IL PAGANINI QUADERNO DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI" DI GENOVA 05/2019

IL PAGANINI 05 2019

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO
"N. PAGANINI"
DI GENOVA

IL PAGANINI

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI"
DI GENOVA

IL PAGANINI
Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova
Rivista Annuale N. 5/2019

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

Presidente del Conservatorio "N. Paganini"
Davide Viziano

Direttore del Conservatorio "N. Paganini"
Roberto Tagliamacco

Direttore responsabile della rivista "Il Paganini"
Roberto Iovino

Comitato scientifico
Carmela Bongiovanni, Anna Maria Bordin, Tiziana Canfori, Barbara Petrucci, Maurizio Tarrini

Comitato di redazione
Tiziana Canfori, Maurizio Tarrini, Marco Vincenzi

ISSN 2465-0528

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

DE FERRARI

Realizzazione editoriale
© 2019- Janua S.r.l.s.
Via Ippolito d'Aste 3/10 - 16121 Genova
Tel. 010 5956111 - 010 587682 - 010 460020
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

Davide Viziano
Nel solco della tradizione pag 5

Roberto Tagliamacco
Buon 2019-2020 7

Carmela Bongiovanni
Alcune note a margine degli editori e dei librai musicali a Genova tra Ottocento e Novecento 8

Maurizio Tarrini
Bibliografia di Lorenzo Parodi: gli articoli del «Caffaro», 1892-1899 (II) 25

Davide Mingozzi
L'opera per tastiera di Luigi Cerro.
Appunti per una storia del pianoforte a Genova 35

Federico Filippi Prévost de Bord
La Scola del Leutino, o sia Mandolino alla Genovese 50

Anna Maria Bordin, Dario De Cicco
Il virtuosismo pianistico tra natura e artificio:
il contributo di Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) 65

Marco Vincenzi
Il rapporto col testo da Busoni a oggi:
le scuole pianistiche italiane, tra fedeltà alla lettera o allo spirito 76

Mara Luzzatto
Educazione musicale orchestrale integrata - Genova,
Conservatorio "N. Paganini" – 30 marzo; 27 aprile; 18maggio; 8 giugno 2019 85

Walter Kurt Kreyszig
Oltre il *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlino, 1752)
di Johann Joachim Quantz (1697-1773): i suoi *Capricci* per flauto solo contenuti
nel manoscritto di Copenaghen (Collezione Giedde I,17) nel contesto
del suo approccio pedagogico 103

Michele Savino
Valentino Bucchi e il *Giuoco del Barone* 118

Maurizio Tarrini
L'organo di Mascagni 131

Massimo Pastorelli
La vocazione musicale della scrittura di Sanguineti 133

Appendice
I Quadri dell'Istituto - a.a. 2018/2019 147

Nel solco della tradizione

Davide Viziano

Saluto con grande soddisfazione l'uscita di questo nuovo numero dei Quaderni del Paganini, magistralmente diretti dal prof. Iovino, al quale vanno la nostra gratitudine e, ovviamente, i nostri complimenti più vivi.

L'indice si presenta ricco di argomenti ed anche in questo numero non si possono sottacere gli sforzi degli autori tanto per la qualità, che per la originalità dei temi trattati.

Il Conservatorio Paganini prosegue così la tradizione di editare quaderni ricchi di contenuti che fanno onore alla già più che buona fama dell'Istituto; il merito va certamente alla grande capacità e generosità degli autori ed al desiderio, che traspare evidente dalle pagine dei quaderni, di tenere sempre alto il livello di una Istituzione musicale che negli anni si è guadagnata un posto di primo piano nel panorama culturale genovese.

Avanti così dunque sulla strada tracciata ed auguri a tutti, docenti e studenti di proseguire lungo un percorso costellato di successi personali, artistici e professionali!

Buon 2019-2020

Roberto Tagliamacco

È con grande piacere che, a quasi un anno dal mio insediamento come Direttore del Conservatorio Paganini, mi trovo ad introdurre il quinto numero di questa rivista.

Avere una pubblicazione di valore che testimonia la nostra attività è sicuramente motivo di vanto e soddisfazione visto l'alto livello culturale degli argomenti che spaziano dalla didattica alla ricerca, dalla composizione alla storia, aprendosi agli eventi musicali dell'intera città di Genova.

In quest'ottica trovo giusto sottolineare e valorizzare il forte legame tra il Conservatorio e la città la quale ha da secoli una vita musicale ricchissima all'interno della quale il Paganini deve svolgere un ruolo fondamentale sia di formatore di musicisti professionisti, sia di conoscenza e divulgazione della musica in senso più generale.

Non è secondaria da questo punto di vista la collaborazione con l'Accademia Ligustica che prevede una intensificazione di iniziative condivise, nell'obiettivo futuro della formazione di un Politecnico delle Arti, che rappresenterebbe un ulteriore fiore all'occhiello per la città di Genova.

In un momento di grandi cambiamenti didattici, come l'introduzione dei corsi propedeutici e dei laboratori formativi, attuati nella convinzione di migliorare l'offerta formativa per gli studenti, la prosecuzione di una pubblicazione di approfondimento, rappresenta uno segnale positivo, un stimolo ad intraprendere nuove iniziative, cercare nuove strade nelle molte opportunità che si presentano nel presente e si presenteranno nel futuro.

Alcune note a margine degli editori e librai musicali a Genova tra Otto e Novecento

Carmela Bongiovanni

L'espansione dell'editoria musicale anche a Genova, soprattutto a partire dal secondo Ottocento, non deve stupire ed è legata strettamente alla diffusione e consumo della musica a livello privato e domestico. Un numero non elevato di editori e commercianti di musica piccoli e grandi aveva sede a Genova nel pieno e secondo Ottocento e nei primi decenni del secolo successivo. Di questi, alcuni librai e incisori risultano al momento quasi sconosciuti per quanto concerne la loro sporadica attività nel campo della musica, come Barberis, Cabella, Garibaldi, Montaldi, Pellas, Ferrando. Nuovi nomi di editori dell'Ottocento musicale ligure e soprattutto dei primi decenni del Novecento sono stati ricavati dallo spoglio diretto delle raccolte a stampa della biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova[1].

Studi sul libro musicale e la disseminazione della musica nell'antica Repubblica di Genova e durante il successivo regno francese e la restaurazione del regno di Savoia sono al momento scarsi[2]. Nel corso del XVIII secolo e nei primi decenni del successivo, Genova importa edizioni musicali a stampa dall'esterno, mentre soprattutto nel Settecento è fiorente la produzione e commercio di musica manoscritta. Tra i copisti di musica che operarono tra Sette e Ottocento è d'obbligo la citazione del più importante, il modenese Federico Taccoli, attivo a Genova dalla seconda metà del Settecento fino alla morte nel primo decennio del secolo successivo, dalla cui copisteria uscirono innumerevoli manoscritti di musica vocale e strumentale[3], oltre a Michele Franchini, copista di musica attivo forse verso il 1780-1795 a Genova[4]; per quanto riguarda il primo Ottocento segnalo Domenico Giannetti, copista teatrale e suggeritore che aveva bottega in vico Del Filo, n. 522 a Genova. La sua copisteria firmò alcuni manoscritti 'pubblicati' nella prima parte dell'Ottocento oggi reperibili soprattutto – ma non solo – in I-Gl[5]. Nella prima parte del '900 risultano alcuni copisti a Genova: uno di questi è Raffaele Leo, incisore, copista e stampatore di musica attivo fino almeno al 1940. Un timbro su una edizione musicale Ricordi del 1891 circa, lo indica come 'Stamperia musicale Leo Raffaele copisteria-riduzioni trascrizioni via P. Giacometti, 36 rosso Genova'[6]. Un altro probabile copista di musica è Giu-

seppe Berretta, anch'egli attivo nella prima parte del '900, i cui negozi di musica e strumenti musicali erano in Galleria Mazzini, 22 r e in via Orefici 43 r a Genova[7].

I piccoli editori musicali di Genova tra fine Ottocento e inizio Novecento si servivano perlopiù di un paio di stamperie musicali attive fuori di Genova (alcuni, come Salvatore Agostini[8], di entrambi): la ditta di incisori f.lli Amprimo di Torino e inoltre la stamperia Mignani di Firenze[9]. La Casa musicale Giuseppe De Bernardi, attiva nel commercio[10] e nella edizione di musica per gran parte della prima metà del Novecento, aveva sede in via San Luca a Genova e si serviva frequentemente della ditta Amprimo per le proprie edizioni musicali. Pubblicò soprattutto (ma non solo) musica leggera in genere e danze per orchestrina, per pianoforte (tango, fox-trot, one step, secondo la moda del tempo), canzoni con accompagnamento pianistico, composizioni per strumenti a plettro (mandolino) e per chitarra, ecc[11]. La stamperia musicale Mignani di Firenze è invece utilizzata dagli editori genovesi di primo Novecento Giuseppe De Vita[12], Casa editrice Musica (notizie negli anni 1931-1952)[13], Amedeo Gagliardi (editore e libraio successore a partire dalla fine dell'Ottocento di Giovanni Garibaldi)[14], Alamiro Giampieri, Gotti Rubens[15], Roberto Nobile[16], Pullicanò di Genova Sestri Ponente[17], fratelli Serra[18], Edizioni musicali Sinfonica Jazz del Maestro Enrico Guerci[19], Casa musicale F. Palma[20], Edoardo Viani, ecc. ecc. Nell'elenco ho inserito ditte in larga maggioranza poco o nulla oggi conosciute, molte delle quali dedite a pubblicare soprattutto musica di consumo o di danza per orchestrina o per pianoforte o mandolino, o ancora musica vocale leggera con accompagnamento di pianoforte, ecc.

Al riguardo segnalo la ditta Edoardo Viani, editore musicale e commerciante di musica e strumenti musicali con sede in via Fieschi 84 r a Genova; tra il 1924 e il 1951 Viani pubblicò almeno sei decine di edizioni musicali di compositori e compositrici diversi. Nel suo catalogo, oltre alle solite canzoni-tango e danze per pianoforte e composizioni per orchestrina, troviamo edizioni musicali destinate a formazioni da camera classiche come il violino e pianoforte[21], e inoltre musica di Domenico Monleone (1875-1942), Simplicio Gualco (1861-1943), Mario (1881-1948) e Pietro Mascagni (1863-1946). Significativa anche se modesta la presenza di alcune compositrici: Rosetta Volpe, Fernanda Prosperi, Guglielmina Ricci. Dai timbri rinvenuti su musica di altri editori, risulta che Edoardo Viani, oltre a diffondere commercialmente a Genova il grande repertorio strumentale internazionale (Bach, Kreisler, Rode, Händel ecc), era il depositario delle edizioni musicali Gustavo Gori di Torino[22].

Scarse notizie si hanno dell'attività in campo musicale da parte di altre ditte del Novecento a Genova[23]: Angelo Ciglia, compositore, editore e libraio di musica sul versante colto[24], risulta aver pubblicato musica tra il 1920 e il 1956, utilizzando anch'egli a più ri-

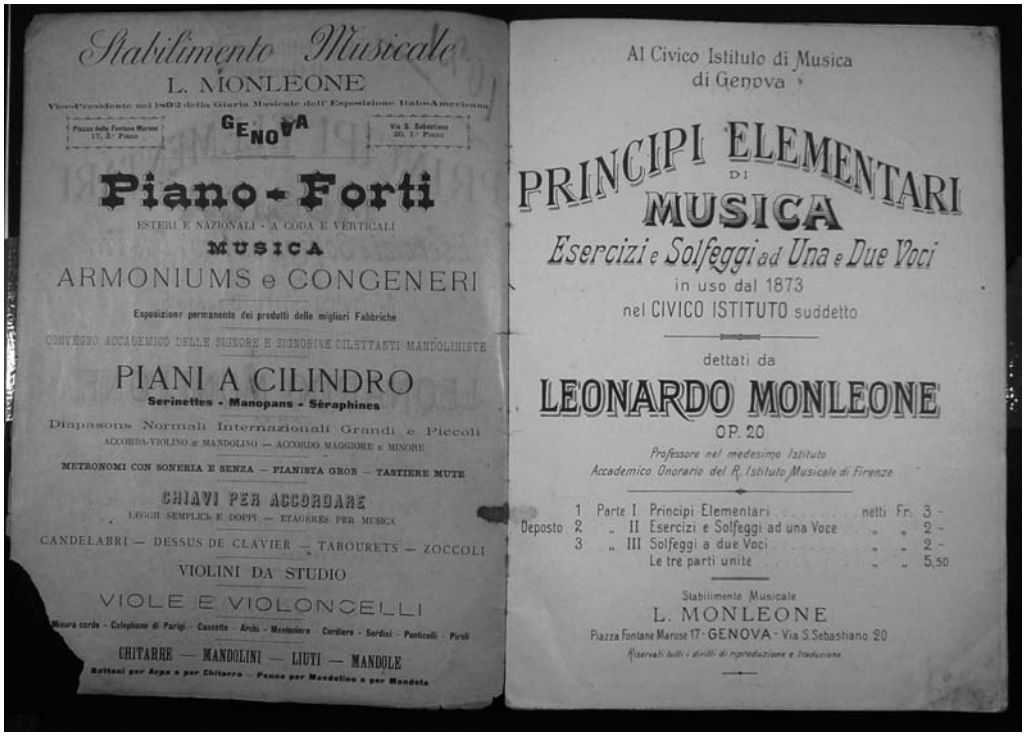
prese la stamperia Mignani di Firenze. Oltre a teoria musicale, Ciglia pubblica solfeggi, composizioni per violino, per clarinetto, musica vocale da camera, composizioni sacre, musica diversa per pianoforte[25]. Lo stesso Angelo Ciglia inizialmente pubblica, tra il 1912 e il 1915, le proprie composizioni sotto un marchio editoriale diverso: è l''Editoria Musicale Genovese', a quanto pare dedita esclusivamente alla stampa di musica sua. Successivamente, il suo *Corso di lettura musicale* e la sua *Musica e canto corso di teoria e solfeggio,* entrambi più volte ristampati[26], vengono invece pubblicati con il marchio 'Angelo Ciglia'.

