa della "prima" di MADAMA BUTTERFLY di G. Puccini</i>
	322	20-21 novembre	3	<i>La prima di MADAMA BUTTERFLY di Giacomo Puccini al Politeama Genovese</i>
	327	25-26 novembre	3	<i>Per "Madama Butterfly"</i>
S	340	8 dicembre	2	<i>Bibliografia musicale</i>
S	348	16 dicembre	3	<i>Pel "Carlo Felice"</i>
*	358	27-28 dicembre	3	<i>L.[orenzo] P.[arodi], La prima dei Maestri cantori di R. Wagner al "Carlo Felice"</i>

**XXXI (1905)**

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
5	5 gennaio	2	<i>Ancora pei "Maestri Cantori"</i>
8	8-9 gennaio	3	<i>La prima del Manuel Menendez di Filiasi al "Carlo Felice"</i> [ritratto di L. Filiasi nel n. 6 (6-7 gennaio), p. 3]
20	20-21 gennaio	3	<i>La prima della "Cabrerà" del m. G. Dupont, al Carlo Felice.</i> <i>Lo spartito</i> [ritratto di G. Dupont nel n. 18 (18-19 gennaio), p. 3]

S	31	31 gennaio	2	<i>La violinista Bianca Cossarini</i>
	34	3-4 febbraio	3	<i>Sancta Hagnes di Luigi Mancinelli</i>
	50	19-20 febbraio	3	<i>La prima del Mosè di Giacomo Orefice al "Carlo Felice"</i>
S	53	22 febbraio	2	<i>"La Crociata dei fanciulli" del maestro Pierné</i>
	64	5-6 marzo	3	<i>La prima di ELENA di Saint-Saëns al Carlo Felice</i>
*	71	12-13 marzo	2	<i>Un "Tattato di riduzione orchestrale" del maestro Lorenzo Parodi</i>
	80	21-22 marzo	2	<i>Pel progetto di un teatro popolare</i>
S	100	10 aprile	2	<i>Il Teatro Popolare</i>
S	103	13 aprile	2	<i>Rassegna musicale</i>
	111	21-22 aprile	3	<i>Musica di Passione</i>
	117	28-29 aprile	2	<i>Il teatro popolare</i>
	164	15-16 giugno	2	<i>La musica nel centenario di Mazzini</i>
S	172	23 giugno	2	<i>Mazzini e la musica</i> [nel n. 172 (23-24 giugno), p. 3, testo della cantata in onore di G. Mazzini composta da L. Montaldo]
	177	28-29 giugno	2	<i>Caffè Roma</i>
*	180	1-2 luglio	2	<i>Cose del Carlo Felice</i>
* S	180	1 luglio	2	<i>Pubblicazioni musicali [è citato L. Parodi]</i>
*	185	6-7 luglio	2	<i>Il m. L. Parodi nel R. Conservatorio di Milano. La sua nuova opera</i>
S	195	16 luglio	2	<i>Pubblicazioni musicali</i>
	202	23-24 luglio	2	<i>Cose del Carlo Felice</i>
* S	248	8 settembre	3	<i>Cose musicali</i>
S	277	7 ottobre	2	<i>La dannazione di Faust</i>
	308	7-8 novembre	3	<i>Prima di "Mademoiselle De Belle Isle". Il maestro Spiro Samara</i>
	311	10-11 novembre	3	<i>"Mademoiselle de Belle Isle" di Spiro Samara al Genovese [nel precedente n. 310 sono pubblicati i ritratti dei cantanti mentre nel successivo Supplemento, n. 312 (11 novembre), p. 3, è pubblicato il ritratto del compositore S. Samara]</i>
	324	23-24 novembre	3	<i>Audizioni musicali</i>
S	335	4 dicembre	3	<i>Per una festa dell'arte alla Sala Sivori</i>
S	339	8 dicembre	2	<i>Mancinelli, concerti ... e Carlo Felice</i>
	355	24 dicembre	2	<i>La Società Genovese dei concerti sinfonici</i> [con riferimento all'articolo nel Supplemento, n. 354 (23 dicembre), p. 2]

**XXXII (1906)**

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
*	14 gennaio	4	<i>Corso di estetica e storia dell'arte musicale</i>
*	19 gennaio	5	<i>La prolusione del M. Lorenzo Parodi al Civico Istituto di Musica</i>
	26 gennaio	4	<i>La Società Genovese per concerti sinfonici</i>
*	38 febbraio	4	<i>Conferenza su Boccherini</i>
	40 febbraio	4	<i>La Società Genovese per i Concerti</i>
	61 marzo	2	<i>I faciulli prodigio</i>
	82 marzo	4	<i>Carlo Felice... Concerti ed opere nuove</i>
	87 marzo	4	<i>"Carlo Felice" e banda</i>
	101 aprile	5	<i>Rassegna musicale</i>
	112 aprile	5	<i>Pel primo concerto della Società genovese orchestrale al Carlo Felice</i>
	121 maggio	5	<i>Il concerto orchestrale al "Carlo Felice"</i>
	136 maggio	5	<i>Giovanni Gallurese del m.° I. Montemezzi al "Genovese". La musica</i>
	153 giugno	2	<i>Alla Svizzera musicale</i>
	182 giugno	4	<i>L.[orenzo] P.[arodi], Per l'onomastico di Luigi e Luisa Mancinelli</i>
	183 giugno	2	<i>Bibliografia musicale</i>
*	223 agosto	3	<i>Nuove opere del maestro Lorenzo Parodi</i>
	239 agosto	5	<i>"Tristano e Isotta" a Brescia</i>
	267 settembre	2	<i>Una visita al maestro Gabriele Dupont</i>
*	289 ottobre	1	<i>G.[iulio] G.[iuliano] D.[obrsky], Un'opera nuova del m.° Lorenzo Parodi</i>
	310 novembre	4	<i>"Hermes" del maestro Attilio Parelli al Politeama Genovese. La musica</i>
	330 novembre	4	<i>"L'Albatro" del maestro V. Pacchierotti al Genovese [nel n. 339 (8 dicembre), p. 4, è pubblicato il ritratto del compositore]</i>
	349 dicembre	2-3	<i>Le "Carmen" celebri</i>
	356 dicembre	4	<i>Prima della "Figlia di Jorio" al Carlo Felice</i>
	357 dicembre	4	<i>La Figlia di Jorio di Alberto Franchetti al Teatro Carlo Felice. Lo spartito</i>

### XXXIII (1907)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
4	4 gennaio	4	<i>Wagneriana di Pietro Guastavino – Mario Panizzardi – Amedeo Ponzone</i>
34	3 febbraio	4	<i>Prima dell' "Oro del Reno"</i>
38	7 febbraio	4	<i>L' "Oro del Reno" al Carlo Felice</i>
49	18 febbraio	5	<i>La musica a Nizza e a Montecarlo</i>
74	15 marzo	4	<i>Il quartetto Rozè alla Sala Sivori</i>
77	18 marzo	3	<i>Pubblicazioni musicali</i>
92	4 aprile	3	<i>Gloria del maestro Cilea alla "Scala" di Milano</i>
117	28 aprile	4	<i>Per le onoranze a Casimiro Corradi a Sestri Ponente</i>
123	5 maggio	4	<i>"Amica" di Pietro Mascagni al Politeama Genovese</i>
141	23 maggio	4	<i>"Irrerio" del maestro Edoardo M. Poggi al Politeama Genovese. L'opera [nel n. 139 (21 maggio), p. 4, è pubblicato il ritratto del compositore]</i>
174	25 giugno	3	<i>La missione educatrice del Canto Corale</i>
200	21 luglio	4	<i>"Cavalleria rusticana" di D. Monleone al Genovese. L'opera</i>
203	24 luglio	3	<i>Il figlio del mare" di Giuseppe Cicognani</i>
220	10 agosto	2	<i>Per due opere nuove</i>
227	18 agosto	4	<i>"Ivano". Opera in un atto del M.° Fortunato Cirenei all'Alfieri</i>
239	30 agosto	4	<i>Pel "Carlo Felice"</i>
247	7 settembre	3	<i>Ancora pel "Carlo Felice"</i>
263	23 settembre	4	<i>Pubblicazioni musicali</i>
345	14 dicembre	3	<i>La prossima stagione lirica al "Carlo Felice"</i>
357	27 dicembre	4	<i>"Marcella" del Maestro U. Giordano al "Genovese"</i>

### XXXIV (1908)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
1	1 gennaio	4	<i>La riapertura del "Carlo Felice". Lorely di A. Catalani</i>
20	20 gennaio	4	<i>Gloria del maestro F. Cilea al "Politeama Genovese". L'opera</i>
44	13 febbraio	1	<i>La prima di TRISTANO e ISOTTA al "Carlo Felice". L'opera</i>
57	26 febbraio	4	<i>L.[orenzo] P.[arodi], Le Maschere di Mascagni al Politeama Genovese</i>
78	18 marzo	3	<i>L.[orenzo] P.[arodi], Al "Carlo Felice" chiuso</i>
* 80	20 marzo	2	<i>Una trilogia del m.° L. Parodi</i>

172	22 giugno	4	<i>Luisa Negrone</i>
178	28 giugno	3	<i>Una festa musicale a Rapallo</i>
226	15 agosto	2	<i>Referendum per l'operetta</i>
266	25 settembre	3	<i>Provenza musicale</i>
288	17 ottobre	1	<i>Il Concorso internazionale di musica</i>
304	2 novembre	3	<i>La commemorazione dei Defunti. Pei morti dell'arte</i>
312	17 novembre	3	<i>Per un concorso bandistico</i>
357	25 dicembre	2	<i>Musica a Natale</i>

**XXXV (1909)**

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
32	1 febbraio	2	<i>Nelle sfere dell'Armonia. La musica attuale in Germania [e] in Austria-Ungheria</i>
109	20 aprile	2	<i>Giovanna d'Arco in musica</i>
194	15 luglio	3	<i>Pel "Carlo Felice"</i>
212	2 agosto	3	<i>Carlo Felice e ... Debussy</i>
255	15 settembre	2	<i>Sul NERONE di Boito</i>
297	28 ottobre	2	<i>La musica a Parigi</i>
* 316	16 novembre	2	<i>L'esecuzione di un'opera in musica di 302 anni fa</i>
333	3 dicembre	4	<i>A proposito dell'Orfeo di Monteverdi</i>
350	20 dicembre	4	<i>Boris Godunow di M. Moussorgsky al Teatro Carlo Felice. La Musica</i>

(continua)



## APPENDICE

Lorenzo Parodi, *La mia collaborazione nel "Caffaro"*, in *Caffaro a ricordo del suo 50° anno (1875-1924)*, Genova, Stabilimento grafico editoriale, 1924, pp. 93-94.

Fin nelle Scuole Ginnasiali ho sentito lo stimolo di far gemere i torchi. A quattordici anni ho fatto stampare dei sonetti e un discorso per l'onomastico del Professore. Dopo pochi anni con Giuseppe Macaggi pubblicai un periodico *Lo Studente*, che arrivò al 3° numero. Ebbe pur vita brevissima il *Mameli*, periodico battagliero in cui fecero le prime armi, oltre il Macaggi, Giacomo Grasso, Francesco Berlingieri, ed altri che affermavano già il loro ingegno e la loro coltura. Io ero il redattore responsabile, e avevo sempre paura dei sequestri... Non parlo di altri miei reati di stampa, tra cui un libro di Novelle che fu dato in premio alle alunne del Circolo Filologico con grande stupore di un giornale umoristico *La Mafra Rosa* che tartassò l'autore e il *Ravviato*, cioè l'Avv. Virgilio, Presidente del Circolo. Il giornale trovò il mio libro troppo rugiadoso, belati amorosi di un sacristano; una Patronessa del Circolo scrisse una lettera indignata al Presidente perché aveva distribuito alle candide signorine un libro immorale!... Constatato il mirabile accordo dei due giudizi, posso dare il mio: è un libro ridicolo; non dico altro.

Ma io non devo far subire al lettore, l'elenco dei miei primi reati letterari ed artistici. Di tutta la mia vita, dirò così, pubblica, ciò che ricordo con maggior simpatia è la mia collaborazione artistica



Lorenzo Parodi (Genova, 10 agosto 1856 – 29 marzo 1926). (da «Rassegna internazionale di musica», Genova, III (1910), n. 5, p. 5)

nel *Caffaro*. È un periodo di circa trent'anni che suscita sempre nel mio cuore dolci ricordi. Fui collaboratore di molti giornali italiani e francesi; tenni per qualche tempo la critica musicale nel *Secolo* di Milano; ma il *Caffaro* fu sempre il mio prediletto, e sempre lo ricordai, anche nella mia vita parigina. Amore fedele e devoto che non avrei tradito nemmeno se la sorte mi avesse portato in alto sulle ali della fortuna e della gloria. Così poter scrivere ancora nel *Caffaro* mi dà come l'illusione di una continua giovinezza, ed è un grande conforto in questi miei giorni di malinconico autunno. È ben vero che l'ideale estetico dell'arte ricrea la società umana, ricrea l'individuo, e questo ideale va coltivato con purezza di cuore, lungi dagli intrighi, dall'egoismo, dall'invidia, e dai pestiferi ambienti dei palcoscenici, delle Agenzie e simili mercati. Ingenuità e illusione! Si chiami come si vuole, ma fa così bene all'anima, ed anche nella miseria, nei dolori della vita, dà una così grande soddisfazione da sentirsi felici.

Io non so quale sia stato il mio primo articolo sul *Caffaro*; forse dei primi fu *Musicalia*, risposta ad un articolo del M.<sup>o</sup> Del Signore. Polemiche cortesi sempre e solo ispirate ai puri interessi dell'arte. Qualche momento più aspro si notò nella polemica con J.M. Zandrino a proposito delle *Anime solitarie* di Hauptmann, e in quella con un redattore del *Secolo XIX* per il «Carlo Felice». Polemiche più vive, ma incruente, e che lasciarono lo strascico di rinsaldata amicizia.

Dunque in tanti anni di vita giornalistica mai un duello? Mai! Ebbi a vedere però molti musici lunghi per qualche attacco critico, lettere anonime per dirmi qualche insolenza, e talora una parolina gentile, inimicizie di maestri illustri per non essermi prosternato davanti al loro genio, anche quando questo aveva momenti di sonnolenza. Le vendette poi si riversavano sul compositore, quando cioè mettevo fuori qualche lavoro musicale. Per questo lato aveva ragione il maestro Del Signore: «Colui che milita nella professione e può musicalmente produrre si astenga dallo scrivere di critica».

Veramente non aveva avuto in tutto ragione, perché ho sempre creduto che per giudicare un lavoro musicale, tanto più nelle complicazioni tecniche moderne, occorra un musicista. N'ebbi la conferma in Francia dove la critica musicale, salvo poche eccezioni, fu sempre affidata ad illustri maestri, da Berlioz e Bruneau.

In compenso di qualche pillola amara, trangugiata con molta facilità, quante buone amicizie, quante soddisfazioni oneste ed intime, quanti insegnamenti non mi ha procurato la critica! Sì, anche insegnamenti, perché criticando gli altri, e nell'esame di molti lavori s'impara sempre. Nella vita, pur quando si sale in cattedra per far lezione, si rimane sempre allievi. Senza imitare Molière che leggeva i suoi lavori alla serva, l'artista non deve però chiudersi nel suo *io* per attribuirsi uno specie di libero esame protestante. La critica, rotti i legami che avvincono la mediocrità al successo, forte di studi robusti e di onesta coscienza, deve prefiggersi lo scopo di chiamare gli erranti e gli illusi ai sublimi godimenti dell'arte. In tal modo il critico compie una missione eminentemente benefica e civilizzatrice.

Io non credo di aver meritato il titolo onorifico di missionario della civiltà, ma nella mia modesta competenza cercai sempre di attrarre il pubblico alle sane dilettezze del bello. Ammiratore di Debussy fin dal 1885 ebbi con lui comune maestro di composizione, Ernesto Guiraud e poi Massenet; Wagneriano quando esserlo esponeva all'accusa di nemico della patria. Non per vanità ma per mia legittima giustificazione citerò l'approvazione che ottenni da un grande italiano, Giuseppe Verdi, assiduo e affezionato lettore del *Caffaro*. Non lo dissi mai, perché certe soddisfazioni sono intimamente preziose, e si direbbe che temano il contatto della pubblicità. Lo dico ora perché faccio la quasi confessione generale dinanzi ai miei lettori ai quali domando venia se qualche volta li ho annoiati; comunque essi hanno diritto a tutta mia riconoscenza.

Confessione generale! Ahimè! È dunque finale rendimento di conti davanti ad un lungo viaggio senza ritorno? Io spero di annoiare ancora per qualche tempo i miei lettori; ad ogni modo sarò contento di avere aperto il mio cuore a chi ha il diritto di conoscerlo un po' meglio.

Arte, tu sei il ritmo vecchio eppur sempre nuovo; sei l'istante nell'infinito e l'infinito nell'attimo; sei l'eterna eletta primavera del cuore che vede per la patria orizzonti lucidi e gloriosi.

Nelle gloriose tradizioni e nella incessante evoluzione la fanfara della italianità suonerà sempre a festa e farà sentire dappertutto gli accordi squillanti di sempre nuove vittorie.

## Note:

<sup>1</sup> Genova, Archivio della Parrocchia di S.M. delle Vigne: *Atti di nascita e di battesimo* (1856), c. 62 (n. 123). L'atto di battesimo è datato 15 agosto 1856.

<sup>2</sup> Con deliberazione della Giunta comunale del 27 dicembre 1905, fu nominato insegnante di Estetica a decorrere dal 1° gennaio 1906. Il 20 maggio 1910 il Consiglio municipale lo nominava bibliotecario in via provvisoria per un anno; infine il 23 luglio 1911 otteneva la nomina definitiva (con effetto dal 20 maggio 1910) «a bibliotecario del civico Istituto di musica, coll'orario di 9 ore settimanali, e coll'obbligo senz'altro compenso dell'insegnamento nell'Istituto medesimo dell'*Estetica* e della *Storia della musica*». Archivio Storico del Comune di Genova, *Fondo Amministrazione Municipale 1910-1940*, n. 590bis: Fascicoli personali insegnanti; *Processi verbali del Consiglio comunale 1910*, Genova. Stab. Frat. Pagano, 1910, p. 664. *Personale del Civico Istituto di Musica*, cc. 37°-38° (manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica "N. Paganini").

<sup>3</sup> MAURO BALMA, *Genovanovecento. Concerti e associazioni musicali (1900-1993)*, Genova, Sagep, 1993, p. 35.

<sup>4</sup> ALBERTO DE ANGELIS, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1918, p. 248; CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 2, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1929, p. 234. La voce riprende i dati della relativa scheda manoscritta tuttora conservata presso il Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" – Biblioteca di Trieste, cortesemente inviata dal Servizio Musei e Biblioteca del Comune.

<sup>5</sup> *Enciclopedia della Musica*, vol. 3, Milano, Ricordi, 1964, p. 380; *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), Le Biografie, vol. V, Torino, UTET, 1988, p. 581.

<sup>6</sup> *La Giuria*, in «Rassegna Internazionale di Musica», III (1910), n. [4]-5, p. 5 (con ritratto); LORENZO PARODI, *La mia collaborazione nel "Caffaro"*, in *Caffaro a ricordo del suo 50° anno (1875-1924)*, Genova, Stabilimento grafico editoriale, 1924, pp. 93-94, riprodotto in appendice al presente articolo; MARIO BARBIERI, *Lorenzo Parodi*, in «Caffaro», LII (1926), n. 80 (3 aprile), p. 3; *In memoria. Lorenzo Parodi*, in «La Grande Genova», Bollettino municipale (già «Il Comune di Genova»), VII (1927), n. 1, p. 6 (con ritratto). Nulla di nuovo aggiunge il più recente articolo di PAOLO REPETTO, *Lorenzo Parodi (1856-1926)*, in *Musicisti liguri tra Otto e Novecento*, Atti del Convegno (Genova, 18 ottobre 2001), a cura di Leopoldo Gamberini, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2002 (*Collana di studi e ricerche*, XXV), pp. 19-21; più aggiornato, invece, il contributo di ANDREA SESSA, *Il melodramma italiano 1901-1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, vol. II, Firenze, Olschki, 2014 (*Historiae musicae cultores*, CXXXVI), pp. 669-670 (si ringrazia Flavio Menardi Noguera per la segnalazione).

<sup>7</sup> LORENZO PARODI, *La mia collaborazione nel "Caffaro"* cit. Oltre ai giornali scolastici, allude a *Fantasia e cuore. Racconti*, Genova, Tip. Di Gaetano Schenone, 1875, pp. 99. L'operetta del diciottenne Parodi fu recensita nelle «Effemeridi della Società di Letture e Conversazioni Scientifiche e d'altre società educative», V (n.s., 1874), p. 637: «Il signor Lorenzo Parodi, un giovane che non va per nulla a scuola da molti anni, ha dato testè alle stampe un suo volume di *Novelle*. Le abbiamo lette di un fiato, e non senza interesse: ciò ch'equivale a dire che il sig. Parodi, nonostante la sua giovinezza e la sua inesperienza, è un felice narratore. Non vogliamo asserire che tutte le sue novelle ci siano piaciute egualmente; quelle in ispecie dove si vuol far spreco di umorismo, riescono scarse di effetto e talora anche puerili; ma per compenso c'è del buono assai in quelle altre ove l'egregio autore ha voluto mettere in giuoco le nobili passioni e i delicati sentimenti. Possiamo incoraggiare allo studio e al lavoro il signor Parodi, poiché questo suo primo saggio ci è una bella promessa per l'avvenire. Il volume costa una lira ed è elegantemente edito dal tipografo Schenone, cui non vogliamo negare una parola di lode».

<sup>8</sup> Non risulta però che abbia conseguito titoli di studio presso il conservatorio parigino. Il suo nome infatti non figura negli indici del volume di CONSTANT PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs ...*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

<sup>9</sup> Ma anche dalle sue conversazioni con gli amici ed ammiratori al Caffè del Teatro: «dove aveva attendato il suo quartiere generale e dove gli sembrava di rivivere – con molta immaginazione – gli anni più belli della sua vita, quelli trascorsi a Parigi in compagnia di Massenet, Chevillard, Pierné, Fauré, d'Indy e molti altri illustri maestri francesi. Il ricordo della vita parigina, ricca di intellettualità, di estetismo elegante, di fine sensualità era rimasto impresso nella sua mente profondo, sentito, intangibile. Parigi era stato sempre il suo sogno, il nostalgico ritornello della sua vita, il suo desiderio di conquista che Egli appagava in parte attraverso il movimento musicale modernissimo di cui era perfettamente al corrente e attraverso numerose ed importanti corrispondenze», come ricorda MARIO BARBIERI, *Lorenzo Parodi* cit.

<sup>10</sup> Nella «Rassegna internazionale di musica», Genova, II (1909), n. 9-10, p. 11, si legge il seguente *Avviso al Lettore*: «avvisiamo fin d'ora che con qualche ritardo forse uscirà il prossimo numero di novembre, dovendosi il Direttore [L. Parodi] della RASSEGNA trattenere qualche tempo a Parigi».

<sup>11</sup> LORENZO PARODI, *Estudio crítico biográfico sobre la joven escuela francesa. Traducido del italiano por la redacción de la "Gaceta Musical" de Montevideo. Libro primero*, Montevideo, Imp. de La Tribuna popular, 1890. L'opuscolo (47 pp.) riunisce varie puntate apparse nella «Gaceta Musical», I (1890-92). Le puntate sono indicate nella *Bibliografía Musical Uruguay*, in «Revista de la Biblioteca Nacional», I (1966), n. 1, p. 75.

<sup>12</sup> «Le Monde Artiste», 41° (1901), n. 25 (23 juin), p. 400.

<sup>13</sup> Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica "N. Paganini": E.1.4.48. Lorenzo Parodi si sposò con Matilde Parodi il 22 giugno 1903 a Santa Margherita Ligure. Si ringrazia la prof. Cinzia Faldi per aver procurato copia dell'atto.

<sup>14</sup> «Alla memoria degli Allievi del Civico Istituto di Musica N. Paganini di Genova morti in guerra». La partitura autografa, per coro e soli con accompagnamento di orchestra e organo, è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "N. Paganini". Il frontespizio del manoscritto è riprodotto in PAOLO REPETTO, *Lorenzo Parodi* cit., p. 20.

<sup>15</sup> Gli elenchi delle opere inseriti nelle pubblicazioni citate nelle precedenti note 4, 5 e 6 sono da integrare con FRANZ PAZDÍREK, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Völker*, vol. XXIII, Wien, Verlags des Universal-Handbuch der Musikliteratur, s.a. [19...], pp. 124-125; GIORGIO PIUMATTI, *Catalogo delle opere di musicisti liguri esistenti presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica «Nicolò Paganini» di Genova*, Genova, E.R.G.A., 1975, pp. 32-34.

<sup>16</sup> *La musica greca e l'inno ad Apollo scoperto a Delfo. Conferenza tenuta alla Società di Letture e Conversazioni Scientifiche di Genova dal Sig. M.° LORENZO PARODI la sera del 6 Luglio 1894*, in «Giornale della Società di Letture e Conversazioni Scientifiche di Genova», XXIII (1894), fasc. I, pp. 250-264; *L'avvenire della musica e l'evoluzione armonica. Conferenza del Maestro LORENZO PARODI, Ibidem*, XXIV (1895), fasc. I, pp. 114-138; *Giuseppe Verdi. Parole dette da Lorenzo Parodi in occasione dell'onomastico del sommo Maestro e del concerto verdiano di beneficenza dato nelle sale dello stabilimento musicale Monleone la sera del 19 marzo 1895*, Genova, Sta. Tip. Fratelli Pagano, 1895; *Luigi Bocherini. Conferenza*, Genova, Fratelli Serra, 1906.

<sup>17</sup> «Le Ménestrel», 63 (1897), n. 7 (= 3438, 14 février), p. 55: «Un critique musical italien de grand talent, M. Laurent Parodi, se propose d'écrire un volume sur les Femmes compositeurs, et il prie celles qui habitent la France de bien vouloir lui envoyer tous renseignements biographiques, avec le catalogue de leurs oeuvres et leur portrait».

<sup>18</sup> PIETRO BERRI, *I periodici musicali genovesi: da «La Musica» a «Musicalia»*, in «Liguria», XXXVII (1970), n. 5, pp. 21-24.

<sup>19</sup> Alcune citazioni si trovano in ALBERTO CANTÙ, GINO TANASINI, *La lanterna magica. Ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba*, Genova, Sagep, 1991, ad indicem; MAURO BALMA, *Genovanovecento* cit., ad indicem.

<sup>20</sup> LORENZO PARODI, *La mia collaborazione nel "Caffaro"* cit., riportato in appendice al presente articolo. Parodi non era però l'unico critico musicale del giornale. Infatti, a seconda delle annate e dei periodi, si avvicendavano in questo ruolo vari giornalisti: Mario Maria Martini (m.m.m.), Giulio Giuliano Dobrsky (G.G.D.), Giovanni Minuto (P. = Partecipatio), [Giovanni] Ferdinando Resasco (*Effé Erre*), Cesare Gamba e altri.

<sup>21</sup> Loculo n. 23, Arconi inferiori Pontasso, Boschetto irregolare; FRANCESCA DI CAPRIO FRANCIA, *Staglieno: memorie in musica*, Genova, LOG, 2006, pp. 68-71, 121 (note).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 68; *I funerali del maestro Lorenzo Parodi*, in «Caffaro», LII (1926), n. 77 (31 marzo), p. 4.

<sup>23</sup> *Deliberazioni del Commissario prefettizio. 1926*, Genova, Stab. Elli Pagano, 1926, vol. I, pp. 909-910 (2374. *Computo agli effetti della pensione del servizio provvisorio prestato dal signor Lorenzo Parodi, insegnante al civico Conservatorio di musica Nicolò Paganini*); vol. II, p. 177 (479. *Assegnazione di pensione alla signora Matilde Parodi vedova Parodi*).

<sup>24</sup> [MARIO PEDEMONTE], *Di alcune notizie sulla biblioteca del Civico conservatorio musicale di Genova*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», II (1928), n. 3, pp. 92-98: 95. ID., *La Biblioteca del Civico Conservatorio di Musica «Nicolò Paganini»*, in «L'Italia musicale nella vita e nel pensiero d'oggi», III (1930), n. 6, pp. 1-2: 1.

<sup>25</sup> La ricerca proseguirà con lo spoglio delle annate precedenti e seguenti il decennio 1900-1909.

<sup>26</sup> ROBERTO BECCARIA, *I periodici genovesi dal 1473 al 1899*, Genova, Associazione italiana biblioteche-Sezione ligure, 1994 (*Biblioteche e fondi librari in Liguria*, 7), pp. 99-100 (n. 252). Si ringrazia il signor Marco Marconcini della Biblioteca Universitaria di Genova per aver agevolato la consultazione del giornale. Presso la stessa biblioteca è disponibile il microfilm.

## Gli interventi di Carlo Andrea Gambini per la «Gazzetta Musicale di Milano». Tra editoria e critica musicale (1845-1856)

*Davide Mingozzi*

Dopo aver soggiornato a Genova, Hector Berlioz lasciò un impietoso ritratto dei suoi cittadini: «i genovesi, come tutti gli abitanti di città commerciali, sono molto indifferenti all'arte»<sup>1</sup>. Genova in realtà non era totalmente estranea agli aventi culturali e per nulla ignara del fermento artistico italiano ed europeo<sup>2</sup>: il nuovo teatro Carlo Felice fu inaugurato il 7 aprile 1828 con *Bianca e Fernando* di Bellini; nel 1830 Antonio Costa fondò uno tra i primi istituti musicali d'Italia: il marchese Gian Carlo di Negro, mecenate del giovane Paganini, radunò presso la sua «villetta»<sup>3</sup> un cenacolo che vide ospiti, tra gli altri, Vincenzo Monti, Pietro Giordani e Madame de Staël. Molti gl'illustri musicisti<sup>4</sup> che soggiornarono, si esibirono o ebbero contatti con Genova: il concittadino Camillo Sivori, erede degli insegnamenti paganiniani, Frédéric Chopin, Franz Liszt<sup>5</sup>, Sigismund Thalberg, Adolfo Fumagalli, Richard Wagner, Angelo Mariani<sup>6</sup>, direttore del teatro Carlo Felice dal 1852 e Giuseppe Verdi che a lungo soggiornò in città e che mantenne con Genova un affettuoso rapporto. Da ricordare infine i protagonisti della scuola pianistica genovese che animarono i salotti e teatri genovesi con accademie musicali: Giuseppe Novella, Adolfo Pescio<sup>7</sup>, l'emiliano Giovanni Rinaldi, Carlo Andrea Gambini.

Carlo Andrea Gambini (1819-1865) fu una figura di riferimento nel panorama musicale genovese e pianistico dell'Italia di metà Ottocento.<sup>8</sup> Autore di numerose composizioni per pianoforte, organo, da camera, sacre e di alcune opere, iniziò, nel 1845, una fruttuosa collaborazione con la «Gazzetta Musicale di Milano» edita da Ricordi. Penna tagliente, nell'arco di poco meno di vent'anni Gambini, celandosi sotto varie sigle (C.A.G, C.A.G...I, G.) o firmandosi per esteso, pubblicò più di centocinquanta scritti tra recensioni a spettacoli operistici e concertistici genovesi e giudizi sulle novità editoriali. La collaborazione con il periodico di casa Ricordi iniziò con il numero del 30 marzo 1845. All'interno della rassegna «Carteggio particolare» una lettera data «Genova 24 marzo» e firmata C.A.G...i forniva un dettagliato resoconto «dell'esecuzione di un *Christus* e *Miserere* posti in musica dal chiarissimo maestro Maurizio Sciorali»<sup>9</sup>:

L'effetto che risultò da un numeroso coro di oltre 120 voci fu imponente, non però qual poteva essere se l'esecuzione non fosse stata vacillante e se mancante affatto del necessario colorito del piano e forte, sempre difficile ad ottenersi fra noi.

Gambini seguì con interesse le frequenti accademie musicali cittadine, organizzate da lui stesso o alle quali era invitato ad esibirsi. Sua, ad esempio, la recensione dell'accademia tenuta a Genova dall'amico Stefano Golinelli il 15 agosto 1845<sup>10</sup>:

La dimora fra noi del chiarissimo compositore pianista S. Golinelli diede luogo a varie accademie private che riuscirono di molto interesse avendovi egli gentilmente preso parte. La sera poi del 15 corrente egli stesso invitò una scelta e numerosa adunanza ad un concerto che diede nella sala del signor marchese C. Pallavicini, da questi gentilmente favorita a tal uopo. Il Golinelli eseguì in quella sera tra 'suoi bellissimi pezzi colla solita sua bravura ed energia.

Ospite gradito dei salotti e teatri genovesi fu il concittadino Camillo Sivori<sup>11</sup> che, durante le pause dalle lunghe tournée europee, si esibiva con piacere nella città natale. Gambini, che con Sivori intrattenne un forte legame di amicizia, pubblicò per la «Gazzetta musicale di Milano» l'emozionato resoconto del concerto tenutosi al teatro Carlo Felice il 25 novembre 1850<sup>12</sup>:

Vi scrivo questi cenni coll'animo ancora compreso delle più profonde emozioni, le quali rimarranno per me incancellabili. Non saprei ben se gli epiteti di grande, immenso, inarrivabile possono meglio applicarsi ad altri che a Camillo Sivori; solo dirò che la perfezione con cui egli canta sul suo strumento ed eseguisce le maggiori difficoltà, i più strani capricci, non puossosi descrivere a parole, epperò bisogna udirlo per averne un'idea. [...] Quando si ode la purezza e dolcezza del suono, la giustezza d'intonazione sempre impuntabile in specie sugli acuti, la fluidità de' suoi passi sempre svariati e nuovi, la larghezza ed espressione del suo fraseggiare, un genere sommamente distinto, finito e delicato non si può a meno di restar stupefatti da tanta eccellenza di perfezione.

Accanto alla rassegna «Carteggio particolare», a Gambini furono affidati alcuni necrologi di colleghi<sup>13</sup>, giudizi su altre realtà musicali italiane (ad esempio l'«Escursione musicale nell'Italia meridionale del Maestro Gambini»<sup>14</sup>) e soprattutto dal 1846 la cura della sezione «Rivista bibliografica» nella quale il compositore genovese esprimeva giudizi, critiche ed elogi sulle recenti pubblicazioni edite da Ricordi e da Lucca. Nei suoi scritti Gambini

esprese un proprio ideale estetico che mirava a cogliere nelle composizioni il rigore “accademico” della forma e dell’impianto armonico, e si impegnò in una strenua difesa del “gusto italiano”.

Nel luglio del 1853 l’editore milanese Francesco Lucca diede alle stampe l’*Art du cant appliquée au piano* di Sigismund Thalberg. La pubblicazione attirò fin da subito l’attenzione dei critici e i principali periodici italiani vi dedicarono ampio spazio sulle proprie pagine. Gambini sulla «Gazzetta musicale di Milano» del 24 luglio fu il primo a recensire la pubblicazione<sup>15</sup>:

Nella grande affluenza in cui ci troviamo di pianisti e di composizioni d’ogni genere e specie per pianoforte e nella dimenticanza dei veri principi e dello scopo dell’arte dai più trascurati o convertiti in puro meccanismo, era troppo necessario ed utilissimo che chi giustamente viene additato come modello nella moderna scuola ponesse un argine a tanta rovina indicando la via da doversi percorrere da chi vuole interessare ed arrecare diletto. [...] vorremmo che gli artisti moderni meditassero bene gli aurei precetti contenuti nella breve sua prefazione.

E aggiunge con una nota di orgoglio italiano<sup>16</sup>:

osservando con qualche compiacenza come l’autore abbia scelto per la maggior parte autori italiani, facendo con ciò una tacita confessione che quando vuoi della melodia e dell’espressione convien ricorrere ai nostri classici.

Pur nell’ammirazione generale, una piccata critica fu sollevata all’indomani della pubblicazione, nell’autunno dello stesso anno, del secondo fascicolo recensito nel numero del 27 novembre. Gambini, meno interessato all’aspetto didattico dell’*Art du chant* e più attirato dalla prospettiva musicale, polemizzò con l’idea stessa di trascrizione attuata da Thalberg<sup>17</sup>:

Sembra [...] che quegli che si accinge a trascrivere per pianoforte, il che significa nella nostra arte tradurre *ad litteram* e adattare ai mezzi dello strumento o qual tal altro pezzo vocale o strumentale, dovrebbe proporsi di rispettare l’integrità e le varie parti d’armonia per non alterare menomante l’idea e il pensiero del suo autore, tanto più quando trattasi di maestri distintissimi e di luminari dell’arte.

Gambini prende poi in esame alcuni passi in cui l’integrità armonica dell’originale vocale non è mantenuta<sup>18</sup>:

non sapremmo come in buona coscienza il signor Thalberg siasi permesso delle alterazioni

nelle cadenze nel quartetto dei *Puritani*, forse credendo migliorare l'idea di Bellini quanto a giuoco e disposizioni di parti, e non avvedendosi che l'insistenza sulla settima era molto più sentita e dava una forza molto maggiore alla cadenza di quello che faccia una parte la quale cammina simmetricamente in 6<sup>a</sup> colla parte principale

Così pure una 5<sup>a</sup> aggiunta nella 1<sup>a</sup> battuta del duetta della *Zelmira* e certo non voluta dal celebre Rossini, urta moltissimo colla nota del canto che vuole essere accompagnato dall'armonia di 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> e non di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>

Ma queste sono ancora di poco conto a paragone di quelle che si trovano nella romanza «Bella adorata incognita» dove quasi tutti i bassi del dotto e profondo nostro Mercadante vi sono quasi interamente scambiati o alterati.

Conclude Gambini, sottilmente risentito<sup>19</sup>:

Che significa ciò? Forse vorrebesi recare sfregio alla nostra scuola italiana credendo di correggere i migliori nostri autori? Speriamo di no... [...] Ciò premesso, giova ripetere che anche tutte le altre trascrizioni sono fatte stupendamente e colla massima accuratezza, anche nella digitazione e portamento, nelle quali cose il celebre autore mai si smentisce.

Nell'ottica di un rigorismo formale e armonico, risulta interessante la recensione alla pubblicazione postuma della sonata op. 4 di Frédéric Chopin apparsa sulla «Gazzetta musicale di Milano» il 17 agosto 1851<sup>20</sup>:

Una suonata del celebre ed or compianto compositore Chopin giunse opportunamente a destare la nostra attenzione, dopo l'esame di molte composizioni di genere piuttosto leggero. È questo un pezzo dottissimo, che noi ammiratori ed entusiasti di Chopin apprezziamo assai per le profonde e nuove combinazioni armoniche e per la bella e classica fattura [...]. Ma non trascureremo di osservare come l'egregio autore, tanto nel primo quanto nell'ultimo tempo, troppo invaghito delle armoniche combinazioni, abbia interamente trascurato l'anima e la vita di ogni discorso musicale, per cui temiamo che all'esecuzione questi due pezzi debbano apparire monotoni e troppo irrequietamente modulanti. Non così il bell'adagio a 5/4 e lo stupendo minuetto il cui trio va annoverato fra le migliori e più ispirate pagine del classico autore.

La giovanile sonata op. 4, composta tra il 1827 e 1828, fu quasi un "compito", e vi «si legge il preciso intendimento di costruire una grande composizione in forma classica nella quale dimostrare al suo maestro quanto era progredito negli studi». <sup>21</sup> Lo stesso autore non



Carlo Andrea Gambini (Genova, 22.X.1819 – 14.II.1865); litografia eseguita a Torino, presso A. Racca, Lit. Giordana e Salussolia, 1858 (Collezione privata).

volle pubblicarla e ampio è il divario stilistico con le successive sonate op. 35 e op. 58. Gambini apparteneva alla tradizione del primo Thalberg, era un'operista e un compositore di musica sacra in rigoroso stile contrappuntistico. Un compositore "classico" insomma, e, sebbene talvolta si riscontrino nella sua produzione pianistica alcuni richiami chopiniani, non deve stupire che apprezzasse la sonata op. 4 per le «nuove combinazioni armoniche e per la bella e classica fattura» e non approvasse, o meglio non comprendesse, la restata produzione del compositore polacco, giudicata di «genere piuttosto leggero».<sup>22</sup>

Tra i pianisti italiani, Adolfo Fumagalli fu tra i più stimati da Gambini che più volte dedicò al collega ampio spazio nelle sue recensioni. Scriveva Gambini sulla «Gazzetta musicale di Milano» il 12 gennaio 1848<sup>23</sup>:

L'Italia, che fu culla di molti e celebrati cantanti, parve nei tempi addietro scarseggiare di distinti strumentisti, se posta al paragone d'altre nazioni, della Germania in particolare. Ora da alcuni anni sta ella deplorando la quasi assoluta mancanza di cantanti distinti, ma vede invece ben di frequente sorgere chiari suonatori di strumento. [...] Non pensiamo in oggi che al piacere di registrare un altro nome nel ricco novero de' nostri artisti, e questo nome è quello di Adolfo Fumagalli.

Il pianista lombardo fu oggetto di un'aspra disputa "armonica" che vide coinvolti Gambini e il pianista polacco Franciszek Mirecki, già attivo come direttore d'orchestra a Genova tra il 1826 e il 1838 e che con ogni probabilità Gambini conosceva di persona<sup>24</sup>. Il 18 gennaio 1852 pubblicò sulla «Gazzetta Musicale di Milano» un lungo articolo in risposta a uno scritto in cui Mirecki appuntava alcune licenze armoniche nelle composizioni di Fumagalli. Difendendo il collega lombardo e la "scuola pianistica italiana" da «tanti barbarossi oltremontani» Gambini scrisse che<sup>25</sup>

se è vero che la critica riuscir debba sempre in vantaggio dell'arte in cui è fatta, non sarà men vero che essa, derivando da men retto giudizio, anziché giovare all'arte venga a restringere il dominio ed a impicciolirla nei molti e svariati suoi mezzi. E di tal tempra ci sembrano appunto tutte o quasi tutte le osservazioni colle quali il dotto maestro signor Mirecki ha creduto di appuntare l'op. 50 [*Serenade napolitaine*] del nostro egregio Fumagalli; le quali osservazioni non potendosi menare tutte per buone e parendoci indirizzate piuttosto ad oscurare la nostra scuola italiana, mentre abbiamo veduto tanti barbarossi oltremontani farsi nel lecito cose di maggior momento, ci crediamo in obbligo per l'onore della scuola stessa d'assumerne le difese.

Prosegue Gambini elencando una serie di esempi in cui le "inesattezze" rimproverate da Mirecki trovavano corrispondenza in altrettante opere di "barbarossi oltremontani". Tra gli autori citati, Hummel (di cui Mirecki fu discepolo), Beethoven, Czerny, Thalberg, e Mirecki stesso di cui Gambini analizzò un passo dall'opera *Una notte negli appennini*. Conclude il critico genovese<sup>26</sup>:

Se il Fumagalli pertanto non si è permesso che quello che gli stessi classici autori hanno praticato, non puossi accusare giustamente di negligente o di ignaro della scienza armonica, mentre egli alla sua volta potrebbe osservare al maestro Mirecki di non aver sempre scrupolosamente seguito le regole di quella scuola cui si gloria di fare parte. Quanto a noi dichiariamo che, anche malgrado le succitate mende non sarà mai venire meno in noi la stima in cui abbiamo il signor Mirecki di dotto armonista, e solo ci permettiamo di dubitare alquanto della sua imparzialità nel dar giudizio della musica e degli artisti italiani.

La risposta di Mirecki, una lettera alquanto risentita, non si fece attendere e fu inserita nel numero del 15 febbraio<sup>27</sup>:

Stimatissimo signore,  
gli astronomi, gente molto accorta, scoprirono nel più luminoso astro delle macchie, coi loro enormi telescopi: non è dunque da meravigliarsi che voi, o signore, nella mia operetta, che appena può chiamarsi una lucciolina, abbiate scoperte tante macchiette col vostro microscopio armonico, e non solo le scopriste ma le comunicaste al mondo musicale per farlo godere seco voi di questa interessante scoperta. Siete veramente sagace ed accorto, perché io per quanto cercai quelle macchioline, non potei scoprirle. Confesso ingenuamente la mia cecità; bisognerebbe che mi prestaste il vostro prezioso microscopio armonico per iscoprire quelle disgraziate macchie.

Prosegue Mirecki difendendo la propria composizione e l'articolo su Fumagalli pubblicato in precedenza<sup>28</sup>:

Per mia parte feci le giuste mie osservazioni sopra un pezzo scritto appositamente per il piano, rilevai sbagli, li provai e li corressi.

Conclude irritato l'autore<sup>29</sup>:

Mi fate l'onore nel chiamarmi un *dotto armonista* e potevate supporre ch'io abbia tradito i veri principi della bella armonia e sappia raggirare con arte gli svariati andamenti? Vi dirò che col darmi il titolo di dotto mi provaste d'essere in contraddizione con voi stesso. Del resto ho un piccolo sentore che mi fa temere le vostre intenzioni artistiche non essere così pure e disinteressate verso la mia persona come lo vorreste far credere al mondo musicale.[...] Io prediligo l'Italia, la sua musica, le sue belle arti, stimo assai gli artisti italiani, e per questo vorrei che l'arte musicale in Italia stesse sempre nei limiti della purezza tutta italiana e non avvenga per disgrazia che i fautori ed i fanatici della musica transalpina facciano breve crollare il bell'edificio costruito da tre secoli per mano dei vostri innumerevoli ed illustri maestri italiani.

Gambini pubblicò una sarcastica lettera in risposta il 14 marzo seguente<sup>30</sup>:

Egregio maestro,  
 le vostre profonde cognizioni astronomiche vi han fatto credere che sia necessario uno strumento qualunque che appartenga a tale scienza per iscoprire le *macchioline* che possono trovarsi in questa o quella composizione musicale; mi permetterò di chiedervi di quale natura siano quelle con cui voi scopriste le macchie della *Serenata* del nostro Fumagalli. [...] Leggendo la vostra risposta bisogna credere che le vostre lenti non vedano abbastanza chiaro ed abbiano anzi prodotto confusione nelle vostre idee, giacché le dottrine che in essa sviluppate sono così nuove e peregrine che mi costringono davvero a modificare le opinioni miei a vostro riguardo. Le vostre frivole e pedantesche minuziosità non meritano neppure l'onore d'una confutazione, mancandovi le buone ragioni e gli argomenti [...]. A voi lascio la gloria di queste armi.

La disputa fu placata solo momentaneamente: Gambini ritornò sull'argomento il 6 giugno<sup>31</sup>, proponendo una tabella con ulteriori sviste di Mirecki. A questo nuovo scritto non seguì alcuna replica.

Gambini s'interessò negli anni anche alle rappresentazioni melodrammatiche genovesi. Operista egli stesso, con un chiaro ideale sull'opera e sul canto, fu un critico severissimo. Le sue recensioni abbondando di censure alle esecuzioni mediocri e alle composizioni giudicate irrispettose degli aspetti drammaturgici e musicali. Anche autori di chiara fama non sfuggirono ai rigidi giudizi Gambini. In occasione della rappresentazione genovese della *Leonora* di Mercadante nel settembre 1846, così si espresse<sup>32</sup>:

Parlando della musica ci parve molto ben fatta come lo è sempre la musica di Mercadante, forse troppo rumorosa ed il genere di canto troppo costantemente declamato.

Dopo un iniziale apprezzamento, anche Verdi fu soggetto a dure reprimende. Nel 1857, quando ormai le sue posizioni antiverdiane erano note, si chiedeva dalle pagine dell'«Armonia» come, dopo la rappresentazione degli *Ugonotti*, al pubblico genovese potesse interessare<sup>33</sup>

l'*Attila* di Verdi che è un continuo frastuono ed in cui le tessiture elevatissime delle singole parti non permettono né di cantare né di sillabare convenientemente, esigendo continui sforzi di voce.

Fu proprio il suo acceso risentimento contro Verdi a compromettere l'amicizia con Angelo Mariani e la collaborazione con «La Gazzetta musicale di Milano». L'apogeo della disputa fu un articolo di Gambini apparso sul periodico fiorentino «L'Armonia» il 27 maggio 1856 e dedicato alla rappresentazione genovese della *Giovanna di Guzman* di Verdi<sup>34</sup>. Gambini tentando di indagare l'origine della già altrove indicata monotonia delle opere del compositore bussetano, scrisse che questa

deriva in gran parte dal sistema adottato dal chiaro autore sin dai suoi primi spartiti di frastagliare i canti principali con passaggi strumentali, come farebbersi appunto in una moderna fantasia per pianoforte.

L'articolo suscitò una risentita indignazione nel verdiano Mariani che così scriveva a Tito Ricordi il 30 maggio 1856<sup>35</sup>:

Checché ne dica il Gambini e i sui satelliti è una gran bell'opera questa *Guzman*. Ed è veramente vergognoso per un uomo come Gambini di parlarne in ogni dove nel modo che ei fa.[...] Avrai già visto l'articolo che egli pubblicò sull'«Armonia» di Firenze n. 22, 27 maggio. È una vera empietà. Bisognerebbe che qualcuno gli rispondesse per le rime.

Probabilmente sotto pressione di Mariani, un lungo articolo in risposta a quello di Gambini fu pubblicato da un non identificato signor Botto sul periodico genovese «Lo Staffile» nei numeri del 5 e 12 giugno<sup>36</sup>.