Ritornando all'Ottocento, tra i primi editori musicali attivi a Genova nel XIX secolo troviamo Giovanni Battista Gervasoni, verosimilmente il proprietario-gerente della *Litografia di Genova,* e inoltre Ponthenier[27]. A tuttora solo due edizioni pubblicate dalla *Litografia di Genova* sono state identificate: una di Johann Peter Pixis (1788-1874)[28], e un'altra stampa musicale di Francesco Morlacchi (1784-1841), ridotta dal chitarrista e compositore Antonio Castello[29]. Oltre a ciò, quattro edizioni musicali dello stabilimento tipo-litografico genovese Ponthenier sono oggi conosciute: tre con composizioni di Carlo Andrea Gambini (1819-1865) e una di Giovanni Franchini[30].

Gran parte degli editori musicali locali erano anche commercianti di musica e alcuni di essi venditori di strumenti musicali. É il caso ad esempio del musicista, insegnante, commerciante e editore Leonardo Monleone (1839-1906), che – con i due figli il musicista compositore Domenico (1875-1942) e lo scrittore e librettista Giovanni (1879-1947) – forma una solida dinastia di personalità rilevanti per la musica a livello locale nel tardo Ottocento e primo Novecento[31]. Un altro esempio di continuità tra le generazioni a livello locale è dato dagli editori Bossola, che furono venditori di strumenti musicali, compositori e musicisti (Giuseppe, Carlo, Gigi)[32]. Bossola fu uno degli editori musicali più attivi e longevi di Genova. La sua ditta pubblicò musica per molti decenni dalla seconda metà dell'Ottocento fino almeno al 1937.

Ritornando a Leonardo Monleone, nella sua breve carriera di editore (1871-1899), egli pubblica soprattutto musica per salon, sua e di altri compositori. In un personale testo di teoria musicale, stampato nel 1894[33], stampa una pubblicità a tutta pagina del suo Stabilimento musicale; qui elenca in modo dettagliato il vasto assortimento di strumenti musicali a pizzico, tastiera e ad arco, oltre che accessori in vendita presso i suoi due negozi di Genova.

Sul frontespizio di numerose edizioni musicali dell'Ottocento-Novecento in I-Gl sono ancora oggi visibili i timbri dei commercianti di musica locali. Il rinvenimento di timbri di librai – editori genovesi su edizioni musicali non locali, ha permesso di gettare uno


Stabilimento Musicale
L. MONLEONE
Vice-Presidente nel 1902 della Giuria Musicale dell'Esposizione Italo-Americana
Piazza delle Fontane Marose 17, 1° Piano
GENOVA
Via S. Sebastiano 20, 1° Piano
Piano-Forti
ESTERI E NAZIONALI - A CODA E VERTICALI
MUSICA
ARMONIUMS e CONGENERI
Esposizione permanente dei prodotti delle migliori Fabbriche
CONVEGNO ACCADEMICO DELLE SIGNORE E SIGNORINE DILETTANTI MANDOLINISTE
PIANI A CILINDRO
Serinettes - Manopans - Séraphines
Diapasons Normali Internazionali Grandi e Piccoli
ACCORDA-VIOLINO e MANDOLINO — ACCORDO MAGGIORE e MINORE
METRONOMI CON SONERIA E SENZA — PIANISTA GROS — TASTIERE MUTE
CHIAVI PER ACCORDARE
LEGGII SEMPLICI E DOPPI — ETAGÈRES PER MUSICA
CANDELABRI — DESSUS DE CLAVIER — TABOURETS — ZOCCOLI
VIOLINI DA STUDIO
VIOLE E VIOLONCELLI
Misura corde - Colophane di Parigi - Cassette - Archi - Montatore - Cordiere - Sordini - Ponticelli - Piroli
CHITARRE — MANDOLINI — LIUTI — MANDOLE
Bottoni per Arpa e per Chitarra — Penne per Mandolino e per Mandola
Al Civico Istituto di Musica di Genova
PRINCIPI ELEMENTARI DI MUSICA
Esercizi e Solfeggi ad Una e Due Voci
in uso dal 1873
nel CIVICO ISTITUTO suddetto
dettati da
LEONARDO MONLEONE
OP. 20
Professore nel medesimo Istituto
Accademico Onorario del R. Istituto Musicale di Firenze
Deposto
1 Parte I Principi Elementari ... netti Fr. 3 -
2 „ II Esercizi e Solfeggi ad una Voce ... „ „ 2 -
3 „ III Solfeggi a due Voci ... „ „ 2 -
Le tre parti unite ... „ „ 5,50
Stabilimento Musicale
L. MONLEONE
Piazza Fontane Marose 17 - GENOVA - Via S. Sebastiano 20
Riservati tutti i diritti di riproduzione e traduzione.

sguardo sulla disseminazione della musica e su quella più apprezzata e richiesta a livello locale. Ovviamente gli stessi timbri forniscono anche altri dettagli sulla ragione sociale (soci e successori) e sul cambio di indirizzo degli stessi librai di musica, talora con una piccola attività in proprio di editori musicali.

Libri musicali destinati alla pratica musicale *salonnière* brillante e effimera, presentano una certa ricercatezza decorativa e illustrativa, talora affidata a importanti artisti del momento; essi stessi diventano, oltre che oggetto di una comunicazione sociale che aggiunge decoro e eleganza ai pezzi da *Salon,* anche pezzi da collezione[34], indipendentemente dal contenuto musicale, più o meno funzionale.

All'inizio del XX secolo, il gusto per la decorazione e l'illustrazione nei libri di musica aveva raggiunto un certo grado di raffinatezza; questo è particolarmente vero per le edizioni musicali intese come prodotto di lusso, al di là della loro funzione pratica, e in particolare per certa *Salonmusik*[35]. Il gusto per l'arte trasforma semplici sussidi quali le edizioni musicali in eleganti prodotti dalla decorazione ricercata e fortemente evocativa.

Nel XIX secolo a Genova i periodici locali – come in tutta Europa – abbondano di segnalazioni di accademie musicali in contesti pubblici o semi—privati, come quelli delle numerose associazioni che, soprattutto nel secondo Ottocento, programmarono accademie, balli e eventi musicali diversi[36]. Tuttavia, a differenza di altre realtà estere, solo occasionalmente vengono menzionati sulla stampa periodica, e comunque spesso in modo allusivo o generico, i concerti nei salotti privati genovesi.

Nell'Ottocento Genova aveva numerosi privati *salons* dove si faceva continuamente musica. Celebri al riguardo sono la *Villetta* Di Negro, ma anche le serate musicali organizzate nelle proprie dimore dai musicisti Angelo Gasparini, Adolfo Pescio (1816-1904)[37], Giovanni Rinaldi, e altri[38]. Negli ultimi decenni del secolo, *Villa Novello* sulla collina di Carignano a Genova, posseduta dai figli dell'editore inglese Vincent Novello, era sede di famose *matinées* musicali, organizzate da Angelo Francesco Lavagnino[39]. Anche il direttore d'orchestra Angelo Mariani (1821-1873), in una lettera del 26 novembre 1856 da Genova all'editore Tito Ricordi, riferisce su esecuzioni in contesti privati di proprie composizioni: nel corso della stagione autunnale, quando il Teatro Carlo Felice era ancora chiuso, le serate musicali in case private erano frequenti[40].

Le celebri accademie ospitate alla *Villetta* del marchese Gio. Carlo Di Negro (1769-1857) sono un paradigmatico esempio: il famoso mecenate, dilettante poeta e arpista tenne un salone, nella prima metà del XIX secolo, che fu un modello di sociabilità genovese[41]. Nella sua *Villetta* a Genova Di Negro ospitò studiosi, politici, artisti, scrittori, e alcuni dei più famosi musicisti d'Europa, come Liszt, Chopin, Thalberg, Paganini, oltre a cantanti e virtuosi di passaggio per Genova, ecc.

Il rapido incremento dell'editoria musicale locale è dunque legato alla diffusione della *Salonmusik,* comprendente perlopiù musica di danza, o pezzi brevi per pianoforte, o ancora musica vocale da camera, *pot-pourris* o fantasie strumentali su opere[42].

Nel secondo Ottocento a Genova, solo un piccolo gruppo di commercianti ed editori di musica era dedito esclusivamente alla musica: la maggior parte vi si dedicava solo occasionalmente. Le guide commerciali dell'epoca elencano i più importanti editori musicali: per esempio, nel 1880 la *Guida commerciale e amministrativa di Genova*[43] elenca alla voce Musica (editori e negozianti) solo sei nomi:

Bossola salita S. Caterina - Assortimento di tutte le edizioni Nazionali ed Estere - Litolff, Peters, Breitkopf, Ricordi e Sonzogno [dal 1881: succursale a Roma via del Corso 140]; Capurro Andrea via della Maddalena 50; Cogorno, Filippo, via Roma, edizioni italiane ed estere; Garibaldi G. via Carlo Felice; Gasparini, F. e C. via Carlo Felice con entrata in vico Migliorini 11; Rebora Enrico e C. (negoziante editore ed incisore) Via Nuovissima, 7.

L'editoria locale era principalmente dedita alla pubblicazione di musica per privato consumo domestico. Solo occasionalmente troviamo edizioni di musica sacra[44], e inoltre – più frequentemente - musica stampata per occasioni politiche, vale a dire inni risorgimentali, pubblicati con la tecnica della litografia che garantiva ampie tirature a un prezzo modesto. Genova a metà Ottocento aveva più litografi, taluni dei quali pubblicarono musica, specialmente inni e canti popolari d'ispirazione politica. Alcuni furono pubblicati e diffusi da librai quali il già citato Giuseppe Montaldi[45] e Beuf[46].

Un esempio è l'*Inno nazionale* composto da Antonio Cagnoni (18281896), su testo di Giulio Guerrieri, pubblicato dallo Stabilimento tipografico e litografico Pellas di Genova[47]. Attualmente si conoscono pochissime edizioni musicali stampate dallo Stabilimento Pellas: oltre a inni del Risorgimento, una partitura della Ouverture da *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini[48]. Un altro esempio è l'inno *Viva Italia* composto dal direttore di coro, pianista, compositore Giuseppe Novella (Genova, 181. – San Pietroburgo, 15 luglio 1859) su versi di David Chiossone (1820-1873)[49].

Genova fu uno dei principali centri del Risorgimento italiano, per singole personalità, associazioni, eventi. Almeno quattro inni composti da Giuseppe Novella furono stampati a Genova dalla Litografia Armanino[50]. Armanino fu un importante incisore e litografo[51] che collaborò (tra l'altro) con gli editori musicali Francesco Gasparini e Giuseppe Bossola. *Echi liguri album per canto* composto da Casimiro Corradi (1834-1905) e pubblicato da Giuseppe Bossola, è un esempio della collaborazione tra Armanino e Bossola[52]. Bossola ebbe rapporti anche con lo stampatore e litografo tedesco C.G. Röder di Lipsia; all'inizio del XX secolo quest'ultimo gli stampò *La musica del mare terzettino per voci eguali* di Severino Noli, con risultati raffinati[53].

Il genovese Andrea Capurro merita un posto speciale per la bellezza delle sue edizioni musicali[54]. Questi pubblicò molta *Salonmusik:* la *Serenata* per voce e pianoforte di Serafino Amedeo De Ferrari (1824-1885) ne è un esempio[55]. Sul frontespizio si trova una litografia di Cabella[56] su disegno di Eligio Pintore (1831-1914)[57]. Lo stesso artista disegnò la copertina di un'altra edizione musicale stampata da Andrea Capurro, litografata dai fratelli Cabella: *A mia sorella nel giorno delle sue nozze. Cantata per nozze* composta dall'avvocato dilettante musicista Giovanni Elia (1802-1888)[58].

Il connubio tra arti decorative e musica dà luogo in sede locale a significativi e interessanti esempi. Segnalo tra gli altri la già citata ditta fratelli Serra che all'inizio del XX secolo aveva la propria sede a palazzo Gambaro in via Garibaldi 2[59]. A parte la Stamperia Mignani, i fratelli Serra impiegano almeno in una occasione le "Officine Arti Grafiche A. Cantarella" di Milano per il confezionamento di una copertina a colori; si tratta della *Tarantella per piccole mani* di Giovanni Battista Polleri[60]. Sempre i fratelli Serra reclutarono

Alla Gentil Signora
ELISA BENZI
SERENATA
del Maes.° Cav.re
S. A. DE FERRARI
N.° 825
Prop.tà dell'Editore
GENOVA
Presso A.Capurro Via Maddalena
Ln. 3
TORINO
M. Cantone e C.
NAPOLI
T. Orlando

EDITORI
F.lli SERRA
GENOVA
G. B. Folleri
Tarantella
Per piccole mani

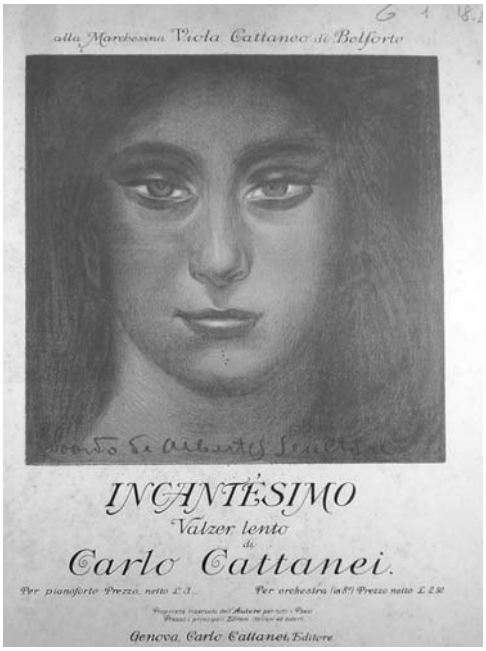
IMPRESSIONI D'ARTE
TRE PEZZI
CARATTERISTICI
per PIANOFORTE
DI
GIOVANNI PAPA
LEGGENDA
MELODIA CARATTERISTICA
NETTE L. 2
F.lli SERRA
EDITORI - STAMPATORI
GENOVA

Alla Gentilissima Cantatrice
SIG.ra MARIE MINGOTTI ARGENTI
Si dice,
bello mio
(Parole della Contessa LARA)
Scherzetto per Soprano o M.o Sopr.o
con accompagnamento di Pianoforte
DI
CARLO CATTANEI
PREZZO NETTO L. 1.50
N.° 145
PROPRIETÀ RISERVATA
F.lli SERRA - Editori
GENOVA

come illustratore di alcune loro edizioni musicali l'entomologo, ornitologo e pittore genovese Armando Baliani (1874-1945)[61]. Le illustrazioni di quest'ultimo (talora firmate per esteso, altre volte con le sole iniziali) sono state rintracciate in edizioni musicali di Giovanni Papa[62] e Carlo Cattanei (1851-1933)[63].

La copertina dello spartito della 'fantasia lirica' op. 55 *La notte di Quarto* di Mario Tarenghi (1870-1938), stampata nel 1910 dai fratelli Serra in luogo di manoscritto, fu impreziosita da una litografia a colori disegnata dal pittore Aurelio Craffonara (1875-1945)[64]. Quest'ultimo illustrò un'altra edizione musicale: è lo spartito dell'opera comica in dialetto genovese di Domenico Monleone, *Scheuggio Campann-a* (*Il patto dei tre*). L'opera fu rappresentata per la prima volta al Teatro Carlo Felice il 12 maggio 1928[65]. Lo spartito fu pubblicato a Genova da Edoardo Viani nel 1928[66].

Troviamo ancora una volta Craffonara illustratore per un compositore dimorante a Genova che pubblica molta *Salonmusik*: si tratta del già citato Carlo Cattanei[67]. Un esempio è *La marche du Kursaal-Rapallo pour piano,* pubblicato a Genova dallo stesso autore nel dicembre 1903[68], illustrato con una elegante decorazione floreale da Aurelio Craffonara. *La marche*, stampata dall'ubiquo C.G. Röder a Parigi[69], è dedicata a *la colonie etrangère* di Rapallo, e nella sua combinazione di testo, musica e decorazione, presenta un certo grado di raffinatezza. Il pia-



centino Carlo Cattanei, trasferitosi a Genova nel tardo Ottocento, è un caso particolare: egli stampò a proprie spese diverse composizioni[70], spesso figurandovi come editore, anche se – a quanto pare – la sua 'casa editrice' non pubblicò lavori di altri, oltre a se stesso. *Incantesimo,* valzer per pianoforte[71], dedicato a una sua allieva, la marchesina Viola Cattaneo di Belforte, ha una illustrazione a colori sulla copertina: un enigmatico volto femminile, il cui ritratto fu firmato dallo scultore e pittore genovese Edoardo de Albertis (1874-1950)[72]. Le edizioni in cui Cattanei figura come editore furono stampate da Röder di Lipsia e sono prodotti editoriali raffinati, dall'aspetto decorativo esterno particolarmente curato. Due significativi esempi sono *Tigre reale valzer lento* e *Abandonnée valse mélancolique pour piano*[73]. Quest'ultima composizione, piena di ironica compassione, è dedicata a una sconosciuta signora H.V.

Totalmente diverse nella grafica e nel contenuto sono le 'Canzonette' *O boënetto* (in dialetto genovese: *Il giovanotto*), *A Gardetta,* e *L'indovinello,* pubblicate trent'anni prima, negli anni '70 del XIX secolo, dal già citato editore e commerciante di musica Giovanni Garibaldi[74]. Il compositore delle *Canzonette in dialetto genovese* era Cesare Sanfiorenzo (1834-1909), e i versi erano del poeta Nicolò Bacigalupo (1844-1891). Il frontespizio di questa edizione musicale fu realizzato dalla ditta Armanino.

A proposito della musica in vendita nella bottega di Giovanni Garibaldi (e Torricella, all'epoca suo socio) abbiamo una singolare testimonianza: Angelo Mariani, in una sua lettera all'editore Giovanni Ricordi datata 7 Dicembre 1852[75], pochi mesi dopo il suo arrivo a Genova, trascrive l'elenco della musica manoscritta presente nell'archivio del negozio genovese con queste parole: «Mi affrettai di farmi dare da Torricella e Garibaldi l'elenco delle opere e pezzi che tengono nel loro archivio e lo trascrivo qui esattamente - Per ordine alfabetico» e segue una lunga lista sintetica che comprende soprattutto melodrammi in estratto o in copia integrale di opere di Pacini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Mercadante, Ricci, Pietro Combi, Rossini, Paër, Coccia, Alberto Mazzucato, Emanuele Borgatta,

Johann Simon Mayr, Giovanni Serra, Niccolò Uccelli, un solo terzetto dai *Lombardi* di Verdi, ecc. ecc., alcune delle quali non reperibili attualmente. Nella stessa lettera, Mariani trascrive anche una seconda lista per titolo della musica dei balli posseduti nell'archivio dei negozianti Torricella e Garibaldi.

Circa la varietà dei prodotti a stampa in vendita (edizioni musicali torinesi, milanesi, di Genova, e anche estere) nel negozio di Giovanni Garibaldi nella seconda metà dell'Ottocento, successivamente - alla fine del secolo - divenuto 'Negozio di Musica G. Garibaldi di Sanguineti & Gagliardi', fanno fede i numerosi timbri rinvenuti in edizioni italiane e straniere conservate nella biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova.

In margine ai librai musicali a Genova, segnalo che verso la metà dell'Ottocento è attivo anche il «Negozio di Musica ed Agenzia teatrale di Giuseppe Marinangeli in Genova Strada Carlo Felice n. 20[76]».

Fino alla prima Guerra mondiale (nell'arco temporale che gli storici hanno definito il *lungo Ottocento*), gli editori genovesi continuano imperterriti a ripresentare 'musica da salon', che a Genova e altrove è quasi tutta legata alla danza, oltre che a pezzi caratteristici per pianoforte, rielaborazioni o fantasie da opere, romanze per canto e pianoforte. Le antologie musicali e gli album eterogenei contenenti anche musica riprendono in modo quasi meccanico il filo del pezzo brillante e caratteristico per pianoforte, del quadretto di genere in musica e della romanza vocale sentimentale e un po' superficiale, della composizione per nozze. Le edizioni musicali di Genova sono prodotti che veicolano una comunicazione altamente uniforme: è un tipo che ama ripetersi anche nella propria veste editoriale esterna e nel quale l'alta borghesia ritrova una immagine di sé tradizionale, rassicurante nel proprio ruolo immutabile, nel chiuso dell'elitario salotto borghese. È il conformismo di questa immensa letteratura musicale minore che colpisce, sia nella iterazione di moduli ritmici e melodici, che nel ripetersi delle stesse parole del titolo come *Impressioni,* che evoca una fantasia e una immaginazione personale dell'autore, o ancora attributi come *Mazurka sentimentale*, ma anche nel ripresentarsi degli stessi quadri di genere, e dei medesimi motivi decorativi.

Questa musica 'leggera' assegna un ruolo importante alle donne, non solo per la presenza come ovvio di molte dedicatarie, ma soprattutto grazie alla partecipazione di numerose compositrici[77].

A partire dalla fine della prima guerra mondiale, si assiste a un vero e proprio capovolgimento a livello locale dei contenuti musicali pubblicati dalle piccole case editrici. Fatte le debite eccezioni, la maggioranza della musica pubblicata a Genova è di consumo: fox-trot e one step, o ancora tango o altre danze per orchestrina o per voce e strumento (pia-

noforte, o mandolino o violino). La qualità, che in precedenza aveva annoverato alcune punte interessanti, pur nell'essere destinata al salon di tardo ottocento, subisce un deciso mutamento: dal consumo individuale o del salon privato, si passa a quello pubblico della sala da ballo. Nascono case editrici musicali esclusivamente dedite alla stampa di musica per orchestrina con pianoforte conduttore. Dall'inizio degli anni '20 del '900 a Genova assistiamo al ricambio tra diverse ditte di edizioni musicali: alcune – come già osservato - principiano le pubblicazioni proprio a partire da questi anni. Il repertorio sembra lentamente restringersi a quello ballabile e alle canzoni di consumo, come le numerose edizioni musicali 'per orchestrina' o anche le canzoni in italiano o genovese stanno a testimoniare. Con la diffusione del grammofono e della radio cambiano i fruitori di musica e anche il consumo di musica si evolve; l'editoria musicale locale è tutt'altro che ferma: sta semplicemente mutando la propria veste come evidenziato dall'esame degli annali degli editori musicali locali.

Note

[1] Oltre ai nomi di editori indicati alla nota successiva, elenco in modo cursorio alcuni librai editori attivi a Genova nella seconda e ultima parte dell'Ottocento anche nella stampa (occasionale) di musica: G. Barberis, G. Bona (cfr. OPAC SBN BID MUS0108089), fratelli Cabella, Libreria Stefano Cambiagio (cfr. BID LO11451487), Casareto di Francesco, fratelli Ferrando, Amedeo Gagliardi (editore e libraio, successore di Giovanni Garibaldi, attivo tra la fine dell'Ottocento e i primi tre decenni del Novecento; è così indicata la sua ragione sociale: Stabilimento musicale di Amedeo Gagliardi già G. Garibaldi Genova-via Carlo Felice 36), Giovanni Garibaldi (Garibaldi, corrispondente di Ricordi a Genova, era libraio musicale ed editore; fino alla metà degli anni '50 dell'Ottocento risulta associato a Torricella, poi da solo in ditta; verso la fine dell'Ottocento cede la ditta a Sanguineti e Gagliardi), Giuseppe Montaldi (negoziante e editore in strada Carlo Felice; attivo almeno dal 1842, rilevato successivamente da Domenico Sivori), Stabilimento Pellas (tipografia e litografia), Schenone, Tipografia R. Istituto Sordo-Muti.

[2] Si vedano le voci relative a editori e stampatori genovesi in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930,* a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, p. 385. Gli editori qui elencati sono: Armanino, Barabino & Graeve, Bossola, Capurro, Cogorno, Gasparini, Gervasoni, Monleone, Poma, Ponthenier, Rebora, Serra.

[3] Al riguardo cfr. Davide Mingozzi, *Note critiche sul Concerto in si bemolle maggiore per clavicembalo e orchestra di Domenico Cimarosa. Prospettive per una nuova edizione del manoscritto genovese SS. A. 1. 21 (G. 8),* «Il Paganini. Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova», 2 (2016), pp. 111-119: 113; Carmela Bongiovanni, *La disseminazione delle opere di Boccherini nella seconda metà del Settecento: testimonianze manoscritte genovesi,* «Boccherini Studies», 5 (2017), pp. 279-298: 280-285.

[4] Su una parte di violino principale di un melodramma conservato nella biblioteca del Conservatorio Paganini (d'ora in poi I-Gl), Scat. 28.16, inv. 1836, si trova la sua firma.

[5] Fornisco alcuni titoli esemplificativi: Stefano Pavesi, *Duetto Io ti vidi t'ammirai Del Sig.r Maestro Pavesi nel-*

l'Opera La Festa della Rosa In Genova Dalla copisteria Teatrale di Domenico Giannetti nel vico del Filo n. 522, Genova, 1810-1820? I-Gl, C. 3. 31. 2; VALENTINO FIORAVANTI, *Duetto Questo cor quest'alma mia In Genova Dalla copisteria Teatrale di Domenico Giannetti nel vico del Filo n. 522,* I-Gl, M. 5. 101A; GIOACHINO ROSSINI, *Cavatina Tu che accendi questo core Cantata dalla Sig:ra Adelaide Malanotti Nel Teatro da S. Agostino Il Carnovale 1814* (in calce: Presso Domenico Giannetti Copista e Suggeritore de Teatri), Parma, Biblioteca Palatina musicale, Borbone Borb. 2875 a; JOHANN SIMON MAYR, *Scena ed aria Non tradirmi in questo istante Né Misteri Eleusini Cantata in Genova dal Sig. Giacomo Rubini il Carnovale 1818* (Presso Domenico Giannetti, copista e suggeritore) I-Gl, D. 3. 47.2; ID., *Scena ed aria Rendi il consorte amato Del celebre Maestro Simone Mayr nella farsa l'Amor Coniugale In Genova Presso Domenico Giannetti Copista de'Teatri,* Genova, Domenico Giannetti Copista de'Teatri [1805-1820?], I-Gl, M. 5. 1b; ID., *Scena ed aria Cara immagine adorata nella Farsa l'Amor coniugale del celebre Maestro Simone Majer in Genova Dalla copisteria Teatrale Domenico Giannetti,* Genova, [1805-1820?] I-Gl, M. 5. 1c.

[6] ALFREDO CATALANI, *Le rouet,* Milano, Ricordi, lastra 64848 (I-Gl G.1.6.2.); all'edizione si accompagnano parti mss. (G.1.6.3.) per S1, S2, A, con il timbro cit. in basso a destra. A parte la sua attività di copista, ho trovato composizioni pubblicate dall'editore Raffaele Leo dei compositori Mario Barbieri, G. Felice Checcacci, Pasquale De' Rossi, Angelo Francesco Lavagnino, Tommaso Gardella, Federico Mompellio, Vittorio Pesenti, Carlo Marcello Rietmann.

[7] Gli indirizzi di Berretta si trovano stampati sulla carta da musica di un ms. di Aurelio Magnani conservato in I-Gl (LIG0258253). Giuseppe Berretta risulta editore di due composizioni per pianoforte di NIKOLAJ FERRARI-KLEPIKOFF, *Gavotta-capriccio* e *Gavotta,* pubblicate negli anni '30 del Novecento e inoltre di un *Inno* di Aldo Baronti stampato nel 1931. Cfr. OPAC SBN. Le prime due furono stampate da Mignani di Firenze.

[8] Salvatore Agostini, commerciante ed editore di musica, il cui indirizzo era corso Buenos Ayres 106 rosso, Genova, fu attivo come editore almeno dal 1913 al 1954; pubblicò, oltre a numerose composizioni proprie, anche pezzi di compositori (e compositrici) tra cui: Vincenzo Bellini, Carolina Bonavera, Luigi Castagnola, Fryderyck Chopin, Luigi Costaguta, Aldo Crotto, Anita Medici, Luca Alberto Melini; Federico Mompellio, Paul Nardet, Salvatore Riela, Elvira Rusconi, Alfredo Silvestri, Ulisse Trovati, Giuseppe Verdi, Mario Zannoni, ecc.

[9] Cfr. MARIO DELL'ARA, voce 'Amprimo F.lli, Officine grafico musicali', in *Dizionario degli editori musicali italiani,* cit., p. 46; GIORGIO SANGUINETTI, voce 'Mignani G. & P.', in *Ibidem,* p. 234.