Difatti scriveva Mariani a Ricordi il 5 giugno<sup>37</sup>:

A dir vero oramai bisogna concludere che quell'uomo [Gambini] abbia definitivamente perduto il ben dell'intelletto. Non puoi immaginare la cattiva impressione che produsse qui quello sciagurato articolo, che senza alcun pudore riferì poscia «L'Italia musicale»<sup>38</sup>. Il signor Botto estensore dello «Staffile» ha incominciato nel suo numero d'oggi una confutazione dell'articolo di C.A. Gambini.

La vicenda che si concluse con una replica di Gambini pubblicata sull'«L'Armonia» il 24 giugno<sup>39</sup> e con una lettera indirizzata direttore del periodico fiorentino Giovanni Gualberto Guidi e pubblicata il 14 agosto<sup>40</sup>.

La preoccupazione di Mariani per la perdita del “ben dell'intelletto” di Gambini e il risentimento per l'atteggiamento antiverdiano dell'amico serpeggiavano già da tempo. In una lettera a Tito Ricordi del 30 gennaio del 1856, Mariani scriveva<sup>41</sup>:

Ieri il maestro Gambini (confido tutto ciò alla tua discrezione) mi fece leggere con una franchezza tutta particolare ed un fare baldanzoso la minuta di una lettera che mi disse a te diretta. Conteneva certe strambellerie sul conto della *Traviata*, strambellerie che davvero mi fanno supporre che quell'uomo abbia perduta la testa. Per lo meno bisogna concludere che non abbia nessun gusto per la musica teatrale o che sia assolutamente divenuto cieco e sordo. Giunse fino a chiamar Verdi il “maestro fortunato” la cui *Traviata* piacque, cioè si tollererò per i suoi tempi saltellanti di polka e mazurka; son cose, mio caro Tito, che non stanno né in Cielo né in terra e neanche i marinari lo permetterebbero in mare. Per carità, tu saprai dare a quelle parole il tempo che meritano e compatirne un pover'uomo accecato dalla bile dei propri disinganni e della poca fortuna avuta in teatro. Egli ti dice in tal lettera che la sera in cui assistette allo spettacolo non vi furono applausi! Forse sarà [che] il buon maestro ha scelto precisamente una sera nella quale il Bettini<sup>42</sup> fu indisposto a segno di non poter proseguire. E fu l'unica sera in cui gli mancarono i soliti frenetici applausi. [...] Tornando al maestro Gambini, che pure stimo assai ti dico il vero che non so spiegarmi da quel umore atrabigliare sia egli preso da qualche tempo in poi. Ciò mi da pena e tanto più quando certe cose...nella *Gazzetta musicale*. Delle mie povere composizione ha sempre parlato bene,

ma dietro la crisi di cui ti parlavo poc'anzi parmi assai meglio l'essere giudicato da altro critico e se questo fosse il professore Mazzucato ne sarei ogni altro dire onorato e lietissimo. Si tratta di cosa delicata.

Il caso fece molto discutere in città. Lo apprendiamo da una seconda lettera di Mariani, indirizzata anch'essa a Ricordi il giorno seguente, che dipinge un quadro tutt'altro che lusinghiero dell'ambiente musicale genovese<sup>43</sup>:

Tornando al maestro Gambini, ti confesso che la tua lettera da me ricevuta stamane destommi molta ilarità. Chiudevo quelle poche righe scritte in fretta nel negozio di Marinangeli quando entrò Gambini e tento subito di rimettere sul tappeto la lettera che t'ha indirizzato. Vi era il maestro Peri e di diverse altre persone consce della sua stramberia e non poterono astenersi dal meravigliarsi e dal qualificarlo come un uomo che abbia perduto il ben dell'intelletto. So che di questo ne hai anche scritto a tuoi corrispondenti ed anzi Garibaldi<sup>44</sup> mi fece vedere la tua lettera. Tutti sono stupefatti. Tutti sono stupefatti. Qui però niuno di costoro osa esprimere intiere le sue idee [...]. Ma la cosa è così enorme che [è] sotto agli occhi di ognuno. Ne parlai a Sanguinetti e lui più indignato di tutti battezzò il Gambini con un epiteto che io non vorrei. [...]. Ho troppe ragioni per raccomandarti ancora una volta segretezza e discrezione poiché abito un tale paese dove l'arte è disconosciuta, dove l'invidia regna sovrano e dove fino a ieri la musica era rappresentata da gente che mi vergognerei di chiamare artisti. E la prova la fornì anche alle sue spese il povero e bravo Mandanici morto di crepacuore per trovarsi in mezzo a questi artisti privi non solo di buon gusto nell'arte ma anche di buon spirito ed umanità. Vi è qualche eccezione ma la musica, te lo ripeto, è inimica assai.

Non sappiamo come Ricordi intervenne nella delicata situazione. La recensione a un album di romanze di Nicola Mici pubblicato nel numero del 17 febbraio 1856<sup>45</sup> fu l'ultima collaborazione di Gambini con la «Gazzetta musicale di Milano».

## APPENDICE

## 1845

30 marzo	p. 59	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggio particolare»	C.A.G...i
20 aprile	p. 71	Recensione operistica	Idem	C.A.G...i
22 giugno	pp. 107-108	Recensione eventi musicali genovesi	Idem	C.A.G...i
24 agosto	pp. 145-146	Idem	Idem	C.A.G...i

## 1846

11 gennaio	p. 14	Idem	Idem	C.A.G...i
18 gennaio	p. 22	Recensione operistica	Idem	C.A.G...i
15 febbraio	p. 54	Idem	Idem	C.A.G...i
8 marzo	p. 78	Idem	Idem	C.A.G...i
12 aprile	p. 119	Recensione eventi musicali genovesi	Idem	C.A.G...i
19 aprile	p. 127	Recensione operistica	Idem	C.A.G...i
31 maggio	p. 174	Idem	Idem	C.A.G...i
28 giugno	pp. 201-203	Idem	« <i>Malek Adhel</i> melodramma » in tre atti [...] musicata dal principe Giuseppe Poniatowky	C.A. Gambini
20 settembre	p. 301	Idem	«Carteggio particolare»	C.A.G...i
8 novembre	pp. 356-357	Recensione pubblicazione	«Bibliografia. Ave Maria con accompagnamento d'Organo. Poesie per pianoforte solo di Francesco Liszt»	C.A. Gambini
22 novembre	p. 374	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggio particolare»	C.A. Gambini

## 1847

17 gennaio	pp. 21-22	Idem	«Carteggio particolare»	Gambini
8 maggio	p. 150	Idem	Idem	C.A. Gambini
2 giugno	p. 175	Idem	Idem	C.A. Gambini
1 settembre	p. 278	Idem	Idem	Gambini
17 novembre	p. 362	Recensione operistica	«Al signor Isidoro Cambiasi» [recensione <i>Don Bucefaolo</i> ]	C.A. Gambini

## 1848

5 gennaio	p. 4	Idem	« <i>Tancredi</i> dramma lirico di F. Guidi musicato dal signor Achille Peri ed eseguito [...] al teatro Carlo Felice in Genova la sera del 26 dicembre»	C.A. Gambini
12 gennaio	p. 14	Considerazioni musicali	«Del pianista Adolfo Fumagalli e di alcune sue composizioni per pianoforte»	C.A. Gambini
8 febbraio	p. 46	Recensione operistica	«Notizie»	C.A.G...

## 1850

10 febbraio	p. 23	Necrologio	«Carteggi particolari e notizie»	C.A.G.
10 marzo	pp. 37-38	Recensione pubblicazione	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
24 marzo	p. 48	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggio particolare»	C.A.G.
7 aprile	p. 54	Recensione musica sacra	« <i>De profundi</i> volgarizzato da N. Tommaseo posto in musica per 4 voci con coro ed accompagnamento d'orchestra dal M <sup>o</sup> R.Manna»	C.A.Gambini
5 maggio	p. 73	Recensione operistica	« <i>Amore e trappole</i> melodramma giocoso musicato dal maestro Antonio Cagnoni [...]»	C.A.G...i
26 maggio	p. 83	Recensione musica sacra	«Nuova messa del maestro Lucantoni eseguita in S. Fedele il 19 corrente»	C.A.Gambini
10 novembre	pp. 192-193	Considerazioni musicali	«Escursione nell'Italia meridionale del maestro C.A.Gambini»	
Idem	p. 194	Recensione operistica	«Carteggio particolare»	G.
1 dicembre	p. 210	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggio particolare»	C.A.Gambini

## 1851

26 gennaio	p. 19	Recensione operistica	Idem	C.A.G.
9 febbraio	p. 27	Recensione eventi musicali genovesi	Idem	C.A.Gambini
2 marzo	pp. 41-42	Recensione operistica	« <i>Il gondoliero</i> nuova opera del maestro Francesco Chiaromonte »	C.A.Gambini
15 aprile	p. 71	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini
7 agosto	p. 131	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggio particolare»	C.A.G.
17 agosto	pp. 153-154	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
7 settembre	pp. 166-167	Idem	Idem	C.A.G.
19 ottobre	pp. 193-194	Idem	Idem	C.A.G.
16 novembre	p. 209	Idem	Idem	C.A.G.
7 dicembre	p. 225	Idem	Idem	C.A.G.

## 1852

18 gennaio	pp. 10-11	Polemica musicale	«A.Fumagalli e il M <sup>o</sup> Mirecki»	C.A.G.
1 febbraio	p. 20	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
22 febbraio	p. 33	Recensione operistica	« <i>Giovanna di Castiglia</i> [...]» musicata dal M. Fr. Chiromonte [...]»	C.A.Gambini
29 febbraio	p. 39	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G...
14 marzo	p. 48	Polemica musicale	«Due parole di risposta alla lettera del signor M <sup>o</sup> Mirecki inserita nel N.7 della Gazzetta Musicale»	C.A.G.
21 marzo	p. 52	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
18 aprile	p. 70	Idem	Idem	C.A.G.
2 maggio	p. 80	Idem	«Bibliografia»	C.A.Gambini
6 giugno	pp. 102-103	Idem	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini

13 giugno	p. 107	Recensione operistica	«Carteggio particolare»	G.
Idem	pp. 107-108	Necrologio	[Placido Mandanici]	C.A.G
4 luglio	pp. 119-120	Recensione musica sacra	«Messa funebre a quattro voci con orchestra del Maestro P. Mandanici eseguita in Genova a' suoi funerali il giorno 30 giugno»	C.A.G
Idem	p. 120	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
26 settembre	pp. 179-180	Idem	Idem	C.A.Gambini
10 ottobre	p. 186	Idem	Idem	C.A.Gambini
21 novembre	pp. 209-210	Idem	Idem	C.A.Gambini
19 dicembre	p. 227	Recensione operistica	«Notizie»	C.A.G

### 1853

2 gennaio	p. 3	Idem	Idem	C.A.G
9 gennaio	p. 7	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini
20 febbraio	p. 36	Idem	Idem	C.A.G.
Idem	p. 37	Recensione operistica	«Notizie»	C.A.G
20 marzo	pp. 53-54	Idem	«Carteggio particolare»	C.A.Gambini
5 aprile	pp. 59-60	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini
17 aprile	p. 67	Idem	Idem	C.A.Gambini
15 maggio	p. 87	Recensione operistica	«Notizie»	C.A.G
29 maggio	p. 96	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
24 luglio	p. 131-132	Idem	«L'Arte del canto applicata al pianoforte di S. Thalberg»	C.A.G
14 agosto	p. 143-144	Idem	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini
28 agosto	p. 153	Idem	Idem	C.A.G
25 settembre	p. 170	Idem	Idem	C.A.G
23 ottobre	p. 190	Recensione operistica	«Carteggio particolare»	C.A.G
6 novembre	pp. 199-200	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini
27 novembre	pp. 212-213	Idem	«Bibliografia» [L'Arte del canto applicata al pianoforte]	C.A.G
4 dicembre	p. 218	Recensione eventi musicali genovesi		C.A.G
24 dicembre	p. 228	Recensione pubblicazione	«Bibliografie»	C.A.G

### 1854

22 gennaio	p. 29	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggi della Gazzetta Musicale»	G.
29 gennaio	p. 37	Recensione pubblicazione	«Trovatore nella Liguria album vocale di A. Mariani»	C.A.Gambini
12 febbraio	pp. 52-53	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini
19 febbraio	pp. 62-63	Recensione operistica	«Carteggi della Gazzetta Musicale»	C.A.G
12 marzo	p. 87	Rettificazione	«Rettificazione»	C.A.Gambini
23 aprile	p. 133	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggi della Gazzetta Musicale»	C.A.G
7 maggio	p. 148	Idem	«Concerto di Enrichetta Merli di Lucca»	C.A.G
28 maggio	p. 174	Recensione operistica	«Carteggi della Gazzetta Musicale»	C.A.G

4 giugno	pp. 178-180	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
2 luglio	pp. 211-213	Idem	Idem	C.A.G.
3 settembre	pp. 283-285	Idem	Idem	C.A.G.
10 settembre	p. 292	Idem	Idem	C.A.G.
1 ottobre	pp. 317-318	Idem	Idem	C.A.G.
29 ottobre	pp. 348-349	Idem	Idem	C.A.G.
19 novembre	p. 373	Idem	Idem	C.A.G.
26 novembre	p. 318	Necrologio	«Alessandro Bielati»	C.A.Gambini
3 dicembre	p. 405	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.Gambini

## 1855

7 gennaio	p. 4	Idem	Idem	C.A.G.
14 gennaio	p. 14	Recensione eventi musicali genovesi	«Notizie italiane»	C.A.G.
4 febbraio	pp. 36-37	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
1 aprile	pp. 98-99	Idem	Idem	C.A.G.
29 aprile	pp. 132-133	Idem	Idem	G.
Idem	p. 133	Recensione eventi musicali genovesi	«Carteggi della Gazzetta Musicale»	G.
Idem	p. 135	Rettificazione	«Rettificazione»	C.A.Gambini
20 maggio	pp. 157-158	Recensione eventi musicali torinesi	«Carteggi della Gazzetta Musicale»	C.A.G.
19 agosto	pp. 258-259	Recensione eventi musicali genovesi	«Inaugurazione del nuovo teatro Andrea Doria [...]»	C.A.Gambini
2 settembre	pp. 275-276	Recensione pubblicazioni	«Rivista bibliografica»	C.A.G.
9 settembre	pp. 284-286	Idem	Idem	C.A.G.
28 ottobre	pp. 338-340	Idem	Idem	C.A.G.
25 novembre	pp. 372-373	Idem	Idem	C.A.G.

## 1856

27 gennaio	p. 28	Recensione eventi musicali genovesi	«Di un nuovo grandioso organo in Genova»	C.A.G.
17 febbraio	pp. 52-53	Recensione pubblicazione	«Di un album per canto con accompagnamento di pianoforte di Nicola Mici»	C.A.G.

**Note:**

<sup>1</sup> HECTOR BERLIOZ, *L'Europa musicale da Gluck a Wagner*, trad. it. a cura di Fedele d'Amico, Torino, Einaudi, 1950, p. 158.

<sup>2</sup> LEOPOLDO GAMBERINI, *La vita musicale europea del 1800*, Genova, Facoltà di lettere e filosofia, 1978; ALBERTO CANTÙ, GINO TANASINI, *La lanterna magica: ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba*, Genova, Sagep, 1991.

<sup>3</sup> Gio. Carlo Di Negro (1769-1857). *Magnificenza – Mecenate – Munificenza*, Atti del convegno di studi (Genova, 30 giugno 2010), a cura di Stefano Verdino, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2012 (*Collana di studi e ricerche*, 53).

<sup>4</sup> SERGIO MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Forni editore, Bologna, 1970, pp. 94-107.

<sup>5</sup> L'unica accademia data da Liszt a Genova si tenne il 10 luglio 1838 nella sala di palazzo De Mari. Cfr. «Gazzetta di Genova», 7/7/1838, p. 1. Sul soggiorno genovese di Franz Liszt: ROSSANA DALMONTE, *Genova negli scritti di Franz Liszt e Marie d'Agoult*, in «Il Paganini», II (2016), pp. 50-58.

<sup>6</sup> CARMELA BONGIOVANNI, «Rimembranze del Bosforo»: *the conductor Angelo Mariani (1821-1873) between Genoa and Constantinople*, in *Music and cultural studies conference proceedings*, May 7-8, 2015, ITU (Istanbul Technical University), Turkish music State Conservatory, pp. 53-58.

<sup>7</sup> EADEM, *Adolfo Pescio (1816-1904): biografia e cenni sull'opera pianistica*, in «Il Paganini», II (2016), pp. 22-35.

<sup>8</sup> EDWARD NEILL, *C.A. Gambini: musicista di prima grandezza*, in «La Casana», II (1994), n. 2, pp. 50-55; MARIA ROSA MORETTI, *Dall'epistolario di Mazzini: Carlo Andrea Gambini, musicista*, in «Trasparenze», XXVI (2005), pp. 22-38; CARLO ANDREA GAMBINI, *Quartetto in mi minore*, ed. critica a cura di Davide Mingozzi, Roma, SEdM, 2019 (in corso di stampa).

<sup>9</sup> «Gazzetta Musicale di Milano» (d'ora in poi GGM), 30/3/1845, p. 59.

<sup>10</sup> Alla morte di Gambini nel 1865, Stefano Golinelli compose un *Pensiero elegiaco. Alla cara memoria di C.A. Gambini* per pianoforte edito da Ricordi.

<sup>11</sup> Sui rapporti tra Gambini e Sivori: FLAVIO MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori: la vita, i concerti, le musiche*, Genova, Graphos, 1991.

<sup>12</sup> GGM, 1/12/1850, p. 210.

<sup>13</sup> Ad esempio il necrologio di Placido Mandanici, morto a Genova nel giugno 1852, pubblicato sul numero del 13 giugno (pp. 107-108).

<sup>14</sup> GGM, 10/11/1850, pp. 192-193.

<sup>15</sup> GGM, 24/7/1853, pp. 131-132.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>17</sup> *Ivi*, 27/11/1853, p. 212.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>20</sup> GGM, 17/8/1851, p. 153.

<sup>21</sup> GASTONE BELOTTI, *Chopin*, Torino, EDT, 2013 (ristampa), p. 149.

<sup>22</sup> GGM, 17/8/1851, p. 153.

<sup>23</sup> GGM, 18/12/1848, p. 14.

<sup>24</sup> *Franciszek Mirecki* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Consultata versione online in data 24/7/2018.

<sup>25</sup> GGM, 18/1/1852, p. 10-11.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> GGM, 15/2/1852, p. 28.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> GGM, 14/3/1852, p. 48.

<sup>31</sup> GGM, 6/6/1852, p. 102.



<sup>32</sup> GGM, 20/9/1846, p. 301.

<sup>33</sup> «L'Armonia» (ARM), 30/4/1857, p. 31.

<sup>34</sup> ARM, 27/5/1856, p. 86.

<sup>35</sup> Milano, Archivio storico Ricordi, PIV2 01d-107.

<sup>36</sup> «Lo Staffile», 5/6/1856, pp. 151-152; 12/6/1856, pp. 155-156.

<sup>37</sup> Milano, Archivio storico Ricordi, PIV2 01d-108.

<sup>38</sup> Il periodico dell'editore Lucca. L'articolo fu pubblicato nel numero del 31 maggio p. 175.

<sup>39</sup> ARM, 24/6/1856 p. 103.

<sup>40</sup> ARM, 14/8/1856, p. 127.

<sup>41</sup> Milano, Archivio storico Ricordi, PIV2 01d-091.

<sup>42</sup> Il tenore Geremia Lettini.

<sup>43</sup> Milano, Archivio storico Ricordi, PIV2 01d-092.

<sup>44</sup> Si tratta probabilmente di Giovanni Garibaldi che gestiva insieme al socio Toricella un negozio di musica il via Carlo Felice.

<sup>45</sup> GGM, 17/2/1856, pp. 52-53.

## Pensiero analitico e identità strumentale

*Barbara Petrucci e Anna Maria Bordin*

Questo studio scaturisce da un'esperienza di ricerca-azione condotta da due docenti del Conservatorio Paganini di Genova e si avvale di un metodo di studio misto, fondato su un approccio empirico e sull'analisi quantitativa dei dati ricavati (Bordin 2017). Ispirato agli studi dedicati alle connessioni tra Analisi ed Esecuzione, e implementato in un contesto didattico, approfondisce l'interazione esistente tra conoscenze analitiche ed esito performativo. Il ruolo che può svolgere l'analisi nei complessi percorsi cognitivi dell'esecuzione ha a che vedere con il riconoscimento delle strutture espressive che possono e devono essere interpretate attraverso convenzioni ermeneutiche condivise (Baroni et al. 1983). Queste strutture espressive si trasformano, nei processi performativi, in narrazioni (Ockelford 2017) che assumono il profilo sonoro degli strumenti musicali attraverso i quali si esprimono; in questo caso la diversità tra le strategie espressive proprie del clavicembalo rispetto a quelle pianistiche (Dechaume 1986) ha rappresentato il principale elemento di studio. La trasformazione del segno in suono è la finalità di tutta la formazione strumentale accademica in occidente e consiste nel passaggio più o meno consapevole dalla sfera astratta della conoscenza analitica alla concreta produzione di suoni (Rink 2002) dotati di inequivocabili caratteristiche strumentali.

Trattandosi di uno studio che interessa due strumenti simili ma con proprietà storiche, stilistiche e organologiche profondamente diverse, come il clavicembalo e il pianoforte, abbiamo preso in considerazione elementi di prassi esecutiva propria del periodo del repertorio preso in considerazione, sia nella sua dimensione teorica (Ferguson 1975), sia in quella tecnica ed esecutiva desumibile dalle fonti d'epoca (Boxall 1977).

Infine, nella determinazione delle scelte interpretative - pur se a livello dei primi anni di studio - abbiamo affrontato il problema di quanto si sono trasformate in trecento anni le figure artistiche e professionali coinvolte - il compositore, l'esecutore, l'ascoltatore, il musicologo (Bond, 1997) - e dell'evoluzione dei canoni interpretativi nella infinita transizione fra atteggiamento romantico e post-moderno (Haynes 2007).

La finalità di questo studio è valutare se la conoscenza analitica di un brano può individuare ed evidenziare le specificità strumentali rendendole fruibili e declinabili nelle scelte esecutive. Più specificamente, lo studio indaga quali effetti rilevabili è in grado di ottenere un training esplicitamente analitico in un contesto didattico e se esso è in grado di portare informazioni caratterizzanti rispetto all'esito sonoro, orientando efficacemente le scelte strumentali.

Per realizzare questa finalità lo studio si focalizza sulle informazioni che più efficacemente possono evidenziare le caratteristiche specifiche degli strumenti, intese come peculiarità sonore, organologiche e stilistiche.

Il setting didattico di ricerca-azione ha garantito un livello accreditato e consapevole di conoscenza analitica, un solido dominio delle competenze strumentali in un percorso didattico strutturato, orientato analiticamente e monitorato in ogni suo modulo, in cui le due docenti di clavicembalo e di pianoforte coinvolte sono anche le studiose che hanno condotto lo studio.

### *L'inizio e l'analisi morfologica*

La sperimentazione si è avviata con l'assegnazione di un brano mai eseguito prima ma certamente ascoltato a due studenti del IV corso pre-accademico. Il brano scelto è l'Inventio XV di J.S. Bach BWV 786, brano di difficoltà adeguata al loro livello di preparazione, comunemente utilizzato nei repertori didattici clavicembalistici e pianistici. Il testo del brano nell'edizione Bärenreiter, alla quale le docenti hanno fatto riferimento, è privo d'indicazioni di fraseggio e diteggiatura in quanto ricostruito attraverso la collazione delle fonti originali.

Le insegnanti hanno preliminarmente apposto nello spartito delle indicazioni di base, necessarie per orientare nella giusta direzione il lavoro in autonomia degli studenti: i segni di articolazione del soggetto nella prima esposizione, alcuni suggerimenti di fraseggio nella progressioni, e le indicazioni di diteggiatura di difficile soluzione. Sono quindi state date ai due studenti delle indicazioni metodologiche: applicare diteggiature e fraseggi suggeriti per analogia in tutti i contesti simili e, nel caso della clavicembalista, utilizzare la tecnica del "pedale di dita" (prima nota della cellula di articolazione tenuta se armonicamente rilevante) ogni quattro o due note a seconda dei casi. Una parte d'informazioni importanti per affrontare lo studio dell'Inventio era già parte del bagaglio di conoscenze che i due giovani avevano potuto sviluppare nel loro pur breve percorso di studi. Mentre gli studenti hanno lavorato autonomamente per circa quattro settimane per completare la prima lettura

dell'Invenzione, le docenti hanno condiviso un percorso di analisi morfologica che, pur essendo semplice e facilmente documentabile, doveva consolidare reciprocamente l'impostazione analitica che avrebbe costituito la base comune del percorso didattico.

caratterizzare il soggetto  
 32 chiarire le articolazioni del  
*disegnato* 01. XII. 2016  
 Invenzione 15<sup>na</sup> basso  
*Staccato* BWV 786 *e non solo*

*MP*

*Legato*

*detache*

*Legato*

\*) Zu den Verzierungen vgl. die Speziellen Anmerkungen Seite Vif. / For the ornaments see the Specific Notes page Xf.

12

14

16

18

20

*leggi, espressivo*

Sequuntur adhuc 15 Sinfoniae, tribus vocibus obligatis.

- a) diteggiatura simile in situazioni simili
- b) per le crome del basso suoni vicini legati, suoni disgiunti scolti

Fig. 1. J. S. Bach, Invention XV BWV 786 ed. Bärenreiter

L'analisi - elaborata come strumento per motivare e sorreggere le scelte tecnico-interpretative degli allievi - ha messo in evidenza le strutture contrappuntistiche (caratteristiche melodiche, metriche e ritmiche del soggetto e sue esposizioni), armoniche (percorso delle modulazioni), formali (divisione in parti, progressioni, utilizzo parziale del materiale tematico), e stilistiche, oltre a dare nozioni riguardanti l'appartenenza ai generi codificati all'epoca, con particolare riferimento al carattere espressivo del brano e alla articolazione del suono.

Da un punto di vista strettamente didattico, prospettiva connaturata con la genesi stessa delle Invenzioni bachiane, il brano sviluppa l'indipendenza delle mani, il pensiero contrappuntistico, l'indipendenza delle dita, lo sviluppo del tocco cantabile, le consapevolezza polifonica e la lettura.

#### *Le registrazioni e i diari*

Al termine del percorso di studio in autonomia è stata realizzata la prima registrazione del brano studiato dagli studenti. La prima registrazione della clavicembalista è stata realizzata il 22.12.2016 mentre quella del pianista il 14.01.2017. Entrambe sono state realizzate con un dispositivo Zoom H4N in formato Wav 44.1 KHz/16 bits, formato che ha consentito di disporre attendibilmente di tutti i dati necessari a un'analisi dei parametri secondari.

Dopo la prima registrazione il percorso didattico si è articolato in quattro lezioni in cui le docenti hanno accompagnato gli studenti verso il miglior risultato performativo possibile, utilizzando le informazioni che hanno ritenuto più utili. Un diario dettagliato testimonia il lavoro didattico svolto e tutti i suoi contenuti.

La prima registrazione del brano mostra una lettura essenzialmente corretta dal punto della decodificazione, con particolare attenzione, nel caso della clavicembalista, alle alterazioni e agli episodi modulanti della seconda parte. La velocità di esecuzione è coerente con il livello di competenza dei due giovani strumentisti e con un percorso interpretativo inevitabilmente agli esordi ma ben orientato rispetto al carattere del pezzo. Dal punto di vista metrico, si nota una tendenza ad accelerare nelle progressioni nel caso della clavicembalista, e una lieve instabilità pulsiva nel pianista. La decifrazione degli abbellimenti è generalmente corretta, ma evidenzia in entrambi gli strumentisti la difficoltà oggettiva di alcune posizioni; in entrambi i casi gli abbellimenti della mano sinistra risultano più lenti e impacciati, nonostante che la clavicembalista sia mancina. Non si evince un'organizzazione formale chiara e consapevole, anche se un rallentando a b. 12 del pianista potrebbe

far pensare a un istintivo adeguamento alla macroforma del brano. L'organizzazione delle intenzioni espressive è anche più sporadica e disorganizzata, e nei rari casi in cui si manifesta ciò accade più per istinto che per scelta. Per la clavicembalista l'indicazione iniziale riguardante il "pedale di dita" è completamente disattesa.

Le date delle lezioni sono sensibilmente differenti in quanto le settimane di lavoro sono state calcolate sulla base di unità effettive di studio piuttosto che di unità rigorosamente temporali. Questo significa che la successione delle lezioni è stata condizionata da problemi tipici nella didattica come le interruzioni per malattia, e i problemi familiari o scolastici. I diari riportano in modo più o meno sintetico, ma con precisione, i contenuti delle lezioni, evidenziati anche mediante i segni apposti dalle docenti sugli spartiti. In entrambi i casi alla verifica della lettura di base (altezze e precisione dei modelli ritmici) ha fatto seguito la disamina del soggetto, che è stato analizzato dal punto di vista melodico, ritmico e metrico – evidenziando le formule ornamentali e la funzione accentuativa degli abbellimenti nel caso del clavicembalo – individuando le riesposizioni per dare agli studenti i mezzi per orientarsi in ogni momento della loro esecuzione e per scegliere le sonorità più opportune.

Nel caso del clavicembalo, allo scopo di uniformare l'esecuzione degli abbellimenti fra le mani, è stato elaborato un piccolo esercizio ad hoc con lo scopo di rendere più agile la mano sinistra per poter includere l'intero trillo nel valore della semicroma corrispondente.

In entrambi i casi un'ampia riflessione è stata riservata alla scelta della diteggiatura. Nel caso del clavicembalo è stato ribadito il principio fondamentale generale dedotto dalla comparazione delle fonti d'epoca: scegliere le dita che non spezzino le unità di articolazione, con conseguente spostamento orizzontale della mano tra una unità e l'altra; il che comporta un uso oculato e critico del passaggio del pollice. Questo sistema spesso non è istintivo per gli allievi più giovani, che preferiscono raggiungere le note aprendo o chiudendo la mano, con conseguente destabilizzazione della posizione e scarsa corrispondenza fra posizione della mano e necessità dell'articolazione. Nel caso del pianoforte una parte importante del lavoro ha interessato l'analisi del basso, delle sue caratteristiche ritmiche e della appropriata articolazione.

La seconda lezione è stata dedicata alla risoluzione di problemi gestuali legati agli abbellimenti con la mano sinistra e di problemi di uguaglianza sonora nelle parti in quartine di sedicesimi.

La terza lezione al clavicembalo è stata interamente dedicata all'analisi del percorso armonico e delle modulazioni principali, ai toni vicini. Quella al pianoforte invece ha approfondito gli aspetti più legati alla narrazione: rilievi, imitazioni, voci nascoste, intervalli espressivi (ampiezza e tensione), analisi delle continuità e delle discontinuità in chiave espressiva.

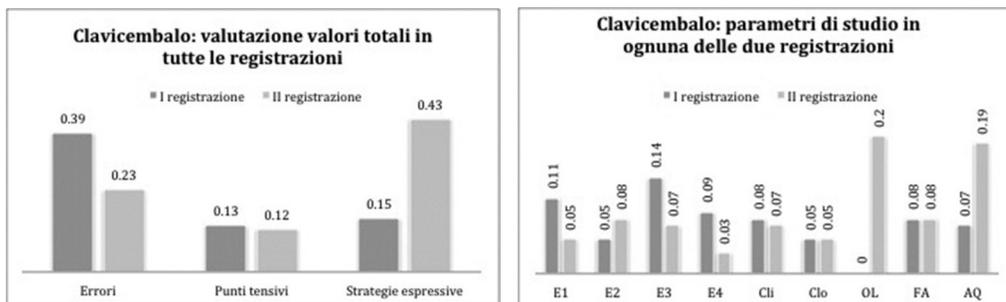
Le parti melodiche sono state analizzate puntualmente, in modo da potervi riconoscere le note “buone” dell’armonia. Il procedimento è molto importante soprattutto per la mano sinistra, per poter mettere in evidenza le note generatrici degli accordi.

Questa analisi viene trattata come un basso continuo rovesciato, facendo riferimento alla pratica di realizzazione accordale alla tastiera che, pur se a livelli elementari, è già presente nel corso di clavicembalo a questo grado di studio. In tale pratica il basso è dato e vi devono essere costruiti sopra gli accordi; nell’analisi funzionale all’esecuzione è invece importante il riconoscimento delle note generatrici dell’armonia nel basso, e le note degli accordi relativi nella parte della mano destra. Lo scopo è quello di combinare la sensibilità verticale (armonia) con quella orizzontale (contrappunto).

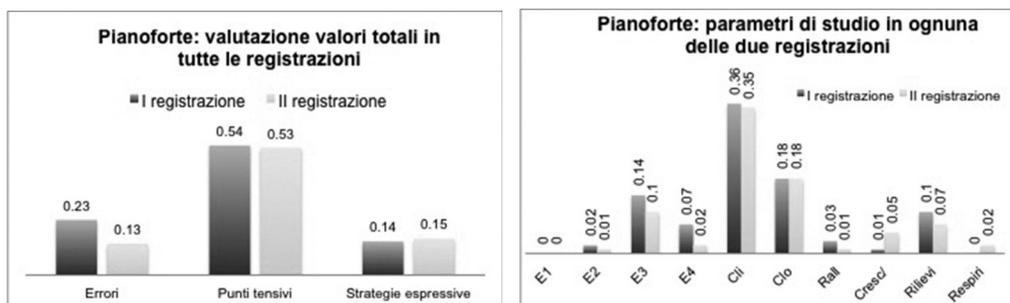
La quarta lezione infine ha avuto la funzione di tirare le fila del lavoro fatto, con il controllo dell’evidenziazione dei soggetti, della coerenza dell’articolazione e della coordinazione fra le mani, sia dal punto di vista tecnico sia sotto il profilo espressivo. Una parte della lezione è stata riservata alla preparazione della seconda registrazione.

### Risultati

Le due registrazioni sono state poi analizzate, confrontate tra di loro, con le analisi iniziali e con i diari delle docenti.



Grafici 1 e 2: rappresentazioni grafiche dei valori relativi agli errori, ai punti tensivi e alle strategie espressive delle due registrazioni al clavicembalo (totali nel grafico 1 e divisi per tipo nel grafico 2).



Grafici 3 e 4: rappresentazioni grafiche dei valori relativi agli errori, ai punti tensivi e alle strategie espressive delle due registrazioni al pianoforte (totali nel grafico 3 e divisi per tipo nel grafico 4).

Legenda: E1 altezza, E2 ritmo e pulsazione, E3 strumentale, E4 fraseggio e articolazione, OL over-legato, FA fioritura in funzione accentuativa, AQ accentuazione quantitativa

I grafici riportano in punti percentuali i valori di tutti gli eventi che abbiamo considerato nell'analisi, ovvero il numero delle unità pulsive in cui sono presenti errori, i punti tensivi e/o le strategie espressive. I due grafici che si riferiscono ai valori totali relativi al pianoforte e al clavicembalo descrivono una situazione molto interessante e apparentemente molto diversa. Tra la prima e la seconda registrazione, come ragionevolmente si può immaginare, il numero totale di errori decresce sensibilmente per entrambi gli strumentisti, a prescindere dal numero di errori iniziali. Le colonne dei valori dei punti tensivi riportano una situazione altrettanto interessante sebbene più complessa da valutare. Infatti la sostanziale stabilità dei valori viene in parte confutata in sede di analisi qualitativa, in cui si evince che i punti tensivi in verità tra la prima e la seconda registrazione si spostano all'interno delle unità metriche. Le colonne dedicate alle strategie espressive costituiscono la parte più evidente dei nostri risultati ed evidenziano un rilevante incremento di strategie nella seconda registrazione clavicembalastica e un apparente stabilità nelle registrazioni del pianista.

La lettura dei due grafici di sinistra ci presenta la disamina della segmentazione dei valori totali in insiemi qualitativamente più definiti: il gruppo Errori (E) è stato segmentato in Errori di decodificazione (E1), Errori ritmico-pulsivi (E2), Errori strumentali (E3) ed Errori espressivi, il gruppo dei Punti Tensivi in Climax (Cli) e Closure (Clo) e il Gruppo delle Strategie è stato suddiviso in modo differente per il pianoforte e per il clavicembalo individuando i principali mezzi espressivi tipici dei due strumenti. Per il pianoforte sono variazioni pulsive (rallentandi e accelerandi), variazioni dinamiche (crescendo e diminuendo), rilievi timbrici o dinamici e respiri. Per il clavicembalo sono variazioni pulsive

(rallentando e accelerando), evidenziazione della fioritura accentuativa con una corretta esecuzione dell'abbellimento, accentuazione delle note importanti prolungandone leggermente il valore (accentuazione quantitativa), ulteriore evidenziazione delle note importanti con l'utilizzo del legato sovrapposto.

Le colonne relative agli errori evidenziano uniformemente e ragionevolmente un forte decremento degli errori strumentali, espressivi e di decodificazione e una anomalia negli errori ritmico pulsivi nella colonna del clavicembalo. L'anomalia si spiega perché le registrazioni hanno messo i due strumentisti, in misura diversa e con diverse reazioni, in condizioni di stress esecutivo, inducendo nella clavicembalista un problema tipico delle reazioni da ansia performativa, che è consistito nel bloccarsi due volte, pur riprendendosi subito.

Viene confermata una sostanziale stabilità dei punti apicali di tensione e le strategie espressive mettono in luce una interessantissima situazione: il pianista, per il quale la disamina dei valori totali aveva rilevato una sostanziale invariabilità, ha in effetti diminuito le strategie ritmico pulsive a favore di strategie dinamiche (più tipiche del suo strumento) e ha aumentato i punti di respiro, ovvero di evidente segmentazione; la clavicembalista, in modo molto più evidente, ha usato il legato sovrapposto in maniera più coerente con la struttura musicale e ha utilizzato con consapevolezza la strategia espressiva del "pedale di dita", che mancava totalmente nella prima esecuzione.

Nei diari notiamo che il mandato delle docenti, di improntare su informazioni prevalentemente analitiche le quattro settimane (intese come unità di studio) di percorso didattico, si è sviluppato secondo linee molto simili dal punto di vista sia delle informazioni date sia dell'ordine in cui sono state disposte.

Non abbiamo ritenuto di dover studiare il percorso in condizioni ottimali rispetto a strumenti musicali, tempi di studio e contesti di registrazione per poterlo osservare invece nelle condizioni tipiche dei giovani e giovanissimi strumentisti, che studiano e fanno lezione spesso su strumenti non che non rappresentano certamente la migliore condizione possibile, in contesti familiari e scolastici non sempre accoglienti, che però costituiscono la quotidianità del loro vissuto di studenti musicisti.

### *Conclusioni*

L'esperienza ha portato alla luce in modo sistematico e ordinato evidenze empiriche e quantitative importanti. Partendo dal presupposto che le quattro lezioni che sono intercorse tra la prima e la seconda registrazione si sono focalizzate sugli aspetti analitici, la prima forte evidenza nella disamina dei grafici è che la risposta della giovane clavicembalista al

training di tipo analitico è quantitativamente molto più rilevante di quella del pianista: il decremento di errori e l'incremento di strategie espressive mettono alla luce una evidenza quantitativa inequivocabile. Inoltre colonne dei valori dei punti tensivi sono quasi invariate tra prima e seconda registrazione e soprattutto indicano molti più punti tensivi nelle registrazioni del pianista piuttosto che in quelle della clavicembalista. Questa differenza mette in luce una caratteristica strumentale, poiché il pianoforte risponde immediatamente e facilmente alla sollecitazione dinamica e pertanto il pianista molto naturalmente, ma anche in modo inevitabilmente acritico, evidenzia con degli accenti dinamici i punti di culmine, con una decisa preferenza per i climax piuttosto che per le chiusure. Nel caso del clavicembalo, il fatto di avere una risposta dinamica limitata lega l'evidenza dei punti di culmine a scelte più consapevoli ed elaborate, più difficilmente sviluppabili in autonomia. Si spiega così anche l'incremento rilevante di strategie espressive.

L'azione svolta dal training analitico sul percorso pianistico si evidenzia nella diminuzione degli errori e nella trasformazione delle strategie espressive, che vengono orientate verso oscillazioni dinamiche e respiri, piuttosto che sulle oscillazioni pulsive (rallentandi).

Al contrario di quello che ci si aspetterebbe, il pianoforte, strumento che ha sviluppato repertori anche molto complessi e sfidanti, reagisce meno al training analitico rispetto al clavicembalo per il quale si evidenziano chiari e numerosi collegamenti tra i rilievi analitici, la pianificazione dell'ornamentazione e le diteggiature. In entrambi i casi il training analitico riduce gli errori di decodificazione, strumentali e di fraseggio, confermando in sostanza gli studi che collegano la consapevolezza analitica a migliori rendimenti nei tempi di apprendimento e nella memorizzazione. In questa direzione possiamo interpretare il fatto che la disamina qualitativa dei dati relativi al pianoforte evidenzia che i punti di culmine, numericamente uguali prima e dopo il training analitico, cambiano in verità di posizione, giustificando la diminuzione degli errori di fraseggio. Possiamo pertanto affermare che in entrambi i casi il training analitico aumenta l'accuratezza esecutiva, e nel caso del clavicembalo si lega intrinsecamente ed in quantità rilevante, a scelte espressive tipiche dello strumento e delle sue caratteristiche sonore, trasformando delle indicazioni di carattere teorico in strategie esecutive dotate di specificità strumentale. La funzione dell'analisi in un setting didattico può creare un importante collegamento tra esperienza performativa e conoscenza dello strumento, trasformando la sua conoscenza, definita spesso da un'astratta e lontana descrizione storica e organologica, in una consapevolezza profonda del brano e delle sue caratteristiche strumentali e stilistiche.

*Questo studio ha potuto essere condotto in tutte le sue parti grazie alla collaborazione consapevole, puntuale e sempre coinvolta di Federica Burani, clavicembalista, e Andrea Moscatelli, pianista, a cui va la nostra riconoscenza.*

### Bibliografia

MARIO BARONI, SIMON MAGUIRE, WILLIAM DRABKIN, *The concept of musical grammar*, in «Music Analysis», 2(2), 1983, pp.175–208.

ANN BOND, *A Guide to the Harpsichord*, Portland, Amadeus Press, 1997.

ANNA MARIA BORDIN, *Analytical Aspects in Children's Performance of Music from Memory*, in *Performing the Remembered Present: The Cognition of Memory in Dance, Theatre and Music*, London, Bloomsbury, 2017, p. 153.

MARIA BOXALL, *Harpsichord method: based on sixteenth to eighteenth-century sources*, vol. 1. London, Schott & Company Limited, 1977.

EMILIA FADINI, MARIA ANTONIETTA CANCELLARO, *L'accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette-ottocentesche*, Milano, Rugginenti, 2009.

QUENTIN FAULKNER, *J.S. Bach's Keyboard Technique. A Historical Introduction*, St. Louis, Concordia Publishing House, 1984.

HOWARD FERGUSON, *Keyboard Interpretation*, New York and London, Oxford University Press, 1975.

ANTOINE GEOFFROY-DECHAUME, *Le langage du clavecin*, Luynes, Van de Velde, 1986.

BRUCE HAYNES, *The End of Early Music: a period performer's history of music for the twentyfirst century*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

ADAM OCKELFORD, *Comparing Notes. How we make sense of music*, London, Profile Books Ltd, 2017.

JOHN RINK (ed.), *Musical performance: A guide to understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

## Musica e cervello: verso una comprensione sempre maggiore del fenomeno musicale

*Silvia Bertuccio*

Ciò che questo scritto desidera indagare è la relazione che viene a crearsi tra la materia musicale da noi fruitori ascoltata e il modo in cui il nostro cervello la riceve ed organizza, grazie a contributi illustri sul tema. La psicologia della Gestalt infatti, scuola psicologica di fine '800, ha indagato a lungo il rapporto che viene a crearsi tra sensazione, ovvero ciò che effettivamente viene percepito dai sensi, e percezione, cioè come il nostro cervello organizza effettivamente queste informazioni. Grazie a contributi di autori di spessore in questo campo, psicologi e musicisti, sono arrivate ad affermarsi leggi teoriche molto importanti che regolano il nostro modo di percepire la musica, permettendoci di essere pian piano più consapevoli di "che cosa succede" quando ascoltiamo una melodia. Parleremo qui di seguito di Tensione e Distensione, dell'analisi schenkeriana e dei principi della Neuroestetica di Ramachandran.

### *Il contributo di Michel Imberty*

Michel Imberty spiega perfettamente il concetto di tensione e distensione nella dinamica espressiva musicale.

«Vorrei fare anzitutto riferimento alla Teoria Generativa della Musica Tonale proposta nel 1983 da Lerdahl e Jackendoff<sup>1</sup> e fondata sul concetto di *gerarchia funzionale*. L'ipotesi centrale è che l'ascoltatore, per comprendere e memorizzare una frase musicale tonale, cerca di reperire gli elementi più importanti della struttura riducendo ciò che sta ascoltando a uno schema economico fortemente gerarchizzato. L'idea è quindi che l'ascoltatore effettua una operazione mentale di semplificazione che gli permette non soltanto di comprendere la complessità della superficie, ma anche, quando è necessario, di ricostruire questa complessità a partire da uno schema semplificato e di produrre altre superfici musicali, altre frasi dello

stesso tipo, attraverso una riattivazione della struttura memorizzata. A proposito della natura di questa struttura “profonda” semplificata ci si può chiedere: si tratta di una rappresentazione statica, astratta, depositata nella memoria dell’ascoltatore, che bisogna dinamizzare al momento della ricostruzione attraverso processi mentali specifici, o invece questa rappresentazione è essa stessa di natura dinamica e cioè schematizzazione di un movimento di insieme, “schema temporale” che stabilisce dei legami di continuità fra gli elementi gerarchizzati nella memoria? Nel campo della musica tonale, la teoria di Lerdaahl e Jackendoff dà una risposta relativamente chiara. In effetti, fra i quattro principi gerarchici con cui può essere analizzato un brano musicale, quello che essi chiamano *prolongational reduction* stabilisce precisamente la successione delle tensioni e delle distensioni. In un testo ugualmente del 1983, essi scrivono: “La più importante intuizione di un ascoltatore riguarda il modo con il quale il movimento produce tensioni o distensioni fra le note importanti”. La *prolongational reduction* rende conto di tale intuizione. Di cosa si tratta? Se due eventi sono sentiti in connessione di prolungamento (in superficie o ad un livello profondo) e se il secondo evento è sentito meno stabile del primo, la successione sarà sentita in tensione. Se il secondo evento è più stabile del primo, la successione sarà sentita in distensione. Inoltre il grado di tensione o di distensione dipenderà dal contrasto percepibile fra i due eventi. Più il contrasto è forte, più l’alternanza dinamica sarà percepibile e al contrario, meno il contrasto sarà marcato, più il prolungamento sarà forte con rafforzamento della continuità e stabilità delle relazioni percepite. La struttura profonda finale è dunque una gerarchia delle tensioni e delle distensioni, una gerarchia delle alternanze degli eventi stabili e degli eventi instabili, e traduce le intuizioni dell’ascoltatore in connessioni musicali che oltrepassano le delimitazioni di raggruppamento e di *patterns* nelle trame temporali. Questa “progressione” può definirsi come una successione strutturata e gerarchizzata di tensioni e distensioni»<sup>2</sup>.

È tutto un sistema di continuità, quindi omogeneità, o di distacco, quindi differenziazione. Se un qualcosa viene avvertito come prolungamento a un qualcosa di precedente, questo avrà un effetto, se invece è avvertito come qualcosa di diverso, che si discosta dall’elemento precedente, avrà un ruolo differente. Se ci pensiamo, questo accade ogni giorno nella vita di ciascuno. In ogni cosa c’è una vena di tensione, un qualcosa di aspro che ci fa apprezzare in maniera molto più piena il dolce tanto agognato. Un esempio molto semplice che possiamo citare potrebbe essere quello di un film: c’è la scena che ci toglie il fiato, preparata con maestria verso un climax, cui segue un momento di stasi, per preparare con calma studiata e centellinata il prossimo picco. Nella musica, allo stesso identico modo, il compositore prepara, con abilità “sintattica”, il suo climax principale; una volta arrivati al

punto culmine, principale, tutto il resto deve pian piano scendere, perché dopo che la vetta è stata raggiunta, non si può far altro che godere di ciò che si vede dall'alto più assoluto, ed iniziare a prepararsi per la discesa. È chiaro che, in ogni cosa, ci deve essere un climax, ci deve essere un culmine, un apice, un punto di arrivo, seguito però da un momento di rilascio: se noi fossimo sempre in costante tensione, non potremmo godere del suo vero valore, e allo stesso modo, se vivessimo in costante condizione di distensione, non potremmo godere del valore della distensione stessa. La nostra vita è strutturata così, e allo stesso modo lo sono le arti attraverso le quali ci rendiamo immortali.

#### *Il contributo di Umberto Eco*

Molto interessante l'intervento di Umberto Eco a questo proposito, nel quale si riferisce all'opera del già citato Meyer, "Emotion and Meaning in Music", ricacciandosi però in particolare alla visione di Max Wertheimer:

«Secondo [Max] Wertheimer [1880-1943] il processo di pensiero può essere descritto in tale modo: data la situazione  $S_1$  e la situazione  $S_2$  che di  $S_1$  rappresenta la soluzione, il termine *ad quem* [verso questa], il processo è una transizione in cui  $S_1$  è strutturalmente incompleto, presenta una divergenza, un'ambiguità di struttura, la quale va via via definendosi e risolvendosi sino a comporsi in  $S_2$ . Una tale nozione di processo è assunta da Meyer per il discorso musicale: uno stimolo si presenta all'attenzione del fruitore come ambiguo, inconcluso, e produce una *tendenza ad ottenere soddisfazione*: pone insomma in crisi, in modo che l'ascoltatore ha bisogno di trovare un punto fermo che gli risolva l'ambiguità. In tal caso sorge una emozione, poiché la tendenza a una risposta risulta improvvisamente arrestata o inibita; se la tendenza fosse appagata, non vi sarebbe scatto emotivo. Ma poiché una situazione strutturalmente debole o di dubbia organizzazione crea delle tendenze alla chiarificazione, ogni dilazione imposta alla chiarificazione provocherà un moto affettivo. Questo gioco di inibizioni e reazioni emotive interviene a fornire di significato il discorso musicale: poiché mentre nella vita quotidiana si creano varie situazioni di crisi che non si risolvono e si disperdono accidentalmente così come sono sorte, nella musica l'inibizione di una tendenza diviene significativa nella misura in cui la relazione fra tendenza e soluzione si fa esplicita e si conclude. Per il solo fatto di concludersi, il circolo *stimolo-crisi-tendenza che sorge-soddisfazione che sopravviene-ristabilimento di un ordine* acquista significato. Nella musica lo stesso stimolo, la musica, attiva le tendenze, le inibisce e vi provvede soluzioni significanti»<sup>3</sup>.

### *Il contributo di Giuseppe Caglioti*

Anche l'intervento di Giuseppe Caglioti a questo proposito merita di essere menzionato:

«Il cervello, la creazione artistica e il processo stesso della percezione rispondono a regole archetipe che derivano direttamente dalle leggi della natura, dalle stesse leggi che regolano la formazione e le trasformazioni delle strutture naturali. In queste leggi, in queste regole, assumono un ruolo determinante la simmetria e la rottura della simmetria; due operazioni, queste, che in ultima analisi appartengono sia alla scienza sia all'arte»<sup>4</sup>.

Così scrive Caglioti, parlando di simmetria e rottura della simmetria, come noi parliamo di distensione e tensione. In musica c'è dunque questo susseguirsi di tensioni e distensioni, che attenzione, sono carpite dall'ascoltatore ma sono state già pensate da chi scrive. Il compositore, pur magari non conoscendo assolutamente nessun assunto della Teoria della *Gestalt*, ha gestito e preparato i suoi "picchi" di tensione e le degradazioni distensive, e questo è l'interesse che noi interpreti troviamo in questi scritti: seguire il "fil rouge" che i compositori, sapienti, hanno tessuto, ritagliando però ovviamente per noi quello spazio necessario che è proprio della creatività, quel qualcosa che rende la musica così perpetua, così personale nonostante sia in molti tratti oggettiva, e che ci spinge a renderla nostra in ogni modo. Ma da che cosa nasce, storicamente, quest'idea di tensioni e distensioni gerarchizzate, di musica come struttura gerarchico-espressiva? Nasce grazie all'analisi schenkeriana, basata sulle opere di Heinrich Schenker e dei suoi allievi, in particolare Ernst Oster, Oswald Jonas e Felix Salzer.

Dopo la morte di Schenker, la sua scuola si sviluppò negli Stati Uniti, a New York, diventando la più importante metodologia per lo studio della musica tonale. L'analisi schenkeriana si basa sull'idea che la musica tonale è organizzata gerarchicamente come una stratificazione di livelli successivi a partire da una struttura fondamentale, comune a tutta la musica tonale, denominata *Ursatz*. Questa struttura fondamentale, o "profonda", viene elaborata attraverso la tecnica della diminuzione, attraverso livelli strutturali intermedi (*Middleground*) fino a raggiungere la forma di elaborazione "di superficie" (*Foreground*), quella che cioè si trova notata nella partitura. Questo tipo di analisi fa uso di una simbologia che permette di realizzare analisi in formato grafico, senza bisogno di un testo esplicativo, che viene però di solito spesso aggiunto per maggiore chiarezza). Scopo dell'analisi schenkeriana è la chiarificazione delle dinamiche interne alla musica tonale tramite una visione sintetica che integra l'aspetto armonico con quello contrappuntistico. La *Ursatz* è la struttura fondamentale all'interno di ogni com-

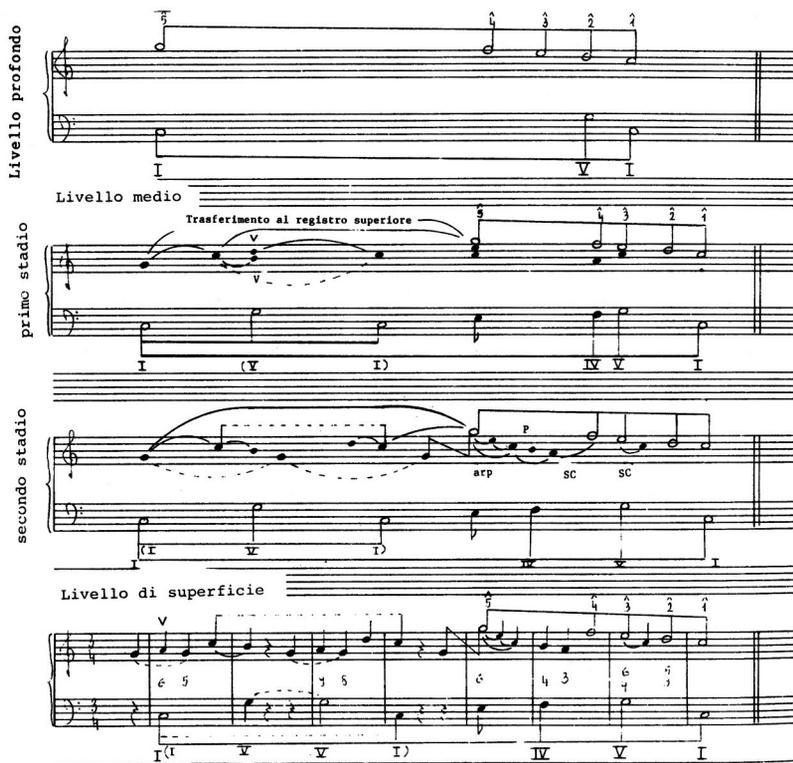
posizione scritta nel sistema della musica tonale, sulla quale è costruita una linea melodica prototipica, la *Urlinie*, che viene sviluppata e prolungata tramite articolazioni proprie di ogni composizione<sup>5</sup>.

### *Il contributo di Elena Modena*

Per chiarire il ruolo che l'analisi schenckeriana ha svolto nella costituzione di questa idea della musica intesa come insieme di tensioni e distensioni gerarchizzate, viene presentato uno scritto di Elena Modena.

«Un brano di musica tonale, svolgendosi nell'ambito di una data tonalità, inizia e termina sempre con l'armonia di tonica; la cadenza finale procede dal V al I grado della scala, mentre le note che costituiscono la linea melodica hanno un'articolazione diatonica discendente per grado. L'accordo di tonica, che Schenker chiama "accordo di natura", viene proiettato orizzontalmente tramite arpeggio, quindi riempito nella linea superiore da note di passaggio; la combinazione dell'arpeggio del basso attraverso la quinta dell'accordo (Bassbrechung = arpeggio del basso) con la linea melodica discendente (*Urlinie* = linea fondamentale) crea una struttura contrappuntistica elementare (*Ursatz* = struttura fondamentale) *che sta alla base di ogni brano di musica tonale*. Scopo dell'analisi schenkeriana non è tanto individuare la struttura fondamentale, quanto ricreare da questa il farsi di ogni pezzo; a differenza dell'analisi tradizionale, relativa alle caratteristiche formali di un dato brano esaminato così com'è, l'analisi schenkeriana è una sorta di processo di riappropriazione del materiale musicale tonale e prevede la ragionata acquisizione di mezzi adottati in ambito compositivo per "riempire" la struttura fondamentale. Procedimenti quali la ripetizione, la nota di volta (*Nebennote*), l'arpeggio o spezzatura dell'accordo (*Brechung*), il salto consonante, la nota di passaggio (*Durchgang*), globalmente detti diminuzioni, sono in grado di "prolungare", ossia di elaborare e dilatare temporalmente, senza tuttavia alterarne la funzione strutturale, un dato suono o un dato accordo, dando luogo rispettivamente a un prolungamento melodico e a un prolungamento armonico. Il concetto di "prolungamento" comporta automaticamente la distinzione fra elementi fondamentali o strutturali ed elementi che si potrebbero definire secondari o decorativi. Secondo un'idea che è centrale nella teoria schenkeriana, i diversi elementi rientreranno quindi in un'articolata gerarchia di livelli strutturali, più o meno "profondi" a seconda della loro lontananza dalla redazione ultima del testo musicale. Secondo la teoria schenkeriana sono tre i livelli strutturali di una composizione: livello profondo, livello medio, livello di superficie, rispettivamente *Hintergrund*, in inglese *background*,

Mittelgrund, in inglese middleground, Vordergrund, in inglese foreground. L'individuazione della struttura fondamentale riguarda il livello profondo della composizione, che è il più distante dalla realtà musicale del brano, il livello di superficie corrisponde invece a quest'ultima; ripercorrendo tramite l'analisi il processo di composizione si giunge a uno o più stadi centrali parimenti lontani dal livello profondo a dal livello di superficie che globalmente vengono definiti come livello medio. Per chiarire questi punti si esamineranno degli esempi concreti e si illustreranno le convenzioni grafiche previste dall'analisi schenkeriana. Il primo di tali esempi è una canzoncina, "Happy Birthday to you"<sup>6</sup>.



The image displays a Schenkerian analysis of the melody "Happy Birthday to you" across four levels:

- Livello profondo:** Shows the fundamental structure with a single interval (I) and a final cadence (V I).
- Livello medio:** Shows the first stage with a "Trasferimento al registro superiore" (transfer to the upper register) indicated by a dashed line and a slur. The structure is I (V I) IV V I.
- primo stadio:** Shows the second stage with an arpeggio (arp) and two consonant leaps (SC). The structure is I (I V I) IV V I.
- Livello di superficie:** Shows the surface level with detailed notation, including fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) and the full harmonic structure I (I V V I) IV V I.

**Legenda:**  
*V* = nota di volta  
*P* = nota di passaggio  
*SC* = salto consonante  
*arp* = arpeggio

Abbiamo parlato di come sensazione e percezione siano due fenomeni differenti e perché. Ma come viene creato il piacere estetico di cui tanto ci inebriamo ascoltando una melodia, dalla più semplice alla più complessa? Nell'ascoltare una sinfonia, un brano per pianoforte, o anche poche note, il nostro cervello organizza il tutto attraverso dei meccanismi operativi, ad esempio la chiusura melodica, il fenomeno percettivo gestaltico-musicale più evidente; infatti, come succedeva per le luci nell'esperimento sul Fenomeno Phi, allo stesso modo il nostro cervello effettua dei raggruppamenti di suoni, tende a "chiudere" le note in gruppi di diversa rilevanza, accostati gerarchicamente gli uni con gli altri. Il fenomeno della chiusura melodica, infatti, si basa su un processo di relazione tra tensione e distensione. Lo stesso meccanismo di relazione che la mente utilizza per chiudere i singoli suoni delle "melodie" viene impiegato tra le singole melodie all'interno di uno stesso brano, ogni gruppo di note viene messo in relazione come gruppo a sé stante con altri gruppi, e poi racchiuso a sua volta in un raggruppamento più ampio, più omnicomprensivo, in un effetto che potrebbe essere definito "a matrioska". Il nostro piacere estetico è infatti sollecitato proprio da questa mobilità gerarchico-percettiva che ogni volta sposta ed allontana il climax principale, preparandolo con una serie di climax secondari per intensificare emotivamente le aspettative. È l'attesa del piacere ultimo che amplifica il piacere stesso. Nuovamente ci rifacciamo a Umberto Eco che in *Necessità e possibilità nelle strutture musicali*, citato in precedenza in questa tesi, tratta appunto di *circolo stimolo-crisi-tendenza che sorge-soddisfazione che sopravviene-ristabilimento di un ordine*, il quale dà un senso a tutto quanto. Eco spiega perfettamente questo meccanismo di allontanamento del climax che amplifica il piacere estetico. Abbiamo visto come questo piacere viene creato a livello della strategia utilizzata all'interno dell'opera d'arte, ma come viene invece letto e organizzato tutto ciò da parte del nostro cervello? Ci sono delle parti del cervello deputate alla comprensione delle opere d'arte? Come avviene il piacere estetico fisicamente? Di tutte queste domande si occupa la neuroestetica, disciplina appena nata che ha confermato tali meccanismi a livello neurologico.

«La neuroestetica è un'area di ricerca che coinvolge le scienze cognitive e l'estetica, e che affianca un approccio neuroscientifico alla consueta analisi estetica della produzione e della fruizione di opere d'arte. Padre della neuroestetica è considerato il neurobiologo Semir Zeki che dopo la pubblicazione del suo *The neurology of kinetic art* nel 1994, scritto in collaborazione con Matthew Lamb, ha dato il via ad una serie di studi che hanno di fatto gettato le basi della disciplina»<sup>7</sup>.

A partire dagli anni Novanta l'opera d'arte diventa uno dei mezzi principali per la comprensione della risposta estetica negli esseri umani. La Neuroestetica si propone di studiare i meccanismi biologici alla base della percezione estetica. Grazie al contributo delle tecniche di neuroimaging funzionale, nel corso degli anni è stato possibile localizzare diversi siti corticali implicati in questo processo. Le prime rilevazioni in merito hanno sottolineato il coinvolgimento della corteccia prefrontale, in particolare della regione orbitofrontale e di quella dorsolaterale. Il coinvolgimento della corteccia orbitofrontale nella percezione estetica è stato rilevato dagli studi di Kawabata e Zeki (2004). Gli autori hanno infatti riscontrato, utilizzando la tecnica della risonanza magnetica funzionale (fMRI), un aumento di attività metabolica nelle regioni orbitofrontali in seguito all'osservazione di opere d'arte. Studi successivi (Lumer & Zeki, 2011) hanno riportato che l'intensità dell'attività metabolica in quest'area riflette in modo lineare il grado di bellezza attribuito ad un dipinto da un osservatore. Questo contributo risulta di grande valore perché ha permesso di quantificare una sensazione soggettiva come quella dell'apprezzamento estetico. Un'altra figura molto importante per questa disciplina è Vilayanur Subramanian Ramachandran, neuroscienziato indiano. Presentiamo qui di seguito un estratto del suo libro *Che cosa sappiamo della mente*<sup>8</sup>, dove tratta inizialmente la possibilità di esistenza di "universali artistici", ovvero quel qualcosa che, per quanto riguarda la percezione delle opere d'arte si mantiene uguale in tutte le culture; secondariamente verranno trattate alcune delle leggi, da lui individuate, sulla modalità del nostro cervello di interagire con e fruire delle opere d'arte.

«Come abbiamo visto, i neuroscienziati hanno compiuto un discreto progresso nella comprensione della base neurale dei fenomeni psicologici, per esempio analizzando a fondo l'immagine corporea e la percezione visiva. Ma hanno saputo capire altrettanto bene l'arte, che pure si produce nel cervello? In particolare, è lecito chiedersi se esistano gli universali artistici. Vi è un'infinità di stili artistici nel mondo: tibetano, greco classico, rinascimentale, indiano, precolombiano; per non parlare del cubismo, dell'espressionismo, dell'impressionismo e del dadaismo. L'elenco è interminabile. Ma, nonostante l'incredibile varietà, è possibile rinvenire dei principi o delle leggi universali che trascendano i confini e gli stili delle singole civiltà? Potrà sembrare un quesito assurdo a molti sociologi e antropologi culturali; dopotutto, la scienza si occupa di principi universali, mentre l'arte è la suprema celebrazione dell'individualità e dell'originalità umane, il supremo antidoto contro l'azione livellatrice della scienza. L'obiezione è legittima, tuttavia nel presente capitolo sosterrò che quegli universali esistono davvero. Innanzitutto una premessa: quando parlo di universali artistici, non nego il ruolo immenso

avuto da ciascuna cultura e civiltà. E chiaro che senza cultura non ci sarebbero differenti stili artistici; ciò non significa però che l'arte sia del tutto soggettiva e arbitraria o che non esistano leggi universali. Poniamo la questione in termini diversi e assumiamo che il 90% della varietà osservata in ambito artistico sia indotta dalla differenza di cultura o, più cinicamente, dal martello del banditore d'asta, e che solo 10% sia frutto di leggi universali comuni a tutti i cervelli umani. Il 90% imputabile alla cultura viene studiato dalla maggior parte della gente ed è ciò che di solito prende il nome di storia dell'arte. Come scienziato, però, io sono interessato non già alle infinite variazioni indotte dalle singole culture, bensì al 10% universale. Diversamente dai filosofi, oggi gli scienziati hanno il vantaggio di poter verificare le loro congetture analizzando il cervello in maniera diretta ed empirica. Esiste anche un neologismo che definisce la nuova disciplina: il mio collega Semir Zeki l'ha battezzata "neuroestetica" [...].»

La *seconda legge*, più facile da capire, è quella del raggruppamento percettivo. Quasi tutti conoscono le immagini-puzzle, come quella del dalmata di Richard Gregory. All'inizio l'immagine (pagina successiva) ci pare solo un'accozzaglia di macchie, ma il cervello visivo cerca di risolvere il problema percettivo e di trovare un senso al caos: dopo trenta o quaranta secondi raggruppiamo i frammenti nel modo giusto, tutto all'improvviso va al suo posto e alla fine individuiamo la sagoma del cane.



Fig. 2. Il cane dalmata di Richard Gregory (foto di Ron James).

Pare quasi di sentire il cervello cercare una soluzione all'enigma percettivo. Appena riusciamo a collegare gli elementi e a distinguere l'oggetto, probabilmente i centri visivi encefalici inviano al sistema limbico un messaggio di soddisfazione che dice «Ah, ecco un oggetto, un cane» o «Ecco un volto». L'esempio del dalmata è molto importante, perché ci ricorda che la visione (come l'ascolto) è un processo assai complesso e sofisticato. Anche per guardare la più semplice delle scene si mette in moto una complicata gerarchia di dinamiche, un processo a più stadi. A ciascuno stadio, quando si arriva a una soluzione parziale, per esempio quando viene riconosciuta una parte del cane, vi è un piccolo segnale di gratificazione, un «Ecco!» iniziale, e viene inviato agli stadi precedenti un messaggio che influenza e facilita l'ulteriore correlazione tra caratteristiche del cane. [...] La visione si evolve soprattutto per permetterci di individuare gli oggetti nonostante il mimetismo. Noi adesso non ce ne rendiamo conto perché, se ci guardiamo intorno, vediamo solo oggetti ben definiti, ma proviamo a immaginare i nostri antenati primati che, cercando di riconoscere i contorni di un leone fra le tremule foglie della foresta, si rifugiavano in cima agli alberi. L'immagine sulla retina rimanda solo tanti frammenti gialli di leone seminasconditi dal fogliame, ma il sistema visivo «sa» che le probabilità che tutti quei frammenti dello stesso giallo appartengano a oggetti diversi sono pari a zero: essi devono per forza appartenere al medesimo oggetto. Il sistema visivo li collega, basandosi sulla forma complessiva decide che è un leone e invia un potente «Ecco!» di avvertimento al sistema limbico, il quale dice agli ominidi di scappare. L'eccitazione e l'attenzione stimolano il sistema limbico. A mano a mano che l'occhio è attirato da entità parziali simili a oggetti si registrano degli «Ecco!» a ogni stadio della gerarchia visiva. Che cosa cercano di fare un pittore o uno scultore [compositore]? Cercano di generare più «Ecco!» possibile in più aree visive possibile, stimolandole con quadri e sculture più di quanto le avrebbe stimolate la vista di scene naturali o immagini realistiche. A ben riflettere, non è una cattiva definizione di arte. [...]

Veniamo ora alla *quarta legge*, quella dell'isolamento modulare o dell'attenuazione. Un nudo appena abbozzato di Picasso, Rodin o Klimt è assai più suggestivo di una donnina nuda in quadricromia. Analogamente, i tori delle pitture rupestri della grotta di Lascaux, pur essendo semplici come disegni animati, danno del toro un'immagine assai più incisiva ed evocativa di una foto dell'animale pubblicata su «National Geographic». Ecco perché qualcuno ha coniato il famoso aforisma «Il meno è più». Ma perché il meno è più? [...] Si sa che non possono esserci simultaneamente due moduli di attività neurale sovrapposti. Benché il cervello umano contenga cento miliardi di neuroni, nessun modulo può sovrapporsi all'altro; in altre parole, c'è un collo di bottiglia nell'attenzione a causa del quale ci si può concentrare solo su un'entità alla volta. [...] L'ipotesi si può verificare conducendo esperimenti con le tecniche

di scansione, per esempio confrontando la risposta neurale agli schizzi e alle caricature con la risposta alle foto a colori. Altre prove neurologiche assai convincenti provengono dai bambini autistici, alcuni dei quali hanno la cosiddetta sindrome dell'*idiot savant*. Sebbene siano, sotto molti aspetti, dei ritardati, presentano isole di eccezionale talento. Per esempio Nadia, un'autistica di cinque anni, aveva straordinarie doti artistiche. Mentalmente molto ritardata, diceva solo poche parole, eppure faceva stupendi disegni di cavalli, galli e altri animali. [...] Come può una bambina ritardata disegnare un cavallo così bello? La risposta sta, a mio avviso, nel principio di isolamento modulare. Nel cervello di Nadia, molti o forse addirittura la maggior parte dei moduli sono danneggiati dall'autismo, ma esiste un'isola di tessuto corticale intatta nel lobo parietale destro, sulla quale confluiscono tutte le risorse attentive. E il lobo parietale destro è preposto al senso della forma artistica. Sappiamo che ha questa funzione perché, quando è lesa in un adulto, il senso artistico scompare. I pazienti vittime di un ictus che ha lesa il lobo parietale destro fanno disegni fin troppo dettagliati, ma privi di vita e di vigore iconografico. Poiché tutte le altre aree cerebrali erano danneggiate, Nadia ha «dislocato» tutte le riserve attentive sul lobo parietale destro, sicché il modulo dell'attività artistica è divenuto iperfunzionante e ha prodotto superbe rappresentazioni di cavalli e galli. Lei in tutta naturalezza ignora le variabili irrilevanti, un compito che noi «normali» apprendiamo in anni e anni di studio. Conferma la validità dell'ipotesi il fatto che crescendo Nadia abbia da un lato perso il senso artistico, dall'altro migliorato l'abilità verbale [...]

Per quanto riguarda la legge dell'isolamento modulare, Ramachandran propone l'interessante tesi secondo la quale negli artisti, come accadeva a Nadia, la ragazzina citata nelle righe che abbiamo appena letto, esista la capacità di concentrarsi su un obiettivo, come se avvenisse una forma volontaria di isolamento all'interno del cervello; la creatività viene dunque vista come ricerca di un "limite", come esplorazione complessa e profonda, verticale, di pochi elementi piuttosto che impiego esteso e variegato, orizzontale, di molti elementi. In questo senso, "il meno è più".

Le leggi di Ramachandran sono in tutto dieci, e le riportiamo qui di seguito:

1. Iperbole: ridondanza di una particolare caratteristica, particolarmente attraente, come un colore o una forma evocante specifici impulsi, per esempio sessuali;
2. Raggruppamento percettivo: assemblaggio dei vari elementi del campo visivo accomunati da una precisa caratteristica e costituenti un'unica figura mentale;
3. Risoluzione di problemi percettivi: zone ricche di informazioni, sulle quali si concentra l'attenzione;

4. Isolamento modulare: tale fenomeno si determina isolando una particolare modalità percettiva, e amplificando il singolo segnale (per esempio su un'opera pittorica, percepire forti tonalità cromatiche abbinata a forme sinuose e sfumate o in ambito musicale, identificando un timbro strumentale o una linea melodica, inseriti in un contesto polifonico);
5. Contrasto: processo di riconoscimento di una figura e relativo senso di soddisfacimento, decifrando un preciso segnale immerso all'interno di tutte le informazioni che giungono dall'esterno;
6. Simmetria: le forme simmetriche generalmente richiamano in modo più diretto l'attenzione;
7. Avversione per le coincidenze sospette e per le singolarità: nella ricezione di informazioni, di solito si tende a scegliere l'interpretazione più plausibile, a dispetto di quella assurda o paradossale;
8. Ripetizione, ritmo e ordine: facilità nel riconoscere una forma all'interno di un preciso contesto;
9. Equilibrio: riconoscimento di una struttura all'interno di una forma più ampia;
10. Metafora: senso di gratificazione nel rintracciare un'analogia tra due o più piani diversi di interpretazione.

I meccanismi alla base di questi principi si legano e rinforzano l'un l'altro rendendo possibile la percezione del messaggio artistico. Ogni volta che il nostro cervello risolve un problema visivo "applicando" uno o più principi contemporaneamente scatta un'auto-gratificazione: è come se la nostra mente si complimentasse con se stessa per i progressi raggiunti. Ecco il motivo per cui troviamo gusto nel risolvere enigmi, cruciverba, indovinelli. Lo stesso succede nell'ascoltare un brano musicale: il nostro cervello riconosce picchi e discese sapientemente costruite dal compositore, e, come nel risolvere un indovinello o un cruciverba, percepisce una gratificazione in seguito al discernimento, alla comprensione sempre maggiore del brano che sta ascoltando. Ovviamente, oltre che nella dimensione dell'ascolto, la comprensione di questi meccanismi ha un grandissimo ruolo anche nel compito dell'interprete e quindi nella finezza e raffinatezza di un'esecuzione.

**Note:**

- <sup>1</sup> FRED LERDAHL, RAY JACKENDOFF, *A generative theory of tonal music*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1983.
- <sup>2</sup> MICHEL IMBERTY, *Stabilità e instabilità* (traduzione di Anna Rita Addressi), in *Secondo Convegno europeo di analisi musicale*, Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Trento, Università degli Studi di Trento, 1992, pp. 57-58.
- <sup>3</sup> UMBERTO ECO, *Necessità e possibilità nelle strutture musicali*, in *La definizione dell'arte. Scritti dal 1955 al 1963*, Milano, Garzanti, 1983, p. 176.
- <sup>4</sup> GIUSEPPE CAGLIOTI, *Creatività e genialità nella musica e nelle arti*, in «Suonosud», n. 2 (1989) (Dossier, *Musica/Complessità*), p. 26.
- <sup>5</sup> WILLIAM DRABKIN, SUSANNA PASTICCI, EGIDIO POZZI, *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Lucca Libreria Musicale Italiana, 1995 (*Quaderni di Musica/Realtà*, 32).
- <sup>6</sup> ELENA MODENA, *Appunti dal seminario di William Drabkin sull'analisi schenkeriana*, in *L'analisi musicale. Reggio Emilia 16-19 marzo 1989*, atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Milano, Unicopli, 1991 (*Quaderni di Musica/realtà*, 27), pp. 367-369, 378.
- <sup>7</sup> Si segnala l'esistenza di uNa Società Italiana di Neuroestetica ([www.neuroestetica.org](http://www.neuroestetica.org)).
- <sup>8</sup> VILAYANUR SUBRAMANIAN RAMACHANDRAN, *Che cosa sappiamo della mente*, Milano, Mondadori, 2006.

## Il *Capriccio* per flauto fra Sette e Ottocento

Mara Luzzatto

### 1. I *Capricci* di Quantz e A. Stamitz

Nella letteratura flautistica settecentesca ritroviamo la forma del *Capriccio* in svariate raccolte di preludi, capricci, solfeggi, studi, cadenze, *points d'orgue* ecc. apparse a partire da *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le Hautbois, et autres instruments de dessus* di Hotteterre del 1719<sup>1</sup>. Tra gli esempi più celebri, appaiono 11 ‘capricci’ nella raccolta *Fantasier og Capricier af Quan(t)z*<sup>2</sup> (Dono Delius B704): anche se non si conosce con precisione la cronologia delle opere di Quantz, questi pezzi sarebbero riconducibili – almeno in parte – al periodo di Dresda, quindi anteriori al 1740. Pur non essendo definibili propriamente virtuosistici, l’impegno strumentale è notevole, poiché si tratta di pezzi che «ricoprono tutti i problemi tecnici della musica flautistica settecentesca: staccato doppio, (...), ottave legate, note acute, trilli e molto ancora»<sup>3</sup>.

Al di là di Quantz, il panorama è comunque assai sviluppato, ed allargato ai grandi poli del tardo-barocco: Germania, Italia e Francia. Sempre in ambito tardo-barocco tedesco, significativi sono gli 8 *Capricen* op. 2 di Anton Stamitz (Dono Delius B919). I numeri 1, 2, 4, 7 sono riconducibili alla forma bipartita; il n° 5 e il n° 8 sono in forma ABA; il n° 3 e il n° 6 sono in forma di rondò. Nonostante l’apparente semplicità, ad uno sguardo più attento si può rilevare come talvolta siano presenti abbozzi di sviluppo (come nel n° 7). Ognuno dei brani ha comunque una sua dignità musicale, aliena dalla ricerca di un virtuosismo fine a sé stesso.

### 2. I *Capricci* di Ruge conservati al “Paganini” di Genova

In Italia, la prima raccolta flautistica completa di “*Capricci*” sembra essere quella di Filippo Ruge, rinvenuta in una collezione settecentesca di musica per flauto conservata al Conservatorio “N. Paganini” di Genova, comprendente per lo più manoscritti di pro-

venienza italiana (e ripubblicata da Nikolaus Delius in edizione anastatica). Per questo, nonostante la difficoltà di datazione (poiché le notizie biografiche di Ruge sono ancora molto lacunose), è presumibile che sia collocabile nel periodo romano del compositore degli anni '40, piuttosto che nelle sue decadi parigine 1750/60<sup>4</sup>. Le esigenze tecniche dei *Capricci* non sono eccessivamente spinte, dal momento che Ruge – ancorché fosse strumentista apprezzato – si trovava però nella necessità di tener conto delle capacità dei flautisti dilettanti con i quali era in relazione: ecco che l'estensione utilizzata è piuttosto ristretta, così come le figurazioni particolarmente veloci. Le tonalità prevalenti sono tradizionalmente quelle di re magg. e sol magg.; ciononostante, si trovano spesso passaggi di scrittura a due parti, con ampi intervalli e modulazioni complicate (talvolta persino un po' azzardate), e alcuni numeri sono certamente riusciti sia dal punto di vista musicale che da quello flautistico.

### 3. I *Capricci* di Zimmermann e Mancinelli

Nei *Capricci* [sic] di Wenceslao Zim(m)ermann, musicista del quale non esistono a tutt'oggi dati biografici, abbiamo un esempio importante di composizioni destinate ad esecutori d'alto livello: è riportata infatti nell'intestazione originale la specifica "Non fa per tutti", proprio ad indicare l'impegno tecnico dei brani (analogo richiamo fa Paganini, destinando "Alli artisti" i *Capricci* op. 1: il senso è quello di 'avvisare' i 'dilettanti' rispetto alla difficoltà esecutiva). Disponiamo così, nell'edizione in copia anastatica dell'originale curata da Nikolaus Delius, di una "testimonianza significativa dell'arte flautistica nella seconda metà del Settecento, tra Ruge e Dôthel. Nonostante tutte le loro differenze, essi documentano lo sforzo verso un progresso legato principalmente alla tecnica flautistica dell'esecutore, senza tuttavia ridurre i contenuti musicali a pure e semplici formule. Quand'anche la cantabilità della composizione risulta sottomessa al primato della tecnica, ciò non comporta tuttavia la totale esclusione dell'aspetto sonoro"<sup>5</sup>.

Secondo poi un'usanza frequente, in appendice alla suddetta raccolta del difficilmente identificabile Zim(m)ermann, compaiono altri sei *Capricci* d'autore italiano, Domenico Mancinelli<sup>6</sup>: si tratta qui di esempi particolarmente interessanti (almeno i primi quattro), che richiamano lo stile della sonata scarlattiana, e rappresentano la testimonianza di un flautismo in netta evoluzione, di un autore tanto prolifico per flauto quanto misconosciuto.

#### 4. I *Capricci di Delusse in notazione amensurale*

Tra gli autori francesi, particolarmente interessanti e innovativi i *12 Caprices* di Charles Delusse (Dono Delius B277\*), contenuti nel suo trattato *L'art de la flûte traversière* del 1761. Questo autore è praticamente sconosciuto, e persino la grafia del nome è incerta (appare anche come De Lusse, o de Lusse). Mancano dati biografici sicuri, ma poiché la prima composizione apparve nel 1743, si presume che possa essere nato intorno al 1720, mentre nulla si sa di lui dopo il 1774<sup>7</sup>. Fu flautista nell'orchestra dell'*Opéra Comique* di Parigi intorno al 1760, verosimilmente insegnante di rango (a giudicare dall'esautività del suo trattato), e teorico di fama (collaborò alla celebre *Encyclopédie* di Diderot e d'Alambert, e pubblicò – non è chiaro se come autore o editore – un dizionario di musica)<sup>8</sup>. Al di là dell'op. 1 (*6 Sonate* per flauto e b.c.), dell'op. 2 (*6 Sonate* per due flauti), e dell'op. 3 (*Trio* per flauto, violino e violoncello), è nei *Capricci* che la scrittura presenta caratteristiche assolutamente originali: ciascuno di essi, infatti, è privo dell'indicazione di metro (e quindi di stanghette di battuta), dal che deriva un margine inusitato di libertà esecutiva. Nondimeno, le figurazioni ritmiche sono fortemente particolareggiate – con diversificazione continua fra semicrome, trentaduesimi, sessantaquattresimi, terzine, sestine ecc. – che comportano continui incrementi e decrementi agogici. I soli precedenti conosciuti di scrittura non misurata si trovano nella letteratura cembalistica francese del sessantennio 1660-1720<sup>9</sup>, basata su semibreve e linee curve indicanti approssimativamente la durata delle note e il fluire della frase (in questo senso come delle legature)<sup>10</sup>: questa singolare scrittura è esemplificata nell'immagine seguente, un frammento di Louis Couperin tratto dal volume citato alla nota 9.

L'assenza di metro è però un caso unico nella letteratura flautistica (e, sino a prova contraria, anche nella letteratura violinistica); le indicazioni di tempo vengono spesso mutate – con frequenti inserzioni di *Adagio* o *Andante* nell'ambito di *Allegro* o *Presto* e viceversa – ad indicare che, pur nella libertà esecutiva, vi sono prescrizioni da rispettare, non solo 'ritmiche', ma più in generale 'di movimento'. (Analogamente, nei brani cembalistici in scrittura non misurata veniva talora inserita una sezione in cui era prescritto "changement de mouvement"). L'esecuzione che ne scaturisce risulta quindi un frammisto tra stile 'improvvisativo' e 'rigoroso'. Il vasto impiego di arditezze tecniche è desunto invece dal violino, tanto che «sembra ambizione [dell'Autore] quella di trasportare sul flauto tutte le possibilità tecniche utilizzate dai contemporanei sul violino. Il suo virtuosismo strumentale è senza precedenti»<sup>11</sup>.

Delusse stesso scriveva nel proprio trattato che i *Capricci* "servivano ad esercitare la tecnica d'imboccatura e la diteggiatura [e che] potevano essere utilizzati in conclusione di concerti per flauto"<sup>12</sup>. Infatti, la parte conclusiva di ciascuno dei *Capricci* (contraddistinta



Handwritten musical score for two staves, numbered 16 through 21. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

16

17

18

19

*Changement de mouvement.*

20

21

nell'originale da una specie di croce maltese) è una cadenza che porta dalla dominante alla tonica, come consuetudine nei concerti solistici coevi. Lo stile virtuosistico si esprime in “passaggi rapidi e difficili, salti molto ampi e note di tessitura estrema. Venivano anche introdotti sul flauto nuovi elementi tecnici, tra i quali diversi tipi di staccato”<sup>13</sup>.

Nel trattato Delusse spiega anche in dettaglio l'esecuzione degli ornamenti e dei segni di articolazione contenuti nei *Capricci*. Nella maggioranza dei casi si tratta della traduzione, spesso parola per parola, dei precetti di Geminiani (violinista italiano naturalizzato inglese) contenuti nel *Treatise of Good Taste in the Art of Music(k)* del 1749. Vengono considerate le appoggiature ascendenti e discendenti, tre diversi tipi di trillo, il *pincé* (mordente), e diverse articolazioni per lo *staccato*.

Il taglio prettamente virtuosistico di questi *Capricci*, decisamente più impegnativi, dal punto di vista tecnico, di quelli di Ruge e Stamitz, ne fa un'opera estremamente avanzata, cui non seguì un corrispettivo ottocentesco.

##### 5. I *Capricci* di Mercadante, ed altri di repertorio ottocentesco

Nell'Ottocento, importante raccolta di *Capricci* è quella di Saverio Mercadante, che risale quasi certamente al primo ventennio (è infatti entro questo periodo che Mercadante compone la maggior parte della sua musica per flauto – 6 *Concerti*, una ventina di *Quartetti*, 3 *Duetti concertanti* per 2 fl., le *Arie variate* per fl. solo), e si colloca dunque nei medesimi anni della celeberrima opera paganiniana. I 20 brani, metà in modo maggiore e metà in modo minore, non hanno taglio virtuosistico, pur essendo tecnicamente piuttosto impegnativi; particolarmente riusciti quelli con andamento lento, di natura operistica napoletana.

Singolare interesse rivestono poi i 24 *Grands Caprices* di Philip Seydler (Dono Delius C450\*), flautista della Corte del Re di Danimarca, che furono pubblicati – contemporaneamente ai *Capricci* di Paganini – nel 1812, ma (al contrario di quelli) non ebbero il seguito sperato. Dopo la raccolta delle 24 *Sonate* per flauto o violino op. 30 (*Alphabet de la Musique*) di Johann Cristoph Schickhard (1731) (Dono Delius B783, 784, 785, 786), e gli *Studi per il flauto in tutti i tuoni e modi* di Döthel (1778), questi *Capricci* sembrerebbero la terza raccolta flautistica in cui un autore si impegni a scrivere nelle 24 tonalità. Forse anche per questo motivo all'opera fu dedicata una disamina particolarmente estesa nell'*Allgemeine musikalische Zeitung*<sup>14</sup>. Dopo aver osservato come il flauto si possa annoverare “tra gli strumenti maggiormente incrementati negli ultimi decenni”, il recensore si augura “che l'opera diventi largamente diffusa ed utilizzata tra i flautisti talentuosi”<sup>15</sup>. Prosegue poi la descrizione:

«L'opera si apre con due tavole – la prima contenente un disegno del flauto a sette chiavi e la scala sino a re sovracuto; la seconda con tutti i trilli cromatici sino a la acuto. Una terza tavola, annunciata nel titolo, non è inclusa nella copia consegnata al revisore, cosicché non v'è idea di cosa contenga<sup>16</sup>. Non tutti i brani meritano la denominazione 'grande capriccio', e vari tra essi – nn. 6, 10, 12, 14 – non si qualificano propriamente come 'capricci'. (...) L'Autore dedica un pezzo a ciascuna delle 24 tonalità, cosicché prosegue nel circolo delle quinte a partire da do magg., riuscendo ad attribuire a ciascun pezzo il carattere tipico della natura del flauto in quella data tonalità. Anche nei passaggi più difficili si può ritrovare il carattere idiomatologico dello strumento – contrariamente a quanto avviene, per esempio, per alcune composizioni per clarinetto di Spohr (...). Poiché l'Autore utilizza forme più libere o più rigorose (dalla fantasia, alla variazione al fandango) c'è considerevole diversità tra i pezzi, sia dal punto di vista del carattere che in rapporto al tempo, all'espressione, e all'esecuzione in generale. Quest'ultima è indicata con precisione, sia per quanto riguarda il gusto che la tecnica, e solo occasionalmente la diteggiatura dà adito a dubbi. (...) L'estensione va da do grave a la acuto».<sup>17</sup>

Questa raccolta non è minimamente conosciuta – come del resto il suo autore – nonostante alcuni dei *Capricci* possano definirsi 'brani da concerto', e vedano sviluppati tanto l'elemento espressivo quanto quello tecnico-strumentale. Come giustamente specifica già il recensore nella sopracitata *Allgemeine Zeitung*, nella silloge sono in realtà contenuti elementi variamente riconducibili alla 'fantasia', e persino un 'tema con variazioni' (n° 10, in do# min.); la scrittura è sempre particolarmente ricca, e sono previste *cadenze* e passaggi discendenti al si.

Al 1810 risale probabilmente l'op. 10 di Friedrich Kuhlau, stampata ad Amburgo. All'interno della raccolta – dal titolo *Variations et Solos* – si trovano 12 composizioni: per 9 numeri si tratta di *Temi con Variazioni*, mentre in 3 casi l'indicazione è *Capriccio* (evidentemente i *Solos*). La scrittura, come in tutte le composizioni di Kuhlau, è particolarmente idonea al flauto, nel senso che sfrutta tessitura e mezzi sia tecnici che espressivi. Il n° 3 (*Capriccio in re magg.*) si compone di un'ampia e teatrale introduzione in re min., cui segue una spigliata Polacca; nel n° 6 (*Capriccio in do min.*) si alternano sezioni maggiori e minori, mentre nel n° 9 (*Capriccio in re min.*) è applicato il principio della variazione ad una melodia molto semplice.

18 *Capricci* compaiono in appendice a *New & Complete Instructions for the Flute* di Raphael Dressler (databili intorno al 1825), e del medesimo autore 6 *Caprices ou Études* op. 20 (Dono Delius C157★).

Capricci e Preludi di bravura e d'espressione sarà il sottotitolo dei 24 Esercizi op. 125 (1838) di Anton B. Fürstenau, con dignità di pezzi da concerto.

Legati alla ‘rivoluzione’ nella fattura strumentale sono i *Capricci* op. 26 di Theobald Boehm, concepiti per il nuovo flauto, che da subito conobbero vasta diffusione (e ancora oggi sono ampiamente frequentati); si tratta però di ‘capricci’ composti maggiormente nell’ottica di ‘studi’ piuttosto che di ‘brani da concerto’.

Molti autori italiani scrissero poi ‘capricci’ su arie d’opera, che si configurano – al pari di ‘fantasie’ – come rivisitazioni strumentali del repertorio belcantistico. Si tratta però di composizioni accompagnate, che si presentano molto più evolute e più articolate nella forma, e dove ha assoluta preponderanza l’elemento virtuosistico. Possono citarsi come esempi: R. Galli, *Capriccio op. 74 su “La Favorita”*; G. Gariboldi, *Capriccio su “Ruy Blas”*; Lovreglio, *Capriccio fantastico su “Rigoletto”*; L. Hugues, *Capriccio op. 29 “Le Silfidi”*.

Citazione a parte (anche per la data di composizione, che risale ai primi del Novecento) meritano i *Capricci* di Karg-Elert. La raccolta rappresenta infatti per i flautisti un vero banco di prova: all’interno possiamo trovare stilemi post-barocchi (nn. 3-5), accanto a effetti di “2 flauti” (nn. 13-16 o 18, dove il ricorso al tremolo può perfino ricordare il sesto *Capriccio* di Paganini, e dove – verso la fine – si vedono curiosi accordi arpeggiati da svolgere come rapidi arpeggi); non mancano pagine in cui l’alternanza tra maggiore e minore fa pensare a una matrice busoniana (n. 1), o in cui la politonalità (nn. 4-20) o l’atonalità (n. 23) sembrano bussare alla porta. Compendio della raccolta è senza dubbio l’ampia Ciaccona finale (n. 30), dove il sincretismo di Karg-Elert dà vita a una serie di 17 variazioni su 4 note discendenti (fa-mi bemolle-re bemolle-do), in ognuna delle quali appare una diversa sfaccettatura della sua caleidoscopica personalità. Si tratta, complessivamente, di un’opera che si pone come chiave di accesso del flautismo moderno.

**Note:**

<sup>1</sup> Hotteterre precisa che «[sua] intenzione è caratterizzare nel gusto di ‘Capricci’ i pezzi contraddistinti con il termine ‘Trait’» (Chapitre IV).

<sup>2</sup> JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Fantasier og Capricier*, Ms. Royal Library di Copenaghen (collez. Giedde).

<sup>3</sup> Prefazione a JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Capricen*, Fantasien und Anfangsstücke, Erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur, Amadeus Verlag, 1980.

<sup>4</sup> NIKOLAUS DELIUS, Prefazione a FILIPPO RUGE, *Capricci* per flauto, Firenze, SPES, 2001.

<sup>5</sup> NIKOLAUS DELIUS, Prefazione a WENCESLAO ZIMERMANN, *Caprici*, Firenze, SPES, 2000.

<sup>6</sup> In realtà, solo il primo di essi (riportato con il n° 43) porta l'intestazione “di Domenico Mancinelli”. Ma nel commentario critico dell'edizione in fac-simile pubblicata da SPES, di cui alla nota precedente, Nikolaus Delius attribuisce a Mancinelli anche i successivi Capricci 44-48.

<sup>7</sup> DAVID LASOCKI, Prefazione a CHARLES DE LUSSE, 12 Caprices for solo flute, edited by David Lasocki, London, Nova Music, 1979.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> COLIN TILNEY, *The Art of the Unmeasured Prelude for harpsichord – France 1660-1720*, ristampa moderna: Zurich, 1966.

<sup>10</sup> Come precisa C. Tilney nel volume citato alla nota precedente, «è fondamentale sia chiaro che la fine di una linea (...) non significa che il suono debba necessariamente interrompersi in quel punto preciso. Sicuramente l'intenzione del copista o incisore era rappresentare la durata della nota, ma in pratica le linee spesso si interrompono molto prima della stasi armonica o della risoluzione melodica. Dunque l'essenza di questa musica è il delicato mescolarsi di un'armonia nell'altra (...). Da osservare inoltre che «spesso linee che sarebbero state utili sono mancanti (...). COLIN TILNEY, *The Art of the Unmeasured Prelude cit.*, p. 6 (trad. M.L.)

<sup>11</sup> DAVID LASOCKI, Prefazione *op. cit.*

<sup>12</sup> Citazione in DAVID LASOCKI, Prefazione *op. cit.*

<sup>13</sup> JANE BOWERS, *The French Flute School from 1700 to 1760*, Ph.D. dissertation, University of Berkeley, California, 1971, pp. 74-75, in DAVID LASOCKI, Prefazione *op. cit.*

<sup>14</sup> «*Allgemeine musikalische Zeitung*», 11/11/1812.

<sup>15</sup> *Ibidem* (trad. M.L.).

<sup>16</sup> Né fa parte dell'originale custodito alla Royal Library di Copenaghen.

<sup>17</sup> La citazione dall'«*Allgemeine musikalische Zeitung*» è riportata in TOM MOORE, *The 24 Grands Caprices pour une flute of Philip Seydler*, [www.academia.edu/1191371](http://www.academia.edu/1191371) (trad. M.L.).

## Analisi, performance e il *VI Capriccio* di Paganini

Francesco Parrino e Carla Reborà\*

Il processo d'integrazione dei Paesi membri dell'Unione Europea è un percorso complesso che tocca numerosi aspetti vitali negli assetti sociali ed istituzionali di ogni singola nazione. Anche il mondo accademico ne è coinvolto, essendo stato chiamato a realizzare lo Spazio europeo dell'istruzione superiore (*European Higher Education Area*). Le istituzioni che ne fanno parte hanno così dovuto avviare processi di rinnovamento che sono tuttora in atto e che si estendono a tutti i settori, incluse le discipline che afferiscono alle arti creative e performative. Per quanto riguarda le seconde, il dibattito sui modi di potenziarne ed arricchirne lo studio e la pratica è stato sufficientemente articolato, trovando diversi forum istituzionali, tra cui, per ciò che concerne la musica, si deve menzionare l'AEC (*Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen*) di cui il Conservatorio di Genova è membro fondatore. Una prima agile quanto utile introduzione a diversi dei possibili campi d'azione in cui la comunità delle arti strumentali può muoversi è il volume collettaneo *Musical Performance*, curato dal musicologo, analista e pianista John Rink per la Cambridge University Press nel 2002 e tradotto in italiano per i tipi di Rugginenti nel 2008. Da quando è apparso questo testo, diversi dei suoi suggerimenti riguardo a possibili nuovi ambiti di studio sono stati raccolti da autorevoli istituzioni musicali dell'Unione ed extra-comunitarie. A solo titolo di esempio si menzionano: la fondazione del CMPCP (*Centre for Musical Performance as Creative Practice*), che vede la presenza del Royal College of Music e della Guildhall School of Music and Drama di Londra nel consorzio di istituti che lo compongono; gli studi concernenti nuovi approcci all'*ear training* e alle relazioni tra postura, apprendimento e performance portati avanti dall'IMEP (*Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie*) di Namur in cordata con altre organizzazioni accademiche belghe e canadesi; e il progetto TELMI (*Technology Enhanced Learning of Musical Instrument Performance*) che vede un'istituzione genovese, l'Università degli Studi con Casa Paganini, collaborare con il Dipartimento d'archi del Royal College of Music.