[10] Nell'*Annuario genovese Fratelli Pagano (Lunario del Signor Regina) Guida amministrativa, commerciale, industriale e marittima ecc., 1936-1937,* Genova, Fratelli Pagano, 1936, p. 1587, De Bernardi è indicato come venditore di strumenti musicali e musica.

[11] L'attività editoriale in campo musicale della Casa Musicale Giuseppe De Bernardi è piuttosto ricca, per quanto al momento mi è stato possibile rintracciare. Tra la sua produzione si trovano sporadiche edizioni di musica devozionale (RENZO BRACESCO, *Ave Maria per tenore solo con accompagnamento di organo od armonium,* Genova, De Bernardi, [19..], una copia in I-Gl, Dono Sciacc. Gall. 623), melodie con testo in dialetto genovese (ALFONSO DEL BELLO, *A bella de Casella canzone zeneise per canto e pianoforte,* versi di Volfango Cuniolo, Genova, G. De Bernardi, 1931 stampato a Torino, F.lli Amprimo), e inoltre inni diversi legati al ventennio fascista, marce militari, ecc. Tra gli autori pubblicati segnalo, oltre a quelli già citati, in una lista parziale (comprensiva di alcune compositrici): Renzo Angeleri, Nino e Luigi Arrigoni, Mario Barbieri, Ermete Canepa, Pierina Cassini, Carlo Cattanei, Domenico Cortopassi, Enrico De Bernardi, Egidia Giunio, Vittorio Gualco, Giuseppe Lugaro, Mario Marrone, Maria Riggio, Eda Schofield, Ulisse Trovati, ecc. ecc.

[12] Giuseppe De Vita ebbe una esperienza editoriale in campo musicale assai contenuta cronologicamente; sono state rintracciate edizioni musicali stampate tra il 1927 e il 1931. Pubblica in particolare ballabili per piccola

orchestra e canzoni con accompagnamento di pianoforte. Tra i suoi autori figurano Giorgio Ballig, Ettore Bergonzi, Omero Carraro, Pasquale Ciculli, Andrea Di Gaetano, Apollo Gaudenzi, Attilio Margutti, Mario Marrone.

[13] Questa casa editrice si distingue per la pubblicazione di musica colta tra cui soprattutto composizioni di Francesco Paolo Neglia (1874-1932), Luigi Cortese, Mario Barbieri, Carlo Marcello Rietmann, e altri. Sull'editoria di primo Novecento a Genova, cfr. MAURO BALMA, *Genovanovecento. Concerti e associazioni musicali (1900-1993),* Genova, Sagep, 1993, cap. XIV: *Le piccole imprese dell'editoria ligure,* pp. 155-158.

[14] In alcuni timbri della sua ditta è indicato: Stabilimento musicale di Amedeo Gagliardi già G. Garibaldi Genova – via Carlo Felice 36. Gagliardi – la cui libreria musicale è assai fiorente, a giudicare dai numerosi timbri rinvenuti -, risulta aver pubblicato alcune composizioni proprie per pianoforte tra 1924 e 1926 e inoltre musica del compositore e organista genovese Domenico Bellando (1868 – 1922).

[15] Alamiro Giampieri fu lui stesso compositore oltre che editore musicale; ho rintracciato edizioni da lui pubblicate negli anni 1928-1930, tutte per orchestrina o trio con pianoforte conduttore. Gotti Rubens fu attivo negli anni '30 del Novecento, pubblicando musica di Felice G. Checcacci, Goffredo Mari e altri, spesso su propri testi.

[16] Roberto Nobile svolse attività editoriale piuttosto intensa, concentrata anch'essa – come nei casi precedenti - nel campo della musica leggera, tra gli anni '20 e '30 del Novecento. Pubblicò canzoni (alcune su testo genovese) e danze per orchestrina di Nino Brero, Alberto Fontana, Priamo Emilio Gnecco, Arnaldo Vigevani e altri.

[17] Anche F. Pullicanò e Figlio, editore di musica con sede a Genova Sestri Ponente-Borzoli, è attivo negli anni '20-'30 del secolo scorso. Pubblica soprattutto musica per sale da ballo.

[18] CARMELA BONGIOVANNI, voce 'Serra, fratelli, in *Dizionario degli editori musicali italiani* cit., pp. 327-328. Sulle edizioni musicali Serra si veda più oltre. I Serra furono attivi da almeno il 1895 fino al 1930, pubblicando soprattutto musica da camera di compositori locali come Serafino Alassio, Domenico Bellando, Carlo Cattanei, Stefano Ferro, Luigi Mancinelli, Federico Mompellio, Giovanni Papa, Giovanni Battista Polleri, ecc.

[19] Ho trovato al momento notizie di edizioni musicali pubblicate da questa casa editrice solo negli anni '30 del secolo scorso. Le edizioni 'Musica sinfonica jazz' hanno in realtà una produzione editoriale in linea con quella delle altre case editrici a Genova di questi anni; oltre a canzoni tango, pezzi per orchestrina e altro, nel 1932 pubblicano *Autunno* per violino e pianoforte e inoltre un trio per pianoforte, violino e violoncello di Mario Ferrari, compositore e direttore d'orchestra che nel 1924 aveva concorso senza successo al posto di direttore dell'allora Civico liceo musicale 'Paganini' di Genova. Si veda: MAURIZIO TARRINI, *L'archivio storico del Conservatorio: un'indagine preliminare,* «Il Paganini. Quaderno del Conservatorio 'N. Paganini' di Genova», 3 (2017), p. 170.

[20] F. Palma aveva sede in via Brigata Liguria, 11 Genova. Le poche ed. musicali rintracciate (canzoni di Francesca Midolo e Michele De Nigris, e inoltre pezzi per orchestrina di Renato Brilli) si riferiscono agli anni 1933-1935. All'inizio degli anni '50 del Novecento, le Edizioni Musicali La Lanterna di Genova pubblicano a loro volta edizioni di musica sacra, canzoni, tango ecc. del tenore Tito Schipa (1889-1965) e di altri autori quali Edoardo Gnecco, Umberto Gaudiosi, Cosma Passalacqua.

[21] AUGUSTO SILVESTRI, *Serenatina campestre per violino, con accompagnamento di pianoforte,* Genova, E. Viani, 1924. Su Silvestri, spalla dell'orchestra del Teatro Carlo Felice, direttore dell'orchestra della GOG cfr. MAURO BALMA, *Genovanovecento* cit*., passim*.

[22] MARIO DELL'ARA, voce 'Gori, Gustavo', in *Dizionario degli editori musicali italiani,* cit., pp. 184-185.

[23] Le Officine grafiche Carlo Badiali pubblicano ad es., negli anni '30, un paio di canzoni di Gioacchino Meli.

[24] Mauro Balma, *Genovanovecento* cit., p. 155, ove segnala lo storico negozio Ciglia in via Cairoli, ove chi scrive, giovanissima vi si recava per acquistare edizioni musicali. A p. 35 Balma segnala a Genova «l'Istituto musicale Camillo Sivori, sito in via Luccoli 22-2, del quale è direttore il m.° Ciglia». Una donazione di alcune centinaia di edizioni musicali e volumi di teoria musicale e inerenti alla musica, provenienti da Angelo Ciglia, è giunta alcuni decenni fa al Conservatorio Paganini di Genova. I testi sono stati tutti catalogati nell'OPAC SBN.

[25] Tra i compositori pubblicati da Ciglia segnalo: Nino Alassio, Mario Barbieri, Carlo Cattanei, Angelo Ciglia, Angelo Francesco Lavagnino, Anna Lecoultre, Anna Lusena, Giacomo Pedemonte, Salvatore Pintacuda, Ildebrando Pizzetti, Edoardo Modesto Poggi, Maria Ratto, Graziella Tosto, Pietro Venturini, ecc.

[26] Angelo Ciglia, *Corso di lettura musicale ad uso degli istituti magistrali…,* 3. ed. con app., Genova, Angelo Ciglia, 1928 (Firenze, stamperia Mignani); Id., *Musica e canto corso di teoria e solfeggio,* Genova, A. Ciglia, 1936 (Firenze, stamperia Mignani). Di quest'ultimo è conosciuta un'ulteriore edizione del 1948.

[27] Si cfr. Bianca Maria Antolini, voce 'Gervasoni, Giovanni Battista', in *Dizionario degli editori musicali italiani,* cit., pp. 168-169; Fulvia Dellacà, voce 'Ponthenier', in *Ibidem*, pp. 270-271; Anna Giulia Cavagna, *Tipografia ed editoria d'antico regime a Genova,* in *Storia della cultura ligure,* a cura di Dino Puncuh, vol. 3, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2005, pp. 355-448: 413-414. Ai due editori deve essere aggiunto Giacomo Werder, che pubblica intorno al 1808, in associazione con Giovanni Re di Milano, una cavatina e duettino di Ferdinando Orland rid. con acc. di chitarra da Giacomo Monzino. Cfr. OPAC SBN MUS0059785. Su Giovanni Re cfr. la voce di Patrizia Florio, in *Dizionario degli editori musicali italiani* cit., pp. 281-283.

[28] *Secondo rondò polacco per il piano-forte sopra un Aria favorita nell'Opera di Rossini composto da J. P. Pixis, opera 54,* Genova, Litografia di Genova, [1826-8?]. Sul frontespizio, in basso, la segnatura 'F. 4., n. 3' indica in tutta evidenza una pubblicazione seriale; collocazione in I-Gl, E.2.9.14.

[29] *Romanza nell'Opera Tebaldo e Isolina ridotta con accompagnamento di Chitarra dal Signor Antonio Castello Professore di Musica in Genova,* Genova, Litografia di Genova [dopo il 1825]; I-Gl, SPARTITI 145.

[30] Si vedano i rispettivi record nel Catalogo collettivo delle biblioteche italiane opac.sbn.it.

[31] Fulvia Dellacà, voce 'Monleone, Leonardo', in *Dizionario degli editori musicali italiani,* cit., pp. 237-238.

[32] Flavio Menardi Noguera, voce 'Bossola', in *Dizionario degli editori musicali italiani,* cit., pp. 88-89. Tra le edizioni Bossola si trovano diverse composizioni degli stessi Carlo e Gigi.

[33] Leonardo Monleone, *Principi elementari della musica esercizi e solfeggi ad una e due voci in uso dal 1873 nel Civico Istituto suddetto op. 20,* Genova, L. Monleone, dep. 1894 (I-Gl, F. 5. 27. 1).

[34] David Wyn Jones, *What do surviving copies of early printed music tell us?,* in *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues, bibliography,* edited by Rudolf Rasch, Berlin, BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 139-158.

[35] Andreas Ballstaedt, voce 'Salonmusik', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* zweite neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 8, Kassel, Baerenreiter, 1998, coll. 854-867: 861.

[36] Si cfr. il mio *Musica, accademie, società e circoli a Genova tra XVIII e XIX secolo,* «Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche», a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica di Trento, 2004 (Quaderni dell'Archivio delle Società filarmoniche italiane, 5), pp. 9-176.

[37] Pianista compositore e didatta, di professione fotografo per un certo periodo di tempo, Pescio fu tra l'altro amico e corrispondente di Liszt. Scrisse molte composizioni per pianoforte, alcune delle quali pubblicate dall'editore Francesco Gasparini di Genova. Si cfr. il mio *Adolfo Pescio (1816-1904): biografia e cenni sull'opera pianistica,* «Il Paganini. Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova», 2 (2016), pp. 22-35.

[38] Leopoldo Gamberini, *La vita musicale europea del 1800. Archivio musicale genovese,* vol. I. Introduzione: *Opera*

lirica e musica strumentale […], Genova, Università-Facoltà di Magistero in Arezzo, 1978, pp. 11-12.

[39] Alberto Cantù - Gino Tanasini, *La lanterna magica: Ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba,* Genova, Sagep, 1991, p. 123.

[40] Milano, Archivio Storico Ricordi, Fondo Corrispondenza, PIV2_01a – 011: «[…] Ritorno in questo momento da una serata musicale data in una casa di valentissimi dilettanti e dove l'egregio [Luigi] Venzano eseguì quattro mie composizioni sul suo magico violoncello. - Sono desse tre melodie ed un Bolero di bravura ch'io lavorai per egli stesso, con molta cura e passione, negli ultimi giorni che passai deliziosamente alla campagna».

[41] Su Di Negro esiste già una discreta bibliografia. Si cfr. tra l'altro: *Gio. Carlo Di Negro (1769-1857): magnificenza, mecenatismo, munificenza*. Atti del Convegno di studi con il patrocinio dell'Università degli Studi di Genova e dell'Assessorato alla cultura della Provincia di Genova, Genova, 30 giugno 2010, a cura di Stefano Verdino, Genova, Accademia ligure di scienze e lettere, 2012.

[42] Hans Lenneberg, *On the publishing and dissemination of music, 1500-1850,* Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2003, p. 25: «Scholars must consider, for example, whether *Salonmusik* in the nineteenth century caused the enormous proliferation of sheet music or whether the relatively inexpensive printing caused the increase in *Salonmusik*».

[43] *Guida commerciale ed amministrativa di Genova per l'anno 1880,* Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, 1880, p. 227. Nel 1881 la stessa *Guida* presenta alle pp. 276-277 i medesimi sei editori e negozianti di musica. Cfr. il mio *Almanacchi, guide e annuari commerciali italiani come fonti per la storia musicale tra Otto e Novecento,* in *Canoni bibliografici*. Atti del convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996 (Contributi italiani), a cura di Licia Sirch, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. 229-246: 243-244.

[44] Tra queste segnalo Giuseppe Gallignani, *En dies lucet inno … dedicato al nome immortale del commend. Francesco Listz,* Genova, Stabilimento musicale G. Bossola, [1874?] (I-Gl, H. 2. 2. 6.). Cfr. BID LIG0153459.