\* Docente al Conservatorio A. Boito di Parma

Uno dei primi settori ad aver destato interesse tra gli studiosi e gli esponenti delle arti performative è stato lo studio analitico in prospettiva interpretativa, negli ultimi decenni ampliatosi e sviluppatosi in maniera specifica lungo varie ma interdipendenti direttive. Se da un lato le discipline analitiche affinano sempre più gli strumenti per poter comprendere il fenomeno esecutivo, d'altro canto il mondo dell'esecuzione musicale si apre ed abbraccia numerose istanze analitiche. Un recente e significativo contributo a questa area di studio è stato il progetto nazionale *Interpretazione e Analisi. Ricerche artistiche sulla collaborazione tra saper analizzare e saper eseguire* del GATM (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale). Svoltasi nel biennio 2016-2017, l'attività di indagine ha coinvolto otto coppie formate da un analista ed un interprete, facenti parte degli staff docenti di diversi Conservatori di Stato ed interessati a collaborare nello studio di una composizione seguendo il protocollo di ricerca elaborato dal Gruppo di Lavoro del GATM. In maniera estremamente sintetica, tale protocollo prevedeva: una prima fase in cui analista ed interprete producevano un'analisi ed una registrazione della composizione scelta di comune accordo e contestualmente compilavano questionari individuali a chiarificazione delle proprie competenze e del proprio operato; un successivo momento in cui, dopo lo scambio delle produzioni e il loro studio, i due colleghi le discutevano, vagliando la possibilità di eventuali modifiche ai propri punti di vista sulla scorta dei risultati dell'analisi e della registrazione; un periodo conclusivo in cui, dopo aver prodotto una seconda analisi ed una seconda registrazione, analista ed interprete verificavano eventuali cambiamenti alle proprie rispettive produzioni e offrivano riflessioni a riguardo.

Chi scrive ha partecipato all'iniziativa del GATM formando uno dei tandem di analisti e interpreti. L'adesione al protocollo è stata motivata dal desiderio di sviluppare, nell'ambito interdisciplinare tra analisi e interpretazione, un approccio empirico atto a porre luce sulle interdipendenze che possono esserci tra rilevamenti analitici e pratiche performative. A tal fine, tutte le attività di indagine – sia individuali che in team – dei due studiosi sono state esperite in maniera tale da poter essere raccolte come dati empirici (elaborati analitici, registrazioni di esecuzioni, corrispondenza email e registrazioni di conversazioni *Skype*) che hanno consentito di rilevare la natura di *work in progress* del dialogo tra analista ed esecutore, evidenziandone le tappe, gli sviluppi e gli obbiettivi raggiunti. I risultati delle attività di ricerca sono stati forniti al GATM per consentire al suo Gruppo di Lavoro di trarre una prima serie di considerazioni generali e statistiche ma sono state altresì l'oggetto di rilievi che gli autori hanno condiviso con la comunità scientifica sia in occasione della IX Conferenza Europea di Analisi Musicale – EUROMAC 9, organizzata dall'Università di Strasburgo nel 2017, che nella mattinata di studi con cui il Conservatorio di Genova ha

contribuito all'edizione 2017 del Festival della Scienza. Ciò che segue è un breve resoconto del lavoro compiuto, accompagnato da alcune considerazioni conclusive sui possibili futuri sviluppi della ricerca e sui potenziali benefici che si potrebbero trarre da una sua applicazione in campo didattico.

La composizione individuata come oggetto di studio e banco di prova per quanto riguarda il dialogo e le eventuali influenze che possono intercorrere tra analista ed interprete è stata il *Capriccio op. 1 n. 6* in sol minore di Niccolò Paganini. Considerato da Robert Schumann «particolarmente bello e delicato», come «un fiume italiano che sfocia sul suolo tedesco»<sup>1</sup>, il lavoro, già nel repertorio dello strumentista, è stato proposto alla collega analista e con lei scelto perché ritenuto particolarmente pregnante, sia dal punto di vista dei contenuti musicali e strumentali che dal lato grafico.

Nella prima fase dello studio, tra le numerose metodologie analitiche a disposizione, l'analista si è avvalsa di quelle che ha giudicato più efficaci al fine di corrispondere alle esigenze della ricerca mirata a instaurare un confronto pragmatico con l'interprete. Il centro dello studio analitico in prima battuta è stato la ricerca dei fondamenti di una *informed intuition* (intuizione informata, ovvero consapevole), concetto chiave dell'approccio proposto da John Rink, come spiega lo stesso autore:

«Ho proposto anche il termine “intuizione informata”, che riconosce l'importanza dell'intuito nel processo interpretativo, ma che riconosce altresì che dietro di esso sta generalmente un considerevole grado di conoscenza e di esperienza: in altre parole, che bisogna che l'intuito non venga utilizzato estemporaneamente e a mero capriccio»<sup>2</sup>.

Nel dettaglio, per giungere a tale intuizione/conoscenza/consapevolezza è necessario attivare diverse chiavi di lettura del brano. In questo studio, tale consapevolezza si è sviluppata attraverso: (1) l'identificazione dell'articolazione formale e del piano armonico (Es. Sezione A, Fig. 1) a cui si collega direttamente (2) il senso della “forma-come-processo”<sup>3</sup> e in ultimo (3) il profilo melodico rilevato in perni e imitazioni e nel “filo” nascosto<sup>4</sup>. Interessante notare che diagrammi come quelli di Figura 1, seppur nella loro evidente rigidità, aiutano a immaginare uno svolgimento organizzato degli eventi propri di un brano e «indicano almeno la sensazione di fondo che si ha della musica in termini esecutivi, come essa si espande e contrae, rimane ferma o si muove». Il tutto porta all'acquisizione del “senso” della “forma-come-processo” di cui parla Rink.

A questi metodi, sono stati affiancati altri approcci analitici da subito considerati come ipoteticamente d'interesse secondario per l'interprete, ipotesi confermata nel confronto tra analista ed interprete: (1) l'analisi motivica schoenbergiana, (2) la riduzione in partitura analitica, locuzione proposta da Mario Musumeci e (3) "Disegnare una partitura?", esperimento grafico da Kandinskij<sup>5</sup>, che consiste nel tradurre graficamente un brano musicale utilizzando combinazioni di colori e forme geometriche.

Battute (ampiezza della sezione)	1-18				
Sezioni	A				
Sottosezioni o frasi	A1				A2
Battute (riferite alle sottosezioni)	1-9				10-18
Contenuto tematico e funzione	Tema a (proposta)	Tema a (risposta)	Sviluppo tema a.		Coda
Battute (riferite al contenuto tematico)	1-4	5-9	10-15	16-18	
Tonalità (passaggi principali)	sol m	sol m - Fa M - Sib M	Sib M	Sib M - sol m	
Caratteristiche armoniche peculiari	<p>passaggi armonici doppia dominante</p>				

Fig. 1. Schema formale e piano armonico sezione A.

Per quanto riguarda la prima fase di studio dello strumentista e la preparazione della prima registrazione, pur nella consapevolezza della situazione sperimentale di ricerca e del particolare fruitore (l'analista), lo studio e la preparazione dell'interpretazione non hanno presentato sostanziali differenze rispetto alle consuete procedure di approfondimento di un brano. Fondamentale è sottolineare come questo *Capriccio* fosse già presente nel repertorio dello strumentista. L'unica differenza riscontrabile è che, a una tradizionale perlustrazione motivica, armonica e formale del brano, hanno fatto seguito una più accentuata attività di comparazione con altri lavori di Paganini e una più intensa lettura di alcune fonti musicologiche secondarie: una sorta di preparazione al confronto, di promessa di dialogo e insieme costruzione di una base di confronto. È anche avvenuto un lavoro di trasferimento analogico in ambito narrativo, influenzato dall'approccio didattico-interpretativo di Cortot<sup>6</sup> quanto da quello ermeneutico di musicologi come Jander<sup>7</sup> e Monnelle<sup>8</sup>. Questo lato del lavoro interpretativo è stato marginalmente toccato nel lavoro d'*équipe* di analista e interprete, che si ripropongono di approfondirlo in futuro, nel prosieguo del loro lavoro di ricerca.

Dopo questa prima fase, i due specialisti si sono scambiati i materiali e hanno avviato il confronto, entrando così nel vivo della ricerca. I due autori, in questo momento si sono conosciuti via *Skype* per la prima volta. Da subito hanno trovato immediato accordo su alcuni elementi centrali nel dialogo successivo e che hanno dato spazio a sviluppi e approfondimenti:

(1) la pregnanza della figura del tremolo, (2) l'evidenza della polifonia a tre voci e a questa collegata (3) la modernità della scrittura bianca/nera dell'autografo (Fig. 2). La natura del gesto tecnico, la destinazione virtuosistica, il carattere di "studio" si riassumono nel *motiv* del tremolo legato con la mano sinistra, o tremolo "effetto mandolino", come elemento generatore dell'intero lavoro. Questi presupposti determinano conseguenze fondamentali e primarie sulla stesura del brano, in particolare sotto l'aspetto del piano armonico e dell'articolazione fraseologica. Il tremolo risulta pregnante sotto gli aspetti delle variazioni di intensità, timbro, oscillazioni della pulsazione, interpretazioni espressive di dinamiche e forcelle e *modeling* del fraseggio. Il tremolo è la figura-base del *Capriccio*, il suo pretesto, il motore della concezione compositiva del brano e si esprime da subito e in modo inequivocabile con l'ostinato misurato in "seconda voce" in terzine di sedicesimi articolate in quartine di semibiscrome: elemento continuo, mai interrotto, ora "accompagnamento" ora elemento tematico portante. Di immediato interesse per entrambi gli studiosi, la scrittura originale a tre voci di tipo accordale/polifonica di Paganini (Fig. 2). Questa scrittura, arricchita dalla modernità dell'uso di notazione bianca e nera, è realizzata in alcune edizioni moderne con una trascrizione dove si esplicita il tremolo a scapito dell'intelligibilità della scrittura accordale/polifonica, riducendo così la scrittura ad un'interpretazione di melodia accompagnata (Fig. 3).



Fig. 2. Scrittura accordale/polifonica autografa.



Fig. 3. Scrittura con tremolo sviluppato, Edizione Urtext Ricordi.

Sia dal punto di vista strettamente analitico che dal punto di vista interpretativo, si è posto poi il problema della definizione della forma di questo *Capriccio*, definizione non scontata come si potrebbe supporre. Si è discusso fino ad arrivare a confermare due possibili vie: sonata antica come bene descrive Alberto Cantù<sup>9</sup>, che corrisponde al modello di forma binaria a tre frasi, con ritornello della prima sezione (enumerato da Rosen<sup>10</sup>) o a *lied form* tripartito e bitematico a seconda dell'interpretazione della sezione centrale (sviluppo o contrasto) in rapporto al mono o bitematismo della prima parte (Fig. 1).

Dopo queste considerazioni, il confronto è entrato nel vivo. Il carteggio che testimonia lo scambio di opinioni e di punti di vista, ha via via evidenziato passaggi della partitura di particolare interesse analitico e interpretativo che sono emersi come maggiormente pregnanti e degni d'interesse. Il dialogo è stato acceso, costruttivo e le parti hanno spesso difeso le proprie idee con grande forza, ma constatando che i concetti espressi da ambo le parti erano molto spesso a contenuto identico ma formalmente descritti in modo diverso. Questa diversità può essere letta come espressione immediata di quella differenza di approccio determinata da competenze, sensibilità, bagaglio terminologico, interessi, formazione e molto altro.

Ecco una breve descrizione dei punti di maggiore interesse:

- la tensione drammatica delle mm. 8-9 in rapporto alle mm. 10-11 (Fig. 4). Le considerazioni hanno riguardato gli aspetti texturali. Il nodo è stato l'interpretazione della m. 10: cosa rappresenta, è conclusione o inizio, dove inizia la stabilità e dove termina la tensione, c'è un rapporto con il parametro secondario del crescendo? E' stata trovata una via comune: seguendo la fraseologia riemanniana, la m. 10 diventa un innesto che risolve solo in parte la tensione del tritono e del crescendo di m. 9 (primo climax, *forte* m. 10). La percezione della completa stabilità si raggiunge a m. 11 con la risoluzione del passaggio D-T e il completamento del segmento melodico, caratterizzato da un "filo" ascendente fortemente tensivo dal "profilo a tratto direzionale unico".



Fig. 4. Edizione Breitkopf, mm. 8-11.

- la divisione fraseologica della sezione B (Fig. 1). La percezione dell'interprete è: mm. 19-22, 23-26, 27. Anche in questo punto, la risposta è stata ricercata nel carattere di elisione della m. 22 che assume un primo significato di risoluzione e allo stesso tempo di slancio (ripetizione, in progressione, a m. 26). Ne è derivata una divisione condivisa: mm. 19-21+22 (elisione) e 22-26 (risposta)+27 (transizione alla riconduzione). Analisi e interpretazione hanno convenuto che l'apparente regolarità delle frasi, in Paganini, a volte nasconde notevoli asimmetrie (interessante "asimmetria simmetrica" tra A1 e B1, entrambe di 9 misure).
- le indicazioni autografe *smorzando* e *morendo*. Tali indicazioni, non rilevate nella prima Analisi, direttamente correlate a dinamica e agogica, presenti nella prima interpretazione, sono state rapportate alla forma (analisi): lo *smorzando* di m. 17, alla fine della sezione A e di m. 38, alla fine di sezione B, e il *morendo* nella Coda, Fig. 5. Il *morendo*, su "fermata" in semi-minime (Pedale di T), amplifica la cadenza piccarda e ha un ruolo ancora più pregnante rispetto allo *smorzando*, costituendo un evento "unico". L'interpretazione dà spazio al "parlato" violinistico che, iniziando a m. 50, va affievolendosi per poi perdersi nel silenzio della pausa conclusiva sottolineata dalla corona. L'apparizione della triade maggiore alla fine assume una pregnanza fenomenologica e simbolica molto rilevante che può essere ora indagata anche attraverso la *Grundgestalt* (nella prima Analisi: intervalli di 4a giusta e 4a diminuita). Si riconnettono così il piano armonico, la triplice voce, i parametri secondari e la ricerca dei motivi. La "luce" retorica della cadenza può essere letta in termini motivici: non solo come l'espressione della duplicità modale ma anche come la sottolineatura delle due terze che compongono una triade. Infatti, nella *Grundgestalt* è presente l'intervallo di 4a diminuita, enarmonicamente interpretabile come una 3a maggiore.

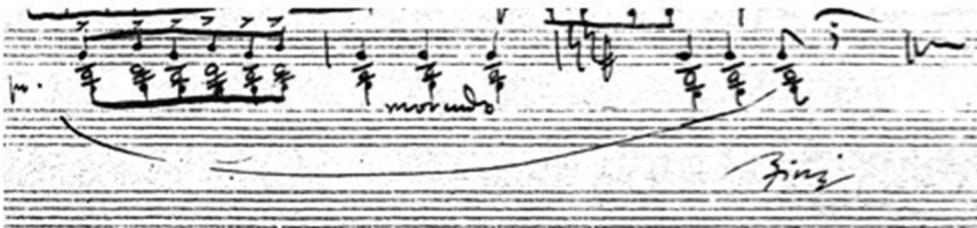


Fig. 5. Paganini manoscritto autografo, mm. 50-52.

Al termine del confronto, secondo il protocollo della ricerca, sono stati realizzati un nuovo scritto analitico e una seconda esecuzione che mostrano i risultati del dialogo. In questa fase, sia l'analista che l'interprete hanno modificato senza forzature le loro prime considerazioni in particolare relative ai punti descritti sopra. Ne è emersa l'importanza del confronto e del dialogo come scoperta e reciproco arricchimento. Partendo da una forma di "analisi rigorosa" proposta in prima battuta dall'analista e da una "analisi propria dell'esecutore" propedeutica e indispensabile nella preparazione dell'interprete, da un lato si è giunti a un'analisi completa e osmotica, rimodellata sull'intuizione informata offerta dalle considerazioni performative, e dall'altro si è realizzata una performance che ha condiviso le istanze analitiche, integrandole chiaramente e visibilmente nella registrazione.

Il confronto intercorso tra analista e interprete in questo studio sul *Capriccio n. 6* di Paganini fa emergere la figura di un autore "moderno", non solo dal punto di vista violinistico ma anche da quello compositivo. La particolare e innovativa veste scritta data alla composizione, con l'utilizzo di note bianche e nere a chiarificazione sia della modalità di esecuzione dei trilli che dei movimenti di immersione ed emersione della linea melodica, appare come un'originale soluzione grafica antesignana di certe partiture "visive" contemporanee, in cui sembrano attualizzarsi dati teorici espressi da esponenti dell'avanguardia pittorica particolarmente sensibili alla musica come Kandinskij, Klee o Russolo. Al contempo, questo *Capriccio* è di estrema attualità perché, citando Theodor W. Adorno, la sua partitura sembra voler offrire «una immagine a raggi x del lavoro» al fine di «rendere visibili tutte le relazioni, tutti gli aspetti di contesto, contrasto e costruzione che giacciono nascosti sotto la superficie del suono percepibile»<sup>11</sup>, assumendo così anche il ruolo di un'esplicita partitura analitica. È inoltre da sottolineare un altro aspetto avvertibile come "moderno" agli occhi di un osservatore contemporaneo: la grande economia compositiva grazie alla quale una *basic shape*, o *Grundgestalt* di schonberghiana memoria (qui rappresentata dalla quarta cromatica discendente), può essere individuata come origine di tutto il lavoro. Anche se tutte queste osservazioni – seppur con diversità di sfumature e di punti di vista – sono state fatte a livello individuale dai due partecipanti alla ricerca, è necessario porre l'accento sul proficuo lavoro di arricchimento interpretativo che analista e strumentista hanno potuto compiere grazie alla mutua collaborazione. Si profilano così pratiche di studio e di ricerca suscettibili di ulteriori sviluppi, come, solo per fare un esempio, l'indagine di comparazione sistematica del gesto compositivo ed analitico con quello performativo e didattico in relazione ad altri fenomeni artistici, in primis pittura e letteratura, recentemente auspicata con forza da un autorevole studioso come Daniel Albright<sup>12</sup> e discussa a più riprese da

Pierre Boulez<sup>13</sup> ma, ad oggi, avviata solamente in pochi centri all'avanguardia<sup>14</sup> e maggiormente estensibile. Le implicazioni che tali studi possono avere in ambito pedagogico sono degne di considerazione perché un approccio interdisciplinare e/o transdisciplinare che preveda la collaborazione tra Dipartimenti in seno alla stessa Istituzione e con altre realtà accademiche potrebbe offrire un ulteriore stimolo alla creatività e all'innovazione. Due esempi pratici sono quelli suggeriti dal noto musicologo Luca Marconi a commento della relazione da noi presentata alla IX Conferenza Europea di Analisi Musicale di Strasburgo: (1) la redazione di edizioni critiche e analitiche che prevedano l'intervento in team di strumentisti, analisti, musicologi e, ove necessario, altri artisti e studiosi al fine di produrre strumenti bibliografici e didattici sempre più accurati e aggiornati allo stato delle conoscenze; (2) attività simili svolte dai discenti all'interno di *curricula* di studi che favoriscano ancora di più approcci transdisciplinari. Ovviamente queste sono solo due delle possibilità in un ampio ventaglio di percorsi di studio che la comunità delle arti performative e creative può intraprendere.

**Note:**

- <sup>1</sup> GEORG SCHÜNEMANN, *Vorbemerkung*, in *Paganini-Schumann. 24 Capricen*, a cura di Georg Schünemann, vol. I, Frankfurt, C.F. Peters, 1941.
- <sup>2</sup> John Rink, recensione a: WALLACE BERRY, *Musical Structure and Performance*, in «Music Analysis», 9 (1990), n. 3, pp. 319-339: 323, 324, 328.
- <sup>3</sup> JOHN RINK, *L'analisi e (o?) l'esecuzione*, in *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, 2002; traduzione in italiano a cura di Stefano Leoni, *L'esecuzione musicale*, Milano, Rugginenti Editore, 2008, p. 46.
- <sup>4</sup> STEFANO MELIS, GIORGIO PAGANNONE, *Il "filo" e l'"ordito": dall'ascolto alla teoria musicale e ritorno*, in «Il saggiatore musicale on-line», 2008.
- <sup>5</sup> WASSILY KANDINSKIJ, ELENA PONTIGGIA, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, Se, 2005; WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie*, Milano, Adelphi, 1968.
- <sup>6</sup> ALFRED CORTOT, *The Master Classes*, s. l., Sony/BMG, 2005.
- <sup>7</sup> OWEN JANDER, *Beethoven's «Orpheus in Hades»: The «Andante con moto» of the Fourth Piano Concerto*, «19th-Century Music», VIII/3 (1985), pp. 195-212.
- <sup>8</sup> RAYMOND MONELLE, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2006.
- <sup>9</sup> ALBERTO CANTÙ, *I 24 capricci e i 6 concerti di Paganini*, Torino, EDA, 1980.
- <sup>10</sup> CHARLES ROSEN, *Le forme-sonata*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- <sup>11</sup> THEODOR W. ADORNO, HENRI LONITZ, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, traduzione in inglese di WIELAND HOBAN, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, Cambridge, Polity Press, 2006, 1.
- <sup>12</sup> DANIEL ALBRIGHT, *Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts*, New Haven and London, Yale University Press, 2012.
- <sup>13</sup> PIERRE BOULEZ, *Le pays fertile*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, traduzione in italiano a cura di GUILLEMETTE DENIS, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Milano, Leonardo, 1990; PIERRE BOULEZ, JEAN-PIERRE CHANGEUX, PHILIPPE MANOURY, *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob, 2014, traduzione in italiano *I neuroni magici. Musica e cervello*, a cura di Michaela Dellago e Gianni Zanarini, Roma, Carocci, 2016.
- <sup>14</sup> Si rimanda alle indagini in corso sul concetto di *shaping* da parte di John Rink e del team di musicisti e ricercatori del CMPCP.

# Niccolò Paganini

## L'ultimo anno nelle lettere del Conservatorio

*Roberto Iovino e Nicole Olivieri*

*La libertà  
è il maggior bene  
dell'uomo<sup>1</sup>*

*Nei mesi scorsi, grazie alla collaborazione con la Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria, il Conservatorio ha avviato l'informatizzazione del Fondo paganiniano con l'obiettivo di pubblicarlo nella Biblioteca Digitale Ligure rendendolo così consultabile da tutti gli studiosi.*

*Le Lettere paganiniane custodite nell'Istituto sono circa duecento. Si va dalla prima indirizzata all'amico avvocato Luigi Guglielmo Germi da Novi Ligure il 12 ottobre 1814 al suo ultimo scritto, la lettera da Nizza del 12 maggio 1840 a Giovanni Battista Giordano. Un corpus di documenti ingente arrivato in Conservatorio in fasi diverse, ricostruite con rigore e puntualità da Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento<sup>2</sup>. Non sono inedite, hanno già trovato accoglienza in varie pubblicazioni<sup>3</sup>.*

*Vari, naturalmente, i temi affrontati da Paganini con i suoi interlocutori: questioni musicali ed economiche, acquisto di strumenti, vicende sentimentali, comunicazioni per la famiglia, ecc.*

*Il presente saggio prenderà in esame le missive relative al 1840, ripristinando, laddove necessario, la versione originale e ricostruendo, attraverso di esse, gli ultimi cinque mesi della sua vita trascorsi interamente a Nizza.*

Ti mando una copia della lettera del mio procuratore di Parigi acciò che tu veda l'infamia che regna in quei tribunali in grazia dell'amico Rebizzo<sup>4</sup>.

Scriveva così, il 14 gennaio 1840, Paganini all'amico Germi, commentando la sentenza di condanna nei suoi confronti emessa dal Tribunale di Parigi in relazione all'affare Casinò che turbò non poco gli ultimi suoi tre anni di vita.

Nel 1837, infatti, Paganini era stato coinvolto in un progetto destinato al fallimento, l'apertura di una casa da gioco a Parigi intitolata a suo nome. Ne aveva dato notizia il 27 settembre di quell'anno "La Gazzetta di Genova"<sup>5</sup>:

Un foglio di Parigi c'informa che il nostro Paganini ha consentito di esser capo d'orchestra nelle serate musicali di un nuovo Casino. Da più mesi un gran numero di operai lavora indefessamente alle costruzioni e all'abbellimento del locale, che sarà una specie di palazzo incantato. La spesa non sarà minore di 300.000 franchi: ivi saranno sala di ballo, sala di biliardo e quanto può desiderarsi da una colta ed elegante società per ogni genere di onesto passatempo. Il prezzo de' biglietti d'ingresso sarà di franchi 10.

Il Casino Paganini si trovava nella Chaussée d'Antin. Paganini, nonostante la sua fama di abile uomo d'affari, era stato convinto a partecipare come azionista e aveva versato una quota di 30.000 franchi ai quali ne aveva poi aggiunti altri 30.000 per esaudire la richiesta dell'amico Lazzaro Rebizzo<sup>6</sup> di essere inserito fra gli azionisti.

L'inaugurazione era slittata di qualche giorno perché il 1° novembre era previsto l'arrivo a Parigi di Johann Strauss senior, in tournée con la sua orchestra<sup>7</sup>. Era rischioso mettersi in concorrenza con il celebre compositore viennese, anche perché il Casinò non poteva contrapporre Paganini indisposto. L'apertura era stata spostata, dunque, al 25 novembre e l'orchestra era stata affidata a Cesare Pugni<sup>8</sup>.

Il programma del concerto inaugurale comprendeva pagine di Weber, dello stesso Pugni e l'Ouverture dal *Fidelio* di Beethoven. Purtroppo la cattiva salute di Paganini compromise l'attività del Casinò che puntava su una assidua presenza dell'artista per assicurarsi pubblico. Nel giro di poco tempo, fra denunce, sequestri e illegalità, la società che gestiva il Casinò fallì e Paganini subì un tracollo morale e fisico<sup>9</sup>:

La società del Casino, composta di ladri assassini sta per fare bancarotta. Rebizzo si pentirà, un giorno, di avermi così barbaramente trattato. Lui è causa di tutti i miei mali. I 60.000 franchi delle trenta azioni sue e delle trenta mie sono perduti.

Nel dicembre 1838 la situazione giudiziaria si era fatta drammatica. Incombeva il rischio di un sequestro dei beni di Paganini. E la scelta dell'artista di trasferirsi, dopo Marsiglia, a Nizza non dipendeva probabilmente solo da ragioni climatiche, ma dall'esigenza di mantenersi al di fuori del territorio francese (Nizza era ligure) onde evitare eventuali sequestri di beni.

Rebizzo, reo agli occhi dell'artista di essersi volatilizzato per non onorare il suo debito, era stato il cattivo consigliere di Paganini in questa operazione e solo dopo diverso tempo i due si riconciliarono. L'affare Casinò ricorre sovente nell'epistolario paganiniano del 1840:

Aspetto presto un riscontro da Parigi – così Paganini a Germa il 1° febbraio – avendo colà scritto il 20 del mese scorso; vedremo le carte che manderanno: se sarà poi conveniente di

spedire qualcheduno a Parigi, cercheremo persona abile e lo spediremo. Non puoi idearti il piacere che mi reca la speranza che l'avvocato Germi riesca a vendicarmi dei torti che mi hanno fatto a Parigi! Delizioso momento sarà quello di abbracciarti in Nizza. La stanza per te è preparata. La cuoca è una bestia, ma le faremo girare lo spiedo<sup>10</sup>.

Paganini, dunque, nell'affidarsi ancora una volta all'amico Germi che già in passato lo aveva tolto dai guai (basta ricordare la giovanile "questione Cavanna"<sup>11</sup>), confidava in una sua visita che tuttavia non avvenne mai.

Tutti sanno a Parigi che Rebizzo era meco nell'affare del Casinò ed infatti il suo nome figura nel contratto di società; di che utilità mi poteva essere un uomo sospetto e conosciuto? Se vi fosse stato bisogno di una persona non era certamente Rebizzo che abbisognava in tale circostanza...<sup>12</sup>.

Ieri venne da me il sig. Borg, viceconsole di Francia assieme a Mr. Adolphe Sergent di Parigi, incaricato d'affari presso il Casino e che si è reso qui, onde venga eseguita la sentenza del tribunale francese; io gli risposi che tu farai le mie veci e che io non potendo occuparmi a causa di salute s'indirizzasse a te, perché disse che prima di agire per via di Tribunali avrebbe piacere di terminare l'affare all'amichevole<sup>13</sup>.

Intorno alla visita ch'ebbi da questo Sig. Viceconsole Borg, molto amabile, in compagnia di quel pendin da forca M. Sergent (il quale dev'essere discendente e forse figlio di un certo Sergent che nel Settembre 1792 segnò assieme a Robespierre, Marat ed altri assassini l'ordine del massacro di dieci a dodicimila prigionieri) appena mi diede uno sguardo atroce e m'impose di subito spiegarmi non avendo tempo da perdere. Io, come ti scrissi, lusingandolo che tu, incaricato di fare le mie veci, probabilmente saresti qui venuto, aderì ad aspettare la tua risposta; ma poi partì più furioso che una jena, dicendo che in otto giorni avrà dato fine all'affare in modo che non mi diede tempo di mandarlo all'inferno. Fallo pur vogare e trionfi il tuo genio<sup>14</sup>.

Nonostante la buona volontà di Germi, il Tribunale di Parigi ebbe la meglio e fu il figlio Achille, alla morte del padre, a pagare una ingente somma per chiudere definitivamente la vertenza.

Nella lettera già citata del 1° febbraio 1840, il musicista, oltre ad assicurare l'amico sulla spedizione di due quintetti di Mozart e di due quartetti di Spohr, affrontava un altro argomento a lui caro non solo negli ultimi mesi di vita, quello della sua famiglia:

Mio nipote Ghisolfi non mi ha più scritto: che vuol dir ciò? Che fa egli? Che dice? Che devo dirgli?

Angelo Carlo Ghisolfi era figlio della sorella di Paganini Nicoletta. Paganini per tutta la vita si occupò di assistere finanziariamente i genitori, le sorelle e i nipoti. Era proprio Germi il cassiere che amministrava i beni dell'artista e seguiva le necessità della famiglia. Ad esempio alla morte del fratello Carlo, Paganini autorizzò Germi a "dedicare 100 luigi per il vitalizio in favore della vedova Cecilia Paganini"<sup>15</sup>. In particolare il violinista finanziò gli studi universitari del nipote Angelo Carlo, aiutandolo fino all'ultimo come testimonia la lettera (che riporteremo più avanti) indirizzata il 12 maggio 1840 all'amico Giovanni Battista Giordano, funzionario della Regia Marina che aveva avuto una parte importante nella pratica della legittimazione del figlio Achille.

In tema di studi, Paganini si preoccupava anche della formazione del figlio, in particolare della sua educazione musicale. Scriveva il 4 aprile 1840 a Germi:

Desiderando che mio figlio continui il Piano, mi faresti piacere di far domandare il fabbricante Bevilacqua per sapere se tiene ancora di quei piani a tavolino di Germania e quanto sarebbe il prezzo: ma vorrei che tenesse l'accordatura<sup>16</sup>.

La ricerca del pianoforte per il figlio introduce un altro tema interessante, anche questo ricorrente nella vita del nostro artista: l'acquisto e il commercio di strumenti musicali.

Farai il favore - scriveva il 25 febbraio 1840 a Germi - di rimettere i 500 fr. che riceverai dal signor Sivori a Monsieur Vuillaume, unitamente all'acclusa. Se vi fossero degli archi nello staccio del violino non sono compresi nel prezzo suindicato. A Parma dovrebbero esservi: il mio violino di Andrea Guarneri, il piccolo violino di Sivori ed una chitarra di Napoli. Dimandane all'amico Giordano<sup>17</sup>.

E il 17 marzo successivo scriveva ancora a Germi<sup>18</sup>:

Ti dirò quel che mi scriverà Monsieur Vuillaume dopo che avrà incassati i 500 fr. dal nostro bravo Sivori. Sarà in Alessandria che devo aver lasciato il violino piccolo di Sivori, il mio Andrea Guarnerius, appunto quello che prima portava la cartella di Andrea Amati ed una chitarra di Napoli con ordine lasciato da un certo signor Giacomo Villani custode dell'ospedale dei Pazzi di metterli in vettura giacché trovavasi pieno l'imperiale [portabagali, n.d.r.].

Nei due brani riportati Paganini accennava al liutaio Jean Baptiste Vuillaume, autore, nel 1834, di una copia del Cannone che, incorso in una caduta, era stato affidato alle sue cure. La copia fu ceduta da Paganini a Camillo Sivori (1815-1894), l'unico allievo da lui riconosciuto. La somma di 500 fr. pagata da Camillino fu poi versata a Vuillaume.

La preoccupazione maggiore di Paganini in quel fatidico 1840 fu tuttavia costituita, al di là delle grane di Parigi, dalla salute sempre più precaria. La malattia di Paganini aveva radici lontane.

Nella primavera 1838 su un periodico di Francoforte apparve questa significativa nota non firmata<sup>19</sup>:

Ho riveduto Paganini a Parigi, spossato e distrutto. Paga alla natura lo scotto dei suoi innarrabili sforzi di questi ultimi vent'anni che egli cercò sempre di nascondere agli occhi del pubblico. Chi vede oggi Paganini capirà a qual prezzo abbia conquistato la sua fama.

L'anonimo cronista offriva il ritratto di un uomo ormai provato dalle fatiche e dalle malattie. Un uomo che nell'ultimo decennio della sua esistenza aveva preteso dal suo fisico assai più di quel che gli potesse dare.

Sulle patologie che lo assillarono per anni esistono opinioni differenti. Come è accaduto per altri illustri artisti del passato, il genovese dovette fare i conti molto spesso con ciarlatani e, quando ebbe la fortuna di imbattersi in seri professionisti, furono le carenze della medicina del tempo a vanificare le sue speranze di guarigione.

Nel corso degli anni a Paganini furono riscontrate le malattie più varie: tbc polmonare a lenta progressione, la lue e la gonorrea, disturbi funzionali della sfera digestiva, aggravati dalla tensione nervosa, dagli eccessi sessuali, dai viaggi disagiati e dall'abuso di purganti, avvelenamento cronico da mercurio (malattia iatrogena), gengiviti, stomatiti, stenosi rettale di natura luetica, afonia.

Al suo capezzale accorsero decine di medici, da Siro Borda a Maximilian Joseph Spitzer (che lo curò con costate di vitello e vino!), dall'amico Francesco Bennati a Marcel Maria Miquel, da François Magendie (professore al Collège de France, fondatore e massimo esponente del suo tempo della fisiologia sperimentale) a Louis-Victor Benéck che nell'estate del 1838 gli prescrisse una cura decisamente originale<sup>20</sup>:

[...] mangiare molto e quattro volte per giorno, alla fourchette, una tisana interpolatamente a detti pasti, una colata, per mezzo di una sponga di acqua caldissima e quasi bollente, dai ginocchi alle gambe, sera e mattina.

Nizza 4. Aprile 1840

Amico

alla tua tua del 27. p. p. marzo

Chi poteva mai credere che dovesse aumentare  
il freddo per infirmità i nostri mali? ~~...~~  
Ringraziandoti della ricetta Guajoni ti prego  
di farcel gradire allo stesso i pregi della mia gra-  
titudine: detta ricetta appena la feci consegnare  
allo Spedale che ha la sua Spezieria accanto alla  
porta di Laja ed è mio vicino la trovo eccellente  
fina ed essendola fatta vedere a tutti i professori  
di medicina dissero che non si poteva comporre una  
medicina più efficace ed adattata a me. ~~...~~  
il nostro mal di terra delle che non dimenticherò l'epoca  
in cui mi ha procurato dell'amabilissimo dot. Guajoni  
la conoscenza.

Quando domandato a un certo sig. Dubaud avuto  
sotto giudice di pace come stava il trattato della  
Francia col Piemonte mi fece tenere la qui acclusa  
nota.

Io farei volentieri di prendere del cioccolato, ma non  
alla tanta perchè non mi piace, ma che fosse di  
quello più perfetto cioè del più scelto cacao e  
credo sarà utile allo stomaco un terzo di canella fin-  
tima: Il sig. Tagliavacca che ha sempre avuto  
della bontà per me, e che sa per capi dire dove il  
diavolo tiene la coda potresti presentarlo in mio nome  
di procurarmene mezza dozzina di libbre.



Le balneazioni di acqua calda gli portarono giovamento tanto che nella stessa lettera le consigliò alla moglie di Germe, Camilla, che soffriva di dolori articolari.

Benéck gli ridiede la speranza, assicurandogli di restituirlo al mondo “sano come un pesce” e in poco tempo; lo stesso Paganini affermò nella lettera appena citata:

Se si verificasse quanto dice, potrei dargli anche il mio violino.

Malauguratamente il tanto sospirato miracolo fu di breve durata: il suo doloroso calvario era destinato a farsi più sofferto e a volgere al termine.

Prega l'amico signor maestro Serra – così nella lettera del 20 marzo del 1840 a Germe – che mi raccomandi all'esperimentata bontà ed amicizia del celebre nostro Dottor Guasconi, onde ottenere un suo saggio consiglio per diminuire il catarro che rivedo continuamente in dose smisurata e sovente ed anche a tavola in una [fiata]<sup>21</sup> ne estraggo del liquido dei scodellini e sono pochissime le notti che mi lascia respirare, per dormire tranquillamente<sup>22</sup>.

Giovanni Serra (1787-1876) era il primo violino e direttore dell'Orchestra Civica del Carlo Felice. Nel 1851 avrebbe ricoperto anche l'incarico di direttore dell'Istituto Civico di Musica (l'attuale Conservatorio “N. Paganini”). Fu lui a contattare il medico Orazio Guasconi che fece pervenire a Paganini un rimedio se l'artista scriveva il 4 aprile 1840 a Germe<sup>23</sup>:

Ringraziandoti della ricetta Guasconi, ti prego di fare gradire allo stesso i sensi della mia gratitudine. Detta ricetta, appena la feci consegnare allo speziale che ha la sua spezieria accanto alla porta di casa ed è mio vicino, la trovò eccellentissima ed avendola fatta vedere a tutti i professori di medicina, dissero che non si poteva comporre una medicina più efficace ed adattata a me.

E poco più avanti aggiungeva:

Non mi regge più il capo: la debolezza mi ha fatto gonfiare le gambe e dietro i ginocchi; per cui non posso quasi passeggiare in camera, dove mi trovo confinato da cinque mesi, cioè dal primo giorno che sono qui giunto.

Nella stessa lettera si legge anche una curiosa richiesta “gastronomica”:

Io sarei voglioso di prendere del cioccolato, ma non alla “santé”, perché non mi piace, ma che fosse di quello più perfetto, cioè del più scelto cacao e credo sarà utile allo stomaco un senso di cannella finissima.

Paganini non era particolarmente goloso. Nel suo epistolario il riferimento al cibo è raro e motivato o da esigenze mediche (le costate di vitello imposte dal dottor Spitzer) o da un sentimento di nostalgia della “sua” Genova:

Ogni giorno di magro e anche di grasso sopporto una salivazione rammentando li squisiti ravioli che tante volte ho gustato alla tua mensa<sup>24</sup>.

Nella lettera del 4 aprile 1840 l'artista si dichiarava “voglioso” di una bella dose di cioccolata, ma non quella “alla santé”, bensì quella speziata e dal cacao finissimo.

Nel *Trattato Completo di Materia Medica* il cioccolato alla “sauté” è così definito<sup>25</sup>:

Se la cioccolata venga allestita senza droghe o puramente collo zucchero, chiamasi cioccolata alla santé (Succolata medica). (...) Acciò una tal cioccolata non riscaldi affatto i semi di cacao non devono essere abbrustoliti, diversamente sviluppati da essi un olio infiammabile il quale rende la cioccolata nauseosa e non così aggradevole come l'ordinaria. La cioccolata alla santé è un rimedio assai celebrato in ogni specie di dimagrimento; e si usa specialmente nelle perdite gravi di forze in seguito alle emorragie, all'onanismo e nella atrofia dei bambini. (...) La cioccolata ordinaria contiene degli aromi, specialmente la vaniglia ed anco la cannella, il garofano, il cardamomo ecc. Per siffatta aggiunta la cioccolata acquista una virtù calefacente, ma è pur più facile ad esser digerita e più aggradevole.

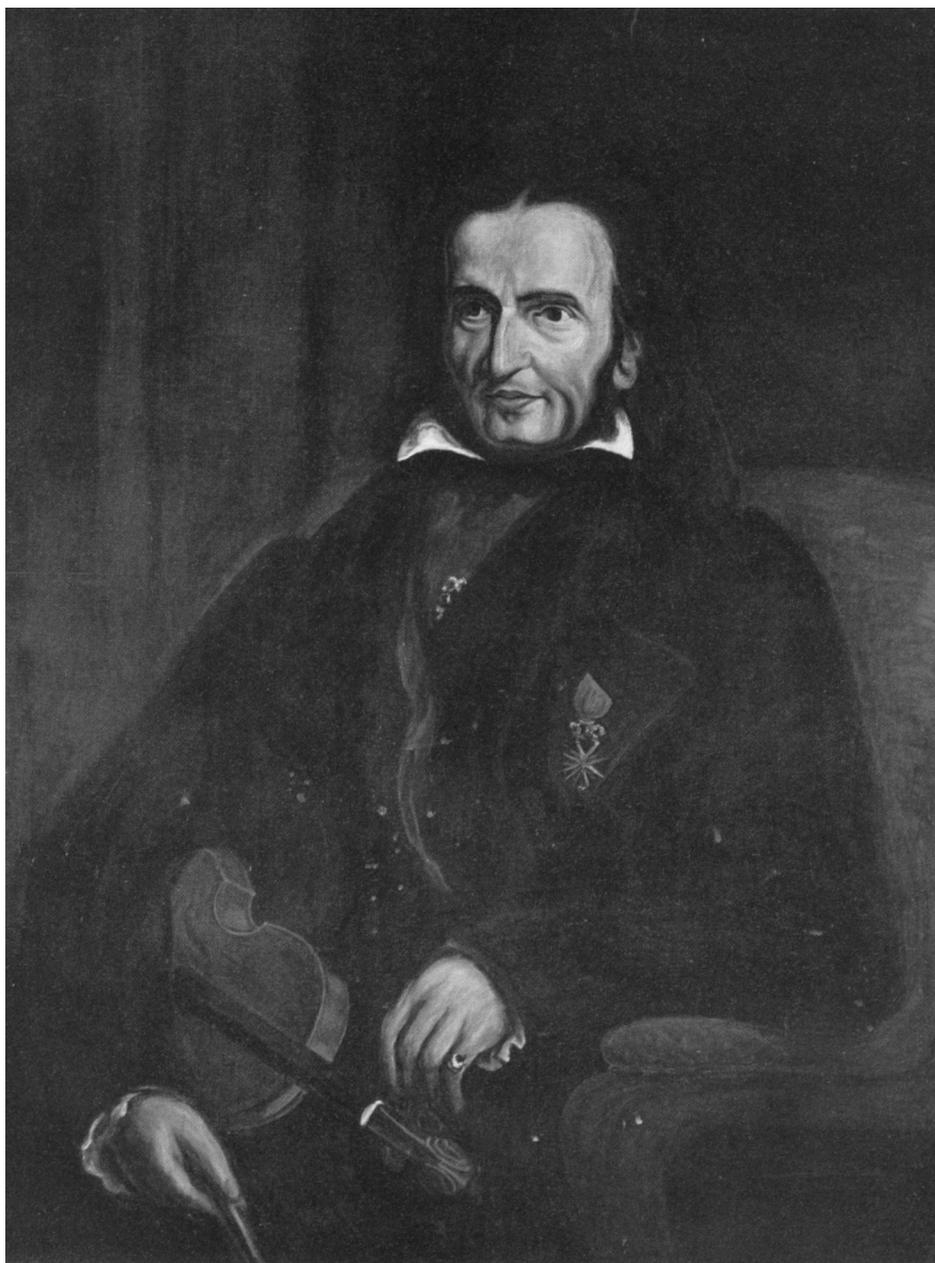
Germi contattò il comune amico Emanuele Tagliavacche che procurò a Paganini l'agognato cioccolato, come si deduce dalla lettera del 27 aprile 1840 a Germi<sup>26</sup>:

Il cioccolato ricevuto dal signor Tagliavacche l'ho trovato eccellente e consegnandole l'accluso viglietto e salutandomi il Mr. Serra faccia al dottore gradire i miei ringraziamenti.

Tornando alla questione medica, il 18 aprile Paganini aggiungeva<sup>27</sup>:

Cessai di fare uso della bibita del Guasconi perché il catarro e materia l'espertoro facilmente, ma quel che mi spaventa è l'enorme quantità che n'esce il giorno e la notte, ed anche a tavola che ne rendo per tre o quattro volte dei scodellini. Il cibo non va in nutrimento; l'appetito va scemando e la debolezza va aumentando. La gonfiezza alle gambe è salita dietro ai ginocchi per cui passeggio come la lumaca e se mi chino fatico a rialzarmi.

Fra tentativi abortiti e speranze disilluse, Paganini si trascinò fino al 27 maggio 1840, giorno in cui, assistito dal figlio Achille, morì.



G. Patten, *Paganini*, olio (copia presso Conservatorio N. Paganini di Genova)

Quindici giorni prima, il 12 maggio 1840, aveva scritto la seguente lettera, indirizzata all'amico Gio Batta Giordano. Uno scritto in cui, in una sorta di compendio finale, sono sintetizzate le varie tematiche affrontate nelle lettere degli ultimi mesi<sup>28</sup>:

Mio caro amico,

è pur possibile di dover mancare di cordiale corrispondenza con un amico. Incolpatene i miei fieri e tristi incomodi; e fui ben dispiaciuto di non aver potuto scrivere onde rimettere al vostro caro ed amabile signor commissario del Brich lo “Zeffiro”<sup>29</sup> la lettera per voi, che ardentemente desiderava. Di tutto ciò n'è causa il destino che mi vuole infelice. Vi ringrazio assai del desiderio che avete di tutto finire con Rebizzo amicalmente, ma le mie ragioni sono tali che sebbene tutta la mia buona volontà non posso acconsentire a darvi potere di fare qualunque convenzione non essendovene che una: quella di rimborsarmi 30 mila franchi per la perdita che ho fatto di 30 mila franchi di azioni prese con lui; per almeno 25 mila franchi per crediti comprati, onde aver diritto di intavolar liti; per spese di processi; per la causa che ho confidata al genio del nostro Avvocato Germi; e soprattutto per le pene e pei disturbi che tanto hanno rovinato la mia salute. E tutto questo per l'incuranza di Rebizzo. Non domando nulla, neppure gli interessi di due anni e più delle azioni prese per Rebizzo. Dunque 30 mila franchi sono più che giusti e nulla più dirò. Intorno al mio nipote io intendo di pagare soltanto le spese che occorrono all'università e le spese dei libri che verranno indicati da quei maestri e nulla di più. Il Dottor Binetti è riputato il più bravo di Nizza ed è il solo che mi cura. Dice che potendo diminuire una terza parte del catarro potrò tirarla ancora un po' avanti; e potendo diminuirla due terzi potrei nutrirmi; ma delle medicine da quattro giorni messe in opera non ottengo alcun vantaggio. La vita è corta. Abbracciate per me il nostro divino Germi. Rammentatemi al nostro Egregio ed angelica creatura S. E. il ministro Villamarina<sup>30</sup> ed infine gradite i sensi della mia alta stima ed amicizia coi quali sarò sempre ai vostri pregiati comandi che ardentemente desidero. Favorite di comunicare a Germi che si presenterà da lui Antonio Bocciardo ed allo stesso potrà farle un buono di 500 franchi in grazia di avermi con lettera rammentato di averle promesso un soccorso. [Sono]<sup>31</sup> le umane miserie ecc. Oh! Quante scuse avrei da fare a quelle amabilissime signore Schiassetti<sup>32</sup>... Per non aver ancora riscontrato una loro graziosissima lettera. Ma perdoneranno ad una tal mancanza conoscendo la bontà che hanno per me. Riveritemele cordialmente e datemi le loro notizie. Spero di avere presto delle nuove del nostro Germi, di Rebizzo e le vostre.

Addio il vostro aff. amico

Niccolò Paganini

**Note:**

<sup>1</sup> Paganini a Luigi Guglielmo Germi, Palermo 31 gennaio 1820 (manoscritto presso Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 1697).

<sup>2</sup> MARIA ROSA MORETTI – ANNA SORRENTO, *Fonti paganiniane a Genova* in «La pagina e l'archetto» n. 4, Genova, Comune di Genova, 2004, pp.16-17. Per un approfondimento delle fonti paganiniane si veda pure MARIA ROSA MORETTI, *Intorno a Paganini. Nuove acquisizioni sulla biografia e su alcuni cimeli paganiniani* in *Paganini Divo e Comunicatore*, atti del convegno, Genova 3-5 dicembre 2004, a cura di MARIA ROSA MORETTI, ANNA SORRENTO, STEFANO TERMANINI, ENRICO VOLPATO, Genova, SerEl International 2007, pp. 23-92.

<sup>3</sup> Si citano, in particolare, i seguenti tre Epistolari: ARTURO CODIGNOLA, *Paganini intimo*, edito a cura del Municipio di Genova, Genova 1935; EDWARD NEILL, *Paganini – Epistolario*, Edizione speciale per il Comune di Genova, Siag ed, Genova 1982; e, limitatamente agli anni indicati, NICCOLÒ PAGANINI, *Epistolario 1810-1831*, a cura di ROBERTO GRISLEY – Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Skira ed., Ginevra-Milano 2006. Roberto Grisley, eminente studioso paganiniano è prematuramente scomparso nel luglio scorso, mentre stava attendendo alla redazione del secondo volume dell'Epistolario.

<sup>4</sup> Paganini a Germi, Nizza 14 gennaio 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0532.

<sup>5</sup> ROBERTO IOVINO – FRANCESCA ORANGES, *Niccolò Paganini, un genovese nel mondo*, Fratelli Frilli Editori, Genova 2004, p. 193.

<sup>6</sup> Lazzaro Rebizzo, genovese, fu amico di Paganini e gli fece da segretario in parte della tournée europea.