[45] Montaldi nel 1842 era già in contatto con Giovanni Ricordi. Si veda l'annuncio della vendita di musica di Ricordi pubblicato sulla «Gazzetta di Genova», 1 febbraio 1842 e un altro annuncio sul negozio di musica Montaldi apparso nella medesima «Gazzetta di Genova» in data 23 marzo 1842. Lo troviamo inoltre menzionato nel 1848 e 1853. Nello stesso periodo Montaldi e Beuf pubblicano il seguente inno musicale: Carlo Andrea Gambini, *Canto nazionale all'unisono per bassi e tenori con acc.to di pianoforte,* testo di Pietro Parodi, Genova, presso Montaldi Negoziante di Musica strada Carlo Felice e alle Librerie Beuf Strada Nuovisssima e Carlo Felice proprietà dell'editore Beuf, [18..], una copia in I-Gl, H.2.12.7. In fondo al frontespizio si legge il nome del litografo: L. Doyer e C.

[46] Sull'editore e libraio di origini francesi Beuf che operò a Genova tra il 1835 e il 1870 e dal 1876 si veda Norma Dallai Belgrano, *Gravier e Beuf, librai-editori e la Guide illustrate di Genova fra '700 e '800,* «La Berio. Bollettino d'informazioni bibliografiche», 26 (1986), n. 1-2, pp. 43-86.

[47] Antonio Cagnoni, *Inno Nazionale cantato in Genova la sera del 10 dicembre 1847,* Genova, Pellas, [1847?], una copia in I-Gl, H. 2. 12. 3.

[48] Gioachino Rossini, *Elisabetta regina d'Inghilterra: sinfonia,* Genova, Stab. Pellas, [18..]. Una copia in I-Gl.

[49] Giuseppe Novella, *Viva Italia, canto popolare nazionale dedicato ai principi riformatori italiani,* Genova, l'autore, 184., I-Gl, H. 2. 12. 2. Nell'ultima p.: «Si vende presso il Sig. Montaldi e presso tutti i principali libraj».

[50] Giuseppe Novella, *Levate o genti ai sette colli di Roma il ciglio inno popolare,* Genova, Lit. Armanino, [18..]; Id., *A Carlo Alberto inno nazionale popolare,* poesia di Ippolito d'Aste, Genova, Litografia Armanino, [18..]; Id., *All'immortale Pio 9. inno popolare posto in musica all'unissono,* Genova, Litografia Armanino, [18..]; Id., *Requie ai martiri dell'indipendenza italiana …,* Genova, Litografia Armanino, 1848, I-Gl (H.2.12.6.).

[51] Fulvia Dellacà, voce 'Armanino, fratelli', in *Dizionario degli editori musicali italiani,* cit., pp. 47-48; Alice D'Albis, *Litografia, tipografia, calcografia Armanino: primi appunti e documenti,* «Bibliothecae.it», 6, 2017, n. 1, pp. 317-360; Ead., *La litografia, calcografia, tipografia Armanino – S.A.I.G.A. (1. parte): la vicenda biografica e imprenditoriale,* «Vedi anche», 27, 2017, n. 2; Ead., *La litografia, calcografia, tipografia Armanino – S.A.I.G.A. (2. parte): la produzione rintracciata,* «Vedi anche», 29, 2019, n. 1. https://riviste.aib.it/index.php/vedianche.

[52] Una copia in I-Gl, Z. 2. 21. 17. Cfr. opac.sbn.it LIG0181460.

[53] Severino Noli, *La musica del mare terzettino per voci eguali…,* Genova, Bossola, [1895-1904?], una copia in I-Gl, E. 1. 16. 14. Il testo è scritto dalla regina di Romania, la scrittrice Elisabeth zu Wied (1843-1916), sotto lo pseudonimo di Carmen Sylva. La composizione è dedicata alle «Ill.me Principesse Luisa ed Elisabetta di Wied». In fondo al frontespizio si trova il nome dello stampatore Röder di Lipsia.

[54] Fulvia Dellacà, voce 'Capurro, Andrea', in *Dizionario degli editori musicali italiani,* cit., pp. 107-108. Alla p. 107 Dellacà menziona due collaboratori di Capurro: Cabella e il pittore Eligio Pintore.

[55] Una copia della *Serenata* di De Ferrari, forse pubblicata tra il 1877 e il 1878, è in I-Gl, Z. 2. 21. 18. Il compositore De Ferrari fu direttore dell'Istituto municipale di musica di Genova tra il 1873 e il 1885.

[56] I fratelli Cabella avevano sede in piazza Soziglia a Genova.

[57] *Dizionario degli artisti liguri: pittori, scultori, ceramisti, incisori del Novecento,* a cura di Germano Beringheli, Genova, De Ferrari, 2006, p. 273.

[58] Giovanni Elia, *Cantata per nozze op. 19,* per coro maschile (tenori e bassi) e organo, Genova, Andrea Capurro, [187.], in I-Gl, Z. 2. 22. 2. Elia pubblicò diverse composizioni con Andrea Capurro e altri editori italiani.

[59] In un timbro apparso su un estratto in spartito della *Gioconda* di Amilcare Ponchielli (I-Gl, E. 1. 16. 27) troviamo il seguente indirizzo: Stabilimento di musica Fratelli Serra via Garibaldi 2. Il negozio dei fratelli Serra era invece in via Luccoli, 86 r.

[60] Giovanni Battista Polleri (1855-1923) fu musicista e compositore, direttore dell'Istituto di Musica Paganini di Genova (oggi Conservatorio) tra il 1897 e il 1923. Cfr. Salvatore Pintacuda, *Il Conservatorio Nicolò Paganini di Genova,* Liguria, Edizioni Sabatelli, 1980, pp. 43-47, 131. Una copia dell'edizione musicale è in I-Gl, S.3.19.10.

[61] Fabio Invrea, *Armando Baliani,* «Memorie della Società Entomologica Italiana», 25, 1946, pp. 31-33. Invrea scrive che Baliani era anche un esperto litografo.

[62] Giovanni Papa insegnò pianoforte al Civico Istituto musicale Paganini (oggi Conservatorio) di Genova tra il 1885 e il 1917; cfr. Salvatore Pintacuda, *Il Conservatorio Nicolò Paganini di Genova,* cit., p. 133.

[63] Baliani firmò con le proprie iniziali A.B. l'illustrazione di copertina della romanza di Carlo Cattanei, *Si dice bello mio scherzetto per soprano o m.o. soptr.o con accompagnamento di pianoforte,* Genova, Fratelli Serra, [1904?], I-Gl, G. 1. 18. 32. l'autrice del testo era la Contessa Lara, pseudonimo di Eva Giovanna Antonietta Cattermole (1849-1896), all'epoca della composizione di questa romanza, 12 ottobre 1904, già morta da otto anni, uccisa dall'ultimo dei suoi amanti. Su Contessa Lara: Alessandra Briganti, voce 'Cattermole, Eva Giovanna Antonietta', in *Dizionario biografico degli italiani,* 22, 1979 www.treccani.it/enciclopedia/eva-giovanna-antonietta-cattermole_(Dizionario-Biografico). Il testo di Contessa Lara era già stato posto in musica da Severino Noli e pubblicato quattordici anni prima sul «Paganini periodico artistico-musicale», 4, 1890, n. 5 suppl.

[64] Matteo Fochessati, voce 'Craffonara, Aurelio', in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bilden Künstler aller Zeiten und Völker,* Band 22, München-Leipzig, L. G. Saur, 1999, pp. 134-135; *Dizionario degli artisti liguri*, cit., p. 103. Cfr. il BID LIG0248646 per dettagli sull'occasione (il 50. Anniversario della partenza dei Mille da Quarto) e sulla prima esecuzione della 'fantasia lirica' al Teatro Carlo Felice nel 1910.

[65] Edilio Frassoni, *Due secoli di lirica a Genova,* Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, vol. 2: *Dal 1901 al 1960 e appendici fino al 1978,* p. 184.

[66] Domenico Monleone, *Scheuggio Campann-a (Il patto dei tre) opera comica in tre atti dall'omonima commedia genovese di Emanuele Canesi,* versi in vernacolo di E. Canesi e Aldo Martinelli, rid. e trad. ritmica di Giovanni Monleone, rid. per C, pf di Ferruccio Negrelli, Genova, Edoardo Viani, 1928, I-Gl (G. 1. 15. 1-2).

[67] Alberto De Angelis, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti (con un'appendice),* 2 ed. rivista e ampliata, Roma, Ausonia, 1922, p. 131; Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti,* vol. 1, Milano, Sonzogno, 1926, p. 312; Id., *Supplemento al Dizionario universale…,* Milano, Sonzogno, 1938, p. 175.

[68] Carlo Cattanei, *La marche du Kursaal-Rapallo pour piano,* Gênes, décembre 1903, I-Gl, G. 1. 18.27.

[69] Hans-Martin Plesske, voce 'Röder, Carl Gottlieb', in *Music printing and publishing,* edited by Donald William Krummel and Stanley Sadie, London, The Macmillan Press, 1990, pp. 399-400.

[70] Talora con lo pseudonimo femminile di K. Walewska. Cfr. Carlo Schmidl, *Dizionario* cit., p. 312.

[71] Carlo Cattanei, *Incantesimo valzer lento per pianoforte,* Genova, Carlo Cattanei Editore, [1904?], I-Gl, G. 1. 18. 25-26, 2 copie.

[72] Roberto Massetti, voce 'De Albertis, Edoardo', in *Dizionario biografico degli italiani,* vol. 33, 1987, www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-de-albertis_(Dizionario-Biografico); *Dizionario degli artisti liguri,* p. 110.

[73] Carlo Cattanei, *Tigre reale valzer lento per pianoforte,* Genova, Carlo Cattanei Editore, [1904?], I-Gl, G. 1. 18. 37 (come risulta in fondo alla prima pagina di musica, fu composta nel 1904); Id., *Abandonnée valse mélancolique pour piano,* Genova, Carlo Cattanei Editore, [1904?], I-Gl, G. 1.18.16-17. La seconda composizione fu scritta il 5 maggio 1904; sulla copertina appare un disegno firmato da un artista con il solo monogramma A.P.

[74] Cesare Sanfiorenzo, *O boënetto A gardetta e l'indovinello: canzonette in dialetto genovese,* parole di N. Bacigalupo, Genova, presso Gio. Garibaldi, 187. La seconda e terza canzonetta sono in I-Gl, Z. 2. 21. 20-21.

[75] Milano, Archivio Storico Ricordi, Fondo Corrispondenza, PIV3_02a – 005. La lettera, come le altre possedute dall'Archivio Ricordi di Milano, è consultabile in copia digitale sul portale Internet Culturale.

[76] Angelo Mariani scrive una lettera a Tito Ricordi in data 31 gennaio 1856 su carta con l'intestazione del negozio Marinangeli. Cfr. Milano, Archivio Storico Ricordi, Fondo Corrispondenza, PIV3_02b – 0226. A proposito di Marinangeli, su una edizione musicale di Saverio Mercadante, *Il bravo,* Milano, Ricordi (I-Gl, Spartiti 49) lastra 11393, del 1839, ho trovato il seguente timbro: "Negozio di musica di G. Marinangeli Genova via Carlo Felice n. 20 Succ.re Montaldi".

[77] Tra le donne compositrici pubblicate a Genova, oltre a quelle già cit., segnalo Helène Cortese, Teresa Alessandrini, Mary Edelmann Peloso, Jane Wolffeny, Clarence Paget, Fioretta Pastine, Artemisia Drago, Ida Crotti, Virginia Rebaudi, ecc.

Bibliografia di Lorenzo Parodi: gli articoli del «Caffaro», 1892-1899 (II)

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 prosegue la ricerca volta ad approfondirne la figura e l'attività di pubblicista e di compositore.

Questa seconda puntata della bibliografia di Lorenzo Parodi prosegue con lo spoglio delle annate del «Caffaro» dal 1892 al 1899, effettuato con le stesse modalità indicate nella prima puntata («Il Paganini», 4/2018, pp. 7-23)[1].

L'inizio della collaborazione di Lorenzo Parodi con il giornale genovese sembra risalire al 1893, in accordo con quanto lui stesso scriverà nel 1924: «Io non so quale sia stato il mio primo articolo sul *Caffaro*; forse dei primi fu *Musicalia*, risposta ad un articolo del M.° Carlo Del Signore»[2]. Il generico riferimento ha trovato conferma nell'articolo *Musicalia* del 5 aprile 1893, n. 95, ma questo non è il suo primo articolo. L'autore dimentica infatti *Il dolore nella musica*, uscito in tre puntate nel *Supplemento* dei giorni 19, 20 e 21 marzo, nn. 78-80.

Dallo spoglio del 1892 non è emerso alcun articolo ad eccezione di uno siglato L.P. che potrebbe essergli attribuito in via dubitativa anche se non tratta di musica[3].

Per completezza è stata esaminata anche l'annata XVII, 1891, nella quale gli articoli di critica musicale sono però piutttosto rari e non firmati mentre prevalgono le semplici segnalazioni di eventi nella rubrica *Arte e Artisti* a firma *L.*[anfranco] *Cicala*, uno pseudonimo complessivo sotto il quale «si celano i tre redattori teatrali Pietro Guastavino, Francesco Ernesto Morando e Giovanni Battista Ponthenier»[4].

Infine, nell'annata XXII, 1896, si segnalano alcuni errori nella posizione cronologica dei vari numeri del giornale a causa di un'errata rilegatura. Nello spoglio che segue, in forma tabellare, è stata ovviamente ripristinata la corretta successione cronologica.

«Caffaro», XVIII (1892) – XXV (1899)

Legenda:

S = «Supplemento al Caffaro»
⋆ = attribuzione di articolo non firmato oppure articolo riguardante L. Parodi e/o le sue opere

XVIII (1892)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
⋆ S	22	22 gennaio	2-3	L.[orenzo] P.[arodi], *I bigotti dell'ortografia e della grammatica*

XIX (1893)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
S	78	19 marzo	2-3	*Il dolore nella musica. I*
S	79	20 marzo	1	*Il dolore nella musica. II*
S	80	21 marzo	1-2	*Il dolore nella musica. III*
	95	5 aprile	2	*Musicalia* [con riferimento al precedente articolo] di C. Del Signore, n. 93 (3 aprile), pp. 2-3)]
S	106	16 aprile	1-2	*L'evoluzione negli spettacoli musicali*
	295	22 ottobre	2	*Carlo Gounod*
S	361	28 dicembre	2	*I Noëls popolari*

XX (1894)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
	4	4 gennaio	3	*Per la "Walkiria"*
	33	2 febbraio	3	*Dei tagli in musica*
	94	4 aprile	3	*La "Manon" di Massenet*
	111	21 aprile	3	*Un inno greco*
S	133	13 maggio	1	*Musicalia*

–	148	28 maggio	3	L.[orenzo] P.[arodi], *Bibliografia musicale*
S	157	6 giugno	1-2	*Le portrait de Manon*
	163	12 giugno	3	*Maestri e dilettanti*
⋆	188	7 luglio	3	L.[anfranco] Cicala, *La Conferenza-Audizione di Lorenzo Parodi*
	200	19 luglio	2	*La sala Pleyel*
	228	16 agosto	1	*Trombonate*
	283	10 ottobre	3	*Una visita a Luigi Mancinelli*
S	307	3 novembre	1-2	*Rapsodia bandistica*
	327	23 novembre	1	*Antonio Rubinstein*
S	333	29 novembre	1	*Geremiade musicale*
	338	4 dicembre	2	*Werther di Massenet*
S	344	10 dicembre	2	*"Werther" e la critica*
⋆ S	353	19 dicembre	1	Partecipazio [= G. Minuto], *Saggio di critica musicale (all'amico Lorenzo Parodi)*
	358	24 dicembre	2	*L'opera in prosa*

XXI (1895)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
	12	12 gennaio	2	L.[orenzo] P.[arodi], *Per il Carlo Felice*
	13	13 gennaio	1-2	*Musica dantesca*
	52	21 febbraio	2	*Un'opera inedita di Bizet*
	79	20 marzo	2-3	*Per Giuseppe Verdi*
S	91	1 aprile	1-2	*Giovanni Rinaldi* [cfr. anche i precedenti articoli: *Il maestro Giovanni Rinaldi*, n. 85 (26 marzo), p. 3; F.C., *Giovanni Rinaldi*, n. 87 (28 marzo), pp. 2-3]
⋆	111	21 aprile	3	*La conferenza-audizione del maestro Parodi* [su *L'avvenire della musica e l'evoluzione armonica*]
⋆	114	24 aprile	3	*La conferenza-audizione del maestro Lorenzo Parodi*
	221	9-10 agosto	3	*A proposito dell'"Anime solitarie"*
	223	11-12 agosto	3	*Ha parlato fmz*
	236	24-25 agosto	3	*Edizioni Monleone*
	258	16-17 settembre	3	*A proposito di miss Elyett*

	267	25-26 agosto	3	*Fra bande… ed inni*
	286	14-15 ottobre	1-2	*Ero e Leandro di Luigi Mancinelli*
	315	12-13 novembre	3	*Pubblicazioni musicali. Ascolese-Polleri-Cattanei*
	322	19-20 novembre	3	*Per la "Manon"*
	325	22-23 novembre	3	*A proposito del Carlo Felice*
	334	1-2 dicembre	3	*Per il Carlo Felice*
	351	18-19 dicembre	3	*Ancora del "Carlo Felice"*
	363	30-31 dicembre	3	*L'Enrico VIII a Milano*

XXII (1896)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
	8	8-9 gennaio	3	*Fra bande e orchestre*
⋆	24	24-25 gennaio	3	*La donna compositrice* [conferenza-audizione di L.Parodi]
S	41	11 febbraio	2	*Quel ladro di Massenet!…*
	45	14-15 febbraio	3	*Ambrogio Thomas*
	55	24-25 febbraio	3	*Per l'"Histoire d'un Pierrot" di Mario Costa*
⋆	73	13-14 marzo	3	*Il concerto-conferenza sulla donna compositrice a favore della Croce Rossa* [di L. Parodi]
S	79	20 marzo	2	*Un saluto a Pierrot (Per la pantomima di Mario Costa)*
⋆	86	26-27 marzo	3	*Il Concerto-Conferenza sulla Donna compositrice a benefizio della Croce Rossa* [di L. Parodi]
⋆	88	28-29 marzo	3	*Il Concerto-Conferenza La Donna Compositrice del maestro Parodi a benefizio della Croce Rossa*
⋆	98	7-8 aprile	3	*Musica sacra* [Esecuzione di *Andantino* per quartetto d'archi di L. Monleone, pubblicata in versione per pianoforte dalle edizioni Monleone con titolo di *Romanza* e dedica a L. Parodi]
S	101	11 aprile	3	*"Il maestro di cappella" di Päer*
	108	17-18 aprile	3	*Per le operette*
	125	4-5 maggio	3	*Miss Elyett*

	129	8-9 maggio	3	L.[orenzo] P.[arodi], *Il Duca di Mantova* [Sulla stessa pagina, articolo di P.(artecipazio?), *Una festa artistica in casa Mancinelli*]
	132	11-12 maggio	3	*Teodoro Dubois*
	136	15-16 maggio	3	*Antonio Cagnani*
S	152	1 giugno	2	L.[orenzo] P.[arodi], *Alle Scuole Ambrogio Spinola ed Eleonora Ruffini*
	162	10-11 giugno	2-3	L.[orenzo] P.[arodi], *Pro arte… Ad Angelo Cerchi*
	192	10-11 luglio	3	*Per il "Carlo Felice"*
	201	19-20 luglio	2	*Per il "Carlo Felice"*
	216	3-4 agosto	3	L.[orenzo] P.[arodi], *Il Figliuol Prodigo di Wormser*
⋆	221	8-9 agosto	3	*Un nuovo lavoro del maestro Lorenzo Parodi* [*Sonata-fantasia* per pianoforte, organo e violino; dedicata a Théodore Dubois, direttore del Conservatorio di Parigi]
	222	9-10 agosto	2	*Voltri… docet*
	226	13-14 agosto	3	*Il moderno linguaggio musicale. A proposito dell'"Enfant prodigue"*
S	243	31 agosto	2	*All'Acquasola*
S	259	16 settembre	2	*L'Inno di Riego*
	267	23-24 settembre	2	*Carlos Gomes*
	273	29-30 settembre	3	*Per una "première" e pel Carlo Felice*
⋆	285	12-13 ottobre	3	*Cose del "Carlo Felice"*
	289	15-16 ottobre	3	*Pel Carlo Felice*
	301	27-28 ottobre	3	*L'"Ero e Leandro" di Luigi Mancinelli*
S	343	9 dicembre	2-3	*Ancora a proposito dell'"Andrea Chénier"* [cfr. i precedenti articoli firmati G. (= Cesare Gamba), *Andrea Chénier. Dramma d'ambiente storico di Luigi Illica, musica di Umberto Giordano*, n. 334 (29-30 novembre), p. 3; *A proposito dell'Andrea Chénier*, n. 341 (6-7 dicembre), p. 3]
	349	14-15 dicembre	2-3	*Ancora dei dimenticati dell'arte*
	358	23-24 dicembre	3	L.[orenzo] P.[arodi], *Bibliografia musicale*
S	364	31 dicembre	2	*L'anno musicale 1896*

XXIII (1897)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
	3	3-4 gennaio	3	*A proposito dell'«Asrael» (Al critico della "Tribuna")*
⋆	4	4-5 gennaio	2	P.[artecipazio], *Musica antica (All'amico Lorenzo Parodi)*
S	11	11 gennaio	2	*Concerto Paolo Polleri*
⋆	19	19-20 gennaio	2	*Musica sacra* [è citata un'*Ave Maria* di L. Parodi pubblicata a Parigi e dedicata a C. Saint-Säens]
⋆	28	28-29 gennaio	2	P.[artecipazio], *Musica antica*
	32	1-2 febbraio	3	*Telefono… musicale*
S	39	8 febbraio	2	*Wagner in Italia (Meditazioni a proposito del "Lohengrin" al Carlo Felice)*
S	43	12 febbraio	2	*Antonio Bazzini*
S	44	13 febbraio	3	*Pro Mascagni*
	55	24-25 febbraio	2	*L'Inno Greco*
S	56	25 febbraio	2	*L'udito e la musica* [cfr. n. 42 (11-12 febbraio), p. 2: *L'orecchio, il suono e la musica*]
	62	3-4 marzo	2-3	*Musica sacra. A proposito d'una conferenza*
⋆	74	15-16 marzo	3	*Bibliografia musicale* [segnala una Messa per soli e organo di L. Parodi]
	78	19-20 marzo	2	*Giuseppe Verdi*
⋆	93	3-4 aprile	3	*Una "Messa" del maestro Lorenzo Parodi*
	102	12-13 aprile	3	*Una visita a Verdi*
S	104	14 aprile	3	*A proposito di "Hansel und Gretel"*
⋆ S	107	17 aprile	2	*Pubblicazione musicale*
S	108	19 aprile	2-3	*Pasqua musicale*
	116	27-28 aprile	2	*"Mors et Vita" di Gounod in San Lorenzo*
⋆	124	5-6 maggio	3	*Un concerto-conferenza sulla "Donna compositrice" alla "Famiglia Artistica" di Milano*
⋆	128	9-10 maggio	2-3	*Una conferenza di L. Parodi a Milano*
	133	14-15 maggio	2-3	*"Mors et Vita" di Gounod, in San Lorenzo*
	144	25-26 maggio	3	*Vincenzo Ferroni (A proposito del concorso bandistico)*
	164	14-15 giugno	2-3	*L'esecuzione di "Mors et Vita" nella Chiesa dell'Annunziata*

⋆	171	21-22 giugno	3	*Mors et Vita*
	201	21-22 luglio	3	*Bibliografia musicale*
	223	12-13 luglio	3	*Per un' "Ave Maria…"*
	232	22-23 agosto	3	*Carlo Del Signore* [cfr. necrologio nel n. 231, 21-22 agosto, p. 3]
	235	25-26 agosto	1	*Gaetano Donizetti*
	262	21-22 settembre	2	*Per la musica sacra*
⋆	266	25-26 settembre	2	*Società genovese di musica sacra*
⋆	273	2-3 ottobre	2	Angelo Cerchi, *A proposito della Società genovese di musica sacra* [è citato L. Parodi]
	274	4-5 ottobre	3	*Canti popolari russi*
	288	17-18 ottobre	2	*Le scuole di musica* [I]
	297	26-27 ottobre	2	*Le scuole di musica II*
	319	17-18 novembre	3	*La compagna del Maestro* [Verdi]
	329	27-28 novembre	2	L.[orenzo] P.[arodi], *Per la Musica Sacra*
⋆	334	2-3 dicembre	3	*Musica sacra* [esecuzione di un *Offertorio* per orchestra e organo di L. Parodi]
⋆	340	8-9 dicembre	3	*Musica sacra* [sono citate opere di L. Parodi]
	341	9-10 dicembre	3	*"Ero e Leandro" e… il Carlo Felice*
⋆	345	13-14 dicembre	3	*Musica Sacra* [esecuzione di una messa di L. Parodi]
⋆	350	18-19 dicembre	3	*Concerto Donizettiano* [esecuzione di una cantata per mezzosoprano, archi, flauti, oboe, arpa e organo di L. Parodi]
⋆	352	20-21 dicembre	3	*Il concerto Donizettiano all'Istituto dei Ciechi*
	358	27-28 dicembre	3	*"Cid" di Massenet al Carlo Felice. L'opera*

XXIV (1898)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
S	3	3 gennaio	2	*"Ero e Leandro" di L. Mancinelli a Torino*
	5	5-6 gennaio	3	L.[orenzo] P.[arodi], *"Lakmè" e Leo Delibes*
	6	6-7 gennaio	3	*"Lakmè" di Delibes al Carlo Felice. L'opera*
⋆	9	9-10 gennaio	3	*L'Accademia musicale dell'ex Oratorio di S. Filippo in onore di Mons. Arcivescovo* [è citato L. Parodi]

⋆	19	19-20 gennaio	3	*Il secondo Concerto della Società Genovese di Musica Sacra* [è citato L. Parodi]
	20	20-21 gennaio	3	*Per la "Bohème" di Leoncavallo*
	21	21-22 gennaio	3	*La "Bohème" di Leoncavallo al Carlo Felice. Lo spartito*
	48	17-18 febbraio	3	*Concerto musicale al Circolo Artistico*
⋆	50	19-20 febbraio	3	A. Ghignoni, *Il padre Ghignoni e la Società Genovese di Musica Sacra*
	54	23-24 febbraio	3	*Per una messa di Palestrina*
⋆	57	26-27 febbraio	3	A. Ghignoni, *Il Padre Ghignoni e la messa di Palestrina. Lettera aperta all'egregio maestro Parodi*
S	61	2 marzo	2	*Pro Palestrina. Lettera aperta all'illustre padre Ghignoni*
S	75	16 marzo	2	*Bibliografia musicale*
S	95	5 aprile	2	*A proposito di Oratorii*
S	116	26 aprile	2	*La cantata inaugurale per l'Esposizione di Torino*
	124	4-5 maggio	3	*La futura stagione al "Carlo Felice"*
⋆	126	6-7 maggio	3	*Il concerto Gasparini* [è citata una composizione di L. Parodi]
S	139	19 maggio	2	*Ancora del "Carlo Felice"*
⋆ S	148	28 maggio	2	*Ancora della quistione del "Carlo Felice"* [risposta a L.Parodi]
⋆	151	31 magg.-1 giu.	3	*Il concerto di musica sacra all'Oratorio di S. Filippo*
	154	3-4 giugno	3	*Per l'ultimo concerto di Musica sacra*
	185	4-5 luglio	3	*Pel Carlo Felice (lettera aperta alla Commissione Municipale)*
	201	20-21 luglio	2	*Pel Carlo Felice. Il programma della stagione teatrale 1898-99*
	210	29-30 luglio	2	*Il programma del "Carlo Felice"*
	214	2-3 agosto	3	*Bibliografia musicale*
S	279	7 ottobre	3	L.[orenzo] P.[arodi], *Bibliografia musicale*
⋆ S	299	27 ottobre	3	*Un oratorio del maestro Lorenzo Parodi*
	322	19-20 novembre	3	*Gli Oratorii di Lorenzo Perosi*

XXV (1899)