<sup>7</sup> Johann Strauss senior (1804-1849), padre di Johann junior (1825-1899), il più celebre autore di valzer viennesi, esordì a Parigi con la sua orchestra il 1° novembre 1837 in una serata di grande successo davanti a un folto pubblico del quale facevano parte anche Adam, Auber, Cherubini, Meyerbeer e Berlioz che scrisse un articolo assai elogiativo per il "Journal des débats".

<sup>8</sup> Cesare Pugni (1802-1870), genovese, allievo di Rolla, si conquistò fama europea soprattutto come autore di musiche per balletti: celebre il *Pas de quatre* che nell'Ottocento fu danzato da acclamate dive in tutù.

<sup>9</sup> Paganini a Germi, Parigi 8 marzo 1838, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0503.

<sup>10</sup> Paganini a Germi, Nizza 1 febbraio 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0534.

<sup>11</sup> Nel 1814 di passaggio per Genova, Paganini aveva avuto una relazione sentimentale con Angiolina Cavanna, una giovane modista di vent'anni. I due fuggirono a Parma, all'insaputa della famiglia. Stancatosi della ragazza, l'artista successivamente l'abbandonò. Scoppiò, naturalmente, uno scandalo anche perché Angiolina era rimasta incinta. Il bambino nacque morto. Paganini il 6 maggio fu arrestato e portato nel Torrione di Palazzo Ducale. Vi rimase assai poco, ma la causa si trascinò a lungo ed ebbe ripercussioni negative sull'artista.

<sup>12</sup> Paganini a Germi, Nizza 25 febbraio 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0535.

<sup>13</sup> Paganini a Germi, Nizza 18 aprile 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0541.

<sup>14</sup> Paganini a Germi, Nizza 27 aprile 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0542.

<sup>15</sup> Paganini a Germi, Nizza 27 aprile 1840, cit.

<sup>16</sup> Paganini a Germi, Nizza 4 aprile 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0539.

<sup>17</sup> Paganini a Germi, Nizza 25 febbraio 1840, cit.

<sup>18</sup> Paganini a Germi, Nizza 17 marzo 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0536.

<sup>19</sup> PIETRO BERRI, *Paganini la vita e le opere*, a cura di MARIO MONTI, Bompiani, Milano 1982, p. 425.

<sup>20</sup> Paganini a Germi, Parigi 16 agosto 1838, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0510.

<sup>21</sup> La parola è in una sezione bucata del foglio originale.

<sup>22</sup> Paganini a Germi, Nizza 20 marzo 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0537.

<sup>23</sup> Paganini a Germi, Nizza 4 aprile 1840, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0539.

<sup>24</sup> Paganini a Germi, Parigi, 25 maggio 1838, manoscritto presso il Conservatorio "N. Paganini", n. inv. 0570.

<sup>25</sup> GIORGIO AUGUSTO RICHTER, *Trattato Completo di Materia Medica*, Prima versione italiana del dottor Dome-

nico Gola, Milano presso la ditta Angelo Bonfanti 1833, Tomo I, pp. 326-327.

<sup>26</sup> Paganini a Geremi, Nizza 27 aprile 1840, cit.

<sup>27</sup> Paganini a Geremi, Nizza 18 aprile 1840, cit.

<sup>28</sup> Paganini a Giovanni Battista Giordano, Nizza 12 maggio 1840, manoscritto presso il Conservatorio “N. Paganini”, n. inv. 0754.

<sup>29</sup> Il brich era un piccolo veliero dotato in genere di due alberi. In particolare, lo “Zeffiro” è stato un brigantino della Real Marina del Regno delle Due Sicilie, poi acquisito come corvetta a vela dalla Regia Marina.

<sup>30</sup> Emanuele Pes marchese di Villamarina (1777-1852) fu ministro di Guerra e Marina alle dipendenze di Carlo Alberto dal 1832 al 1847.

<sup>31</sup> La parola è in una parte bucata del foglio

<sup>32</sup> Adelaide Schiassetti o Schiazzetti era un mezzosoprano figlia del generale napoleonico Fortunato. Paganini aveva avuto occasione in passato di raccomandarla a Francesco Sanguineti, impresario del Carlo Felice, direttore dell’Istituto di Musica (1849-1850), fondatore del Teatro Paganini (1855) (MARIA ROSA MORETTI, ANNA SORRENTO, *Paganini a Parma in Giuseppe Verdi, genovese*, a cura di ROBERTO IOVINO e STEFANO VERDINO, LIM, Lucca 2000, p. 69).

## Il melodramma italiano tra *scapigliatura*, *verismo* e *decadentismo*. Riflessioni

Cinzia Faldi\*



Pietro Mascagni (1863-1945) - per cortese autorizzazione del Comitato Promotore M° Pietro Mascagni

Mutate dalla corrente bohème-francese, prendono vita a Milano, negli anni tra il 1860 ed il 1890 circa, svariate tendenze di moda, di stile e letterarie che, genericamente, sogliono ascrivere alla denominazione di *Scapigliatura*. Scrittori ed artisti, destinati a differenziarsi sempre più nel tempo, avversi al gusto dominante ed alla tradizione, si trovano unanimi nella volontà di difendere l'autonomia dell'arte, di richiamarla ad un più intimo contatto con la vita, ad una più essenziale sincerità d'ispirazione, ad una più spontanea immediatezza d'espressione. Non estraneo a tali idee è pure il tentativo di agitare le acque della vita italiana, stagnanti in un facile ed ozioso quietismo,

una reazione contro lo spirito borghese, pratico ed utilitario, contro la povertà e la grettezza spirituale, in cui si erano spenti gli ideali del Risorgimento. Spiriti delusi e scoraggiati, gli scapigliati si rivelano artisti stanchi e "malati", prigionieri di un passato che pesa sulle loro perdute illusioni. Proclamando i diritti dell'*Io* onnipotente, essi si sforzano di costringere il mondo nella sfera della loro inquieta individualità, perseguono il miraggio ingannatore e fuggevole dell'originalità ad ogni costo. In un quadro di presagi e tentativi falliti, la ribellione degli scapigliati si risolve in un vero e proprio distacco dalla vita e dalla realtà, in un dramma psicologico che spesso si conclude nel suicidio o nella disfatta morale:

\* Si ringrazia Marina Garau Chessa per la collaborazione

Torva è la Musa. Per l'Italia nostra  
 corre levando impetuosi gridi  
 una pallida giostra  
 di poeti suicidi.  
 Alzan le pugna e mostrano a trofeo  
 dell'Arte loro un verme ed un aborto...<sup>1</sup>

Tali atmosfere contribuiscono non poco a preparare gli italiani ad accogliere il *Verismo*, estremo margine di una linea *naturalista* e *realista* iniziata in Francia verso la metà del XIX secolo, grazie alle opere di Émile Zola. Nella Francia romantica di Victor Hugo, prende strada l'esigenza del *vero* e la celebrazione della scienza. Zola fa testimoniare operai e plebi urbane, trincerati nella difesa dei propri interessi economici e sociali, anche se osservati con sguardo spesso paternalistico e fiducioso. Ciò non di meno, l'esigenza del vero inizia a permeare di sé tutta la letteratura a seguire che così non potrà più fare a meno di confrontarsi con l'inevitabile accostamento alla realtà e con la vocazione per il dato reale. Di questa ultima fase *realista* si fa promotore ed autorevole esponente, in Italia, Giovanni Verga, inaugurando il *Verismo*, inteso non solo come periodo storico-culturale, ma, essenzialmente, come vera e propria operazione letteraria dai contenuti ben precisi, dallo stile e dai confini ben marcati ed inequivocabili. Verga non accetta l'atteggiamento fiducioso nel divenire sociale né le ideologie progressiste. Il "suo" vero è la condizione dell'Italia del Sud, post-unità; analfabetismo, povertà, brigantaggio ne sono alcuni dei principali componenti. Dunque, tale misera realtà finisce per occupare quasi tutta la produzione di Verga. Realtà descritta con intenti di obiettività, quasi un resoconto di cronaca, lo scrittore non deve dire di sé, né far trasparire alcun giudizio nei confronti dei propri personaggi, essi sono essenzialmente dei "vinti", uomini che la corrente della vita ha depositi sulla riva, dopo averli travolti ed annegati.

Quella di Verga è una visione della vita tragicamente pessimistica che passa per il lavoro, le tradizioni, il culto del focolare domestico, la "religione" della famiglia. Gli eroi verghiani vivono in un orizzonte chiuso, senza possibilità di progresso, di cambiamento, di un avvenire migliore; ancorati al loro presente, tantomeno hanno la capacità o la possibilità di "sognare". La legge del mondo è quella della forza: i pesci grossi mangiano i piccoli, fare il passo più lungo della gamba è pericoloso. La saggezza è quella dell'ostrica: restare attaccati allo scoglio, accontentarsi del proprio destino, vivere come libera scelta la vita che la sorte ci ha assegnata, bella o brutta che sia: «Così va il mondo!». In quest'ottica, anche le passioni, che

pure palpitano e prorompono, sono vissute in modo istintivo, quasi "sfilacciate" e "scarnificate" di tutta l'impalcatura della civiltà e del bon ton: «L'amore è un lusso che solo i ricchi si possono permettere»<sup>2</sup>.

Nel 1880 Verga raccoglie un gruppo di novelle sotto il titolo *Vita dei campi* e un'altra raccolta mette assieme nell'83 col titolo *Novelle rusticane*, diffondendo una tendenza che andrà ad avvolgere come nebbia tutta la cultura del tempo. Da tale atmosfera non ne sarà immune neanche il melodramma. Il 17 maggio del 1890, viene presentata al Teatro Costanzi di Roma, *Cavalleria rusticana*, opera del ventiseienne Pietro Mascagni, giovane musicista pressoché sconosciuto, vincitore del concorso *Sonzogno*, con inaspettato quanto memorabile successo. Mascagni, in verità, avrebbe voluto esordire con un'opera romantica *Guglielmo Ratcliff*, su testo di Heine, già quasi pronta, ma non "commerciale". Il collega Puccini gli aveva consigliato di «farsi un nome sacrificando gli ideali»<sup>3</sup>. Del resto, lo stesso Mascagni aveva confidato all'amico Vittorio Gianfranceschi dopo aver spedito *Cavalleria* al concorso:

Ho riunito tutte le mie forze ed ho mandato a Milano la mia opera; se perdo anche questa battaglia, non potrò più combattere e mi abbandonerò. La vittoria di questo concorso sarà l'avvenire, sarà la gloria per me. Allora soltanto potrà trionfare il nostro Ratcliff!<sup>4</sup>

Pur tuttavia, Mascagni avverte la direzione della corrente e vi cede, scegliendo Verga, non del tutto convinto. Il dramma di Verga già da tempo circolava per le scene di prosa. Lo scrittore aveva presentato *Cavalleria* al Teatro Carignano di Torino nel 1884, con Eleonora Duse. Dietro vi è tutto un movimento oltreché letterario, anche pittorico: la famosa tela di Pellizza da Volpedo, i *Soldati* del Fattori, i *Vecchi dell'asilo dei poveri* dipinti da Morbelli. Un movimento artistico che riflette le ansie dell'epoca: il fascino dei problemi sociali e lo spavento per le minacciose soluzioni socialiste. Ciò stante, Mascagni, in una intervista radiofonica, con voce potente e graffiante, dichiara la sua decisione di aver voluto trattare un soggetto finalmente contemporaneo, "reale", del "futuro", attingendo, appunto, allo scrittore più "in" del momento. L'attenzione viene centrata su personaggi comuni ed umili, coinvolti in una vicenda violenta e drammatica, "eroi" calati profondamente nell'ambiente siciliano intriso di comportamenti atavici. L'azione è incisiva, unita ad una vena melodica debordante. Solo il celebre *Intermezzo* sospende per un attimo il tempo del dramma. Da quasi un secolo gli eroi della scena lirica indossavano elmi e corazze, agitavano spade splendenti davanti alle pallide eroine uscite dalle pagine di Walter Scott, Shakespeare, Schiller. Qui scompaiono di colpo le mura dei castelli medioevali per lasciar posto alle casupole di una assolata Sicilia. Il libretto di Me-

nasci e Targioni Tozzetti aderisce strettamente alla novella della quale ripercorre l'intreccio, arricchendolo solamente di pezzi lirici e quadri d'ambiente, il canto religioso che esce dalla chiesa, il brindisi, la sortita di Alfio. A creare l'atmosfera verosimile della vicenda, l'uso dei "rumori", il suono delle campane, lo scalpitare dei carrettieri, lo schiocco della frusta che ne sottolineano il colore sanguigno che la pervade.

Già preannunciato: «Ad essi non perdono, vendetta avrò!», l'omicidio tocca l'apice del "verismo"; una donna recita la sua battuta: «Hanno ammazzato compare Turiddu!», spiccando su un vociare confuso di gente. Poi il mormorio viene spazzato via da un assordante accordo dell'orchestra; è questo urlo, spontaneo come un gesto strappato alla vita reale, ad atterrire l'ascoltatore, sovrastando nettamente il disperato frammento tematico su cui si chiude l'opera. Ma a ben vedere, il lavoro svela profondi legami con la tradizione melodrammatica nazionale. L'atto poggia su una struttura a "numeri", procede per pezzi autonomi e staccati. Anche i dialoghi, mobili ed ariosi, sono ricchi di gusti melodici, carichi di implicazioni passionali ed attinti alla tradizione. Tipica la costruzione delle grandi scene drammatiche, al culmine delle quali Mascagni colloca, con vena felice, aperture melodiche destinate ad imprimersi nella memoria dello spettatore: «Bada, Santuzza, schiavo non sono», «Ma è troppo forte l'angoscia mia», «Voi dovrete fare da madre a Santa».

Non meno importante il ruolo dell'orchestra che assume, di volta in volta, un compito narrativo, tratteggia un ambiente, fornisce un commento lirico con una grande forza di coinvolgimento emotivo. La veste musicale smussa ed ingentilisce la Sicilia aspra e primitiva di Verga. Nell'opera l'ambiente è diventato brillante e pittoresco. Tra ghirlande, palpiti di cuori, profumo di aranci e giaggioli, pare che questi contadini non abbiano mai impugnato una vanga per dissodare la dura terra né provato l'attaccamento alla verghiana "roba". Indubbio che il dramma di Turiddu e Santuzza abbia una sua aggressiva e trascinate verità, quella di un amore di carne, nutrito dal gran sole del Sud che matura il vino generoso, brucia la terra ed il sangue. Ma il "verismo" è tutto qui: nella melodia che va diretta a concetti di amore e morte senza il minimo contorno di ragionamenti o di vacua filosofia, nella scelta letteraria, nella smodata enfasi canora che prorompe travolgendo gli argini del bello stile e del buon gusto. Non la spada splendente, ma il coltello; non l'elegante modulazione, ma la corsa all'acuto, vertice della violenza vocale. Il tutto all'interno di una oleografica cornice di generico bozzettismo. Ma l'amore è una molla infallibile anche quando moltiplica la brutalità dei sensi, genera una inusitata sensazione di fisicità e manda in estasi il pubblico.

Le istanze veriste ben presto trascolorano, più blandamente in Italia dove, ad eccezione di alcuni epigoni, si afferma maggiormente il *Crepuscolarismo*, più marcatamente in Europa,

nel cosiddetto *Decadentismo*. Teoria estetica e morale, prima che corrente letteraria, il Decadentismo sorge in Francia tra il 1885 ed il 1888 circa. Già alcune riviste di modesta entità o semiclandestine, *Le Décadent*, *Le Symboliste*, *La Revue Wagnérienne*, avevano pubblicato e celebrato principi mistici ed aspirazioni metafisiche del sentimento poetico contro la "volgarità" del naturalismo dominante. La spiritualità pare rivelarsi ai "decadenti" principalmente in certi brividi, in certe voluttuose reazioni del senso di fronte al mistero, all'ignoto, a quanto l'uomo trova di enigmatico e di strano nella realtà, in quei momenti d'abbandono nei quali non pensa né vuole, ma si lascia passivamente invadere dalle suggestioni della vita subcosciente.

Baudelaire lucidamente teorizza la *decadenza*, rendendo la perversione morale, principio nuovo e fecondo di ispirazione. Stretti diventano i legami tra lussuria e crudeltà con certe forme di esperienza mistica. Segrete risposdenze corrono tra le varie sensazioni e rendono facile il trapasso da un ordine di sensazioni all'altro. Oscar Wilde, ma prima ancora Blake e Keats, ammantano i loro lavori di misticismo estatico, pervaso sottilmente da voluttà e morte cui il godimento della bellezza tende; Shelley e Byron lambiscono un "satanismo" tinto di nero, oro e rosso. Nasce una vera arte della "depravazione", quale ideale supremo da raggiungere a schermo dalla volgarità della vita normale, «dalle onde della mediocrità umana che salgono sino al cielo»<sup>5</sup>. Si verifica un progressivo orientarsi verso un'arte sottratta al condizionamento della realtà. Il dato reale, limitato ed angusto, non appaga più; si impegna quindi una lotta, sempre più consapevolmente teorizzata, per una conoscenza non della realtà, ma dell'"anima" della realtà. Il titanico tentativo di sottrarsi alla "trivialità" del banale quotidiano, se da una parte sfocia nell'angoscia di Baudelaire: «...la Speranza vinta, piange e l'Angoscia, despota ed atroce, pianta sul mio cranio il suo vessillo nero»<sup>6</sup> e, dall'altra, nelle brumose, mefitiche nebbie nordiche da cui doveva sorgere l'arte di Wagner, in Italia si stempera in un'atmosfera più morbida, *soft* e crepuscolare.

Pur sempre nell'ambito del Decadentismo, i poeti *crepuscolari*, definiti così per la prima volta da Giuseppe Antonio Borgese nel 1910, si collocano in una zona "umbratile", ai margini di una poesia, appunto, al "crepuscolo", spesso legata alla sonnolenta e monotona vita di provincia. Il repertorio crepuscolare è tutto all'interno di una stanchezza di vivere, di un disilluso ripiegamento su se stessi, di una incapacità di stabilire un rapporto almeno "cordiale" col mondo, di una voluttà di sofferenza e di autocompianto. Venute meno le certezze, si fa più marcata la frattura tra individuo e società, angosciato è il senso della solitudine ed il ripiegamento entro il chiuso cerchio dell'"io". Tutto questo in una dimensione più languida e mollemente estenuata che tragica, lontana da ogni alto compiacimento tradizionale: «... fiori in cornice e le scatole senza confetti..., i frutti di marmo protetti

dalla campana di vetro»<sup>7</sup>. Piccole cose di pessimo gusto, di nessun valore, dall'odore stantio e vagamente *kitsch*, ricordi dei bei tempi andati, avvolgono le poesie crepuscolari; ma nel contempo, le «antiche suppellettili» e «gli armadi pieni di lenzuola», vengono investiti di una enorme portata affettiva, quasi simboli di tutto ciò che si possiede: «ciarpame reietto, così caro alla mia Musa!»<sup>8</sup>. Anche l'amore ha un gusto *rétro*: «... l'animo godette quel romantico gesto d'educanda». Ma anche: «... tu mi sorridevi, ed ecco rifuliva la speranza!» e «... sarebbe dolce restar qui, con Lei!»<sup>9</sup>. Il Decadentismo italiano è fenomeno per lo più d'importazione e se ne fa quasi esclusivo esponente il «Vate» D'Annunzio. Vero che il mito umano dell'esteta decadente si integra, in un primo tempo, con componenti di lussuria, sangue, violenza e sacrilegio. Ben presto, però, il poeta scivola in atmosfere più languide, sensuali, estetizzanti. Il rapporto con la natura è realizzato con una sensualità «fuori dai sensi», grazie alla quale ogni dato sensoriale si alleggerisce. Le frasi ed i periodi sono avvolti da un alone musicale e le parole si stemperano perdendo il loro peso; vale il gusto sensuale della parola, di ogni parola, goduta per il suo colore ed il suo suono, al di là del suo significato intellettuale e del suo peso morale. Raffinatezza oltre ogni limite. Non meraviglia la serrata corte che il melodramma di questi anni intraprende nei confronti di D'Annunzio; come, del resto, quasi tutta la cultura del tempo e non pochi intellettuali.

Il fascino che emana dall'amore e dalla morte de' due cognati, dopo la consacrazione eterna che nell'Inferno stesso ne fece Dante, è tale che [...] viene quasi irresistibile a ogni poeta la tentazione di cimentarsi in esso<sup>10</sup>.

È con queste parole che Luigi Pirandello incomincia la sua prefazione alla *Francesca da Rimini*, tragedia di Giovanni Alfredo Cesareo, rappresentata al Teatro Biondo di Palermo il 27 febbraio del 1905. In questo periodo, la storia di Paolo e Francesca è estremamente «gettonata», ma è solo con la *Francesca da Rimini* di D'Annunzio che matura, pur nel solco della trasfigurazione romantica, una nuova Francesca, non innocente e pura, ma regista consapevole di un gioco di seduzione erotica, sensuale ed estenuante.

Nei pochi anni che portano al 1911, in casa Ricordi inizia a lievitare un progetto legato al personaggio di Francesca che, in prima istanza, avrebbe dovuto coinvolgere Giovanni Pascoli; poi, venuta meno questa possibilità, Tito, dannunziano entusiasta, trae ispirazione dalla omonima tragedia che il librettista D'Annunzio aveva scritto in estate e messo in scena nel dicembre del 1901, al Teatro Costanzi di Roma. Tito Ricordi, decide di prendere contatti con il poeta, chiedendogli un delicato lavoro di collaborazione per l'opera *Francesca*

da Rimini, che avrebbe portato la firma del musicista Riccardo Zandonai. Il compositore, dopo il successo de *Il grillo del focolare*, da Charles Dickens, introdotto da Boito in casa di Giulio Ricordi, era stato considerato il naturale successore di Puccini. Tre incontri a Parigi con D'Annunzio esauriscono i contatti diretti tra i due artisti tra i quali non corre gran simpatia. In questo frangente, Tito cerca di ricoprire un multiplo ruolo di editore, riduttore librettistico e gestore di un non facile lavoro diplomatico nei rapporti D'Annunzio – Zandonai, dei quali quasi tutto è stato scritto. A quanto risulta, D'Annunzio non presenziò mai, pur avendone avute varie occasioni, ad alcun allestimento dell'opera, andata in scena per la prima volta il 19 febbraio del 1914 al Regio di Torino. Tuttavia, per Ricordi e Zandonai, il riferimento non poteva essere altro che il lavoro del "Vate", del quale ammirano, in quel momento, le *nuances* wagneriane e le atmosfere molli ed estetizzanti. È arcinota la lettera di Zandonai inviata all'amico Lino Leonardi, nella quale il compositore fa un chiaro riferimento all'opera wagneriana come modello per il suo nuovo lavoro: «chissà che non nasca un *Tristano e Isotta* italiano?»<sup>11</sup>.

In effetti, alcuni romanzi di D'Annunzio avevano determinato un certo cambiamento di tendenza nella ricezione wagneriana in Italia la quale, a partire dal 1883, prima rappresentazione italiana del *Ring*, dimostra ora un rinnovato interesse anche per *Tristano e Isotta*. Nel dramma malatestiano, echi del *Tristano* non solo sono presenti nella sovrapposizione e confusione della vicenda con il mito cavalleresco, ma anche nelle immagini, nel lessico poetico e nel contenuto simbolico: la scena della libagione, il tema dell'inganno, fino ad arrivare ai celebri versi che Zandonai chiede a D'Annunzio in occasione dell'incontro parigino, necessari per dar vita ad un momento di espansione lirica all'interno del duetto del III atto e che sintetizzano abilmente una delle tematiche poetiche centrali dell'opera: «Nemica ebbi la luce. Amica ebbi la notte». Tuttavia, D'Annunzio, al contrario di Wagner, spende molta attenzione per la ricostruzione storica, mossa dal gusto ricercato per il dettaglio scenico, per la citazione letteraria preziosa, per la divagazione colta, con i tratti di un estetismo decadente; così pure è forte l'attrazione per il violento, il truce, il morbosamente sadico, incarnati principalmente da Malatestino e nella rappresentazione della scena di guerra in cui affiora un "Medioevo italiano" che già Carducci aveva definito «sangue e fango». Se non è difficile individuare nell'opera elementi che discendono dalla fascinazione wagneriana, avvicinata, appunto, tramite D'Annunzio, è altrettanto facile evidenziare gli aspetti che più allontanano il lavoro da quel modello. La drammaturgia di Zandonai risponde in buona parte anche alle convenzioni tipiche del genere melodrammatico del suo periodo, complice la riduzione a libretto di Tito Ricordi, nonostante l'autore tenesse a dichiarare che la sua creatività non fosse per nulla assoggettabile ai gusti e alle aspettative del

pubblico. Nell'opera sono presenti ampi episodi in cui emerge la descrizione dell'ambiente medioevale, intesa come pretesto per dar vita ad un colore musicale "esotico" in cui far rivivere stilemi musicali che contribuirono a creare le apparenze di una lontananza arcaica, avvolta in un'aura mitica, riletta attraverso la lente dell'estetismo decadente. Sia la corte di Ravenna che quella di Rimini risuonano dei canti delle dame, accompagnati dal suono di strumenti antichi. Un continuo riferimento alla pratica del canto e della poesia e stralci di componimenti cortesi che si insinuano fra le righe del libretto, avvolgono l'opera in un'aura di letterarietà, fornendo un'immagine del Medioevo filtrata attraverso quella visione mitica che la tradizione della lirica cortese aveva consegnato alla posterità; l'ancella Biancofiore, nella prima scena, accenna al sonetto di Jacopo da Lentini: «Meravigliosamente un amor mi distringe». Nel grande racconto epico, Zandonai incornicia la dimensione emotiva dei personaggi e l'affida ai brani lirici, con il compito di suscitare una diretta empatia. Tuttavia, mancano quasi del tutto le melodie cantabili ideate con lo scopo di avvolgere lo spettatore con le spire del canto suadente e quei climax melodici di pucciniana "malia". I momenti cantabili, pur talora presenti, sono affidati a Francesca: «Paolo, datemi pace!» e «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria», dialogo di Francesca con Biancofiore, a ricordo della perduta vita felice, sintetizzato dai celebri versi danteschi. Al personaggio di Paolo sono affidate enfatiche impennate melodiche, senza assumere la forma di vere e proprie arie. A volte la vocalità assume i caratteri anche dell'inflessione verista. Ai personaggi antagonisti, Gianciotto e Malatestino, non è affidata alcuna melodia di tipo lirico-cantabile; ad essi rimane un stile vocale declamato che si muove dentro i confini che vanno dal parlante, all'arioso, all'enfatico. La vicenda amorosa di Paolo e Francesca, pur svolgendosi nell'intimo di una dimensione interiore, è inserita all'interno di ambienti e azioni sceniche impetuose e di vasto respiro. Le fasi del confronto fra i due protagonisti vengono viste attraverso il ritmo incombente degli eventi: l'annuncio dell'arrivo di Paolo a Ravenna, l'andirivieni delle ancelle, l'arrivo dei suonatori. Questi momenti, che danno impulso all'azione scenica, creano un'alternanza tra stasi e dinamismo, tra azione interiore ed esteriore. L'epilogo tragico dell'opera descrive la parabola finale di molte opere definite veriste: il marito geloso irrompe in scena e con due colpi di pugnale fa giustizia della moglie e del suo amante, urla di rabbia e di dolore, strepito chiassoso dell'orchestra. Molti gli esempi a sostegno di questa dimensione verista dell'opera; sulle labbra dei due amanti la vocalità è espressione di disperazione, d'angoscia, di ansia. La veemenza vocale di Malatestino è manifestazione di perversione, crudeltà, come pure la risata beffarda che già Canio dei *Pagliacci* aveva insegnato a molti personaggi successivi e che Zandonai aggiunge in didascalia ai versi di D'Annunzio: «Tradimento! (*risata convulsa*). Io credeva, mia

cognata, che tal parola ardesse le labbra vostre». Questo dialogo tra Francesca e Malatestino è il momento in cui il sadismo del personaggio raggiunge il culmine, con la sovrapposizione delle urla esasperate dei personaggi al grido di orrore di Francesca e a quello degli altri fuori scena. Sostanzialmente, però, l'impegno di Zandonai, con questa *Francesca*, è quello, invece, di prendere le distanze dal melodramma verista da cui pure proviene e di offrire un corrispettivo musicale non solo del dramma di D'Annunzio, ma ancora di più dello stanco cantore del *Poema Paradisiaco*, che si suole indicare come primo documento della corrente crepuscolare. Del 1911 sono *I Colloqui*, seconda raccolta poetica di Guido Gozzano, al centro del cui percorso sta il famoso poemetto *La Signorina Felicita*. Accanto ad esso, una serie di poesie documentano il rapporto del "crepuscolare" Gozzano con il "poeta vate" D'Annunzio, solo tre anni prima dell'opera di Zandonai. La "lussuria" suggerita dal poeta, rimane come eco di sommessa suggestione; l'ispirazione poetica del musicista non è quella dell'Eros vigoroso, bensì l'abbandono crepuscolare, la sottile e sensuale estenuazione. Francesca è donna disorientata in un mondo nel quale ogni valore sentimentale, spirituale e civile, appare destinato a precipitare in un baratro in cui non si intravedono i confini. Francesca e le sue ancelle sono avvolte in un clima malinconico, più crepuscolare che decadente, sognante e lontano nel tempo: «... è dolce cosa vivere obliando almeno un'ora fuor dalla tempesta che ci affatica». Capolavoro di estetismo, di preziosismi verbali, di musicalità. La raffinatezza del testo letterario, puntualmente risponde all'impiego di strumenti antichi, pifferi, liuti, viola pomposa. L'orchestra trova colori e trasparenze di gusto liberty, delicatezza di tinte a creare felici suggestioni. Il melodismo di Zandonai, pervaso da un senso di smarrimento e malinconia, sortisce un'eleganza insolita che non viene da Mascagni; né verista è lo scatenarsi della passione amorosa non cantata, ma solo suggerita. La musica trova i suoi accenti più felici quando evoca l'attesa, la memoria, il timore piuttosto che l'amore esaltante e sanguigno. L'arezza degli scapigliati, lo *spleen* dei decadenti e le atmosfere dimesse dei crepuscolari contagiano gli anni a venire. A partire dai primi decenni, tutto il ventesimo secolo viene pervaso da una profonda crisi senza precedenti che induce l'uomo a ripensare se stesso in altri termini. Un passo indietro: nel 1525, il militare e nobile francese Jacques de la Palice, muore a Pavia, in una famosa battaglia condotta al seguito di Francesco I contro gli spagnoli di Fernando Francesco d'Avalos. Alla morte, i suoi amici ed i suoi uomini, pare anche su suggerimento dello stesso Jacques, realizzano come epitaffio, alcune righe che così recitano: «Qui giace il Signore di La Palice. Se non fosse morto, farebbe ancora invidia». Nel tempo, la parola francese *envie*, invidia, si è trasformata in *en vie*, in vita, generando il verso di tono faceto e canzonatorio: «Se non fosse morto, sarebbe ancora in vita». Al di là del riso suscitato, quasi senza volere

Jacques ha evidenziato una profonda verità che ha interessato, pur con le dovute varianti, tutti i secoli fino al XIX compreso, soprattutto in relazione ai concetti di vita e morte. Nel secolo dei *lumi*, dolori, sofferenze, tribolazioni ed affanni che pure segnano immancabilmente la vita, miravano ad essere superati, come fossero “problemi”, in uno stadio superiore di pace, calma e serenità, verificandosi all’interno di una vita sentita, ciò nonostante, come “piena”, appagante godimento dell’“essenza”, possibile luogo di felicità della quale si riteneva averne diritto. Metastasio, illuminismo e barocco docent.

In quest’ottica la morte è veramente un’esperienza “dopo” la vita. È spettato poi ai Romantici il tentativo di dare, se non un senso, almeno una motivazione alla morte se questa viene ad interrompere una vita percepita, appunto, come “essere” e non come “mera esistenza”. Quasi tutto il melodramma romantico italiano del XIX secolo si uniforma alla suddetta esigenza. La morte diventa, allora, speranza di salvezza, di incontrare Dio, di vivere in altra dimensione l’amore proibito, impossibile od ostacolato in terra, anelito di redenzione; si muore per la patria, per l’onore, per salvare gli amati; si muore “insieme”, consolati, spesso uno nelle braccia dell’altro. Ma, tra la fine dell’Ottocento ed i primi del Novecento, la cultura e la storia cambiano radicalmente. Decadenti e crepuscolari ben testimoniano lo smarrimento che ne deriva. I venti di guerra che stavano già spirando in Italia e nel mondo generano un nuovo tipo di angoscia, una nuova dimensione del dolore. Se, prima, le guerre venivano combattute al “fronte” o in zone circoscritte, lasciando paesi e città relativamente al sicuro, adesso, la dilatazione dei conflitti a “mondiali”, atterrisce e spaventa. Nessuno è esente dal pericolo, tutto è estremamente precario, anche la vita. Si cammina su «cocci aguzzi di bottiglia». La morte, allora, non è solo tragica ed irreversibile esperienza *post-vitam*, ma anche “contemporanea” alla vita stessa, andando ad inficiare ed invalidare il godimento pieno di questa, finché c’è. «È fatale a chi nasce il dì natale», Leopardiano funesto presagio; la morte viene avvertita cucita alla schiena come l’ombra di Peter Pan. Esperienze dolorose si aggiungono talora ad una vita che ha già di per sé un senso tragico ed assurdo; «... in una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male / ogni altra vita»<sup>12</sup>.

Sofferenza come destino dell’uomo e dolore cosmico, sono ben acutamente intuiti da Puccini. Erroneamente definito “verista” secondo la più autentica accezione del termine, il Maestro non lo è né per spirito né per contenuti. A meno che non si accetti tale etichetta solo per il semplice fatto di aver egli vissuto cronologicamente in un’epoca definita tale. Certo realista sì, ma è cosa diversa. Come sopra riportato, a partire dalla nascita del naturalismo francese, tutta la cultura e la storia a seguire non hanno potuto più fare a meno del confronto con il dato reale.

Tendenza di vasto respiro, il realismo, è penetrato in modo avvolgente e contagioso, quanto generico. Inevitabile che anche Puccini ne subisse l'influenza. Il compositore toscano ambienta le più famose opere in luoghi, città, spazi ben connotati realisticamente e geograficamente, con precisione quasi maniacale: la Parigi di *Bohème* e *Manon*, la Roma di *Tosca*, il Giappone di *Butterfly*, la Cina di *Turandot* e la Firenze di *Gianni Schicchi*, il monastero di *Suor Angelica*. Tutte le opere sono "trapuntate" di oggetti pressoché quotidiani: comignoli, fiori, luna, lumi, candele, fogli, pennelli e tele, manicotti, gong, kimoni, pugnali e paraventi, trine e gioielli, caminetti, legna, ventagli, navi, denari e... persino un cadavere! Le atmosfere degli ambienti vengono costruite a regola d'arte per creare impressionanti suggestioni: la gelida soffitta di Rodolfo, la spensieratezza dei giovani amici al caffè Momus, il terrificante climax di *Turandot*, la disperazione di Tosca per la progettazione della "finta" fucilazione di Mario, l'amore esotico di *Butterfly*, la tragedia della deportazione di *Manon*, il clima ironico e pungente dello *Schicchi* di dantesca memoria. Puccini, complici i suoi librettisti, rinnova anche il linguaggio che si avvicina sempre più al parlato quotidiano, pur non rinnegando la tradizione colta. Ecco che arrivano nuove soluzioni "antidialogiche": «Ehi dico, basta, basta!», «Taci, o t'uccido!», «Zitta! Zitta!». Si fanno strada parole comuni come "grazie" al posto di "mercé", "davvero" al posto di "fia". Una delle principali novità sta nella sintassi e nel lessico. L'*ordo artificialis* delle parole, quasi regola nei libretti ottocenteschi, qui diventa eccezione. «Pronto è il tutto?» si trasforma in «Tutto è pronto?». Impensabili nei libretti precedenti parole come barattolo, soffietto, pipa, cintura, pupazzi, serrature..., come pure esclamazioni ed interiezioni tipiche della spigliatezza della lingua comune: ehi, ouff, ohibò, hip hip.

Radicalmente innovativa l'introduzione di parole straniere: yankee, whisky, obi, kami, geisha. Il giovane compositore non incontra subito il favore del pubblico. Le cornici storiche, sociali e geografiche sono poco più che impalcature e contenitori, all'interno dei quali i personaggi si muovono in ben altre direzioni, così "moderne" da non essere all'inizio quasi capite.

Pur ammirando Verdi e la tradizione musicale italiana, Puccini guarda oltralpe, a Wagner e Debussy, scavalcando il verismo di Verga e dell'amico Mascagni. Così, la prima rappresentazione di *Butterfly* alla Scala di Milano, il 17 febbraio del 1904, è una vera catastrofe:

... un vero linciaggio! Quei cannibali - che orrenda orgia di forsennati briachi d'odio! non ascoltarono neanche una nota ...<sup>13</sup>

Pur avendo vissuto solo pochi anni nel XX secolo, è Puccini, realista, ma anche romantico e crepuscolare, ad intuire ed interpretare quella profonda angoscia esistenziale che, di lì a poco, la più grande tragedia umana avrebbe generato.

Cio-Cio-San, giovane figlia di un samurai orgoglioso e fiero, educata severamente, ha l'obbligo di nascondere pudicamente i propri sentimenti. In un clima di riserbo e tenerezza, le sue parole «Noi siamo gente avvezza alle piccole cose, umili e silenziose...» echeggiano crepuscolari versi gozzaniani. Ma la quindicenne fanciulla è capace di “uscire” dalla propria storia familiare e sociale. Alla maledizione dello Zio Bonzo risponde: «Rinnegata... e felice», con convinzione degna delle più innovative figure femminili del Novecento. Partito Pinkerton, Butterfly ne attende il ritorno, fedele ed ostinata, pur col cuore gonfio di dolore e rifiuta la corte del ricco Yamadori, ridotta quasi in miseria e con un bimbo avuto dallo “yankee vagabondo”. Ma il ritorno di Pinkerton nulla di buono lascia sperare: una moglie americana e la richiesta di portare il figlio negli Stati Uniti, precipitano Butterfly in una “zona” di disperazione del tutto nuova. È l'angoscia di una vita già di per sé tragica e la percezione di un dolore che non ha senso né spiegazione ed i cui effetti non tardano a farsi sentire. «A lui lo potrò dare, se lo verrà a cercare»: se le parole hanno un peso, occorre riflettere su quel “potrò”; Butterfly non dice “dovrò” né “voglio”; è plausibile pensare alla giovane giapponese come soggetto autonomo e non condizionabile da niente e da nessuno; altrettanto credibile il fatto che avrebbe potuto vivere con il figlio, sia pur reietta, povera e ai margini della società, rinnegata e derelitta, ma vivere. Butterfly sceglie il “niente”, non potendo avere il “tutto”. Dopo lo straziante e super-commovente addio al figlio, allontana tutti e, con decisione esclusivamente individuale, si toglie la vita, sola, in un drammatico silenzio. Non dissimile Liù che, con gesto generoso quanto mai pieno di angoscia, si toglie la vita per proteggere il segreto dell'amato e solo perché: «in un lontano giorno, io t'ho sorriso».

Eroine sovrastate da un cielo vuoto che non risponde. Anche Mario comprende la disperazione del Novecento: «... e muoio disperato e non ho amato mai tanto la vita!». Assurdità allo stato puro; persino i rumori, che pure partono dalla verosimiglianza con il reale, lo superano e vanno oltre, acquisendo un valore simbolico, creando atmosfere e *suspense*, molto simile all'uso dei “rumori” che ne fa il cinema moderno: il suono del gong, delle campane, lo sparo di un fucile, la sirena della nave, immediatamente cambiano la situazione, anticipano un *coup de théâtre*, presagiscono angosce ed il finale inevitabilmente drammatico delle storie. Storie nelle quali si inseriscono i nuovi “cattivi”, mostri, Scarpia moderni per i quali non esiste nessuna motivazione o giustificazione e che lasciano attoniti e smarriti. È il non-senso della vita che attanaglia anche i personaggi delle grandi masse corali, sempre più diversificati, meglio definiti, descritti uno per uno con quell'estrema soggettività che è cifra inconfondibile di quasi tutto il Novecento. Uomini, donne e bambini irrompono e si sparpagliano sulla scena con caos e confusione. Prende vita una nuova società di persone che reagisce a modo proprio di fronte alla difficile fatica di vivere. Ne sanno qualcosa i quattro giovani amici di *Bohème*, opera ispirata al romanzo *Scènes*

*de la vie de bohème* di Henri Murger, pubblicato a puntate su *Le Corsaire* tra il 1845 e il 1848; Puccini ne scavalca l'effetto "bozzetto". Ancor prima di *Butterfly*, gli amori di Rodolfo e Mimì, di Marcello e Musetta, si scontrano con la tragica realtà della vita, minata da povertà e malattia. Pure, i giovani sono capaci di "sognare", di evadere dal banale e dal quotidiano:

in povertà mia lieta  
scialo da gran signore  
... per sogni e per chimere per castelli in aria  
l'anima ho milionaria.

Né manca la speranza:

... ma il furto non m'accora  
poiché v'ha preso stanza  
la dolce speranza  
la speranza!

Sogni impensabili per i personaggi veristi. Pur tuttavia, la felicità è effimera, fragile, legata alle piccole cose di stampo crepuscolare:

mi piaccion quelle cose  
che han sì dolce malia...  
che parlano di sogni e di chimere....

Non può sfuggire la quasi completa uguaglianza di: «Sarebbe così dolce restar qui», con il già citato verso gozzaniano. Il filosofo Colline sintetizza la poetica crepuscolare quando, accingendosi a vendere il suo logoro cappotto per aiutare l'amica ammalata, chiama la vecchia zimarra, "fedele amico mio". Banale oggetto dall'enorme carica affettiva; parentesi lirica che ha il vago sapore di una marcia funebre. Ma la generosità degli amici non salva Mimì. «All'apparir del vero, tu, misera, peristi», aveva già profetizzato Leopardi<sup>14</sup>. Se Mimì muore, non di meno tutti coloro che restano sono infelici. La morte crea un silenzio plumbeo e terribile; tutto si dissolve come una candela spenta da un soffio di vento gelido, segnando in modo inequivocabile il non senso della vita. Lo capisce bene Rodolfo, quando, morente Mimì, senza quasi neanche avvicinarla, se non *in extremis*, guarda invece con fare smarrito, il volto e gli occhi degli amici, vedendovi riflesso, impotente, il loro ed il suo proprio dolore: «che vuol dire quell'andare a venire... quel guardarmi così...».

**Note:**

- <sup>1</sup> ARRIGO BOITO, *Il libro dei versi - Re Orso, a Giovanni Camerana*, Milano, Mondadori, 1981, p. 78.
- <sup>2</sup> GIOVANNI VERGA, *Eva*, Milano, Elli Treves, 1873, p. \*\*\*
- <sup>3</sup> GIANANDREA GAVAZZENI, *La musica di Mascagni oggi* in *Pietro Mascagni*, a cura di Mario Morini, vl. I, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1964, p. 18.
- <sup>4</sup> Mascagni a Vittorio Gianfranceschi, 4 luglio 1889 in PIETRO MASCAGNI, *Epistolario II*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, p.101.
- <sup>5</sup> JORIS-KARL HUYSMANS, *Controcorrente*, Roma, ed. Newton Compton, 2015, p. 179.
- <sup>6</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal, Spleen*, Milano, Feltrinelli, 1964, p.139.
- <sup>7</sup> GUIDO GOZZANO, *La signorina Felicita*, in *I colloqui*, 1911, Torino, Ed. Einaudi, 1996, pp.123-145.
- <sup>8</sup> *Ivi*, p.132.
- <sup>9</sup> *Ivi*, p.135.
- <sup>10</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Prefazione a Giovanni Alfredo Cesareo, Francesca da Rimini. Tragedia*, Milano, Remo Sandron, 1906, pag.11.
- <sup>11</sup> Lettera di Zandonai a D'Annunzio, ottobre 1912, in FABRIZIO DORSI, GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, 2000, p.570.
- <sup>12</sup> UBERTO SABA, *La capra*, in *Tutte le poesie*, Milano, ed. Mondadori, 1992, p.21.
- <sup>13</sup> Puccini a Camillo Bondi in MOSCO CARNER, *Giacomo Puccini*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 202.
- <sup>14</sup> GIACOMO LEOPARDI, *A Silvia*, in *Antologia della poesia italiana- Ottocento* diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola - La Biblioteca di Repubblica, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004, vv.60-61 p. 256

# DONO DELIUS





## Dono Delius: il primo quinquennio di musica e ricerca intorno al flauto

*Mara Luzzatto*

Il ricchissimo archivio flautistico che il prof. Nikolaus Delius ha personalmente donato al nostro Conservatorio nel 2013 (descritto in «Il Paganini», 1, 2015) è alla base di una vasta attività di studio articolatasi in questi cinque anni: con cadenza regolare nel mese di ottobre, e con un tema di volta in volta definito, si sono infatti svolti nel nostro istituto incontri ai quali hanno partecipato le seguenti Istituzioni musicali:

- Conservatorio *S. Cecilia*, Roma (Prof. Enrico Casularo e allievi)
- Conservatorio *G. Nicolini*, Piacenza (Prof.ssa Mariateresa Dellaborra)
- Conservatorio *G. B. Pergolesi*, Fermo (Prof.ssa Luisa Curinga e allievi)
- Conservatorio *G. Verdi*, Milano (Proff. G. Battista Columbro, Rosalba Montrucchio, Elena Previdi, Simona Valsecchi e allievi)
- Conservatorio *G. Frescobaldi*, Ferrara (Prof. Gianni Lazzari e allievi)
- Conservatorio *S. Giacomantonio*, Cosenza (Prof. Tommaso Rossi)
- Conservatorio *G. Verdi*, Torino (Prof.ssa Francesca Odling e allievi)
- Conservatorio *A. Pedrollo*, Vicenza (Prof. Stefano Bagliano)
- Civica Scuola delle Arti, Roma (Prof.ssa Elisabetta Ferri)
- Associazione Musicale *Leonardo de Lorenzo*, Roma (Prof.ssa Ginevra Petrucci)
- Casa Discografica *Dynamic*, Genova (Prof. Danilo Prefumo)
- Società Bolognese per la Musica Antica (Prof. Federico Corrado)
- Università di Berna (Prof. Alessandro Lattanzi)
- Accademia Musicale di Schio (Prof. Alessandro Valle)
- Università di Saskatchewan, Saskatoon, Canada (Prof. Walter Kreyszig)
- Associazione Musicale *Acusticamente* (Prof. Ugo Piovano)

Poiché il Dono Delius è costituito da spartiti musicali e materiali di studio (raccolti dal professore in decenni di ricerche nelle maggiori biblioteche del mondo), finalità di-

chiarata delle *Giornate di studio* è quella di tenere ‘allacciati’ i due ambiti dell’*esecuzione* della *ricerca*. Il tutto all’interno del Conservatorio, quindi mettendo al centro gli allievi e l’aspetto *didattico*: gli spazi musicali dei nostri incontri sono condivisi da allievi e docenti, e i relatori esterni indirizzano i propri contributi non solo alla comunità scientifica, ma primariamente agli allievi. Con questi presupposti, gli studenti – protagonisti in concerto – hanno la possibilità di venire a contatto con repertori flautistici anche poco battuti, sollecitati dai temi di volta in volta proposti. Di seguito una panoramica dei pezzi finora eseguiti (sono contrassegnati con \* i brani tratti dal Dono Delius):

- J.J.Amon, Sonata in do maggiore op. 48 no 3 per pft., fl. e vcl.\*  
 Anna Amalia von Preu, Sonata in fa maggiore per fl. e b.c.  
 F.Benda, Sonata in mi minore per fl. ‘Solo con il basso, il violoncello e cembalo’\*  
 J.M. Blochwitz, Suite in do minore per fl. e b.c.\*  
 B. de Boismortier, Trio in re min. op. 7 n. 4 per tre fl.\*  
 A. Bon, Quarta Triosonata per due fl. traversi e b.c.  
 F.Devienne, Trio in re maggiore op. 19 no 1 per due fl. e vcl.\*  
 L.A. Dornel, Sonata in si min. op. 3 n. 7 per due flauti e b.c.\*  
 N.Dôthel, Sonata in canone in re maggiore per due fl.\*; Duetto in fa magg.per due fl.\*; Trio in mi min. per 3 fl.\*  
 G. Ferlendis, Trio in sol maggiore per due fl. e b.c. (fg.)\*  
 F.Geminiani, Sonata in sol minore per fl. e b.c. (fg.)\*  
 C.H. Graun, Sonata a tre in mi bemolle maggiore, per due fl. e b.c.\*  
 J.G. Graun, Sonata in do maggiore per fl. e b.c.\*  
 A. Hasse, Recitativo e Aria per sopr., fl., cemb. e b.c.\*  
 F.A. Hoffmeister, Quartetto in re maggiore op. 19 per fl. e archi\*  
 Ch. Hummell, Trio in re maggiore per fl., vl. e vla\*  
 N. Jommelli, Trio in sol maggiore per due fl. e b.c.\*  
 C.J. Lidarti, Duetto in sol maggiore per due fl.; Duetto notturno in sol magg. per due fl.  
 D. Mancinelli, Sonata in re maggiore per due fl.\*  
 B. Porta, Trio in re minore op. 1 no 1 per tre fl.  
 J.J. Quantz, Capriccio in sol maggiore, QV3, 1.3 e Fantasia in si minore, QV3, 1.24 per fl. solo  
 F.Ruge, Sonata in sol maggiore per tre fl.\*  
 M. Stabinger, Duetti in re maggiore e sol maggiore per due fl.; Quartetti op.VI no 2 e 3 per quattro fl. senza basso  
 G. Tartini, Sonata in re maggiore per due vl. (fl.) e b.c.\*

G. Ph. Telemann, Duetto in do min. per due fl. diritti; Triosonata in fa magg. per due fl. diritti e b.c.

Wilhelmine von Bayreuth, Sonata in la minore per fl. e b.c.