	N.°	Giorno, Mese	P/PP	Titolo
	1	1-2 gennaio	3	*A proposito della "Patria"!*
⋆ S	5	5 gennaio	2	*Conferenza del P. Semeria e Accademia musicale a S. Filippo* [direttore L. Parodi, vice presidente della Società genovese di Musica sacra
⋆	7	7-8 gennaio	3	*Concerto di Musica Sacra nell'Oratorio di S. Filippo*. [direttore L. Parodi]
	58	27-28 febbraio	3	*Bibliografia musicale*
⋆	65	6-7 marzo	3	*Società Genovese di Musica Sacra* [è citato L. Parodi]
	74	15-16 marzo	2	*A proposito di nuove opere in musica*
⋆	75	16-17 marzo	3	*Società Genovese di Musica Sacra* [è citato L. Parodi]
⋆	88	29-30 marzo	3	D., *Il concerto di musica sacra all'Associazione C. Colombo* [è citato L. Parodi]
⋆ S	88	29 marzo	2	*Musica sacra* [è citato L. Parodi]
⋆	90	31 mar.-1 apr.	3	*Musica sacra* [esecuzione di musiche di L. Parodi]
⋆	134	14-15 maggio	3	*Messa Davidica del Perosi in Duomo* [è citata l'esecuzione di un *Graduale* e *Vespri* di L. Parodi]
⋆	136	16-17 maggio	3	G.G. Dobrski, *L'opera in musica di una signorina al Politeana Genovese* [è citato L. Parodi «che ha parlato e scritto con profonda competenza intorno alle donne compositrici»]
⋆	137	17-18 maggio	3	*La musica nelle Feste centenarie di S. Giovanni Battista* [esecuzione dell'oratorio *Johannes Baptista* di L. Parodi]
	143	23-24 maggio	1	*Balzac musicista*
⋆	155	4-5 giugno	3	*Oratorio Joannes Baptista del M.° Lorenzo Parodi*
⋆	160	9-10 giugno)	3	*A proposito dell'Oratorio del M.° Lorenzo Parodi al Carlo Felice*
⋆	163	12-13 giugno	3	*L'oratorio "Joannes Baptista"*
⋆	164	13-14 giugno	3	G.D.D., *L'oratorio "Johannes Baptista" del maestro L. Parodi al Carlo Felice*
⋆	165	14-15 giugno	3	*L'oratorio "Joannes Baptista" del maestro L. Parodi*
	217	5-6 agosto	1	*Terapeutica… musicale*

	224	12-13 agosto	3	*Organi sacri… e di Barberia*
	258	16-17 settembre	3	*Il "Natala del Redentore" di Perosi*
	263	21-22 settembre	3	*Andrea Guarneri*
	281	9-10 ottobre	3	*Giuseppe Verdi. 10 ottobre 1813 – 10 ottobre 1899*
	283	11-12 ottobre	2	*L'estetica della musica*
⋆ S	325	22 novembre	3	*L'oratorio di Lorenzo Parodi a Parigi* [Joannes Baptista]
	328	25-26 novembre	2	*Opere nuove*
S	344	11 dicembre	2	*A proposito di "Proserpina"*
S	351	18 dicembre	1	*Per due "reprises". I*
S	356	23 dicembre	2	*Per due "reprises". II*
S	358	25 dicembre)	1	*Carlo Lamoureux*
	363	31 dic.-1 genn.	2	*L'anno musicale 1899*

(*continua*)

Note

[1] Si ringrazia il signor Marco Marconcini della Biblioteca Universitaria di Genova per aver agevolato la consultazione del periodico (Giornale 4).

[2] 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 ne «Il Paganini», 5 (2018), pp. 20-21.

[3] La sigla L.P., talvolta impiegata dal Parodi in articoli successivi di argomento musicale, potrebbe però in questo caso specifico riferirsi all'avv. Luigi Parodi, un altro collaboratore del «Caffaro» e di altri giornali genovesi, il cui pseudonimo è *Pipistrello*; cfr. Roberto Beccaria, *I periodici genovesi dal 1473 al 1899*, Genova, Associazione italiana biblioteche-Sezione ligure, 1994 (*Biblioteche e fondi librari in Liguria*, 7), pp. 100, 691.

[4] *Ibidem*, p. 100.

L'opera per tastiera di Luigi Cerro
Appunti per una storia del pianoforte a Genova

Davide Mingozzi

Nato probabilmente nel Savonese, Luigi Cerro (1740 ca. – *post* 1815), fu tra i principali compositori attivi a Genova tra la fine del '700 e i primi decenni dell'800[1]. Se si esclude il suo periodo di formazione a Bologna[2], dove fu allievo di Giovanni Battista Martini, l'intera sua attività musicale si svolse in Liguria e a Genova in particolare, dove si distinse sia come maestro di cappella durante le funzioni religiose sia saltuariamente come maestro al cembalo per i teatri cittadini[3].

Caso pressoché isolato nel panorama musicale della Genova di fine Settecento[4], Cerro, accanto a un'ampia produzione sacra e a una più contenuta profana, dimostrò un vivo interesse per il fortepiano: è infatti il primo compositore genovese a scrivere espressamente per lo strumento a martelli.

L'opera per tastiera di Cerro, che non comprende alcuna composizione per strumento solista, può essere suddivisa in tre sezioni che analizzeremo separatamente, conciliando sia un ordine cronologico sia di genere.

1. *Sonate per "clavicembalo" e violino*

La prima testimonianza nota sulla produzione per tastiera di Cerro risale al 1775. Il 20 agosto di quell'anno il compositore genovese indirizzò a Padre Martini una lettera con cui presentava al Francescano una serie di sei sonate, chiedendone al contempo un giudizio e un supporto per predisporne una pubblicazione[5]:

> Ardisco di presentarLe nel tempo stesso sei sonate per cembalo, quattro con violino obbligato e due senza violino, da me composte espressamente, e queste sotto gli autorevoli auspici e al di Lei veneratissimo nome consacrate, bramerei che fossero impresse o costì ovvero in quel luogo dove posso lusingarmi che lo stampatore

> volesse concedermi qualche porzione di lucro, se però sarà agevole a sperarlo. […] Prima di tutto Ella sarà cortese di castigarle da quegli errori e contradizioni <che> avrà commesse il mio curto intendimento e se giudicherà che possano meritare il di Lei compatimento allora potrà farmene seguire la stampa, che la desidero vivamente per avere anche io un'opera alla luce.

Nulla sappiamo sulle sonate inviate da Cerro a Bologna, né sul giudizio espresso da Martini. Non si conoscono ad oggi fonti musicali, e il progetto non giunse, per il momento, a compimento.

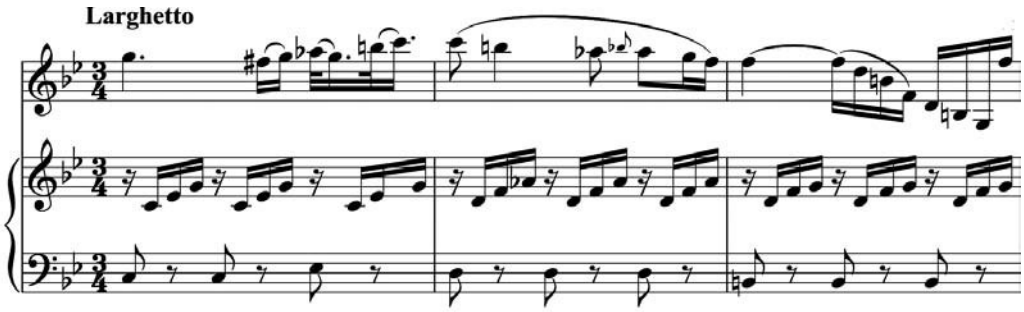
Alcuni anni dopo, il 9 gennaio 1780 la «Gazzetta Toscana» annunciò la pubblicazione di *Tre sonate per Cembalo e Violino* di Luigi Cerro[6]:

> Dalla nota regione Stecchi e del Vivo, unici editori in Toscana della stampa di musica in rame hanno ultimamente date alla luce N. 3 sonate per cembalo e violino dell'abile Professore signor Luigi Cerro genovese delle quali ne ha accettata la dedicata la Sig. Marina Celesia[7] di Genova una delle sue più distinte scolare.

Il ritrovamento di una lettera di Cerro, conservata all'Archivio di Stato di Firenze, nota già da tempo ma mai studiata e trascritta, ha gettato nuova luce sui preparativi per la pubblicazione. Apprendiamo così che la stampa fu sostenuta da Johann Paul Schulthesius, compositore di origine tedesca, stabilitosi a Livorno dove fu pastore della locale comunità protestante[8]. Non sappiamo se fu Martini a presentare Cerro a Schulthesius; fu tuttavia quest'ultimo a fare da tramite con la tipografia Stecchi e del Vivo. Nella lettera, datata 20

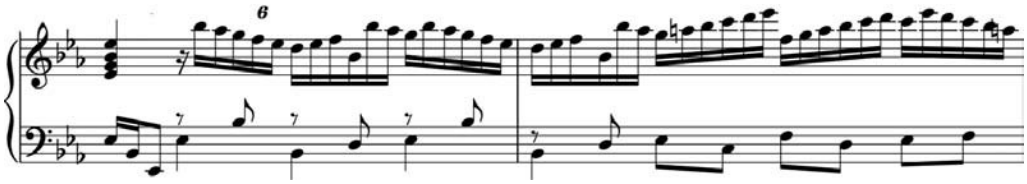
ottobre 1778, Cerro prega il collega di allegare alle sonate (che aveva già inviato) la dedicatoria a Marina Celesia, poi preposta alla stampa: «Mi serve la presente per incomodarlo una altra volta, mandandole la nota dedica che se mai non avesse ancora mandato le sonate potrà aggiungerla alle medesime»[9]. Il progetto originario fu quello di pubblicare sei sonate (forse le stesse presentate a Martini?) come apprendiamo da una bozza della dedica allegata alla missiva[10]. La stampa impiegò comunque ancora due anni prima di venire alla luce, tempo a sufficienza per permettere a Cerro di aggiungere nel frontespizio la qualifica di «Accademico Filarmonico» accanto al suo nome[11]. Nella raccolta è il clavicembalo il vero protagonista; gli interventi del violino sono più limitati e mantengono un andamento *ad libitum*. Solo la terza sonata compensa lo squilibrio tra i due strumenti, affidando, tra l'altro, l'intero secondo movimento (Larghetto) unicamente al canto del violino:

Sonata III, 3 movimento, Larghetto, bb. 1-3.

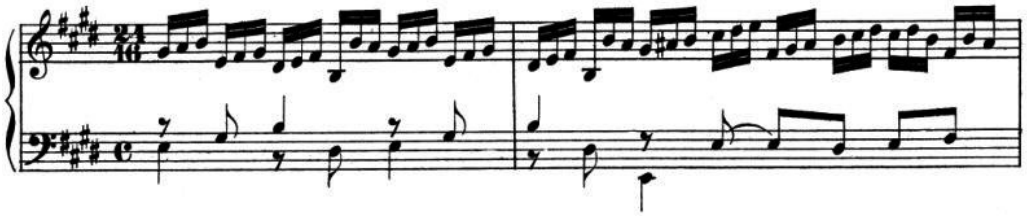


La scrittura denota una profonda conoscenza della dinamica strumentale – talvolta tuttavia si richiedono alla mano posizioni poco agevoli – e una piena padronanza dei mezzi tecnici. Degna di nota la serie di variazioni che chiude la terza sonata, il cui tema richiama da vicino quello preposto alle variazioni in mi maggiore (cosiddetto *The Harmonious Blacksmith*) nella suite HWV 430 di George Friedrich Händel. In taluni casi le somiglianze sono evidenti a tal punto da non potersi considerare semplici coincidenze ma veri propri omaggi o parodie all'opera del Caro Sassone. Interessante sottolineare quindi la assai plausibile conoscenza diretta che Cerro ebbe delle suites di Händel, a sessant'anni dalla pubblicazione – la prima stampa autorizzata delle *Eight Great Suites* è del 1720 – e nella non musicalissima Genova settecentesca.

Sonata III, 4 movimento, *Variazione*, bb. 28-29.



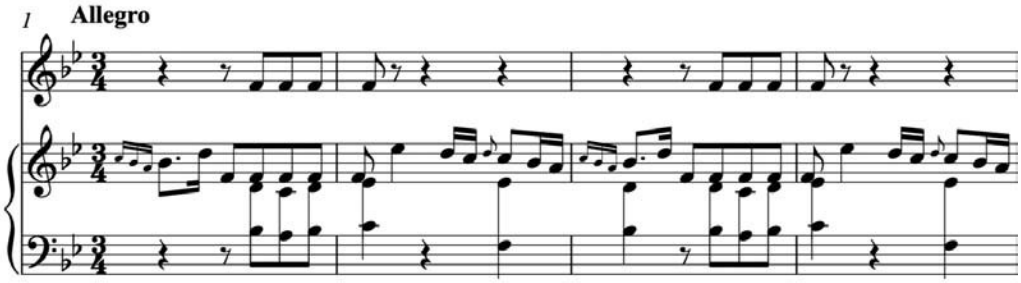
G.F. Händel, Suite HWV 430, *Aria con variazioni*, variazione III.



L'indicazione «per cembalo» apposta nel frontespizio non stabilisce con certezza lo strumento cui si rivolgono le composizioni. La presenza saltuaria ma non irrilevante di indicazioni dinamiche suggerisce che Cerro ebbe a disposizione o un clavicembalo a due manuali – non sarebbe possibile ottenere gli effetti richiesti con repentini cambi di registro – o un fortepiano.

Una presenza totalmente accessoria del violino si riscontra invece nella seconda raccolta di sonate dedicate da Cerro ai due strumenti, le *3 sonate per Piano e Forte con Violino a piacere*, conservate manoscritte alla Biblioteca Palatina di Parma e datate 1792[12]. Il manoscritto fu donato alla fine del XIX secolo dal conte Stefano Sanvitale (1838-1914), musicofilo, collezionista e mecenate parmigiano. Rispetto alla stampa fiorentina, le sonate, sebbene successive, presentano una struttura armonica più prevedibile e le difficoltà tecniche richieste al pianoforte sono maggiormente contenute. Il violino assume unicamente una funzione di ripieno che, come tale, è del tutto accessoria:

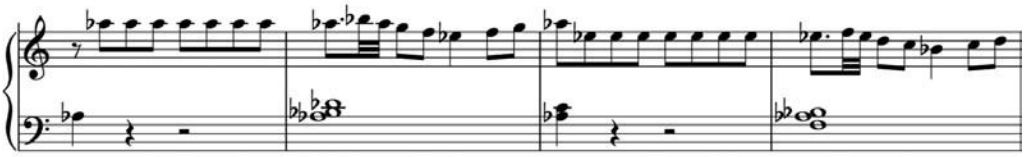
Sonata III, 1 movimento, Allegro, bb. 1-4.