Lo scorso anno la risonanza internazionale della donazione ha portato alla prestigiosa collaborazione di Walter Kreyszig – Autore tra l'altro della voce "flauto" nell'enciclopedia in 27 volumi *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Professore emerito dell'Università canadese di Saskatoon, ma regolarmente invitato a convegni musicologici europei, Walter Kreyszig (che ha stilato l'articolo sottoriportato, dedicato a Nikolaus Delius) continuerà a seguire le nostre attività come componente onorario del Comitato Scientifico. La prossima *Giornata internazionale di studi* – programmata per il 27 ottobre 2018 – avrà come tema "Il Capriccio strumentale dalla seconda metà del XVII alla fine del XIX secolo" (un'anticipazione dei contenuti, con specifico riferimento al repertorio flautistico, si trova nel testo qui alle pp. 64 e segg.). Inserito nell'ambito della programmazione del 2° Genova Paganini Festival – rassegna che si svolge nell'intero mese di ottobre, e che ha il suo *clou* nei giorni limitrofi alla nascita di Paganini, appunto il 27 ottobre – il concerto in chiusura della *Giornata di studi* comprenderà un'antologia di Capricci per flauto, violino e pianoforte, che arriverà a toccare anche l'opera paganiniana.

Nelle precedenti *Giornate di studi* si sono affrontate svariate tematiche:

- 14 dic. 2013 – *Il suono di un grande patrimonio – Parole e musica dal Dono Delius*
- 25 ott. 2014 – *1° Giornata di studi sulla letteratura flautistica*
- 2-3 ott. 2015 – *Seminario e Giornata di studi intorno al Dono Delius: Il repertorio flautistico italiano tra XVIII e XIX secolo* –
- 28-29 ott. 2016 – *Seminario e Giornata di studi: Flauto solo e flauto solista nella prima metà del Settecento*
- 28 ott. 2017 – *Giornata Internazionale di studi: La musica da camera con flauto nel XVIII secolo*

Vengono riportati qui di seguito i contributi relativi al 2017: oltre al citato Walter Kreyszig, che ha presentato un lavoro sull'opera 25 di Beethoven, compare uno studio incentrato sulle origini del repertorio per tre flauti (a firma di Ugo Piovano), ed una ricerca ad opera della nostra bibliotecaria, Carmela Bongiovanni, inerente le fonti genovesi di Jommelli (l'intervento all'interno della *Giornata di studi* aveva avuto come oggetto il *Trio in sol magg. per due violini o due flauti e basso* il cui manoscritto è conservato nella nostra Biblioteca).

Gli studenti del “Paganini” hanno così avuto, nel corso degli anni, l’opportunità di unire alle lezioni ordinarie di strumento anche momenti importanti di condivisione ad un livello culturale più allargato: ogni *Giornata di studi* significa infatti per loro mettersi in rapporto con allievi provenienti dall’esterno – ascoltando e suonando *insieme*; significa approfondire la conoscenza di ambiti da loro talvolta inesplorati, apprendendo anche l’importanza di studi ben documentati; significa, in definitiva, incrementare il loro bagaglio culturale e soprattutto stimolare continuamente la curiosità di ciascuno. Mi trovo a questo riguardo molto in sintonia con una recente affermazione di Massimo Recalcati: «il compito primo di ogni maestro non è quello di trasmettere il sapere, ma quello di portare il fuoco, cioè di accendere il desiderio di sapere».

## Il processo di trasformazione della *Serenata* dal genere *Musica all'aperto* al regno della *Hausmusik*: spostamento paradigmatico nella giustapposizione di *Entrata*, *Minuetto*, *Molto allegro*, *Tema e Variazioni*, *Scherzo e Rondò* nella *Serenata in re maggiore per flauto, violino e viola op. 25* di Ludwig van Beethoven

Walter Kurt Kreiszig

Dedicato al Prof. Nikolaus Delius

Oltre cinque anni dopo il trasferimento da Bonn a Vienna, in una lettera all'amico Franz Gerhard Wegeler (1765-1848) di Bonn, datata Vienna 29 giugno 1801, Beethoven rende una testimonianza breve ma significativa della propria esperienza nella capitale austriaca:

Vuoi sapere qualcosa della mia situazione; ebbene, non sarebbe poi tanto cattiva. Dall'anno scorso Lichnowsky, che, per quanto sembri incredibile, era ed è rimasto sempre il mio amico più affettuoso (dei piccoli malintesi ve ne furono anche fra noi, ma appunto questi non hanno forse rafforzato la nostra amicizia?), mi ha assegnato una somma fissa di seicento fiorini, alla quale posso sempre attingere finché non avrò trovato un posto che mi convenga. Le mie composizioni mi rendono molto, e posso quasi dire di avere più ordinazioni di quante ne possa soddisfare. Per ogni mio lavoro ho sei, sette editori e ancora più se mi preme di averne; non si discute più con me: io chiedo e loro pagano. Ammetti che non è mica male come situazione. Faccio un esempio: vedo un amico in difficoltà e le mie finanze non mi permettono di aiutarlo subito; non ho che da mettermi a tavolino e in breve è servito. Sono inoltre diventato più parsimonioso di prima. Se dovessi rimanere sempre qui, sono sicuro che riuscirei a organizzare ogni anno un'*accademia* a mio favore, come ho già fatto varie volte.<sup>1</sup>

Nonostante Beethoven eviti nella succitata lettera di fare riferimento a specifiche composizioni, questo documento fornisce una vivida testimonianza del suo evidente successo come compositore, in quanto egli attesta il sostegno economico ai propri sforzi compositivi e la capacità attrattiva dei suoi lavori; al contempo, è evidenziato come sia allargato gradualmente il compasso compositivo all'esplorazione di generi nuovi rispetto a quelli sperimentati nella città natale, come il quartetto d'archi (6 *Quartetti* op. 18 in una prima versione ed in versione riveduta) e la sinfonia (*Sinfonia* n. 1 *in do maggiore* op. 21 ultimata

negli anni 1799/1800). La succitata lettera costituisce per Konrad Küster il punto di partenza del capitolo 4 della propria monografia, intitolato: *Neue Wege: Kompositionen um die Jahrhundertwende*, che costituisce una visione d'insieme di un certo numero di importanti lavori, come il lied *Adelaide* op. 46, la *Sonata in do minore* op. 13 (*Patetica*) e la *Sonata in do minore* op. 27 n. 2 (*Al chiaro di luna*) per pianoforte, il ciclo di *Quartetti* op. 18 e la *Sinfonia* n. 1 *in do maggiore* op. 21 – non è però menzionata la *Serenata* op. 25 per flauto, violino e viola<sup>2</sup>. Nonostante i riferimenti a questa composizione in molti cataloghi<sup>3</sup>, la *Serenata* op. 25 ha ricevuto scarsa o nulla attenzione nella letteratura secondaria<sup>4</sup>, al di là di sporadiche menzioni in monografie, mentre nell'indice riportato da William Kindermann nel suo *Beethoven* è citato il *Rondino in mi bemolle maggiore WoO 25* per 2 ob., 2 cl., 2 cor., 2 fg. (1793) – senza menzione alcuna della *Serenata* op. 25<sup>5</sup>. Solo in una annotazione sulla *Serenata* op. 25, sia nella versione originale che nella rielaborazione op. 41<sup>6</sup>, e in un capitolo specificatamente dedicato alla musica da camera per fiati e alle rielaborazioni, la *Serenata* op. 25 riceve quell'ampiezza di trattazione che questa particolare composizione merita<sup>7</sup>.

Già prima dell'inclusione della *Serenata* op. 25 nell'*opera omnia* di Beethoven, questo lavoro embrionale all'interno del *corpus* beethoveniano aveva attirato l'attenzione degli interpreti, fra i quali il celebre flautista Nikolaus Delius (n. 1926)<sup>8</sup>, dedito soprattutto al repertorio solistico e cameristico del Settecento e primo Ottocento, come riscontrabile dalla sua ricca collezione – il *Dono Delius* – regalata al Conservatorio “N. Paganini” di Genova nel 2013<sup>9</sup>. All'interno della musica da camera beethoveniana, che comprende una grande molteplicità di generi, sia per quanto concerne le forme che gli organici, la *Serenata* op. 25 si colloca in una nicchia particolare<sup>10</sup>. Con questo lavoro, infatti, Beethoven trasferisce il genere di musica all'aperto nel regno della *Hausmusik*, molto di moda in ambito tedesco. Mancando l'autografo, non è possibile stabilire con esattezza la data di composizione, ma l'esistenza di alcuni abbozzi<sup>11</sup> rende ipotizzabile una stesura intorno al 1801; l'accurata analisi dei medesimi<sup>12</sup> la fa risalire a circa quattro anni dopo il completamento della *Serenata in re maggiore* op. 8 per vl., vla. e vcello (composta a Vienna tra 1796 e il 1797). In ogni caso, le affinità tra le composizioni riguardano svariati parametri, tra cui la tonalità di re maggiore ed un'analogia successione di movimenti. Inoltre, Beethoven rivela – all'interno di entrambe le *Serenate* – una matrice compositiva simile nell'uso dei temi e nella trasformazione tematica. Nella *Serenata* op. 25 giustappone diversi generi, evidenziando maggiormente il contrasto tra i movimenti piuttosto che lo sviluppo tematico-motivico, tipico di molte composizioni cameristiche come il *Settimino* op. 20 per cl., cor., fg., vl., vla., vcello e cbasso (scritto a Vienna nel 1799). Il motivo triadico in due battute, che viene esposto prima dal flauto e poi dal violino e dalla viola, sottolinea il carattere di

fanfara del movimento introduttivo. La fanfara ritorna, leggermente modificata, al flauto. L'esposizione bipartita alla tonica (re maggiore) e alla dominante (la maggiore) è seguita da un trio, ancora bipartito, ma di carattere contrastante e maggiormente melodico, alla sottodominante (sol maggiore). Il trio si conclude con la consueta ripresa dell'esposizione, senza i ritornelli. Beethoven replica lo schema formale dell'Entrata nel *Tempo ordinario d'un Menuetto*, movimento tipico del classicismo viennese e parte integrante della Sere-nata. Con gli accenti a sorpresa nell'antecedente, che si evidenziano nell'uso degli *sforzati* degli archi sul terzo quarto della misura, il Minuetto si basa sul sincopato e su un profilo melodico senza asperità nel conseguente. I due trii che seguono, diversificati nell'attribuzione strumentale (il primo per archi, il secondo per flauto e archi) danno occasione al virtuosismo degli interpreti. Il successivo *Molto allegro*, senza dubbio impregnato del carattere dello scherzo, dimostra la propensione di Beethoven per l'alternanza, con l'inversione della tipica successione di sezioni maggiore e minore. Nel *Molto allegro*, al segmento bipartito in re minore segue analogo segmento bipartito in re maggiore, che conduce alla ripresa e successivamente alla coda. Per l'*Andante con Variazioni*, Beethoven fa ricorso ad una semplice cantilena per archi, dove il flauto è coinvolto nella ripercussione in ottava della ripresa del tema, modello delle tre variazioni. Il profilo melodico della cantilena ritorna nelle variazioni in una serie di diminuzioni, quasi Beethoven esplorasse la tecnica della parafrasi. Il *focus* è infatti incentrato sul profilo ritmico, che diversifica una variazione dall'altra: nella Var. 1, il flauto presenta il tema in diminuzioni ritmiche e melodiche, mentre violino e viola illustrano indipendentemente la propria variazione ritmica e melodica derivante dal tema, senza peraltro mai perdere di vista la configurazione armonica-ritmica dell'*Andante*. Nella Var. 2, ai passaggi veloci in sedicesimi e trentaduesimi della variazione precedente e ai suoi brevi richiami motivici, subentrano le terzine del violino e le figurazioni in sedicesimi della viola. Nella Var. 3, il flauto spicca con citazioni tematiche e figurazioni anch'esse derivanti dal tema. La coda appare come uno sviluppo tematico, naturalmente limitato per non mutare le proporzioni generali della struttura bipartita del tema e delle variazioni. L'*Allegro scherzando e vivace* si dipana come un'idea melodicamente e armonicamente semplice, dove la scala ascendente in ritmo puntato conclude con una progressione discendente a la minore (dominante di re): nell'insieme si tratta di un movimento riconducibile a uno scherzo, come già il *Molto allegro*. Nella sezione centrale, Beethoven giustappone il metro 3/4 e 6/8, mentre il successivo *Adagio* è quasi un'introduzione del Finale, nello stile di un intermezzo. La distribuzione strumentale è analoga a quella dell'*Andante con Variazioni*, quasi a ripercuotere il contrasto sonoro tra flauto e archi, e la linea melodica ha il suo culmine su un accordo di settima di dominante

che porta direttamente al rondò conclusivo. Beethoven impiega qui un tema che occupa 26 battute (abaa'), caratterizzato da ritmi lombardi, mentre il *refrain* del rondò appare in contrapposizione con le duine sincopate dove il compositore anticipa un successivo sviluppo tematico, introducendo una piccola figurazione che funge da transizione al *refrain* del rondò. Dal punto di vista formale, in ogni modo, il movimento conclusivo della *Serenata* è impostato secondo il classico schema ABACABA più coda.

Forse è stato il ricorso a generi diversi, nell'ambito di una stessa composizione, ad istigare le critiche di E. Hanslick (1825-1904), il quale reputava che "l'opera fosse incongrua rispetto al suo Autore"<sup>13</sup>. Fu probabilmente la pluralità di movimenti accorpati in un'unica composizione, ad incrementare la popolarità dell'op. 25 di Beethoven: la fortuna della *Serenata*, che occupa una posizione particolare nell'ambito della più vasta fortuna dell'opera beethoveniana<sup>14</sup>, evidenzia proprio la popolarità della composizione, Beethoven vivente, come è dimostrato dalla quantità di trascrizioni che sono sopravvissute<sup>15</sup>: a) una trascrizione per chit., vl., vla, pubblicata da Artaria a Vienna e ristampata successivamente da Johann André (1741-1799) a Offenbach (lo stesso editore che pubblicò diversi lavori di W.A. Mozart<sup>16</sup>) – purtroppo è sconosciuta la data di entrambe queste pubblicazioni; b) una trascrizione delle Variazioni per voce e pianoforte, edita da L. Maisch (1776-1816) a Vienna<sup>17</sup>, e c) una trascrizione per flauto e pianoforte (Lipsia, Hoffmeister & Kühnel, 1830). Quest'ultima trascrizione, elaborata dal pianista Franz Xaver Kleinheinz (ca. 1770-1832)<sup>18</sup> fu pubblicata da Hoffmeister a Lipsia come op. 41 di Beethoven<sup>19</sup>. Il nome di Kleinheinz non compare nel frontespizio della pubblicazione, malgrado la manifesta volontà di Beethoven che invece apparisse il trascrittore, ma è fuori discussione che la trascrizione non sia da attribuirsi allo stesso Beethoven. Il fratello Kaspar Karl (1774-1815) testimonia infatti, in una lettera a Breitkopf & Härtel datata 21 maggio 1803, che

il signor Kleinheinz ha trascritto, sotto la direzione di mio fratello, varie sue opere pianistiche per quartetto e qualche pezzo di musica strumentale per pianoforte con accompagnamento. Può avere questi pezzi più o meno per 20 ducati<sup>20</sup>.

Kleinheinz, il quale aveva consuetudine con lo stile beethoveniano, trascrisse anche la sopracitata *Serenata* op. 8 per trio d'archi come *Notturmo* op. 42 per pianoforte e viola. Quanto alla *Serenata* op. 25, Kleinheinz si mantenne molto aderente alla stesura originale, con la linea del flauto ripresa testualmente, e le parti di violino e viola come basi per la versione pianistica, trasformando l'organico originale per tre strumenti nella scrittura per due strumenti tipica della Sonata settecentesca. A trascrizione avvenuta, Beethoven ritornò

sulla rielaborazione di Kleinheinz e vi apportò svariate correzioni, avendo cura di sottoporre all'attenzione dell'editore il proprio intervento di revisore, come è documentato nella lettera scritta da Beethoven a Hoffmeister & Kühnel nel 1803<sup>21</sup>:

Con questa mia dichiaro di Sua proprietà tutte le opere di cui mi ha scritto; l'elenco di esse Le verrà spedito in un'altra copia recante la mia firma e attestante la Sua proprietà – accetto anche il prezzo di cinquanta *ducati* – Le sta bene così? (...) Le riduzioni non sono mie, anche se le ho rivedute e in certi punti molto migliorate, quindi non andate poi a scrivere che io le ho ridotte, sarebbe una menzogna, oltretutto non saprei nemmeno trovare né il tempo né la pazienza per farlo. – va bene?

Fu comunque lo stesso Beethoven a trasmettere la trascrizione di Kleinheinz allo stesso editore per la divulgazione nel 1803, e ciò con l'avvenuta attribuzione del numero d'opera 41 – una pratica adottata anche da Nikolaus Simrock a Bonn, al fine di sorvolare volutamente per il pubblico circa versione originale e trascrizione. In una lettera a Beethoven datata 21 maggio 1806, Simrock riferisce questa pratica:

Ho pensato di far bene, mi creda, indicando i numeri d'op. 60 e 61; non sapevo quanto tempo prima erano stati composti gli originali e siccome già molte delle sue opere trascritte per pianoforte, per esempio le serenate, sono state dotate d'un numero d'opus più avanzato senza indicare che si tratta di riduzioni, così non ho ritenuto di peccare contro la Sua volontà facendo la stessa cosa, tanto più che ciò era probabilmente dovuto alla preoccupazione di dissipare i pregiudizi degli amanti della musica i quali, appena leggono nel titolo la parola riduzione, credono che non possa essere niente di buono<sup>22</sup>!

L'opinione non particolarmente favorevole dell'editore rispetto alle trascrizioni è piuttosto evidente nella corrispondenza che intercorre tra Hoffmeister & Kühnel e Hoffmeister & Company, datata Lipsia 21 dicembre 1803.

Abbiamo ricevuto i 2 *manoscritti di Beethov.*, ma nella *Overtura in do del Balletto* manca tutta la parte della *Viola*, occorre quindi farsela dare da *Beethov.*, e inviarcela immediatamente: poi soprattutto dovete chiedergli un indennizzo: infatti 50 ducati per simili manoscritti ci sembrano veramente troppi: non ci si guadagna niente, in più scritti così male, che sovente è impossibile raccappezzarsi. Quegli arrangiamenti non faranno onore a *Beethov.*<sup>23</sup>.

Nonostante le doti pianistiche di Kleinheinz<sup>24</sup>, l'intento del revisore – nello specifico – era quello di mettere in risalto le capacità di Beethoven stesso, che era stato elogiato dal suo maestro C.G. Neefe (1748-1798), il quale – in un'annotazione nella rivista *Magazin der Musik* di C.F. Cramer – riferiva nel 1783 dei notevoli progressi di Beethoven negli studi.

Ludwig van Beethoven (...), un bambino di undici anni, e di talento promettente. Suona il pianoforte con grande forza ed arte, legge benissimo a prima vista, e detto in breve: suona quasi tutto il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, che gli ha insegnato il M<sup>o</sup> Neefe. Coloro che conoscono questa raccolta di preludi e fughe in tutte le chiavi (che possono considerarsi il *non plus ultra*) capiscono cosa ciò stia a significare. (...) Questo giovane genio abbisogna di sostegno, affinché possa viaggiare. Diventerà un secondo Wolfgang Amadeus Mozart, se progredirà nella maniera in cui ha iniziato<sup>25</sup>.

Nei toni di Neefe circa la valutazione degli studi di Beethoven si coglie lo sguardo rivolto al promettente futuro dell'allievo, e anche un'anticipazione delle profetiche parole del conte Waldstein (1762-1823), contenute in una lettera a Beethoven datata Bonn 29 ottobre 1792 – dopo le quali Beethoven si convinse definitivamente a lasciare Bonn per stabilirsi a Vienna.

Caro Beethoven! Ella finalmente va a Vienna, per soddisfare un desiderio tanto a lungo vagheggiato. Il genio della Musica è tuttora in lutto e piange la morte del proprio discepolo. Mozart. Accanto al fecondissimo Haydn ha trovato rifugio, ma non occupazione degna. Ora desidererebbe di nel nuovo incarnarsi in uno spirito superiore: sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, dalle mani di Haydn lo spirito di Mozart<sup>26</sup>.

Le composizioni di Beethoven per flauto segnano rispettivamente la conclusione del suo soggiorno a Bonn ed il nuovo inizio a Vienna. Il 23 agosto 1792 Beethoven infatti completò a Bonn il *Duo in sol maggiore* WoO 26 (Hess 17) destinato al compagno di studi di giurisprudenza Johann Martin Degenhart (1768-1800)<sup>27</sup>: esso comprende un *Allegro con brio* (con elementi di contrappunto imitativo ed un ricco interscambio di melodia ed accompagnamento – quest'ultimo con figurazioni di basso albertino che sottostanno ad una melodia in stile belcantistico, la quale si dipana secondo un periodo regolare nell'ambito di una scrittura comprensiva di antecedente/consequente con andamento ritmico armonico regolare, fatta salva una breve trasgressione al modo minore prima del ritorno alla tonalità d'impianto) e un disinvolto *Menuetto quasi Allegretto*, caratterizzato da un si-

gnificativo cambio di tessitura nel trio, ricco di progressioni di ottave parallele. Si tratta, nel complesso, di procedimenti che Beethoven affrontava nell'ambito dei propri studi di composizione con Neefe. Nonostante i punti di contatto tra Haydn, Mozart e Beethoven dal punto di vista delle matrici compositive<sup>28</sup>, nella *Serenata op. 25* – tra i primi lavori del periodo viennese – Beethoven già superava i propri maestri – oltre a Haydn, J.G. Albrechtsberger (1736-1809) e A. Salieri (1750-1825)<sup>29</sup> – precisamente in termini di mero numero di generi e forme contenute in una singola composizione.

È piuttosto sorprendente che – nonostante la popolarità dell'op. 25 e delle successive trascrizioni – non sia giunta fino a noi alcuna traccia di esecuzioni dell'epoca<sup>30</sup>. Eppure, sia la *Serenata op. 25*, sia la sua trascrizione op. 41 sono vivide testimonianze del cambiamento dell'estetica musicale che si consumava attorno alla fine del secolo: il *focus* si trasferisce dal momento esecutivo alla redazione del testo musicale, definendo un nuovo concetto di *opus* cui Beethoven si attenne rigorosamente, divenendo il primo musicista ad assegnare un numero d'opus a lavori accuratamente selezionati, ritenuti più importanti rispetto a quelli privi di numero (tra i quali il sopracitato *Duo* per due flauti). Nel caso della *Serenata op. 25* e della trascrizione op. 41, l'assegnazione di numero d'*opus* da parte di Beethoven sottolinea la convinzione che si tratti di pezzi autonomi, in cui il testo musicale va considerato alla stregua di un pezzo d'inventario, come un quadro o una scultura in un museo.

Nel suo saggio *Il bello musicale* (1854) Hanslick scrive a proposito di autonomia musicale e organicità, e sulla rappresentazione di forma e contenuto – i due principali aspetti della composizione musicale – esprimendosi così:

(...) La musica consta di serie di suoni, di forme sonore: queste non hanno altro contenuto se non se stesse. Esse ricordano ancora una volta l'architettura e la danza, che parimenti ci presentano bei rapporti senza contenuto determinato. Ciascuno può caratterizzare e definire l'effetto di un pezzo musicale secondo la propria individualità; ma il contenuto del pezzo non è altro se non le forme sonore udite, perché i suoni non solo sono ciò con cui la musica si esprime, ma anche sono l'unica cosa espressa.

(...) Del contenuto di un'opera d'arte si può propriamente parlare soltanto là dove questo contenuto si contrappone ad una forma. I concetti di 'contenuto' e di 'forma' si condizionano e si integrano a vicenda. Dove non appaia una forma separabile col pensiero da un contenuto, non esiste neppure un contenuto indipendente. Nella musica noi vediamo contenuto e forma, materia e configurazione, immagine e idea, fusi in oscura e inscindibile unità. Da questa particolarità della musica, di possedere inseparati forma e contenuto, si stac-

cano nettamente le arti poetiche e figurative, le quali possono rappresentare in forma diversa il medesimo pensiero e il medesimo avvenimento. Della storia di Guglielmo Tell, Florian fece un romanzo storico, Schiller un dramma, Goethe cominciò ad elaborarla come epopea. Il contenuto è dovunque lo stesso, narrabile in prosa e riconoscibile; la forma è diversa.

(...) L'unità di pensiero musicale autonoma, esteticamente indivisibile, è in ogni composizione il "tema". Le caratteristiche primitive, che si ascrivono alla musica come tale, devono sempre essere dimostrabili già nel tema, microcosmo musicale. Ascoltiamo un tema principale, ad esempio quello della *Sinfonia in si bemolle maggiore* di Beethoven. Qual è il suo contenuto? Quale la sua forma? Dove comincia questa, dove finisce quello? Che il contenuto della frase non sia un determinato sentimento, speriamo di averlo dimostrato, e in questo come in ogni altro caso concreto apparirà sempre più chiaramente. A che cosa dunque si vuole dare il nome di contenuto? Ai suoni stessi? Certo; ma essi hanno già una forma. E che cosa chiameremo forma? Ancora i suoni stessi, che però sono una forma già riempita.

(...) Riguardo ad intere composizioni, specialmente di una certa ampiezza, si suole certo parlare della forma e del contenuto. Ma allora questi concetti vengono usati non nel loro originario senso logico, bensì già in un'accezione specificamente musicale. Come "forma" di una sinfonia, di un'ouverture, di una sonata, di un'aria, di un coro, ecc. si intende l'architettura delle singole parti e gruppi collegati, dei quali consta il pezzo; e cioè si intende la simmetria di queste parti nella loro successione, nel loro contrasto, ritorno ed elaborazione. Per contenuto si intendono poi i temi elaborati in tale architettura. Qui dunque non si parla più di contenuto nel senso di "soggetto", ma solo di un contenuto musicale. Riguardo ad intere composizioni si usano quindi le espressioni "contenuto" e "forma" in un significato applicato artistico e non in quello puramente logico; se vogliamo applicare quest'ultimo significato al concetto della musica, non dobbiamo procedere su un'opera d'arte intera, e quindi composita, ma sul nucleo ultimo ed esteticamente indivisibile di essa. Tale nucleo è il tema, o i temi. In questi non è possibile in nessun senso separare forma e contenuto. Se si vuole indicare a qualcuno il "contenuto" di un motivo, bisogna suonargli il motivo stesso. Così dunque il contenuto d'un pezzo musicale non può concepirsi secondo un soggetto, ma solo musicalmente, e cioè esso non è altro che i suoni concreti di quel pezzo. Poiché la composizione segue leggi estetiche formali, il suo procedere non s'improvvisa in un vagare arbitrario e disordinato, ma si sviluppa poco a poco in modo chiaro e organico, come fiori rigogliosi si sviluppano da un germoglio<sup>31</sup>.

Secondo Hanslick, l'espressività nella musica non è affatto legata alle emozioni, ma pone saldamente le sue radici nella forma musicale e nei generi correlati, e ciò rappresenta l'aspetto più saliente della propria estetica musicale – percezione che si ritrova pienamente riconfermata nelle op. 25 e 41 di Beethoven. Le questioni inerenti il genere si pongono per Beethoven anche relativamente alla sua *Sonata n. 13 in mi bemolle maggiore* op. 27 n. 1 (composta nel 1801) ed alla *Sonata n. 14 in do diesis minore* op. 27 n. 2 (*Al chiaro di luna*, sempre composta nel 1801), dove l'Autore sceglie appropriatamente il sottotitolo '*Sonata quasi una Fantasia*', riferendosi a due generi musicalmente indipendenti e diametralmente opposti – la sonata, con il suo preciso schema di *forma-sonata*, e la fantasia – dove è enfatizzata l'assoluta flessibilità formale, ciò che può forse essere considerato a livello di prodromi della progettualità compositiva intesa come «wirklich ganz neue Manier» – cui accennò all'amico violinista e mandolinista W. Krumpholtz (ca. 1750-1817), e come registra l'allievo di Beethoven Carl Czerny (1791-1857) nei propri *Erinnerungen aus meinem Leben* (1842, ms.)<sup>32</sup>.

È chiaro come, seppure in uno stadio precoce di sviluppo<sup>33</sup>, nei succitati lavori beethoveniani, così come nella *Fantasia in do minore* K 475 di Mozart, gli affetti (*Empfindungen*) del singolo compositore si collocano sottilmente nel contesto di un orientamento nuovo rispetto alle considerazioni inerenti il genere all'interno di singole specie di musica strumentale – un orientamento che segna anche, per i contemporanei di Beethoven, un cambiamento graduale in rapporto alla rappresentazione classica della forma, come si può osservare anche nella *Sonata in la minore* op. post. 164 (D 537) di F. Schubert (composta nel 1817)<sup>34</sup>.

La facilità con la quale è impiegata la giustapposizione di generi diversi nell'ambito di un'unica composizione, intesa come parte dell'espansione del processo compositivo, seguita sorprendentemente nel primo Ottocento con l'opera di Schubert (1797-1828)<sup>35</sup>. Fu proprio Schubert – secondo quanto riferito, trent'anni dopo la morte del compositore, da Joseph von Spaun (1788-1865) – che avrebbe detto: «Nel più profondo segreto del mio cuore, spero ancora di essere in grado di concludere qualcosa nella mia vita, ma chi può fare alcunché dopo Beethoven?»<sup>36</sup>.

Nondimeno, Schubert nell'ultimo periodo compose ispirato da Beethoven, come si può desumere da una quantità di composizioni, tra cui il *Trio in mi bemolle maggiore* op. 100 (D 929) per pianoforte, violino e violoncello (composto nel 1827)<sup>37</sup>, e il *Quintetto in do maggiore* op. post. 163 (D 956) per archi (composto probabilmente nel settembre 1828)<sup>38</sup>.

L'estetica musicale schubertiana, commensurabile con quella beethoveniana, trova immediata consistenza nelle *Variazioni* op. post. 160 (D 802) per flauto e pianoforte (composte nel 1823)<sup>39</sup>, dove il Tema – tratto dal Lied "*Trock'ne Blumen*" – è rappresentato in una mol-



teplicità di generi (come la fantasia, la marcia, lo studio, lo scherzo), tutti prevalentemente in forma binaria in quanto volutamente in rapporto con il lied: quasi una chiave d'interpretazione della teoria degli affetti (*Affektenlehre*), con lo scopo di catturare l'attenzione dell'ascoltatore (*Aufmerksamkeit*) – aspetto cui alludono nei loro scritti A.G. Baumgarten (1714-1762)<sup>40</sup> e J.G. Sulzer (1720-1779)<sup>41</sup> – e dove le *Variazioni* per flauto e pianoforte rappresentano una pietra angolare per la composizione del *Lied* di Schubert<sup>42</sup>, oltre che una crescita dal punto di vista della musica strumentale.

Traduzione italiana a cura di  
Mara Luzzatto

**Note:**

<sup>1</sup> EMILY ANDERSON, *The Letters of Beethoven*, London, Macmillan, 1961, vol. I, pp. 57-62: 58-59; L.V. BEETHOVEN, Lettera a Franz Wegeler, Vienna, 29/6/1801, in: *Epistolario*, a cura di Sieghard Brandenburg (trad. it. Luigi Della Croce), Milano, Skira, 1999, vol. I, p. 176.

<sup>2</sup> KONRAD KÜSTER, *Beethoven*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1984, pp. 83-116.

<sup>3</sup> Per l'identificazione di questi cataloghi, pubblicati tra il 1851 e il 1998, cfr. KURT DORFMÜLLER et al., *Ludwig van Beethoven: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, 2 voll., Munich, Henle, 2014, vol. I, pp. 146-149.

<sup>4</sup> ERICH SCHENK (a cura di), *Beethoven-Symposion Wien 1970: Bericht*, Wien, Böhlau, 1971; HARRY GOLDSCHMIDT et al., *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, Berlin 1977*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978; DENIS ARNOLD, NIGEL FORTUNE (a cura di), *The Beethoven Companion*, London, Faber and Faber, 1971; GLENN STANLEY (a cura di), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2000; CARL DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1988.

<sup>5</sup> WILLIAM KINDERMAN, *Beethoven*, Berkeley, CA, Univ. of California Press, 1995, p. 44.

<sup>6</sup> KURT DORFMÜLLER, *Ludwig van Beethoven* cit., vol. I, pp. 654-655; GABRIELE BUSCH-SALMEN, *Serenade in D-Dur für Flöte, Violine und Bratsche*, op. 25 (insieme a *Serenade in D-Dur* op. 41), in ALBRECHT RIETHMÜLLER et al., *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, 2 voll., Laaber, Laaber, 1994, vol. I, pp. 202-209.

<sup>7</sup> ARMIN RAAB, *Kammermusik mit Bläsern und Eigenbearbeitungen*, in FRIEDRICH GEIGER, MARTINA SICHARDT (a cura di), *Beethovens Kammermusik*, Laaber, Laaber, 2014, pp. 469-498: 485.

<sup>8</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Serenade für Flöte, Violine und Viola*, op. 25, e *Trio in G-Dur* WoO 27, Nikolaus Delius, fl; Wolfgang Marschner, vl; Ulrich Koch, vla; Jürgen Klodt, pf; Johannes Zuther, fg; New York, Musical Heritage Society, [1971].

<sup>9</sup> MARA LUZZATTO, *Il Dono Delius al Conservatorio 'Niccolò Paganini' di Genova*, in «Il Paganini», 1 (2015), pp. 13-20.

<sup>10</sup> EGON VOSS (a cura di), *Beethoven; Kammermusik mit Blasinstrumenten*, Munich, Henle, 2008 (*Beethoven Werke: Gesamtausgabe*, Abt. 6, vol. I), pp. 87-108.

<sup>11</sup> DOUGLAS JOHNSON et al., *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, Douglas Johnson, Oxford, Oxford Univ. Press, 1985, p. 116 [abbozzi dell'op. 25].

<sup>12</sup> EGON VOSS (a cura di), *Beethoven* cit. p. 339.

<sup>13</sup> «dem Namen seines Autors wenig entsprechenden Stück»; cfr. EDUARD HANSLICK, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre*, Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1882, p. 21.

<sup>14</sup> HANS H. EGGBRECHT, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber, Laaber, 1994.

<sup>15</sup> KURT DORFMÜLLER, *Ludwig van Beethoven* cit., vol. 1, p. 148-149.

<sup>16</sup> BRITTA CONSTAPEL, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main: Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*, Tutzing, Schneider, 1998.

<sup>17</sup> FRIEDRICH SLEZAK, *Beethovens Wiener Originalverleger*, Wien, Franz Deuticke, 1987, 29-33 [Beethoven op. 25].

<sup>18</sup> RITA STEBLIN, *Franz Xaver Kleinheinz, 'a very talented pianist who measures up to Beethoven': New Documents from the Brnnsvik Family*, in «Bonner Beethoven-Studien», 12 (2016), pp. 107-174.

<sup>19</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Serenade für Flöte (Violine) und Klavier* op. 41 *D-Dur* (revisione di Carl Bartuzat), Frankfurt am Main, Peters, 1955.

<sup>20</sup> Kaspar Karl van Beethoven, Lettera a Ludwig van Beethoven, Vienna, 21 maggio 1803, in LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Epistolario* cit., vol. I, p. 264.

<sup>21</sup> Per la datazione della lettera, cfr. EMILY ANDERSON, *The Letters of Beethoven* cit., vol. I, pp. 97-98: 97 dove è riportato «Leipzig, December 21, 1803»; e vol. 1, 285-286, dove è riportato «Wien, etwa 20. September 1803» [Vienna, intorno al 20/9/1803].

<sup>22</sup> THEODORE ALBRECHT (a cura di), *Letters to Beethoven and other Correspondence* (trad. ingl. Theodore Albrecht), 3 voll., Lincoln, NE, Univ. of Nebraska Press, 1996, vol. I, pp. 177-178: 178.

<sup>23</sup> Hoffmeister & Kühnel a Hoffmeister & Comp., in LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Epistolario* cit., p. 302.

<sup>24</sup> RITA STEBLIN, *Franz Xaver Kleinheinz* cit., pp. 149-150 [riferimento all'op. 25].

- <sup>25</sup> CARL FRIEDRICH CRAMER, *Magazin der Musik*, 1783; riprodotto in WILLIAM KINDERMAN, *Bach und Beethoven*, in MICHAEL HEINEMANN, HANS-JOACHIM HINRICHSSEN (a cura di), *Bach und die Nachwelt*, 5 voll., Laaber, Laaber, 1997-2005, vol. I: 1750-1850, pp. 351-378: 351 (trad. it. Mara Luzzatto).
- <sup>26</sup> THEODORE ALBRECHT, *Letters to Beethoven* cit., vol. I, pp. 22-23; ALEXANDER WHELLOCK THAYER, *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 voll., ricostruzione dal manoscritto originale in tedesco di Hermann Deiters, nuovamente ricostruita da Hugo Riemann, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1908, terza edizione 1917, ristampa Hildesheim, Olms, 1970, Vol. I, p. 290. La traduzione italiana è tratta da: GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Beethoven. La vita e la musica*, Milano, Accademia, 1967, p. 28.
- <sup>27</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Allegro und Menuett für zwei Flöten*, Frankfurt am Main, Wilhelm Zimmermann (revision di Kurt Walther) [senza data].
- <sup>28</sup> NORS S. JOSEPHSON, *Mozart, Haydn und Beethoven: Musikalische Wechselbeziehungen*, in «Bonner Beethoven-Studien», 8 (2009), pp. 43-76.
- <sup>29</sup> JULIA RONGE, *Beethovens Kompositionsstudien bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, in «Bonner Beethoven-Studien», 10 (2012), pp. 111-119.
- <sup>30</sup> STEFAN KUNZE et al., *Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit - Gesammelte Konzertbesuche und Rezensionen bis 1830*, Laaber, Laaber, 1987.
- <sup>31</sup> EDUARD HANSLICK, *Il bello musicale* (trad. it. Mariangela Donà), Firenze, Giunti-Martello, 1978, pp. 126, 129, 130.
- <sup>32</sup> OSCAR G.T. SONNECK et al., *Beethoven: Impressions of Contemporaries* (trad. ingl. Oscar G.T. Sonneck), New York, Schirmer, 1926, p. 31: «About the year 1800, when Beethoven had composed Opus 28 he said to his intimate friend, Krumpholz: "I am far from satisfied with my past works: from today on I shall take a new way"» [«Intorno al 1800, quando ebbe composto l'op. 28, Beethoven disse all'amico intimo Krumpholz: "Non sono per nulla soddisfatto delle mie precedenti composizioni: da oggi avverò una nuova maniera"» trad. it. Mara Luzzatto]. Cf. anche PHILIP G. DOWNS, *Beethoven's 'new way' and the Eroica*, in «The Musical Quarterly», 56 (1970), pp. 585-604; GLENN STANLEY, *The 'wirklich ganz neue Manier' and the Path to It: Beethoven's Variations for Piano, 1783-1802*, in «Beethoven Forum», 3 (1994), pp. 53-79.
- <sup>33</sup> WALTER K. KREYSZIG, *Der Begriff der Fantasie bei Mozart und dessen Beeinflussung durch Sonate, Præludium und Toccata: Zur Wechselbeziehung zwischen Satztechnik und Gattung in der c-moll-Fantasie, KV 475*, in INGRID FUCHS (a cura di), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991, Baden- Vienna: Bericht*, 2 voll., Tutzing, Schneider, 1993, vol. II, pp. 693-715.
- <sup>34</sup> KARL M. KOMMA, *Franz Schuberts Klaviersonate a-moll op. post. 164, D 537: Zur Wandlung des klassischen Formbegriffs*, in WALTER KRAMOLISCH (a cura di), *Gustav Becking zum Gedächtnis*, Tutzing, Schneider, 1975, pp. 413-435.
- <sup>35</sup> HANS HOLLANDER, *Die Beethoven-Reflexe in Schuberts großer C-Dur-Sinfonie*, in «Neue Zeitschrift für Musik», 126/5 (1965), pp. 183-185.
- <sup>36</sup> JOSEF VON SPAUN, *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert (1858)*, cit. in OTTO ERICH DEUTSCH, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1957, p. 150 (trad. it. Mara Luzzatto).
- <sup>37</sup> ANSELM GERHARD, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur 'poetischen Idee' des Es-Dur-Klaviertrios von 1827*, in «Schubert: Perspektiven», 2 (2002), pp. 1-21.
- <sup>38</sup> CHRISTIAN STREHK, *Letzte Antwort auf Beethoven? Zur Entstehung von Schuberts Streichquintett in C-Dur (D 956)*, in «Schubert-Jahrbuch 1998», pp. 133-148.
- <sup>39</sup> FRANZ SCHUBERT, *Werke für Klavier und ein Instrument (Violine, Flöte, Arpeggione)*, Kassel, Bärenreiter, 1970 (*Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Series 6, vol. VIII, revision di Helmut Wirth), pp. 67-88.
- <sup>40</sup> ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [Halle an der Saale, Ioannis Henrici Grunerti, 1735]; *Reflections on Poetry* (trad. ingl. Karl Aschenbrenner e William B. Holther) Berkeley, CA, Univ. of California Press, 1954.
- <sup>41</sup> JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, Weidmann, 1792.
- <sup>42</sup> ELMAR BUDDÉ, *Franz Schubert und das Lied: Zur Rezeptionsgeschichte des Schubert-Liedes*, in HERMANN DANUSER (a cura di), *Gattungen der Musik und ihrer Klassiker*, Laaber, Laaber, 1988, pp. 235-250.

## Niccolò Jommelli: fonti musicali e testimonianze genovesi. Introduzione

*Carmela Bongiovanni*

La musica di Niccolò Jommelli (Aversa, 1714–Napoli, 1774) ha da sempre goduto di uno straordinario grado di diffusione: ancora oggi le fonti musicali e la loro diversificazione, oltre che lo studio delle innumerevoli varianti nelle copie manoscritte e dei canali di disseminazione attraverso i diversi teatri e istituzioni italiani e stranieri, costituiscono un importante banco di prova per la musicologia internazionale. Negli ultimi anni, convegni, pubblicazioni, edizioni critiche a stampa di musica di Jommelli si sono particolarmente intensificati: oltre a edizioni musicali di melodrammi e di altri lavori minori<sup>1</sup>, recentissima è la stampa di un volume monografico di studi promosso e pubblicato dalla Fondazione Pietà de' Turchini, che raccoglie gli atti parziali di tre convegni internazionali tenutisi negli ultimi anni<sup>2</sup>.

Numerose fonti musicali – molte non collegabili direttamente a esecuzioni o rappresentazioni documentate a Genova – risultano oggi conservate al Conservatorio Paganini di Genova (I-GI)<sup>3</sup>, alcune delle quali copiate in loco, altre di provenienza esterna e straniera (Venezia, Napoli, oltralpe), tutte comunque indice di un interesse musicale, oltre che collezionistico per la musica di Jommelli, durante l'esistenza dell'autore e anche nel secolo successivo. I testimoni manoscritti – che superano le quaranta unità, con alcune composizioni in più copie – non condividono una stessa provenienza: talora sono stati prodotti per essere eseguiti a Genova, come nel caso della *Ouverture dell'Olimpiade* in parti orchestrali staccate (SCAT. 14. 4), oppure provengono da collezioni private genovesi, come nel caso della *Missa Pro Defunctis [...] Wittebergh 1756* (G.1.12), appartenuta alla biblioteca del genovese Francesco Viani (1809–1877)<sup>4</sup>. Sempre alla collezione dello stesso Viani è riconducibile un'altra aria manoscritta di Niccolò Jommelli, *Pupille adorate* (C.3.20.10), tratta dall'opera *Semiramide*, e parte di un'antologia vocale fattizia manoscritta contenente estratti da opere di Giovanni Paisiello, Johann Simon Mayr, Angelo Tarchi, Giuseppe Sarti<sup>5</sup>. Una seconda copia della medesima aria di Jommelli dalla *Semiramide*, estranea alla collezione Viani, si trova invece collocata con altra segnatura nella stessa biblioteca del Conservatorio genovese<sup>6</sup>.

A proposito delle provenienze, secondo la testimonianza di Salvatore Pintacuda, composizioni di Jommelli (non sappiamo quali) sarebbero giunte con la donazione di metà Ottocento di Giovanni Battista Assereto<sup>7</sup>. In assenza di un inventario di deposito, è impossibile fare ipotesi al riguardo, vale a dire sulla consistenza della musica di Jommelli appartenuta al nobile Assereto di Genova.

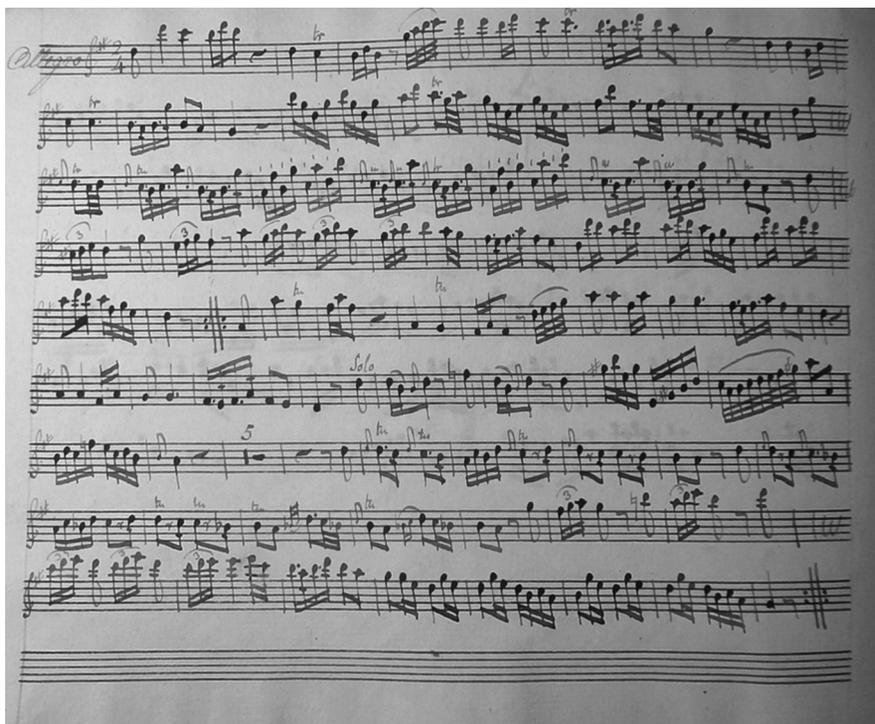
Alle fonti musicali manoscritte di Jommelli conservate nella biblioteca del Conservatorio di Genova, delle quali al momento non esiste un inventario completo e di cui si fornisce al riguardo in appendice una lista commentata, precisando che la catalogazione completa è in corso nell'OPAC SBN, vanno aggiunti alcuni libretti ed edizioni musicali sette-ottocenteschi di Jommelli, sparsi in più biblioteche genovesi, che completano i dati sulla presenza delle fonti documentarie e musicali relative al compositore aversano a Genova.

A parte quanto attualmente reperibile in biblioteca, alcuni degli esemplari segnalati negli inventari manoscritti ottocenteschi della biblioteca dell'attuale Conservatorio 'Paganini' di Genova, non risultano al momento chiaramente identificabili. Questi inventari sono essenzialmente due: il primo e il più antico è il *Catalogo della Musica | esistente | nell'Archivio del Civico Istituto Musicale di Genova | l'anno 1855. 21. Aprile*. Il successivo, assai più ponderoso, è *l'Inventario di Beni Mobili di proprietà del Municipio esistenti negli Archivi di Musica del Civico Istituto di Musica 3 Aprile 1882*<sup>8</sup>. Mentre nel primo non si trova menzione di musica di Jommelli, del contenuto del secondo viene data indicazione nella tabella comparata posta nell'Appendice finale. Ai due inventari ottocenteschi ha fatto seguito il libro generale di ingresso manoscritto della biblioteca, avviato all'inizio del '900, ancora oggi in corso di compilazione e strumento fondamentale di consultazione generale del posseduto della biblioteca.

Per quanto riguarda le dieci ouvertures teatrali di Jommelli, nove presenti in copia manoscritta (in parti staccate) e una a stampa presso la biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova, come si vedrà più oltre, è stato possibile - almeno in un caso - risalire alla stessa istituzione che le ha prodotte e utilizzate e ai personaggi che motivano la presenza di questi testimoni manoscritti a Genova.

### *Musica teatrale, libretti e testi per musica*

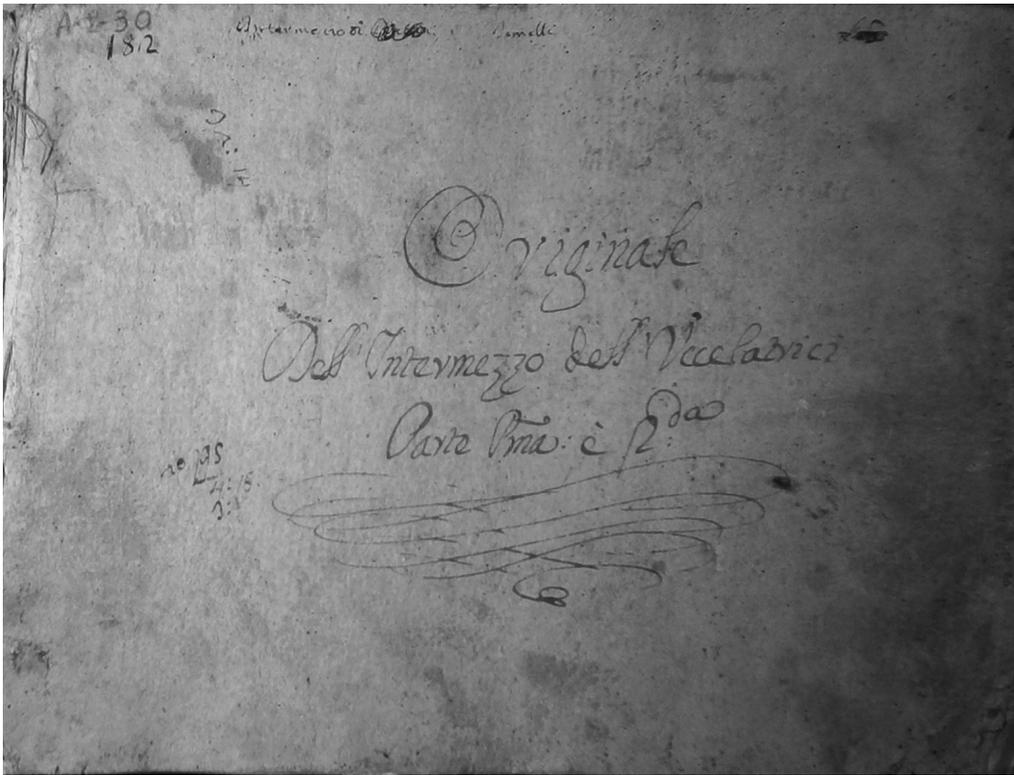
Non possediamo autografi di Jommelli: l'intermezzo de *L'uccellatrice*, è stato indicato da Salvatore Pintacuda come probabile autografo perché sulla coperta troviamo *Originale / Dell'Intermezzo dell'Uccellatrici / Parte P.ma e 2.da* (sulla coperta: 1812 / Intermezzo di Jomelli)<sup>9</sup>. In questo caso si tratta assai probabilmente di una 'copia dell'originale', da cui il



Niccolò Jommelli, *Trio per Due violini ò Due traversieri...* [parte v1, 1. movimento, Allegro, I-GI (SS. B. 1. 13 (H. 8))]

copista avrebbe ripreso anche l'indicazione di 'autografo'. Sul piatto interno del manoscritto di Genova, con collocazione in biblioteca A.2.30 (e antica segnatura: B.2b.37), troviamo la firma di *Luigi Delicati*, che nel secondo Settecento fu cantante, attore e anche libraio<sup>10</sup>. La filigrana rimanda a una provenienza veneta, e ciò confermerebbe la diretta filiazione della copia genovese dall' 'originale' approntato per la rappresentazione veneziana del 1750<sup>11</sup>. Altri due intermezzi posseduti dalla biblioteca del Conservatorio sono il *Don Falcone Intermezzo* a | *Tre Voci* | *Del Sig.r Nicolò Jumelli* | *Napolitano*, che porta su alcune carte la firma del compositore Gregorio Sciroli (1722-1777)<sup>12</sup>, e inoltre il *Don Trastullo* | *Intermezzo* | *a Tre* | *del* | *Sig.r Niccolò Jommelli*<sup>13</sup>.

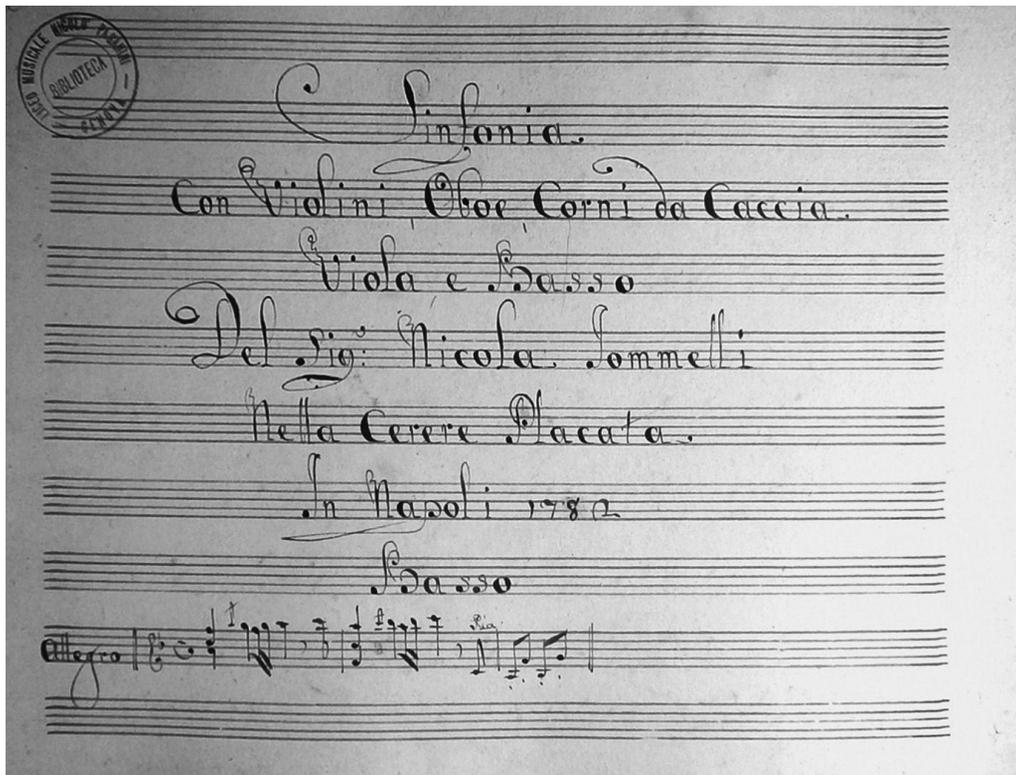
Circa la possibile esecuzione e rappresentazione di opere di Jommelli a Genova, secondo la *Tavola cronologica di tutti li drammi [...] Recitati alli Teatri detti del Falcone, ed a S. Agostino di Genova del 1771*<sup>14</sup>, Jommelli avrebbe fatto rappresentare ben sei drammi in teatri genovesi tra il 1752 e



Niccolò Jommelli, *L'Uccellatrice*, coperta esterna [I-GI, A. 2. 30]

il 1758 (tre in modo incerto), vale a dire *Il Ricimero* (incerto) e *L'Eumene* (incerto) nel 1752, *L'Endimione* nel 1756 presso il Teatro del Falcone, quindi nel 1757, nella stagione di Carnevale, presso il Teatro di Sant'Agostino *Talestri*, e infine, nel 1758 nella stagione di Primavera nello stesso teatro, *La Nitteti* e *Alessandro nell'India* (incerto). Luigi Tommaso Belgrano invece, nel suo *Saggio cronologico e bibliografico* pubblicato nel 1873<sup>15</sup>, indica per certo solo due opere di Jommelli rappresentate a Genova, vale a dire *L'Endimione* al Teatro del Falcone nella stagione di Primavera del 1756, mentre nel carnevale del 1758 al Teatro di Sant'Agostino la *Nitteti* «con intermezzo intitolato La Caffettiera»<sup>16</sup>. Sempre la *Nitteti* di Jommelli venne, secondo Belgrano, replicata postuma nel 1780 al teatro di Sant'Agostino, nella stagione di Primavera<sup>17</sup>.

Allo stato attuale delle conoscenze, solo per uno dei melodrammi citati, vale a dire *Talestri*, si può affermare con pressochè totale certezza che la rappresentazione avvenne a Genova, presso il Teatro di Sant'Agostino, nel carnevale del 1757; di questa rappresentazione



Niccolò Jommelli, *Sinfonia ... Nella Cerere Placata* | In Napoli 1782, frontespizio [I-GI, SCAT. 26.2]

infatti sopravvive il libretto<sup>18</sup>. La bibliografia di rete CORAGO ([corago.unibo.it](http://corago.unibo.it)) fornisce riferimenti sia al libretto di *Talestri*, pubblicato a Genova da Franchelli, sia al pasticcio *Merope*, rappresentato nel carnevale di undici anni prima nel medesimo teatro di Genova, con l'intervento di tredici diversi compositori, tra cui lo stesso Jommelli<sup>19</sup>. Sempre a proposito della *Merope* di più autori, la biblioteca del Conservatorio Paganini possiede una singolare fonte rinvenuta di recente in una miscellanea manoscritta del pieno Settecento, segnata FANT.NN.90: si tratta del recitativo e aria di Jommelli, manoscritto adespoto e anepigrafo, «Sei dolor sei furor ciò che m'ingombra», con la parte del recitativo completa di parte vocale e basso strumentale, mentre l'aria con la parte esclusiva del basso<sup>20</sup>. Secondo una scheda manoscritta redatta presumibilmente prima della Seconda Guerra Mondiale, nella biblioteca del Conservatorio Paganini, doveva essere reperibile anche la partitura completa della stessa aria in una miscellanea, la cui collocazione non risulta al momento identificata<sup>21</sup>.

Nella miscellanea manoscritta con segnatura NN.90, in gran parte adespota, che comprende la sola parte del basso strumentale (e talora quella vocale) di autori del pieno Settecento<sup>22</sup>, segue subito dopo un'altra aria adespota (con la sola parte del basso, s'intende) dello stesso Jommelli, «Quando sarà quel dì» tratta dalla *Clemenza di Tito*. Quest'aria è stata identificata grazie al confronto con la copia manoscritta della stessa aria in partitura completa conservata anch'essa in I-GI (SCAT. 137.4).

Sorprendentemente, scorrendo le fonti musicali di Jommelli conservate nei fondi antichi della Biblioteca del Conservatorio Paganini, pur essendo reperibili numerosi estratti da opere diverse, oltre le già citate dieci ouvertures, mancano fonti musicali che siano riconducibili a opere integrali di Jommelli rappresentate con certezza a Genova nel secondo Settecento.

Ben quattro pezzi chiusi, tratti da *Armida abbandonata* di Jommelli e riferiti sul frontespizio alla rappresentazione presso il teatro San Carlo di Napoli del 1770, sono conservati presso la biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova<sup>23</sup>; almeno due di questi in realtà furono trascritti da un copista di Genova, quest'ultimo attivo in città nell'arco di almeno tre decenni tra il 1750 e il 1780 circa, e sono il duetto di Armida e Rinaldo «Ah tornate, oh Dio serene» e l'aria di Armida «Se la pietà l'amore»<sup>24</sup>. Sembra che siano gli unici estratti da questo dramma per musica di Jommelli rinvenuti nella biblioteca del Conservatorio di Genova, con l'eccezione dei 'quartetti' per archi che videro l'arrangiamento da tre opere di Jommelli, tra cui la stessa *Armida abbandonata* del 1770<sup>25</sup>: l'inventario della biblioteca del 1882 comprende invece un'*Armida* di Jommelli, presumibilmente in partitura, oggi non più reperibile.

Oltre alla rappresentazione dei drammi teatrali, almeno due oratori di Jommelli furono eseguiti anch'essi a Genova, nella chiesa e oratorio di San Filippo Neri nel 1743, vale a dire *Betulia liberata* – quest'ultima in almeno in due diverse occasioni, la seconda delle quali con data imprecisata – e *Isacco figura del Redentore*<sup>26</sup>. Di quest'ultimo oratorio, nell'inventario generale d'ingresso della biblioteca del Conservatorio di Genova compilato all'inizio del '900, figura un'aria in estratto: «Deh parlate, che forse tacendo»; quest'aria non sembra al momento reperibile, né appare inclusa in nessun catalogo successivo della biblioteca<sup>27</sup>.

Gli oratori citati erano parte del repertorio del circuito filippino in Italia; di essi al momento non risultano copie complete o estratti in partitura della musica conservati localmente, a parte due libretti della *Betulia liberata*, come ho già segnalato in un precedente saggio<sup>28</sup>.

*La Musica strumentale e le ouvertures di Jommelli*

Per quanto concerne la musica strumentale di Jommelli conservata nella biblioteca del Conservatorio Paganini, ho già fornito altrove dettagli su almeno due manoscritti destinati a strumenti di Jommelli e presenti in copia nella nostra biblioteca genovese<sup>29</sup>. Degna di segnalazione è la presenza nella biblioteca del Conservatorio di Genova di musica da camera, sia a stampa che manoscritta di Jommelli, per due flauti ovvero per 2 flauti o violini e basso continuo. Si tratta di sei testimoni, di cui due soli manoscritti, mentre gli altri pubblicati in una stampa collettiva in cui il secondo, terzo, quinto e sesto trio sono di Jommelli<sup>30</sup>.

I due trii manoscritti di Jommelli conservati in I-GI per due traversieri o violini e basso sono entrambi in sol maggiore: il primo di questi<sup>31</sup> è presente in molteplici copie in Europa: ho contato almeno undici diversi manoscritti conservati in biblioteche di differenti paesi europei<sup>32</sup>. Il secondo trio, oggetto di mia edizione<sup>33</sup>, è invece più raro ed è reperibile in sole quattro copie coeve di cui una a stampa. Quest'ultimo trio non è stato incluso né nei trii a stampa di Jommelli del 1750 circa<sup>34</sup>, né nell'edizione John Walsh del 1753<sup>35</sup> e neppure nell'edizione dell'opera prima di Jommelli del 1763<sup>36</sup>, ma risulta pubblicato adespoto in una raccolta antologica del 1768 circa<sup>37</sup>. L'identificazione di questo trio nell'antologia di adespoti a stampa è dovuta a Nikolaus Delius.

A margine della catalogazione di fonti adespote a stampa del Settecento, l'esperienza dimostra che restringere la codifica dell'incipit musicale ai soli manoscritti – come di necessità si fa oggi nei cataloghi di rete, per esempio in Italia – può essere riduttivo per la ricerca. Molte antologie di musica a stampa del Settecento sono adespote, come in questo caso, e potrebbero beneficiare di un'eventuale codifica dell'incipit musicale dei singoli pezzi in modo che sia più semplice arrivare al riconoscimento dei loro autori, grazie alle risorse di rete oggi esistenti. Questo naturalmente non riguarda la piccola percentuale di fonti musicali a stampa digitalizzate e a cui è possibile applicare la tecnologia del riconoscimento ottico della musica (OMR).

Il trio per due violini o flauti e basso in sol maggiore di Jommelli, oggetto di una recente edizione da parte di chi scrive<sup>38</sup>, fa parte del numero non elevato di composizioni strumentali da camera per organico simile di Nicolò Jommelli. I quattro testimoni attualmente reperibili di questo trio ne indicano la stesura intorno alla metà del Settecento. La tradizione conosciuta è divisa esattamente a metà: due fonti sono destinate esclusivamente ai violini (Washington e Pistoia), altre due ai violini o ai flauti (Genova e la stampa londinese Longman)<sup>39</sup>. Vi sono marcate difformità ma anche interrelazioni tra le due tradizioni; le differenze non sono motivate esclusivamente da ragioni organologiche. Quanto la vo-

lontà di Jommelli stesso sia entrata in queste due tradizioni non è dato sapere: è possibile infatti che lui stesso abbia fornito successivamente due diverse versioni dello stesso trio. Le testimonianze coeve sulla sua avversione, come dice Saverio Mattei, nei confronti della «musica arbitraria, e disordinata»<sup>40</sup>, farebbero propendere per questa ipotesi.

Sempre per quanto riguarda le caratteristiche salienti della musica del compositore di Aversa, lo stile ricercato, originale, e pertanto ‘difficile’, è quanto lo stesso Mattei sottolinea nella sua celebre lettura della musica di Jommelli: «la difficoltà del Jommelli nasce dalla novità. La sua musica è quasi un nuovo dialetto [...] i suoi pensieri son nuovi, la sua maniera d’istrumentare è particolare, le uscite inaspettate in modo, che niun si può figurare quel che viene appresso»<sup>41</sup>. Sulla musica ‘ricercata’ di Jommelli, la sua precisione, accuratezza di scrittura e minuziosità ritmico-melodica, che a volte diventano, come scrive Daniel He-artz, «overrichness of details», sono già stati spesi analisi e giudizi da parte degli studiosi<sup>42</sup>.

Questo trio, con due tradizioni principali e quattro testimoni sopravvissuti, talora con divergenze piuttosto marcate, costituisce in piccolo un esempio del destino della musica strumentale italiana per uso domestico, nel segno di una diffusione incontrollata, con ampie varianti d’autore e di tradizione; è il simbolo della disseminazione e fortuna della musica da camera strumentale di Jommelli in Europa.

Jommelli era famoso per le sue ouvertures<sup>43</sup> e non a caso la biblioteca del Conservatorio di Genova ne possiede diverse. È il genere di musica strumentale del compositore di Aversa più presente nella biblioteca del Conservatorio di Genova. Tra le nove Ouverture di cui si conservano le parti manoscritte in questa biblioteca, alcune sono state sicuramente copiate localmente; tra queste segnalo la *Sinfonia con Violini, Oboe, Corni da Caccia Viola, e Basso Del Sig.r Nicola Jommelli Nella Cerere placata in Napoli 1782 in fa maggiore* (SCAT.26). Come ho già scritto altrove<sup>44</sup>, la data 1782 è un probabile (voluto?) refuso per 1772, la data effettiva della rappresentazione della festa teatrale *Cerere placata* di Jommelli a Napoli. In corrispondenza della data posta sul frontespizio, troviamo infatti una leggera cancellatura semi-visibile. Il manoscritto in realtà fu copiato a Genova, nella copisteria teatrale di Federico Taccoli, e forse è stato volutamente ‘ringiovanito’ (oppure quella è la data della copia realizzata a Genova!).

La discrepanza tra il luogo reale di copiatura del manoscritto e il luogo di rappresentazione indicato sul frontespizio, come in questo caso, è un fatto in realtà piuttosto usuale nei testimoni settecenteschi, non soltanto a Genova: i copisti, come abbiamo visto nel caso degli estratti vocali dall’*Armida abbandonata* del 1770, spesso si limitavano a trascrivere fedelmente quanto appariva sui frontespizi dei manoscritti (o delle edizioni a stampa, anch’esse sovente sottoposte a copiatura) di origine.

Su un'altra ouverture manoscritta, dall'*Olimpiade* di Jommelli, copiata e conservata a Genova in parti separate con - sul frontespizio - le iniziali del suo probabile possessore, il maestro di cappella don Franco Ratto (fl. 1766-1818), attivo a Genova, e la menzione del direttore delle opere del Teatro di Sant'Agostino della stessa città nella stagione teatrale della primavera 1766, vale a dire il violinista Filippo Manfredi (1731-1777), ho già riferito altrove<sup>45</sup>. Sintetizzando, sul frontespizio, sotto a una croce leggiamo: *F R della 2: opera del sig.r Felippo Manfredi servita nel opera 1766. di Pma Vera*<sup>46</sup>. L'ouverture dall'*Olimpiade* di Jommelli è stata, secondo consuetudine, riutilizzata per un'altra opera. Le informazioni che appaiono sul frontespizio permettono di ricostruire con maggiori dettagli le circostanze della produzione e dell'uso di queste parti: Il violinista e compositore lucchese Filippo Manfredi è documentato a Genova nella prima parte dell'anno 1766, inserito nella lista dei musicisti precettati per partecipare alla funzione religiosa del *Corpus Domini* in città e indicato come insegnante in città di giovani violinisti<sup>47</sup>. Al teatro di Sant'Agostino nella stagione di Primavera del 1766 come seconda opera fu rappresentata l'opera-pasticcio *Demetrio*, e l'*Overture* di Jommelli citata servì probabilmente come sinfonia di apertura per il *Demetrio* di diversi autori, rappresentata sotto la direzione del primo violino Filippo Manfredi.

Insieme con le parti manoscritte di diverse sinfonie, segnalo la presenza di una copia a stampa in parti separate di una sinfonia in mi bemolle maggiore di Jommelli, pubblicata in una serie musicale periodica mensile inglese, dal titolo *Periodical Overtures in Eight Parts*, per iniziativa dell'editore inglese Robert Bremner (ca.1713-1789)<sup>48</sup>.

Ho fornito in coda al presente testo l'elenco delle ouverture presenti nella biblioteca del Conservatorio di Genova: tra queste segnalo un'antologia di ouverture di diversi compositori, di mano di copista estraneo a Genova, collocata nel fondo antico (F ANT.SCAT.100.1a-g), composta da sette parti corrispondenti ai seguenti strumenti: due violini, viola, due oboi, due corni. Risulta assente, al momento, la parte di basso strumentale. Le parti superstiti, tutte con la medesima legatura, comprendono dieci sinfonie, di cui le prime tre di Jommelli e le altre rispettivamente di Giovanni Battista Casali, Domenico Auletta, Baldassare Galuppi, una sinfonia adespota indicata genericamente 'di Parigi', Leonardo Leo, Domingo Terradellas e Ferdinando Bertoni<sup>49</sup>. Su molti frontespizi che delimitano all'interno delle parti le singole sinfonie, si trova in alto una sigla: |SI|. Dietro questa sigla ripetuta 'potrebbe' forse celarsi il nome del celebre collezionista e musicista dilettante napoletano Giuseppe Sigismondo (1739-1826), amico a sua volta di Jommelli<sup>50</sup>. Le tre sinfonie di Jommelli ivi custodite sono quelle di *Cajo Mario*, di *Ipermestra*<sup>51</sup> e *Attilio Regolo*<sup>52</sup>. Oltre alle sinfonie citate, la biblioteca del Conservatorio di Genova possiede un'altra ouverture di Jommelli, vale a dire quella della seconda versione dell'*Artaserse* - come tutte le altre - in parti separate strumentali destinate all'esecuzione<sup>53</sup>.

### *Conclusioni*

In sostanza, e a differenza di quanto è possibile rilevare per i decenni a cavallo tra Sette e Ottocento, notiamo almeno in questa prima fase di scandaglio, un disallineamento tra la musica di Jommelli che fu sicuramente eseguita e/o rappresentata a Genova e il posseduto nei fondi antichi del Conservatorio Paganini in relazione allo stesso compositore.

Come già osservato, l'elenco delle composizioni di Jommelli conservate nella biblioteca del Conservatorio di Genova è in fase di continuo aggiornamento: solo una parte del fondo antico della biblioteca è stata riordinata e catalogata e pertanto è possibile, visti i recenti rinvenimenti, che altre fonti vengano presto ad aggiungersi a quanto già conosciuto del compositore di Aversa. A ciò si aggiunga anche la presenza di un numero elevatissimo di manoscritti anonimi, che oggi con le risorse a disposizione possono essere condotti in maggioranza a una identificazione. In appendice ho elencato tutte le composizioni di Jommelli, vale a dire i manoscritti e le edizioni del '700 e '800 del compositore, posseduti nei fondi antichi della Biblioteca del Conservatorio Paganini. L'elenco costituisce aggiornamento sia del data-base URFM disponibile oggi, sia delle schede pubblicate oltre cinquant'anni orsono da Salvatore Pintacuda. Laddove già disponibile la catalogazione in SBN, ho indicato a lato i BID dell'OPAC SBN. Nelle osservazioni ho segnalato gli eventuali manoscritti al momento non reperibili.

**Note:**

<sup>1</sup> Segnalo in via del tutto selettiva e cursoria, tra le ultime pubblicazioni, la collana *Drammi per Musica* di Niccolò Jommelli pubblicata dalle edizioni ETS di Pisa, che ha visto l'uscita di due versioni della *Didone abbandonata* a cura rispettivamente di Lorenzo Mattei e di Antonella D'Ovidio, e inoltre - nella collana *Napoli e l'Europa* della casa editrice Ut Orpheus di Bologna - la pubblicazione di altre due edizioni critiche, quali il *Demofonte* del 1770, a cura di Tarcisio Balbo (2009), e la *Betulia liberata*, oratorio a 4 voci, coro e strumenti, a cura di Gaetano Pitarresi e Nicolò Maccavino (2010). Nel 2010 ha visto la luce l'edizione critica di un melodramma di Jommelli, *Attilio Regolo*, a cura di Diana Blichmann e Christoph-Hellmut Mahling, presso la Laaber Verlag. Tra la musica sacra si segnala la seguente edizione: Pietro Bencini und Niccolò Jommelli, *Santa Maria dell'anima. Musik für die Feste der deutschen Nationalkirche in Rom*, herausgegeben von Rainer Heyink, Kassel, Baerenreiter, 2010 (Concentus musicus, Band 13). Tra la musica vocale da camera e strumentale di Jommelli, numerose edizioni hanno visto la luce: l'Istituto Italiano di Storia della Musica ha pubblicato nel 2014 l'edizione critica della *Serenata a 3 voci e più strumenti "Misera, dove mai m'aggio"*, a cura di Niccolò Maccavino, mentre di una fonte musicale conservata presso il Conservatorio Paganini e altre sedi (Pistoia, Washington, Napoli, ecc.) è stata realizzata l'edizione critica a cura di chi scrive; si tratta del *Trio in sol maggiore per due violini o due flauti e basso*, uscito presso la Società Editrice di Musicologia di Roma nel 2016.

<sup>2</sup> *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova, studio monografico, Napoli, Turchini Edizioni, 2018. Segnalo tra le altre iniziative recenti di pubblicazione *Jommelliana. Un operista sulla scena capitolina. Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli*, a cura di Gianluca Bocchino e Cecilia Nicolò, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017 (*Musicalia*, 12).

<sup>3</sup> Qui e altrove ho utilizzato le sigle RISM (Répertoire International des Sources Musicales) delle biblioteche italiane e straniere. Per lo scioglimento delle sigle delle biblioteche utilizzate si cfr. la risorsa in [www.rism.info/home/](http://www.rism.info/home/) (RISM library sigla).

<sup>4</sup> Sulla donazione dell'inizio del '900 al Conservatorio Paganini di Francesco Viani, rimando al mio studio *The Music Library of Francesco Viani (1809-1877): The Reconstruction of a Gift to the "Paganini" Conservatory of Genoa*, «Fontes Artis Musicae», 64/1, January-March 2017, pp. 21-67.

<sup>5</sup> Cfr. nell'OPAC SBN (Catalogo collettivo di rete delle biblioteche italiane) il BID LIG0243542.

<sup>6</sup> Si cfr. *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini". Catalogo del fondo antico*, a cura di Salvatore Pintacuda, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, p. 279. Si veda anche la scheda completa in OPAC SBN BID LIG0283365 (FANT.SCAT.137.2). Manca invece la descrizione nel catalogo di Pintacuda del ms. collocato in C. 3. 20. 10.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 9.

<sup>8</sup> Sul frontespizio dell'inventario, a lato: «N. B. Il presente catalogo venne redatto dal Sig. r. M.° C. E. [Carlo Erba] nel 1882 per incarico della Giunta M.e... Continuato dal sottoscritto a partire dal N.° 1489. Genova 15. 8bre. 1890. Giacomo Risso Seg.o dell'Ist.o.» Come si legge alla p. 352, la parte dell'inventario compilato da Carlo Erba fu realizzata tra il 14 febbraio e il 3 aprile 1882. La dichiarazione finale di conclusione del lavoro porta il visto dell'allora direttore dell'Istituto di Musica, Serafino Amedeo De Ferrari.

<sup>9</sup> *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini". Catalogo del fondo antico*, a cura di Salvatore Pintacuda, cit., p. 280. Se ne veda la scheda in OPAC SBN BID LIG0250140.

<sup>10</sup> Si cfr. il mio *I quartetti per archi di Niccolò Jommelli*, in *Estudios musicales del clasicismo*, 3, Germán Labrador (coord.), Madrid Y Sant Cugat, Asociación Luigi Boccherini-Editorial Arpeggio, 2016, pp. 87-119: 109-111.

<sup>11</sup> Colgo l'occasione per correggere un refuso apparso sul mio *I 'quartetti' per archi di Niccolò Jommelli* cit., p. 111: la prima rappresentazione dell'intermezzo di Jommelli avvenne effettivamente il 6 maggio 1750 a Venezia, al Teatro San Samuele; cfr. CORAGO ([corago.unibo.it](http://corago.unibo.it)). Nel saggio cit. alla p. 110, ho fornito alcune considerazioni in merito a Luigi Delicati di Ravenna e al suo possibile ruolo come possessore del ms. di Genova. Per osservazioni - tra l'altro - sulle fonti della rappresentazione veneziana de *L'uccellatrice*: ROBERTO SCOCCIMARRO, *Di nuovo sugli intermezzi per musica di Niccolò Jommelli: Don Chichibio, L'uccellatrice e le sue rielaborazioni. Le fonti, le strutture formali*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, cit., pp. 375-414.

<sup>12</sup> Collocazione: A. 8.10. In tutta evidenza l'intermezzo comprende inserti, aggiunti di altra mano. Alla p. 21, sotto al nome Scioli compare la data 1758. Sulla copia del *Don Falcone* di Jommelli conservata a Genova: FABRIZIO DORSI, *Un intermezzo di Niccolò Jommelli: «Don Falcone»*, «Nuova Rivista Musicale italiana», 19 (1985), n. 3, pp. 432-457.

<sup>13</sup> Collocazione: B.7.14. Cfr. Genova. *Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini"*. *Catalogo del fondo antico*, a cura di Salvatore Pintacuda, cit., p. 278.

<sup>14</sup> La *Tavola* con i suoi *Supplimenti* e altre integrazioni è stata pubblicata da REMO GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata adl XIII al XVIII secolo*, Genova, sotto gli auspici del Comune di Genova, 1951, pp. 319-343: *Appendice F*.

<sup>15</sup> TOMMASO BELGRANO, *Delle feste e dei giuochi dei genovesi. Dissertazione seconda. Appendice al capitolo primo*, «Archivio Storico Italiano», serie terza, tomo XVIII, 1873, pp. 112-137.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 130. Cfr. anche ROBERTO IOVINO, INES ALIPRANDI, SARA LICCIARDELLO, KATIA TOCCHI, *I palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova, Sagep, 1993. I melodrammi di Jommelli rappresentati a Genova sono elencati a p. 462.

<sup>18</sup> Si cfr. il mio *'quartetti' per archi di Niccolò Jommelli* cit., p. 94. La scheda intestata al libretto genovese è in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993, vol. v, p. 292, scheda 22777.

<sup>19</sup> La Scheda di CORAGO elenca i compositori: Chinzer, Mazzoni, Lampugnani, Hasse, Vinci, Araia, di Capua, Aurisicchio, Pergolesi, Gluck, Jommelli, Bernasconi, Giacomelli, Orlandini. Delle tre copie del libretto, una di queste è presso la Biblioteca Civica Berio di Genova.

<sup>20</sup> Cfr. OPAC SBN BID LIG0266976.

<sup>21</sup> L'antologia di arie che conterrebbe anche l'estratto vocale da *Merope*, segnata anticamente B. 2b. 61, non sembra al momento reperibile, e neppure presente nel catalogo a stampa dei fondi antichi della biblioteca del Conservatorio di Genova a cura di Salvatore Pintacuda, cit.

<sup>22</sup> Si tratta di un importante ritrovamento: il ms. FANT.NN. 90 (scheda OPAC SBN BID LIG0266938) consta della parte di solo basso strumentale, vale a dire violoncello obbligato o contrabbasso (con i recitativi completi della parte vocale) di un'antologia di numerose arie e altri pezzi strumentali, in gran parte adespoti, di autori identificati quali Tommaso Traetta, Giuseppe Ponso, Girolamo Abos, Giovanni Battista Pergolesi, Giuseppe Colla, Niccolò Jommelli (quest'ultimo con due pezzi), ecc. Si consideri come la legatura della parte rimandi ad altri testimoni manoscritti conservati nella stessa biblioteca del Conservatorio Paganini (per esempio: B.1.15 e A.1.13); gli stessi pezzi, come le cantate di Pergolesi qui contenute, trovano riscontro in differenti manoscritti (intestati e completi) della biblioteca di Genova. Questa parte di basso strumentale insomma, a prima vista appartenuta forse a un violoncellista dilettante o professionista locale, indica una certa diffusione in area locale genovese di un repertorio di estratti di composizioni teatrali, o cantate o ancora pezzi strumentali, di cui era parte - sia pur in modesta quantità - anche musica di Jommelli.

<sup>23</sup> Le tre arie e un duetto dall'*Armida abbandonata* sono state catalogate tutte in SBN (BID: LIG0283382, LIG0283379, LIG0283378, LIG0283376). Le arie sono collocate in FANT.SCAT.137.8-9-10-11.

<sup>24</sup> Le altre due arie da *Armida abbandonata* sono «Odio, furor dispetto», preceduta dal recitativo «Misera Armida! Che ti giovan», e inoltre l'aria di Rinaldo «Resta ingrata».

<sup>25</sup> Sono *Quartetti* per 2 violini, violoncello e basso strumentale (collocazione in I-GI: D.7.17-22), dei quali mi sono occupata in un recente studio: *I quartetti per archi di Niccolò Jommelli*, in *Estudios musicales del clasicismo*, 3, cit. Questi quartetti in realtà dimostrano la diffusione dei melodrammi di Jommelli anche in ambito privato, cameristico strumentale; si tratta infatti di arrangiamenti per archi dalle arie (compresi alcuni recitativi accompagnati) di tre suoi melodrammi, *Armida abbandonata*, *Demofonte*, e *Ifigenia in Tauride*. Il manoscritto dei quartetti, di quasi 800 pagine e con alcuni fascicoli mutili, proviene da Napoli. Le tre opere citate appartengono all'ultimo Jommelli e furono rappresentate a Napoli nel 1770 e 1771.

<sup>26</sup> I dati relativi agli oratori di Jommelli eseguiti a Genova, sono in MARIA ROSA MORETTI, *Nuovi «Drammi sacri» per una storia dell'attività musicale della Congregazione filippina di Genova nel Settecento*, «Fonti musicali italiane», 12, 2007, pp. 71-106. Moretti segnala un altro oratorio, forse con musica di Jommelli, privo di anno, vale a dire il *Componimento sacro sopra la natività di Nostra Signora*. Cfr. *Ibid.*, p. 103.

<sup>27</sup> È assente sia nel catalogo cit. di Salvatore Pintacuda, sia nel catalogo nazionale di manoscritti musicali dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali. Ho già segnalato altrove un volume miscelaneo conservato in Biblioteca Comunale Berio di Genova con collocazione BE.MISC.4.1-23 comprendente - tra l'altro - quattro libretti di un oratorio e tre cantate musicati da Niccolò Jommelli per essere eseguiti nel Collegio Nazareno di Roma; cfr. il mio *Testi per musica nelle biblioteche genovesi (XVIII-XIX sec.). Nuove acquisizioni*, in 'Da Napoli a Napoli'. *Musica e musicologia senza confini*, Contributi sul patrimonio musicale italiano presentati alla IAML Annual Conference, Napoli 20-25 luglio 2008, a cura di Mauro Amato, Cesare Corsi, Tiziana Grande, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, pp.65-97: 86.

<sup>28</sup> Si cfr. il mio *I quartetti per archi di Niccolò Jommelli*, cit., p. 95.

<sup>29</sup> Cfr. l'edizione moderna cit. del *Trio in sol maggiore per due violini o due flauti e basso*, fonte conservata manoscritta in Biblioteca del Conservatorio di Genova, con collocazione M. (4) 28.36 e inoltre il mio saggio *I quartetti per archi di Niccolò Jommelli*, cit.

<sup>30</sup> Si tratta dell'edizione *Sei sonate a tre con due flauti traversieri e basso di differenti autori fait gravé par M.r Chinzer* [...] A Paris, Chez Madam Boivin [...], [ca. 1750?]. Gli altri due trii appartengono rispettivamente a Giuseppe Carcani (1703-1779) e a Giovanni Battista (?) Sammartini (ca. 1770-1775), indicato sull'edizione come «Sig.r S. Martini». L'esemplare genovese è stato catalogato in SBN con segnatura SCAT.119.1, ma non risulta presente in RISM serie B/II. Si cfr. la scheda in *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini". Catalogo del fondo antico*, a cura di Salvatore Pintacuda, cit. p. 51.

<sup>31</sup> È il *Trio | Per due violini ò due traversieri | Del | Sig.re Niccolò Jommelli | Napolitano*, collocato in SS.B.1.13 (H. 8). Cfr. *Ibidem*, p. 278.

<sup>32</sup> Elenco le sigle RISM di biblioteche che conservano una copia coeva manoscritta del Trio di Jommelli in sol maggiore oltre a I-G; il numero di fonti elencate di questo trio per traversieri o violini è riduttivo della reale quantità dei testimoni: S-Skma, I-Udricardi, CH-Bu, B-Bc, DK-Kk, CH-Gpu, S-HÄ, S-VX, A-LA. Per dettagli si veda <https://opac.rism.info>. A queste fonti deve aggiungersi la copia ms. del fondo musicale Rospigliosi in I-PS (Archivio Capitolare di Pistoia, BM.B.245.5), la cui fonte - insieme con gli altri manoscritti di trii strumentali da camera di Jommelli ivi conservati - è stata digitalizzata ed è visibile sul sito internet dell'Archivio Capitolare: [www.archiviocapitolaredipistoia.it](http://www.archiviocapitolaredipistoia.it). Si cfr. *Catalogo del Fondo Musicale Rospigliosi*, a cura di Teresa Dolfi e Luciano Vannucci, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 525-526.

<sup>33</sup> Mi riferisco a NICCOLÒ JOMMELLI, *Trio in sol maggiore per due violini o due flauti e basso*, a cura di Carmela Bongiovanni, cit.

<sup>34</sup> Paris, chez madame Boivin [etc]. Si tratta dell'edizione citata alla nota 30.

<sup>35</sup> *Six sonatas for two german flutes or violins, with a thorough bass for the harpsicord or violoncello*, London, J. Walsch, [1753] [RISM J 600 e RISM B/II *Recueils imprimés, XVIIIe siècle*, München, Duisburg, G. Henle, 1964, p. 362]. L'edizione contiene le stesse sonate della stampa curata da Chinzer e pubblicata chez madame Boivin; solo 4 - nello stesso ordine di quelle Chinzer - sono di Jommelli. Questa edizione è stata ristampata in facsimile dalla SPES di Firenze nel 1989. Per un elenco delle edizioni pubblicate da John Walsh di musica di Jommelli cfr. WILLIAM C. SMITH AND CHARLES HUMPHRIES, *A bibliography of the musical works published by the firm of John Walsh during the years 1721-1766*, London, the Bibliographical Society, 1968, pp. 195-197.

<sup>36</sup> *Sei Sonate a tre, due violini e basso... opera prima*, Paris, Le Clerc, [ca. 1763] 3 parti (RISM A/I, J 599). La copia dell'edizione in F-Pn è stata digitalizzata ed è visibile sul portale francese Gallica: <https://gallica.bnf.fr/>.

<sup>37</sup> Si tratta dell'edizione *Eight Italian sonatas for two violins or flutes, with a thro' bass for the harpsichord or organ* [...], London, Longman, [1768?]; si cfr. al riguardo NICCOLÒ JOMMELLI, *Trio in sol maggiore per due violini o due flauti e basso*, a cura di Carmela Bongiovanni, cit., p. XI. Per un catalogo aggiornato delle fonti delle sonate a tre a stampa si cfr. *Die Trionsonate*

*Catalogue raisonné der gedruckten Quellen*, edited by Ludwig Finscher, Laurenz Lütteken, Inga Mai Groote, assisted by Cristina Urchueguía, Gabriela Freiburghaus, and Nicola Schneider, München, Henle, 2016, 2 voll. + collegamento a database online (RISM B/XVII).

<sup>38</sup> Il 28 ottobre 2017, nel corso della giornata internazionale dedicata a *La musica da camera con flauto nel XVIII sec.*, organizzata presso il Conservatorio “Niccolò Paganini” di Genova, il trio di Jommelli in oggetto è stato eseguito nella versione per due traversieri e cembalo, a cura del Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio “G.Verdi” di Torino.

<sup>39</sup> Mi riferisco ai testimoni manoscritti presenti in US-Wc, in I-PS, e in I-GI e inoltre alla stampa antologica conservata in alcune biblioteche tra cui I-Nc. Per una disamina approfondita delle fonti relative al trio di Jommelli conservato in I-GI (M. 4.(28)36) rimando alla mia introduzione dell’edizione moderna, pubblicata a Roma da SEdM nel 2016, cit., pp. X-XII.

<sup>40</sup> SAVERIO MATTEI, *Elogio del Jommelli o sia Il progresso della poesia, e musica teatrale di Saverio Mattei prima edizione, in Memorie per servire alla vita del Metastasio raccolte da Saverio Mattei*, edizione prima, in Colle, Nella Stamperia di Angiolo M. Martini e Comp., 1785, p.128: «In terzo luogo Jommelli nemico della musica arbitraria, e disordinata, scrive tutte le variazioni, e diminuzioni, che vuole eseguire».

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>42</sup> DANIEL HEARTZ, *Music in European capitals. The galant style 1720-1780*, New York, W.W.Norton, 2003, p. 149.

<sup>43</sup> DANIEL HEARTZ, *Music in European capitals* cit., p. 151, parla del «decisivo contributo» da parte di Jommelli nelle sinfonie d’opera. Oltre a sottolineare il modello di base per Jommelli, vale a dire lo studio delle composizioni di Leo, Jommelli - secondo Hertz - per l’uso di particolari effetti dinamici, come il celebrato crescendo della sua musica strumentale, apre la strada a successive più mature realizzazioni nel campo della sinfonia.

<sup>44</sup> CARMELA BONGIOVANNI, *I quartetti per archi di Niccolò Jommelli*, in *Estudios musicales del clasicismo*, 3, cit., p. 112.

<sup>45</sup> *I quartetti per archi di Niccolò Jommelli*, in *Estudios musicales del clasicismo*, 3, cit., pp. 112-113. È il ms. *Avertura con Vvni oboe, flauti corni da caccia e viole e bassi del Sig.r Nicola Jomelli*, in I-GI (SCAT.14.4). Cfr. la scheda OPAC SBN BID LIG0283013.

<sup>46</sup> Si cfr. anche la scheda in *Genova. Biblioteca dell’Istituto Musicale “Niccolò Paganini”. Catalogo del fondo antico*, a cura di Salvatore Pintacuda, cit., p. 276.

<sup>47</sup> Su queste notizie si vedano gli studi di CARLO BELLORA, *Filippo Manfredi*, Varese, Zecchini, 2009, p. 21 e inoltre 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 Isoleri, Maria Rosa Moretti, Enrico Volpato, Genova, edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 103-126: 111, 122.

<sup>48</sup> Sull’editore si cfr. DAVID JOHNSON, voce ‘Bremner, Robert’ in *Music printing and publishing*, edited by D.W. Krummel and Stanley Sadie, London, Macmillan, 1990, p. 187.

<sup>49</sup> Si veda la scheda dell’OPAC SBN BID LIG0283359. Nel catalogo di Pintacuda non si trova la scheda complessiva relativa a queste ouvertures, ma solo schede di spoglio.

<sup>50</sup> Tra le pubblicazioni che ultimamente hanno interessato la figura del napoletano Giuseppe Sigismondo segnalò l’edizione moderna della sua *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, con un saggio introduttivo di Rosa Cafiero, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016 (*Saggi*, 2).

<sup>51</sup> Un’ulteriore copia completa sempre dell’ouverture di *Ipermestra* di Jommelli, in parti separate, è in I-GI, FANT.SCAT.14.5.

<sup>52</sup> Un’altra copia completa dell’ouverture dell’*Attilio Regolo* di Jommelli, di altra mano e diversa provenienza, anch’essa in parti strumentali, si trova in I-GI, FANT.SCAT.14.6.

<sup>53</sup> Collocazione: FANT.SCAT.14.7. Anche questo ms. riporta sul frontespizio l’usuale incipit musicale posto sui mss. di musica strumentale in vendita nel secondo Settecento.

## APPENDICE

Elenco sintetico delle composizioni (mss. e stampe del '700-'800) di Niccolò Jommelli conservate in I-GI con riferimenti ai principali repertori e cataloghi. Precedono le stampe elencate in ordine cronologico. I mss. sono elencati in ordine alfabetico per titolo. Le ouvertures sono tutte in parti mss., mentre le arie, se non diversamente indicato, sono tutte in partitura.

Legenda:

- Pintacuda: *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Niccolò Paganini". Catalogo del fondo antico*, a cura di Salvatore Pintacuda, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966.
- URFM: Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900 ([www.urfm.braidense.it](http://www.urfm.braidense.it))
- RISM: *Répertoire International des Sources Musicales* (<https://opac.rism.info>); *Récueils*: RISM *Recueils imprimés, XVIIIe siècle*, München, Duisburg, G. Henle, 1964.
- OPAC SBN: Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale ([opac.sbn.it](http://opac.sbn.it))

Titolo della fonte	collocazione attuale	Pintacuda	URFM	RISM	OPAC SBN	Osservazioni
[ <b>stampa</b> ] <i>Sei sonate a tre con due flauti traversieri e basso ... fait gravé par M.r Chinzer, Paris, Mad. Boivin, [...] [1750?]</i>	SCAT. 119.1	p. 51	-	<i>Récueils</i> B/II, p. 366	MUS0160542	Solo le sonate 2, 3, 5, 6, di Jommelli. - Il RISM non segnala copia in I-GI
[ <b>stampa</b> ] <i>The periodical ouverture in 8 parts n. XIX, London, Bremner, [17..]</i>	E ANT. N.2.30-38	p. 37	-	9900326 54	MUS0238264	-
[ <b>stampa</b> ] <i>Missa pro defunctis, Paris, Launer, [183.]</i>	A. 5. 37B	-	-	-	LIG0145253	Olim: A. 4b. 18.
[ <b>stampa</b> ] <i>Miserere, partitura illustrata dal M.o D. Bertini, Firenze,</i>	P. 6. 59-60	-	-	-	MUS0238260	2 copie
[ <b>stampa</b> ] <i>Requiem, Brunschweig, Litolff, [1883]</i>	-	-	-	-	MUS0238258	-
<i>Antigono: «Benchè giusto a vendicarmi» (ms.)</i>	A. 1. 22A	p. 466	sì	-	LIG0282894	Olim: B. 2b. 63. (ril. con altre arie mss.)

<i>Armida</i> (partitura)	-	-	-	-	-	Segnalato al n. 1346 dell'inventario della biblioteca compilato nel 1882
<i>Armida abbandonata</i> (Napoli, 1770): «Ah tornate, oh Dio, serene» ( <b>ms.</b> )	SCAT. 137. 11	p. 278	sì	-	LIG0283382	Olim: R. 2. 2. 29
<i>Armida abbandonata</i> : «Ah tornate, oh Dio, serene» ( <b>ms.</b> )	SCAT. 102	p. 278	sì	-	-	
<i>Armida abbandonata</i> (Napoli, 1770): «Odio, furor, dispetto» (prec. recit. «Misera Armida») ( <b>ms.</b> )	SCAT. 137. 9	p. 279	-	-	LIG0283378	Olim: R. 2 .2. 32.
<i>Armida abbandonata</i> (Napoli, 1770): «Resta ingrata, io parto addio» ( <b>ms.</b> )	SCAT. 137. 8	p. 280	sì	-	LIG0273376	Olim: R. 2. 2. 35 (nel cat. top. è segnalata una 2. copia)
<i>Armida abbandonata</i> (Napoli, 1770): «Se la pietà l'amore barbaro» ( <b>ms.</b> )	SCAT. 137.10	p. 280	sì	-	LIG0283379	Olim: R. 2. 2. 30.
<i>Artasere</i> : Ouverture ( <b>parti mss.</b> )	SCAT. 14. 7.	p. 276	sì	-	LIG0283353	Olim: T. C. 3. 4.
<i>Attilio Regolo</i> : Ouverture ( <b>parti mss. incompl.</b> )	SCAT. 100.1a-g	p. 276	sì	-	LIG0283363	Olim: T. C. 7. 2.
<i>Attilio Regolo</i> : Ouverture ( <b>parti mss.</b> )	SCAT. 14. 6	p. 276	sì	-	LIG0283017	Olm: T. C. 3. 4.
<i>Cajo Mario</i> : Ouverture ( <b>parti mss. incompl.</b> )	SCAT. 100.1a-g	p. 276	sì	-	LIG0283360	Olim: T. C. 7. 2.
<i>Cajo Mario</i> : «Padre sposo io vado» (prec. recitativo: «Mio caro padre sì vado») ( <b>ms.</b> )	SCAT. 137. 5	p. 279	sì	-	LIG0283371	Olim: R. 2. 2. 39
<i>Cajo Mario</i> : «Padre sposo io vado» (prec. recitativo: «Mio caro padre sì vado») ( <b>ms.</b> )	A. 8. 33	-	-	-	-	Nel catalogo topografico è segnato: B. 2b. 61
<i>Cajo Mario</i> : «Cuor di padre siam soli» ( <b>ms.</b> )	A. 8. 33	-	-	-	-	Segnalato in catalogo a schede della biblioteca



<i>Cerere placata</i> : Sinfonia (parti mss.) [Napoli, 1782]	SCAT. 26. 2.	p. 277	sì	-	LIG0283355	OLIM:T. C. 3. 3.
<i>La clemenza di Tito</i> : «Quando sarà quel dì» (ms.) [partitura]	SCAT. 137. 4	p. 279	sì	-	LIG0283369	Olim: R. 2. 2. 38
<i>La clemenza di Tito</i> : «Quando sarà quel dì» (ms.) [sola parte del basso strum.]	F.ANT. NN. 90	-	-	-	LIG0266982	1 parte di b, miscellanea di numerosi pezzi.
<i>Creso</i> : «Amato Genitor» (manoscritto)	SCAT. 137.7	p. 278	sì	-	LIG0283375	Olim: R. 2. 2. 41
<i>Demetrio</i> : Sinfonia (parti mss.)	SCAT. 26. 3	p. 277	sì	-	LIG0283357	Olim:T. C. 3. 3.
<i>Demetrio</i> : «Non fidi al mar che freme» (ms.)	A. 1. 22P	p. 467	sì	-	LIG0282898	Olim: B. 2b. 63 (ril. con altre arie mss.)
<i>Don Falcone</i> intermezzo a tre voci (ms.)	A. 8. 10	p. 278	sì	-	-	Olim B. 6b. 38
<i>Don Trastullo</i> Intermezzo a tre (ms.)	B. 7. 14.	p. 278	sì	-	-	Olim: B. 6b. 38.
<i>Ifigenia in Aulide</i> : «Figlia qualor ti miro» (ms.)	SCAT. 137.3	p. 278	sì	-	LIG0283366	Olim: R. 2. 2. 37
<i>Ipermestra</i> : Ouverture (parti mss. incompl.)	SCAT. 100.1a-g	p. 276	sì	-	LIG0283362	Olim:T. C. 7. 2.
<i>Ipermestra</i> : Ouverture (parti mss.)	SCAT. 14. 5.	p. 276	sì	-	LIG0283014	Olim:T. C. 3. 4.
<i>Isacco figura del Redentore</i> : «Deh parlate, che forse tacendo»	-	-	-	-	-	N. inv. nel registro generale d'ingresso: 8644
<i>Lucio Vero</i> : «Ombra cara del dolce mio sposo» (ms.)	SCAT. 137.1	p. 279	sì	-	LIG0283364	Olim: R. 2. 2. 33.
<i>Merope</i> : «Sei dolor sei furor ciò» (ms.)	F.ANT. NN. 90	-	-	-	LIG0266976	Recitativo:V;b; aria: sola parte del b strumentale. - Miscellanea di numerosi pezzi.

<i>Merope</i> : «Sei dolor sei furor ciò» <b>(ms.)</b> <b>[partitura]</b>	B. 2b. 61	-	-	-	-	Segnalato nel catalogo topografico
<i>Messa a quattro voci con strumenti</i> <b>(ms.)</b>	SCAT. 27	p. 279	sì	-	-	Olim: N. 1. 5. 9
<i>Messa a quattro voci con strumenti</i> <b>(ms.)</b>	D. 8. 5.	-	sì	-	-	copia della precedente
<i>Messa a quattro voci da requiem con strumenti</i> <b>(ms.)</b>	SCAT. 86	p. 279	sì	-	-	nell'inventario del 1882: «cinque Messe e Messa <i>pro Defunctis</i> a voci sole, in un solo libro legato piccolo formato»
<i>Miserere volgarizzato</i> <b>(partitura ms.)</b>	SCAT. 75	p. 279	sì	—	-	Olim: N. 1. 5. 12. - Nel catalogo topografico è segnalata inoltre la parte di soprano I in A. 6b.
<i>Missa pro defunctis</i> [...] <i>Witterbergh 1756</i> <b>(partit. ms.)</b>	D. 8. 4.	p. 279	sì	-	-	Olim: SS. B. 2. 140
<i>Missa pro defunctis</i> [...] <i>Witterbergh 1756</i> <b>(partit. ms.)</b>	G. 1. 12.	p. 279	sì	-	LIG0262080	Dono Francesco Viani. - copia della precedente
<i>Olimpiade</i> : Overture <b>(ms.)</b>	SCAT. 14. 4	p. 276	sì	-	LIG0283013	Olim: T. C. 3. 4. (data 1766; direttore: Filippo Manfredi)
<i>Quartetti per due violini, violoncello e basso</i>	D. 7. 17-22	p. 277-278	sì	-	-	
<i>Ricimero re dei Goti</i> : «Datti pace parlerò» <b>(ms.)</b>	A. 1. 18H	p. 470	sì	-	LIG0283007	Olim: B. 2b. 62. (ril con altre arie mss.)
<i>Semiramide</i> : «Pupille adorate per me non temete» <b>(ms.)</b>	C. 3. 20.10	-	-	-	LIG0243542	Dono Francesco Viani (miscellanea di arie)
<i>Semiramide</i> : «Pupille adorate per me non temete» <b>(ms.)</b>	SCAT. 137. 2	p. 279	sì	-	LIG0283365	R. 2. 2. 36
<i>Temistocle</i> : «A dispetto d'un tenero affetto» <b>(ms.)</b> Teatro San	SCAT. 137. 6.	p. 278	sì	-	LIG0283372	R. 2. 2. 40
<i>Trio a due traversieri</i> [violini] e basso <b>(parti mss.)</b>	M. (4). 28. 36	p. 278	sì	-	LIG0272462	Pintacuda: due violini e basso
<i>Trio per due violini o due traversieri e basso</i> <b>(parti mss.)</b>	SS. B. 1. 13 (H. 8)	p. 278	sì	-	-	
<i>L'Uccellatrice</i> intermezzi a due voci	A. 2. 30	p. 280	sì	-	LIG0250140	Olim: B. 2b. 37.

## *Le Sonates en trio pour trois flûtes traversières sans basse... œuvre VII* di Joseph Bodin de Boismortier e la nascita del trio per tre flauti nella Parigi di Luigi XV

*Ugo Piovano*

Il trio per tre flauti ebbe una notevole fortuna fra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento fra i dilettanti e con scopi didattici. Il genere, però, aveva mosso i primi passi cento anni prima ed è sicuramente interessante ricostruirne la nascita e delinearne lo sviluppo nel corso di tutto il secolo. Non è semplice perché molte partiture sono manoscritte o stampate senza data, ma proverò lo stesso a fare il punto della situazione.

Esempi di pezzi per tre flauti si trovano già nel Seicento, ad esempio in due raccolte famose pubblicate ad Amsterdam: *Der Gooden Fluyt Hemel* (1644) e *'t Uitnemend Kabinet* (1649). Si tratta però di pezzi staccati inseriti in volumi per flauto solo e, inoltre, sono per flauto diritto.

Fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento si collocano due manoscritti con brani per tre flauti traversi. Il primo è conservato in Germania nella Universitätsbibliothek di Rostock (D-ROu, Mus. saec. XVII13-38.8) ed è intitolato "Sinphonia a 3 Flut. Traversieres, Transposé. Pour S.A.S. le Prince Hereditaire. Auth. Petz". L'autore è Johann Christoph Pez (1664-1716) che fu al servizio del Duca Eberhard Ludwig von Württemberg (1676-1733) a Ludwigsburg dal 1706 alla morte. Karlheinz Shultz-Hauser, che ha pubblicato lo spartito per la Schott di Mainz nel 1968 (FTR 60), ritiene quindi che il principe ereditario in questione sia il figlio Friedrich Ludwig von Württemberg (1698-1731), che morì prima del padre. Non è possibile stabilire la datazione del pezzo, ma di sicuro si va dal 1698 (nascita del principe ereditario) al 1716 (morte di Pez). Si tratta di una trascrizione, autorizzata dallo stesso Pez, di una Suite in re maggiore molto più ampia conservata in una collazione di 159 pezzi desunti da varie Suites strumentali, brani da opere di Lully e Campra, Sonate di Corelli e pezzi di danza staccati, che si trova nel Castello di Sünching (D-SÜN, Ms. 59). Il manoscritto riporta solo le parti staccate dei due violini (entrambe di 223 carte) e contiene 8 Suites di Pez fra le quali quella in re maggiore (Violino I, cc. 104-110 – Violino II, cc. 104-110) formata da sei movimenti: *Symphonia*. Allegro, C – Adagio, 3/2 – Presto, 3/8 – Boure, C tagliato – Aria. Adagio, 6/4 – Menuet, 3/4, Menuet Trio. Il manoscritto di

Rostock riporta solo il primo, il terzo (intitolato Fuga) e l'ultimo movimento e la parte del terzo flauto dovrebbe essere quella del basso originale, che non è conservata.

L'altro manoscritto è custodito nella Cattedrale di Durham (GB-DRc, Ms. 197) e contiene le parti staccate di due brani di Gottfried Finger (ca. 1665-1730): una "Pastorelle. a 3 Flauti [...] Del Godefrido Finger" e una "Sonata a 3 [...] Godefrido Finger" in fa maggiore. Finger era originario della Boemia, dove era molto diffuso il genere della Pastorale natalizia, e ne scrisse alcune anche in Inghilterra, di solito per viole da gamba (il suo strumento) o flauti diritti. Al riguardo si può vedere il saggio di Robert Rawson, *Gottfried Finger's Christmas pastorellas* ("Early Music", Volume 33, n. 4, 1 November 2005, pp. 591-608). I due brani sono per flauti diritti ma della "Sonata a 3" il manoscritto riporta anche una versione in re maggiore per flauti traversi di Edward Finch (1663-1738). Finger fece pubblicare le Sonate op. 1 nel 1688 e quelle op. 2 nel 1690, ristampate da Estienne Roger ad Amsterdam nel 1700. Si può ipotizzare che la "Sonata a 3" risalga alla fine del secolo, mentre la trascrizione è dell'inizio del Settecento, quando il "German flute" cominciò ad essere utilizzato a Londra.

I due manoscritti sono quindi solo delle trascrizioni di composizioni per altri organici strumentali. Il brano di Finger pone la questione della distinzione fra flauto diritto e traverso. All'epoca con "Flauto" si intendeva quello diritto, e si aggiungeva un aggettivo opportuno per indicare quello traverso. Vediamo ad esempio la prima raccolta a stampa di brani per 3 flauti, che è di Johann Mattheson (1681-1764): "XII SONATES /à Deux & Trois Flutes sans Basse / Composées par / MONSIEUR J. MATTHESON / Premier Ouvrage", stampata ad Amsterdam da Estienne Roger (n. 323) e da Pierre Mortier. Entrambe le partiture sono formate da tre fascicoli separati senza data. Nel *Musikalisches Lexicon* di Johann Gottfried Walther (1732) è indicato il 1708 come anno di composizione (p. 391) ma l'edizione di Roger fu pubblicizzata nel *Daily Courant* di Amsterdam del 26 maggio 1709 e quindi è probabile che gli spartiti siano usciti solo l'anno successivo. La raccolta prevede quattro Sonate a due flauti (nn. 1-2 e 11-12) e otto a tre flauti (nn. 3-10). Nel 1715 Walsh pubblicò sei di quelle per tre strumenti (nn. 3, 5-9, n. di lastra 100), a riprova del successo che avevano avuto proprio i brani per trio. L'indicazione "Flutes" si riferisce al flauto diritto, come è evidente dalla tessitura delle parti che non scendono mai sotto il fa<sub>3</sub> (la nota più bassa che si può fare col flauto diritto contralto) e dalle tonalità quasi tutte con bemolli.

Roger scrisse l'intestazione in francese, con l'intento evidente di vendere le Sonate a Parigi dove vi era un ricco mercato editoriale strumentale grazie alle attività che si svolgevano a Versailles, ed è proprio nella capitale francese che fu pubblicato il primo esemplare di pezzo per tre



Fig. 1

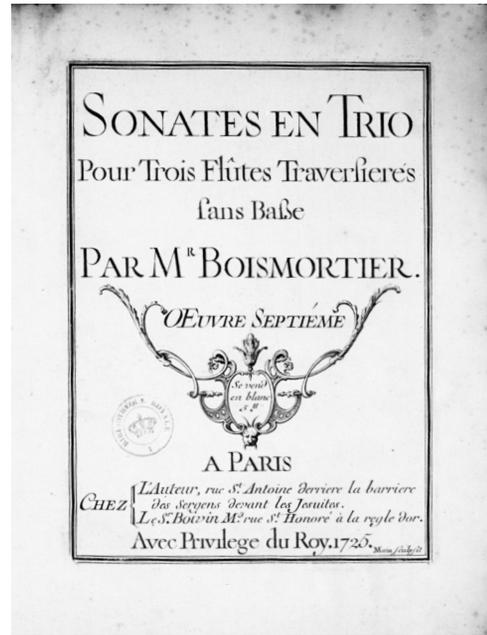


Fig. 2



Fig. 3

Fig. 4

*3.<sup>e</sup> Dessus. OEuvre VII.<sup>e</sup>* 1

*Gravement.*

I.<sup>re</sup> Sonate

*Allegretto.*

*Gayment.*

*Lentement.*

The image shows a page of musical notation for a three-part sonata. The title at the top is "3.<sup>e</sup> Dessus. OEuvre VII.<sup>e</sup>" with a page number "1" in the upper right. The first movement is labeled "I.<sup>re</sup> Sonate" and "Gravement." It consists of two staves of music. The second movement is labeled "Allegretto." and "Gayment." It also consists of two staves of music. The third movement is labeled "Lentement." and consists of two staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

flauti traversi, contenuto nelle "SONATES EN TRIO / Pour les Flûtes Allemandes, Violons, Hautbois, etc., / PAR M.<sup>R</sup> DORNEL / Organiste de S.<sup>te</sup> M. Magdaleine en la Cité / OEUVRE III.<sup>e</sup> / Se vend à Paris / Chez l'Auteur, rüe de la licorne devant la petite porte de la Magdaleine, et chez le S.<sup>r</sup> Foucault marchand, rüe S.<sup>t</sup> Honoré, à la regle d'or / ... / Avec Privilege du Roi. 1713". All'epoca le "Sonates en trio" erano pubblicate in fascicoli separati: "Premier dessus" (pp. 1-17), "Second dessus" (pp. 1-18) e "Basse" (pp. 1-17), con i due Dessus scritti in chiave di violino francese con il sol sul primo rigo.

Louis-Antoine Dornel (1685-1765) era soprattutto un organista, e questo si nota immediatamente nello stile contrappuntistico che pervade l'intera raccolta. Quello che il lettore non può immaginare dal frontespizio è la presenza, quasi moderno bonus, di una "Sonate VII.<sup>e</sup>" per tre strumenti senza basso (Fig. 3). Nei due fascicoli degli strumenti acuti è precisato "Cette piece est pour trois dessus" (pp. 16-18) e in quello del "Basse" ancora più correttamente "Cette Sonate est pour trois dessus" (pp. 15-17), nel "III.<sup>e</sup> Dessus" è utilizzata la chiave di violino francese.

La Sonata è in si minore e ha quattro movimenti: Vivement, C – Lentement, C – Chaconne, 3 – Gigue (Air en gigue nel fascicolo del "Basse"), 6/8. Dornel prende come modello la tipica struttura della "Sonate en Trio" e la parte del terzo flauto ha sostanzialmente le caratteristiche di quella del basso ma all'ottava più acuta. Il compositore, stranamente, non ha molta fiducia nelle possibilità del flauto traverso e nel primo movimento i due Dessus sono praticamente all'unisono fino alla fine della misura 16, dove il secondo ha una parte più semplice per una battuta e poi riprende a raddoppiare il primo fino alla fine (b. 20). Nel Lentement le cose migliorano e la scrittura dei due strumenti acuti diventa pienamente imitativa; anche il terzo flauto si muove un po' e partecipa più attivamente al dialogo contrappuntistico fra le parti. Il brano si chiude alla dominante preparando così l'attacco immediato della Chaconne che segue. Qui, giustamente, il terzo ha una parte di sostegno e il tema è proposto dal primo (b. 1-8). Il secondo entra a b. 9 in omoritmia col primo ma ha il suo momento solistico poco dopo al quarto couplet (b. 25-32). Poi i primi due flauti continuano in modo prevalentemente omoritmico fino alla fine, con il terzo che progressivamente si affranca dal suo ruolo di mero supporto armonico. Chiude una bella Gigue a carattere imitativo con l'attacco affidato al secondo flauto, ed entrate successive del primo alla quinta sopra (b. 3) e del terzo alla quarta sotto (b. 4). I primi due Dessus hanno poi una parte più virtuosistica grazie ai numerosi passaggi per semicrome, mentre il terzo mantiene un comportamento più cauto e spesso fa da basso agli altri due.

Questa sonata del 1713 è dunque il primo esempio, piuttosto sperimentale, di trio per tre flauti traversi stampato, e l'idea è quella di sostituire il basso con un terzo flauto. Prima

di procedere è quindi opportuno ricostruire molto brevemente le vicende storiche delle pubblicazioni parigine di brani per due flauti e basso continuo, che cominciano nel 1692 con le “*Pieces / en TRIO / Pour le Flutes, Violon, & Dessus / de Viole*” di Marin Marais (1656-1728). Anche se “*Flutes*” indica chiaramente dei flauti diritti, si noti che in realtà la destinazione strumentale è lasciata libera fra i vari tipi di strumenti acuti, compresa la viola soprano (“*Dessus de Viole*”), strumento del quale Marais era virtuoso insuperabile. Questa è una caratteristica comune di molti brani dell’epoca e non solo per fini commerciali. Spesso a corte gli strumenti erano intercambiabili e comune la prassi di “orchestrare” i brani con raddoppi e ripartizione dei vari passi fra gli strumenti presenti, compresi oboi, fagotti e persino le musettes. La spinta a coltivare il genere era venuta dall’Italia grazie a Lully (1632-1687) e il modello era ovviamente Corelli (1653-1713): la sua *Opera Prima*, “*Sonate a tre, doi Violini e Violone, o Arciliuto, col Basso per l’Organo*” fu stampata a Roma nel 1681 e poi più volte ripresa da vari editori europei. Ecco l’elenco delle raccolte di brani per due flauti e basso pubblicate a Parigi fino al 1730:

- 1692 **Marais**, *Pièces en trio pour les flûtes, violon & dessus de viole* [Ballard]  
 1694 **De la Barre**, *Pièces en trio pour les violons, flustes et hautbois* [Ballard]  
 1697 **Montclair**, *Sérenade ou concert, divisé en trois suites de pièces pour les violons, flûtes & hautbois* [Ballard]  
 1700 **De la Barre**, *Pièces en trio pour les violons, flustes et hautbois ... livre second* [Ballard]  
 1707 **Gaultier**, *Symphonies de feu Mr. Gaultier de Marseille; divisées par suites de tons* [Ballard]  
**De la Barre**, *Troisième livre des trios pour les violons, flûtes et hautbois ; meléz de sonates pour la flûte traversière* [Ballard]  
 1709 **Dornel**, *Livre de simphonies, contenant six suites en trio pour les flûtes, violons, hautbois, & ... avec une sonate en quatuor* [Foucault]  
 1712 **Hotteterre**, *Sonates en trio pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, violons, hautbois, & ... livre premier, œuvre troisième* [Foucault]  
**Rébel**, *Recueil de douze sonates à II et III parties avec la basse chiffré* [Ballard]  
 1713 **Dornel**, *Sonates en trio, pour les flûtes allemandes, violons, hautbois, & ... œuvre III<sup>e</sup>* [Foucault]  
**J.C. Huguenet**, *Premier œuvre de sonates pour le violon, la basse et le clavecin, à II ou à III ... la plus part se peuvent jouer sur le hautbois et sur la flûte traversière* [Ribou, Foucault, Armant]

- 1722 **Hotteterre**, Troisième suite de pièces à deux dessus pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, hautbois & muzettes ... œuvre VIII [Boivin]
- 1723 **Dornel**, Concert de simphonies, III<sup>e</sup> livre, contenant six concerts en trio pour les flûtes, violons, haubois, etc. Deux en duo, avec un autre à trois dessus sans basse [Boivin]
- 1724 **Boismortier**, Petites sonates en trio pour deux flûtes traversières avec la basse ... œuvre quatrième [Boivin]
- 1726 **Boismortier**, Sonates en trio Sonates en trio pour les flûtes traversières, violons, hautbois, avec la basse ... œuvre douzième [Boivin]  
**Naudot**, Sonates en trio pour flûtes traversières avec la basse ... deuxième œuvre [Naudot, Boivin]
- 1727 **Chéron**, Sonates en trio pour deux flûtes traversières avec la basse continue ... Premier Œuvre [Boivin]  
**Couperin**, Les Nations. Sonades et suites de simphonies en trio [Boivin]
- 1728 **Quantz**, Sonates en trio pour les flutes traversières, Violon, ou hautbois, avec la Basse en trois parties separées ... œuvre troisieme [Boivin]
- 1729 **J.D. Braun**, Troisième œuvre ... contenant six sonates en trio pour 2 les flûtes traversières, violons ou haubois avec la basse [Boivin, Le Clerc]  
**Chéron**, Sonates en duo et en trio pour la flûte traversière et le violons avec la basse continue ... œuvre second [Boivin, Le Clerc]
- 1730 **J. Aubert**, Concert de simphonies pour les violons, flûtes et hautbois ... œuvre premiere [Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnerie]  
**Naudot**, Septième œuvre contenant six sonates et un caprice en trio pour deux flûtes traversières, violons et hautbois, avec la basse [Naudot, Boivin]

Un numero tutto sommato abbastanza contenuto. Si noti che Marais non scrisse delle "Sonate en Trio" ma delle Suites di "Pièces en Trio". Inizialmente i compositori francesi preferirono dedicarsi a pezzi singoli, di carattere o di danza, messi di seguito ("Suite") con l'unico legame della tonalità comune. In campo violinistico il primo esempio di "Sonate in Trio" è nel "Livre de Sonates en Trio ... Prèmier Oeuvre" di D'Andrieu (1682-1738) pubblicato da Foucault nel 1705, ma l'anno prima François Duval (1672-1728) aveva già pubblicato la prima raccolta di Sonate solistiche per violino e basso.

Il primo esempio di "Sonates en trio" per flauti traversi lo troviamo nel "TROISIÈME LIVRE / DES TRIO / POUR LES VIOLONS, FLUSTES, ET HAUTOIS, / MÉLEZ DE SONATES POUR LA FLUTE TRAVERSIERE, Par Monsieur DELABARRE, Flute de la Chambre du Roy" pubblicato da Ballard nel 1707. L'avvenimento fu così importante che

venne immortalato nel celebre dipinto di André Bouys (1656-1740) del quale esistono tre copie: una alla National Gallery di Londra, una al Musée de Beaux-Arts di Digione e una in una collezione privata, acquistata per 44.000 euro all'asta a Parigi il 28 novembre 2014 presso la Maison Brissoneau (lotto 212). Il dipinto mostra due flautisti seduti con davanti le parti del *Troisième Livre* aperte proprio alla pagina iniziale delle Sonate e De la Barre in piedi fra i due che indica con la mano lo spartito (Fig. 1). La prima raccolta solistica è invece del 1722 (autore un fantomatico "M.R." dietro il quale si cela forse Jean-Jacques Rippert) e nel 1732 Michel Blavet (1700-1768) scrisse ancora le "SONATES / MELÉES DE PIECES" op. 2.

Tornando ai trii per tre flauti l'esempio successivo lo troviamo fra il 1722 e il 1723 nella raccolta "AIRS ET BRUNETTES / A Deux et Trois Dessus / Pour les / Flutes Traversieres", stampata da Boivin. Hotteterre si era occupato di raccogliere le arie "Tirez des meilleurs Auteurs, Anciens et Modernes" e aggiungere gli abbellimenti che troviamo nelle versioni "Ornez d'Agremens" che costituiscono la seconda parte del volume (pp. 64-81). Vi sono in tutto sei pezzi per tre flauti, ma cinque sono brani vocali trascritti nei quali il terzo flauto si limita a fare il basso. L'unico brano effettivamente strumentale è l'"Air Anglois" in re maggiore (Gay, 3, p. 17), un pezzo non particolarmente sviluppato dove i primi due flauti procedono sempre omoritmicamente.

Nel 1723 è ancora Dornel a scrivere un nuovo pezzo per tre flauti, e sempre come aggiunta ad una raccolta di brani per due flauti e basso: "CONCERTS DE SIMPHONIES / III<sup>ème</sup> LIVRE / Contenant / Six Concerts en Trio / Pour les Flûtes, Violons, Haubois, &c. / Deux en Duo, Avec un autre a TROIS DESSUS Sans Basse" pubblicata da Boivin. Come annunciato questa volta nel frontespizio troviamo anche una "Sonate a 3 Dessus", con la prima parte al fondo del fascicolo del "Premier Dessus" (pp. 15-17) e le altre due insieme in partitura alla fine del fascicolo del "Second Dessus" (pp. 15-18). Il brano è in sol maggiore e in quattro movimenti: Senza indicazione, 2 – Fugue. Gay [Gayment nel fascicolo col 2° e il 3° flauto], 2 – Lentement, 3 – Vivement, 3. Dornel tratta i tre strumenti assolutamente alla pari con ben tre movimenti a carattere contrappuntistico imitativo, e solo nel Lentement uno dei tre flauti a turno serve da sostegno agli altri due che hanno parti melodiche e omoritmiche.

Se Dornel fu il primo a sperimentare le possibilità di un trio di flauti traversi, fu però Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) quello che provò a scrivere un'intera raccolta: le "SONATES EN TRIO / Pour Trois Flûtes Traversieres / Sans Basse / PAR M.<sup>R</sup> BOISMORTIER / ŒUVRE SEPTIÈME / A PARIS / CHEZ {l'Auteur, rue S.<sup>t</sup> Antoine derriere la barriere / des Sergens devant les Jesuites. / Le S.<sup>r</sup> Boivin M.<sup>d</sup> rue S.<sup>t</sup> Honoré à la regle d'or } / Avec Privilege du Roy. 1725. / Marin sculpsit" (Fig. 2).

Boismortier è oggi ingiustamente dimenticato, ma all'epoca ebbe grande fama ed è con Blavet uno dei compositori più rappresentativi del repertorio per flauto all'epoca di Luigi XV. Sulla sua vita si può vedere la biografia di Stéphan Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières* (Montpellier, Presses du Languedoc, 2001, 240 p.). Il volume contiene anche un catalogo dettagliato delle sue composizioni che è ormai utilizzato abitualmente (sigla PB e numero di catalogo).

Nato il 23 dicembre a Thionville, una piccola cittadina una ventina di chilometri a nord di Metz nel dipartimento della Mosella, non sappiamo quasi nulla della sua formazione musicale. Il padre Étien Bodin (1652-1730), soprannominato "Boismortier", era un ex militare che seguendo le tradizioni familiari aveva aperto una bottega di dolci vicino alla Cattedrale di Metz. Il giovane Boismortier cantò nel 1702 nella Chiesa di Saint Gorgon a Metz il Motetto *Parce mihi Domine* di Joseph Valette de Montigny che fu probabilmente anche suo insegnante. Nel 1713 si trasferì a Perpignan come ricevitore del Monopolio Reale dei Tabacchi e nel 1720 sposò Marie Valette, figlia di un orafo e il cui zio era proprio Joseph de Valette. Nel 1721 inviò all'editore parigino Ballard alcune "Airs sérieux et à boire" che furono subito pubblicate nelle antologie periodiche, che all'epoca erano molto popolari a Parigi.

Nel 1722, con la morte del suocero, Boismortier ereditò una vera e propria fortuna e decise di dedicarsi completamente alla musica partendo per Parigi alla fine del 1723. Durante il viaggio si fermò al Castello di Sceaux dove venne eseguita la sua Cantata "Le Printemps" poi pubblicata all'interno dell'op. 5. Giunto a Parigi, si stabilì nel quartiere di Saint-Antoine davanti alla Chiesa dei Gesuiti di Saint-Paul-Saint-Louis nel Marais (IV Arrondissement) e conquistò rapidamente i favori della nobiltà parigina. Già il 29 febbraio 1724 ottenne il "Privilege du Roi" per far stampare "plusieurs pieces de musique, tant vocale qu'instrumentale" per un periodo di 8 anni nel quale venne definito "Notre bien aimé Joseph Boismortier". In due anni riuscì a pubblicare dieci raccolte:

#### 1724

- op. 1 [6] Sonates / A Deux Flûtes–Traversieres / sans Baße [PB 217-222]
- op. 2 [6] Sonates / a deux Flûtes–Traversieres / sans Baße [PB 223-228]
- op. 3 [6] Sonates / Pour la Flûte–Traversiere / avec la Baße [PB 229-234]
- op. 4 [12] Petites sonates en trio, pour 2 flûte, basse [PB 235-246]
- op. 5 [4] Cantates Françoises / a Voix seule, / Mêlées de Simphonies

#### 1725

- op. 6 [6] Sonates, pour 2 flûtes [PB 247-252]
- op. 7 [6] Sonates en trio, pour 3 flûtes [PB 253-258]

- op. 8 [6] Sonates, pour 2 flûtes [PB 259-264]  
 op. 9 [6] Sonates, pour flûte et basse [PB 265-270]  
 op. 10 [6] Sonates, pour 2 violes [PB 271-276]

Non erano tutte musiche nuove, e la cosa è dichiarata anche esplicitamente nell'*Avertissement* dell'op. 1: "Comme il y a pres d'un an qu'il court a Paris douze Sonates a deux Flûtes-Traversieres de ma composition, copiées a la main, et que les Copistes y ont glissé plusieurs fautes essentielles; j'ay resolu, en y adjoûtant douzes nouvelles, de les donner moy-même au public en quatre Livres, ou dans chacun il y aura trois des premieres et trois des nouvelles. Si le public me fait la grace de gouter ce premier, je les donneray de suite". E' evidente che Boismortier aveva già fatto arrivare in precedenza a Parigi copie di 12 Sonate per due flauti senza basso che poi pubblicò in quattro volumi (op. 1, 2, 6 e 8) aggiungendone altrettante nuove.

Vediamo ora nel dettaglio la composizione delle Sonates en trio op. 7 (Fig. 4), pubblicate come al solito in tre fascicoli separati: "1.<sup>er</sup> Dessus" (pp. 1-12), "2.<sup>d</sup> Dessus" (pp. 1-12) e "3.<sup>e</sup> Dessus" (pp. 1-12), tutti scritti in chiave di violino francese con il sol sul primo rigo.

N	Tonalità	Movimenti				
1	Re maggiore	Gravement, C	Allemande. Gayment, C	Lentement, 3/2	Gavotte en Rondeau, C tagliato	Gayment, 3/8
2	Si minore	Moderément, 3	Rondeau. Gayment, C	Lentement, 3/2	Gigue, 3/8	–
3	La maggiore	Allemande. Gravement, C	Legerement, 3/8	Lentement, C tagliato	Gavotte, 2/4	–
4	Re minore	Doucement, 3	Courante, 3	Allemande. Gravement, C	Premier Menuet, 3 2. <sup>e</sup> Menuet, 3 [Re maggiore]	–
5	Sol maggiore	Allemande. Moderement, C	Legerement, C	Lentement, 3/2	Gigue, 6/8	–
6	Mi minore	Moderément, C	Courante, 3	Tendrement, 3/2	Gigue, 6/8	–

All'insegna di una certa facilità, la raccolta prevede tutte tonalità comode per il flauto traverso ad una chiave utilizzato all'epoca: Sol maggiore e la relativa mi minore, Re maggiore e la relativa si minore; La maggiore e la minore. Cinque tonalità con diesis e re minore che viene scritta senza il bemolle in chiave. Da notare che Boismortier rinuncia

prudentemente alla tonalità di fa diesis minore (relativa di La maggiore), piuttosto scomoda, a favore di re minore che, a parte il fa naturale, è sicuramente più agevole. Tolta la prima, sono tutte Sonate in quattro movimenti con l'alternanza Lento – Veloce – Lento – Veloce e con una certa presenza di brani di danza sia per i movimenti lenti che per quelli veloci. Come i suoi contemporanei, anche Boismortier cerca una sintesi fra lo stile italiano e quello francese, con una notevole presenza dello stile imitativo contrappuntistico, spesso ridotto a due voci mantenendo omoritmica una coppia di strumenti. Gli strumenti sono trattati molto bene anche perché lui stesso era flautista.

Boismortier fu un compositore molto prolifico e raggiunse in una ventina d'anni il numero d'opera 102, con una media di cinque volumi all'anno, ognuno con un numero di brani che va da 6 a 12. Questa ricca attività editoriale, senza pari fra i musicisti francesi contemporanei, comportò una certa superficialità e facilità di scrittura, che venne fatta rilevare da Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794) nel terzo volume dell'*Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, P.D. Pierres, 1780, 4 volumi) alle pp. 392-393:

Boismortier parut dans le temps où l'on n'aimait que la musique simple et fort aisée. Ce musicien adroit ne profita que trop de ce goût à la mode et fit pour la multitude des airs et des duos sans nombre, qu'on exécutait sur les flûtes, les violons, les hautbois, les musettes, les vielles, etc. Cela eut un très grand débit ; mais malheureusement il prodigua trop de ces badinages harmoniques, dont quelques-uns surtout étaient semés de saillies agréables. Il abuse tellement de la bonhomie de ses nombreux acheteurs qu'à la fin on dit de lui:

- « Bienheureux Boismortier, dont la fertile plume
- « Peut tous les mois, sans peine, enfanter un volume.
- « Ta musique, il est vrai, &c.

Boismortier pour toute réponse à ses critiques, disait: *je gagne de l'argent*.

Il giudizio è un po' ingeneroso perché non tiene conto del fatto che Boismortier non si limitò a scrivere un sacco di pezzi poco originali cercando di assecondare il gusto del pubblico, ma fu anche un compositore curioso che cercò di innovare i generi musicali praticati all'epoca, come si può vedere in questa lista delle sue "prime assolute":

- op. 15 XV<sup>e</sup> Oeuvre ... contenant VI Concertos pour 5 flûtes traversières sans basse [Boivin, 1727]
- op. 38 XXXVIII<sup>e</sup> Œuvre ... contenant VI Concertos pour deux flûtes traversières, ou autre instrumens sans basse [Boivin, Le Clerc, 1732]

- op. 51 Œuvre cinquante-et-unième ... contenant VI Sonates pour une flûte traversière, et un violon par accords sans basse [Vve Boivin, Le Clerc, 1734]
- op. 64 VI Concerto pour 3 flûtes traversières sans basse ... œuvre 64
- op. 91 Sonates pour un clavecin et une flûte traversière ... œuvre quatre-vingt onzième [Mme Boivin, Le Clerc, ca. 1742]

Dopo l'esperimento dell'op. 7, Boismortier non fece più "Sonates à trois dessus", ma nel 1737 provò a scrivere dei Concerti per tre flauti soli che, purtroppo, sono al momento perduti.

Dopo i due brani di Dornel e la raccolta di Boismortier, altri compositori cominciarono a scrivere dei trii per tre flauti e li fecero pubblicare a Parigi. Il primo fu Johann Joachim Quantz (1697-1773) con le sei "SONATES / ENTRIO / Pour les flutes traversières, / Violons, ou hautbois / AVEC / La Basse en trois parties separées / PAR M.<sup>R</sup> QUANZE / OEUVRE TROISIEME" (Boivin, 1728). Anche se il frontespizio non dice nulla, l'ultima è una "SONATA VI à 3 flauti ò violini" in re maggiore in cinque movimenti: Preludio, 2/4 – Aria, ¾ – Rigaudon, C tagliato – Minuetto, ¾ – Capriccio, 6/8. Ricordo che Quantz soggiornò a Parigi fra agosto 1726 e marzo 1727 e quindi ebbe sia l'opportunità di conoscere le composizioni segnalate in precedenza, che di dare a Boivin il materiale per la stampa.

Di questa Sonata esiste una copia manoscritta conservata a Copenaghen (DK-Kk, Giedde, III, 30) all'interno del fondo raccolto dal ciambellano di corte e dilettante flautista Werner Hans Rudolph Rosenkrantz Giedde (1756-1816) che comprende una delle più ricche collezioni di trii per 3 flauti:

- III, 2b **Demachi**, Trois Sonates pour trois flutes traversieres ... Œuvre Premier [Hummel, n. 602]
- III, 20 **Demachi**, Trois Trios Dialogués pour trois flutes, ou Violons ... Œuvre 17 [Guera, Le Menu, Boyer]
- III, 21 **Anonimo**, Trio à Flauto Traverso 1<sup>mo</sup> Flauto Traverso 2<sup>do</sup> et Flauto Traverso 3<sup>io</sup>
- III, 22 **Foltmar**, II Terzetti dal D et G duro, à 3 Flauti Traversi, composto da Giovanni Foltmar
- III, 25a **Scherer**, III Trios a 3. Flauti Traversieri Dell Sig.<sup>r</sup> Scherre
- III, 25b **Anonimo**, Sonata ... Dell'Anonimo
- III, 25c **Keiser**, Sonata ... Dell Sig: Rinaldo Cesare
- III, 28 **Quantz**, Trio a 3 D # / Flûte Traverso 1<sup>mo</sup> / Flûte Traverso 2<sup>do</sup> / Flûte Traverso 3<sup>do</sup>
- III, 29 **Quantz**, Trio a 3 D # / Flûte Traverso 1<sup>mo</sup> / Flûte Traverso 2<sup>do</sup> / Flûte Traverso 3<sup>do</sup>
- III, 30 **Quantz**, Trio a 3 D # / Flûte Traverso 1<sup>mo</sup> / Flûte Traverso 2<sup>do</sup> / Flûte Traverso 3<sup>do</sup>

In realtà il Trio del manoscritto III, 21 non è di anonimo ma è la quarta delle “Six Sonates / a Trois Flutes / del Sig.<sup>r</sup> Dôthel Figlio” conservate in partitura e tre parti staccate a Stoccolma (S-Skma, 3Fb-R). Niccolò Dôthel (1721-1810) è uno degli autori più significativi di trii, visto che ne abbiamo altri sei in due manoscritti conservati a Genova.

Il Trio di Quantz III, 29 è identico a quello di Reinhard Keiser III, 25c (copiato col nome di Rinaldo Cesare) ma anche i Trii n. 1 e 3 di Scherer (storpiato in Scherre) del manoscritto III, 25a sono identici alle due Sonate di Rozelli pubblicate a Londra nel 1766 da Charles & Samuel Thompson. Non solo, questi due Trii si trovano anche a conclusione del volume pubblicato a Londra da J. Walsh nel 1752: “Six / Sonatas / in 3 Parts / Four for 2 German Flutes or Violins / and a Bass. / and / Two for 3 German Flutes without a Bass / Compos'd by Sig.<sup>R</sup> /Ruge & C. / Opera 2<sup>da</sup>”. L'indicazione “& C.” è decisiva e nelle parti è segnato “Del Sig. Sherar”: i due brani sono quindi di Scherer.

Tornando a Parigi, una decina di anni dopo anche G.P. Telemann (1681-1767) vi soggiornò e fece pubblicare le “Sonates en trio composées pour les flûtes traversières, les violons, et autre instrumens ... les trois premières ... sont à deux dessus et basse, et les 3 suivantes à trois dessus sans basse” (Vater, Mme Boivin e Le Clerc, ca. 1738). Purtroppo l'unica copia rimasta, conservata presso gli Archives départementales di Agen, è incompleta e prevede solo la parte del secondo flauto.

Attorno al 1750 abbiamo poi i “SIX TRIO / POUR / TROIS FLUTES, / Pardessus ou Violons. / On peut les exécuter aussi avec trois Dessus / de différens instrumens / PAR / M.<sup>R</sup> GUIGNON / Premier Violon du Roy / Œuvre X<sup>e</sup> / Gravée par M.<sup>elle</sup> Bertin / A PARIS / Aux adresses ordinaires de Musique”. Questa raccolta di Jean-Pierre Guignon (1702-1774) è sicuramente interessante perché ha una finalità didattica indicata nell'Introduzione:

Ayant souhaité de lever la difficulté d'entendre bien d'accord trois Enfants Musiciens jouant del la Flûte, j'ay fait ces Trio, mais n'ayant pu avoir cette satisfaction, trois habiles les ont jouë et donné leur aprobation ignorant l'Auteur, j'ose les donner par leur sollicitation au Public, ma premiere intention a esté pour trois Flûtes, je les ay essayé a deux Flûtes et un Violon ou pardessus de Viole, a un, deux et trois Violons ou pardessus de viole l'effet a toûjours secondé mon intention, je suplie Messieurs les Amateurs d'accorder leur sufrage a mon ouvrage n'ayant eu autre desir que de faire chanter la Flûte comme l'instrument le plus analogue a la voix.

Purtroppo nell'unica copia attualmente conservata, presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, manca la parte del secondo.

Per trovare altri esempi dobbiamo andare fino al 1785 con i Trii di Giuseppe Demachi (ca. 1720-1791) e poi a quelli di Brinzini, Devienne, Garnier, Gautier, Porta e G. Weiss, con una decisa accelerazione nella produzione a fine secolo. Una segnalazione particolare va a Bernardo Porta (1758-1829) che diede alle stampe ben 21 Trii divisi in sette raccolte (op. 1-6 e 11), che sarebbe quindi il caso di studiare e sottrarre all'oblio nel quale sono caduti.

Questa è la situazione a Parigi, ma a partire dalla metà del secolo il genere si diffuse in Europa con caratteristiche analoghe, soprattutto a Londra, Vienna e Berlino. Si può quindi concludere che il trio per tre flauti soli nacque all'inizio del Settecento a Parigi all'interno della "Sonate en Trio" sostituendo il basso con un terzo flauto. L'esperimento non ebbe particolare successo e si dovette attendere l'ultimo quarto del secolo per assistere alla nascita del trio vero e proprio, soprattutto con finalità didattiche e per il ricco mercato amatoriale.



## APPENDICE

### I quadri dell'Istituto (anno accademico 2017-2018)

*Presidente*

Giuseppe Pericu  
Davide Viziano (dal maggio 2018)

*Direttore*

Roberto Iovino

*Vicedirettore*

Tiziana Canfori

*Direttore Amministrativo*

Raffaele Guido

*Direttore dell'Ufficio di Ragioneria*

Matteo Rovinalti (ad interim)

*Direttore Biblioteca*

Carmela Bongiovanni

*Segreteria Didattica*

Cristina Doriani  
Ivana Maggio  
Simona Concas  
Giuseppe Cardullo

*Segreteria Amministrativa*

Manuela Benedetti  
Alberto Lusci

*Segreteria Amministrativa/Protocollo*

Paolo Gonella

*Ufficio Produzione*

Tiziana Canfori

*Referenti Erasmus e Supporto Progetti Internazionali*

Maria Paola Biondi  
Rita Orsini

*Docenti (per aree disciplinari)<sup>1</sup>*

*1. Discipline interpretative*

Elena Manuela Cosentino	Arpa	CODI/01
Bruno Bertone	Chitarra	CODI/02
Franco Pianigiani	Contrabbasso	CODI/04
Luciano Cavalli	Viola	CODI/05
Massimo Coco	Violino	CODI/06
Valerio Giannarelli	Violino	CODI/06
Gloria Merani	Violino	CODI/06
Vittorio Marchese	Violino	CODI/06
Giulio Plotino	Violino	CODI/06
Roberto Sechi	Violino	CODI/06
Donella Terenzio	Violino	CODI/06
Giovanni Lippi	Violoncello	CODI/07
Filippo Burchietti	Violoncello	CODI/07
Paolo Ognissanti	Violoncello	CODI/07
Stefano Ammannati	Basso tuba	CODI/08
Giuseppe Laruccia	Clarinetto	CODI/09
Piero Paolo Fantini	Clarinetto	CODI/09
Ennio Pace	Corno	CODI/10
Alessio Pisani	Fagotto	CODI/12
Elena Cecconi	Flauto	CODI/13
Mara Luzzatto	Flauto	CODI/13
Gian Enrico Cortese	Oboe	CODI/14
Luigi Gallo	Saxofono	CODI/15
Elia Savino	Tromba	CODI/16
Massimo Gianangeli	Trombone	CODI/17
Matteo Messori	Organo	CODI/19
Maurizio Barboro	Pianoforte	CODI/21
Anna Maria Bordin	Pianoforte	CODI/21
Gianfranco Carlascio	Pianoforte	CODI/21
Gisella Dapuetto	Pianoforte	CODI/21
Giovanni Giannini	Pianoforte	CODI/21

<sup>1</sup> Si adottano la disposizione e i codici della tabella annessa al Decreto Ministeriale n. 90 del 3 luglio 2009 (*Settori artistico-disciplinari dei Conservatori di Musica*).



Massimo Paderni	Pianoforte	CODI/21
Ermindo Polidori	Pianoforte	CODI/21
Enrico Stellini	Pianoforte	CODI/21
Marco Vincenzi	Pianoforte	CODI/21
Maurizio Benoma	Strumenti a Percussione	CODI/22
Roberto Iuliano	Canto	CODI/23
Claudio Ottino	Canto	CODI/23
Gloria Scalchi	Canto	CODI/23
Tiziana Canfori	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Mauro Castellano	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Leonardo Nicassio	Accompagnamento Pianistico	CODI/25

### 2. Discipline interpretative del Jazz

Andrea Pozza	Pianoforte Jazz	COMJ/09
--------------	-----------------	---------

### 3. Discipline interpretative della musica antica

Barbara Petrucci	Clavicembalo e Tastiere Storiche	COMA/15
------------------	----------------------------------	---------

### 4. Discipline della musica elettronica e delle tecnologie del suono

Daniele Ghisi	Composizione Musicale Elettroacustica	COME/02
---------------	---------------------------------------	---------

### 5. Discipline interpretative d'insieme

Maurizio Alberto Salvi	Esercitazioni Corali	COMI/01
Antonio Tappero Merlo	Esercitazioni Orchestrali	COMI/02
Rita Orsini	Musica da Camera	COMI/03
Francesco Paolone	Musica da Camera	COMI/03
Massimo Conte	Musica d'Insieme per Strumenti a Fiato	COMI/04
Carlo Costalbano	Musica d'Insieme per Strumenti ad Arco	COMI/05

### 6. Discipline relative alla rappresentazione scenica musicale

Lorenza Codignola Bo	Teoria e Tecnica dell'Interpretazione Scenica	COMI/05
----------------------	---	---------

### 7. Discipline compositive

Carlo Galante	Composizione	CODC/01
Luigi Giachino	Composizione	CODC/01
Pietro Leveratto	Composizione Jazz	CODC/04

### 8. Discipline musicologiche

Carmela Bongiovanni	Bibliografia e Biblioteconomia Musicale	CODM/01
Roberto Iovino	Storia della Musica	CODM/04
Maurizio Tarrini	Storia della Musica	CODM/04
Cinzia Faldi	Poesia per Musica e Drammaturgia Musicale	CODM/07

### 9. Discipline teorico-analitico-pratiche

Andrea Basevi Gambarana	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
Laura Brianzi	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
Patrizia Mannori	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
Riccardo Marsano	Lettura della Partitura	COTP/02
Marco Bettuzzi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Maria Paola Biondi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Debora Brunialti	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Raffaella Lauro	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Giuseppina Schicchi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Luisella Ginanni	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Cécile Peyrot	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Daniela Napoli	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Angela Carla Magnan	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Roberto Tagliamacco	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06

### 10. Discipline didattiche

Fabio Macelloni	Direzione di Coro e Repertorio Corale per Didattica della Musica	CODD/01
Massimo Lauricella	Elementi di Composizione per Didattica della Musica	CODD/02
Mauro Assorgia	Pedagogia Musicale per Didattica della Musica	CODD/04



Luciano Di Giandomenico	Pratica della Lettura Vocale e Pianistica per Didattica della Musica	CODD/05
Patrizia Conti	Storia della Musica per Didattica della Musica	CODD/06

*Consiglio di Amministrazione (Triennio Accademico 2018/2021)*

Davide Viziano (Presidente)

In fase di nomina (Esperto M.I.U.R.)

Roberto Iovino (Direttore)

Marco Vincenzi (Docente)

Simone Morgillo (Studente)

Raffaele Guido (Direttore Amministrativo, Segretario verbalizzante)

*Consiglio Accademico (Triennio Accademico 2017-2020)*

Roberto Iovino (Direttore)

Debora Brunialti (Docente)

Gianfranco Carlascio (Docente)

Massimo Coco (Docente), dal 9.7.2018 Vittorio Marchese (Docente)

Gisella Dapuetto (Docente)

Luisella Ginanni (Docente)

Barbara Petrucci (Docente)

Alessio Pisani (Docente)

Maurizio Tarrini (Docente)

Michele Carraro (Studente)

Nicolò Scudieri (Studente)

*Consulta degli Studenti*

Michele Carraro (Presidente)

Silvia Bertuccio (Membro)

Simone Morgillo (Membro)

Ginevra Nervi (Membro)

Nicolò Scudieri (Membro)

*Revisori dei Conti (Triennio Accademico 2015-2018)*

Anna Maria Greco (in rappresentanza del M.E.F.)

Leonardo Panattoni (in rappresentanza del M.I.U.R.)

*Nucleo di Valutazione*

Giunio Luzzatto (Presidente)  
Sabrina Marzagalli (Membro esterno)  
Massimo Paderni (Docente eletto)

*Dipartimenti e Referenti*

Canto e Teatro Musicale (Lorenza Codignola Bo)  
Composizione (Luigi Giachino)  
Strumenti ad Arco e a Corda (Massimo Coco, Elena Manuela Cosentino)  
Didattica della Musica (Patrizia Conti)  
Strumenti a Fiato (Alessio Pisani)  
Jazz e Percussioni (Pietro Leveratto)  
Musica d'Insieme (Massimo Conte)  
Discipline Musicologiche (Cinzia Faldi)  
Strumenti a Tastiera (Marco Vincenzi)  
Discipline teorico-analitico-pratiche (Cécile Peyrot)  
Gruppo Interdipartimentale di Ricerca (Anna Maria Bordin)

*Personale T.A. (coadiutori)*

Graziella Bignardi  
Beatrice Deplano  
Maria Rosanna Di Molfetta  
Marina Effori  
Rosalba Gargano  
Luciana Garramone  
Marina Larosa  
Rocco Nelli  
Monica Romano  
Barbara Romeo  
Elzbieta Szpor  
Ivan Trentin