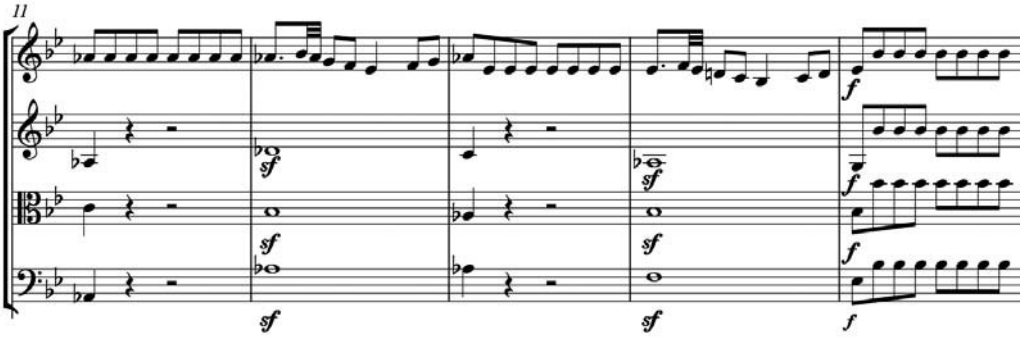
2. *Quartetti per pianoforte, violino, viola e violoncello*

Il 18 giugno 2016 lo scrivente accompagnato dall'ensemble *L'Arcadia Ligustica*, ha riproposto in concerto nel salone di Palazzo Spinola di Pellicceria a Genova, tre quartetti per fortepiano, violino, viola e violoncello di Luigi Cerro, conservati manoscritti nell'archivio della dimora[13]. L'evento si poneva a chiusura di un più ampio lavoro di riscoperta del ricco fondo di manoscritti musicali appartenuti in parte al marchese Paolo Francesco Spinola (1746-1824)[14]. Ultimo discendente del suo ramo nobiliare, fu l'unico componente della famiglia di cui possiamo ricostruire gli interessi musicali. Acuto intellettuale, costituì una ricca biblioteca, anche musicale, testimonianza dei suoi interessi pluridisciplinari. Le composizioni sono databili al primo decennio dell'Ottocento; in particolare tra il 1806, anno in cui Cerro tornò a Genova dopo aver operato come maestro di cappella ad Alassio, e il 1815. Poiché in questo lasso di tempo Paolo Francesco Spinola risiedeva a Pisa, è possibile che i manoscritti siano entrati a far parte dell'archivio della dimora aristocratica solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1824, con l'arrivo del nuovo proprietario Giacomo Spinola di Luccoli. L'utilizzo da parte del pianoforte di un sol_5 nel primo quartetto (2 mov., Allegro con spirito, b. 164) asseconda una pratica costruttiva degli strumenti a tastiera cui assistiamo a partire dalla metà degli anni '90 del Settecento. La collocazione dei quartetti negli anni a cavaliere tra i due secoli è sostenuta inoltre dal ricorso a talune figurazioni ritmiche e melodiche riscontrabili anche nei concerti per pianoforte di Cerro stesso, di cui, vedremo fra poco, esiste una datazione abbastanza certa:

Quartetto I, 3 movimento, Allegro Molto, bb. 30-33.



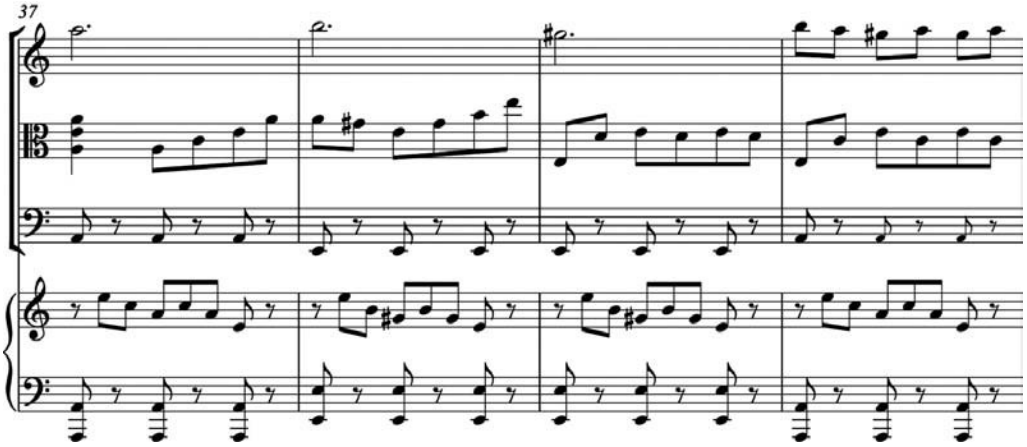
Concerto I, 1 movimento, Allegro con spirito, bb. 11-15.



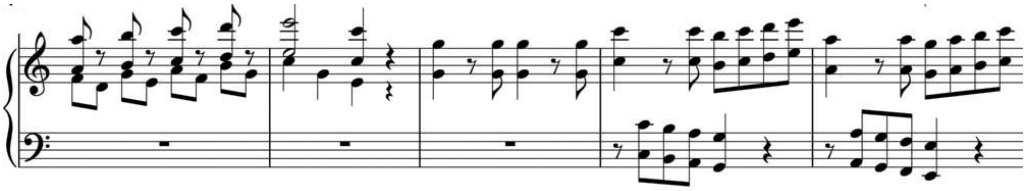
I tre quartetti sono stati redatti utilizzando quattro fascicoli separati contenenti le parti dei singoli strumenti. Le parti del violino e della viola risultano oggi quasi del tutto illeggibili a causa di ampie macchie di umidità, testimonianza diretta dei gravi danni subiti dal Palazzo di Pellicceria e dal suo archivio durante l'incursione aerea del 22-23 ottobre 1942. La situazione ha reso necessario l'impiego per la lettura della lampada di Wood e un lungo lavoro di trascrizione, aggravato dalle imprecisioni con cui i manoscritti tramandano il testo musicale.

La scrittura pianistica, che presenta ancora posizioni scomode per la mano, risulta più evoluta rispetto alle sonate fiorentine e parmensi, e risponde meglio alle esigenze sonore dello strumento a martelli: ottave di ripieno al basso, passaggi in ottave, possibile utilizzo del pedale/ginocchiera di risonanza. Si riscontra ancora un certo disequilibrio tra il pianoforte, vero protagonista dei quartetti, e gli archi cui solo occasionalmente sono affidate sezioni solistiche.

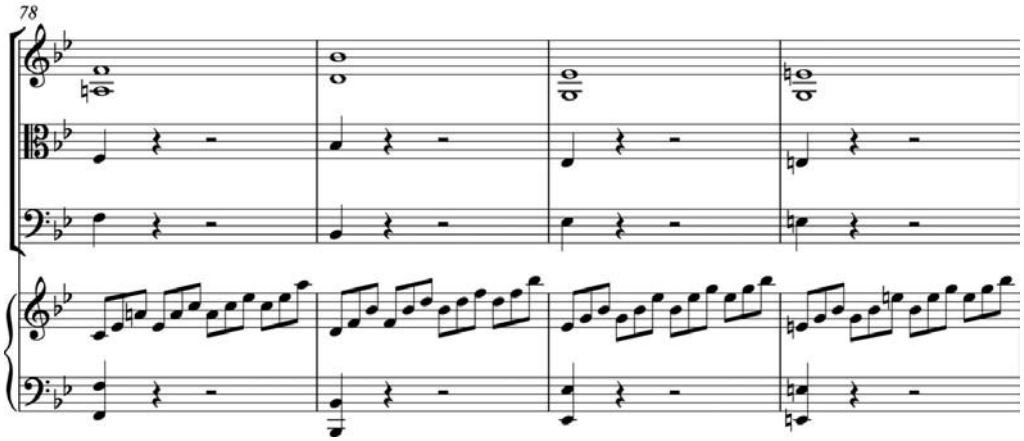
Quartetto I, 3 movimento, Allegro molto, bb. 37-40.



Quartetto I, 3 movimento, Allegro molto, bb. 116-120.

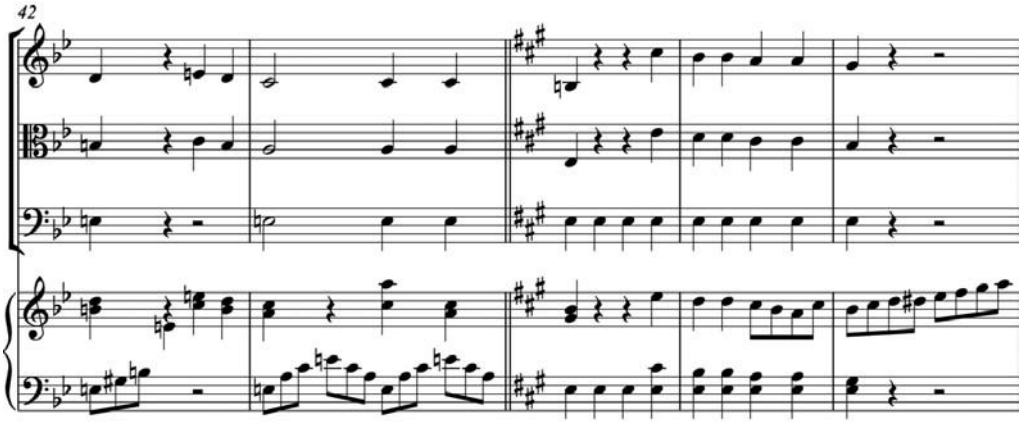


Quartetto II, 3 movimento, Rondò Allegro, bb. 78-81.



Tendenza stilistica che caratterizza questa produzione di Cerro sono le improvvise e momentanee modulazioni verso tonalità anche distanti da quella di impianto:

Quartetto II, 3 movimento, Rondò Allegro, bb. 42-46.



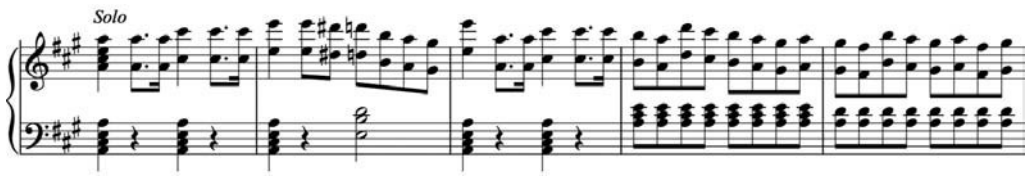
3. *Concerti per fortepiano e archi*

Nel 2004 Maria Rosa Moretti, in nota a un più ampio scritto sugli interessi musicali dei Brignole-Sale[15], annunciava il ritrovamento nel fondo musicale della famiglia, conservato alla Civica Biblioteca Berio di Genova, di due dei *Tre concerti per Piano Forte con Violini, Viola e Violoncello obbligati* di Luigi Cerro. L'esistenza dei concerti era nota in precedenza solo da una nota manoscritta apposta sul piatto anteriore di una partitura dell'*Ifigenia in Turide* di Tommaso Traetta, anch'essa conservata nel fondo Brignole-Sale[16]. I fascicoli che tramandano i concerti si trovavano (e purtroppo si trovano ancora) insieme a un grande quantità di musica a stampa non ancora inventariata. Ad oggi sono noti unicamente i fascicoli contenenti i primi due concerti. La prima esecuzione in tempi moderni dei due concerti si è tenuta nel maggio del 2005, a Palazzo Rosso (la residenza genovese che fu un tempo dei Brignole-Sale) a cura dell'ensemble strumentale del Conservatorio di Piacenza[17].

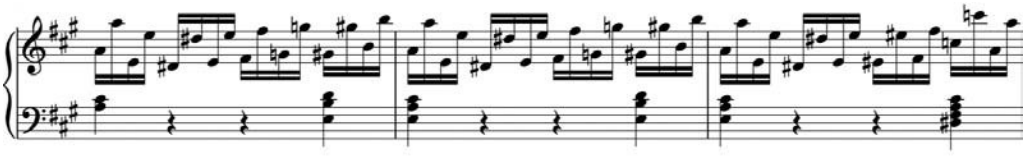
Annoverata da Jacques de Campredon tra le più influenti e ricche famiglie patrizie genovesi[18], i Brignole-Sale dimostrarono, nella loro plurisecolare storia, un vivo interesse per le arti e per la musica in particolare. Il matrimonio tra Anton Giulio III Brignole-Sale e la senese Anna Pieri nel 1783, diede inizio a un propizio periodo di mecenatismo musicale. Marchesa per matrimonio, fervida bonapartista, Anna Pieri venne elevata al rango di dama di compagnia di Maria Luisa d'Austria e nominata "contessa dell'impero" nel 1810[19]. L'avvenimento costituisce il *terminus post quem* per la composizione dei concerti, che recano in frontespizio la dedica «Alla contessa Brignole». Poniamo invece come *terminus ante quem* il 1815, anno della morte della Pieri e anno in cui abbiamo l'ultima testimonianza della attività di Cerro[20].

La scrittura dei concerti dimostra un ulteriore sviluppo in senso pianistico: incremento dei virtuosismi, estesi passaggi in ottave semplici e alternate, ampio divario di registro tra le due mani:

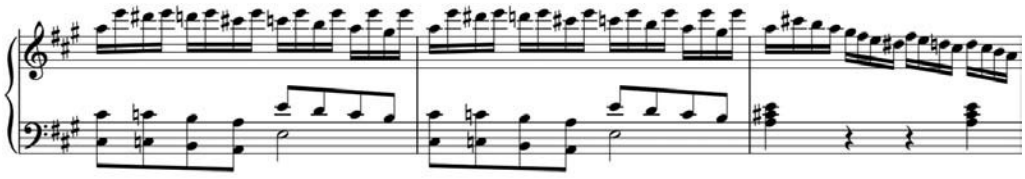
Concerto II, 1 movimento, Allegro spiritoso, bb. 46-50



Concerto II, 1 movimento, Allegro spiritoso, bb. 64-66

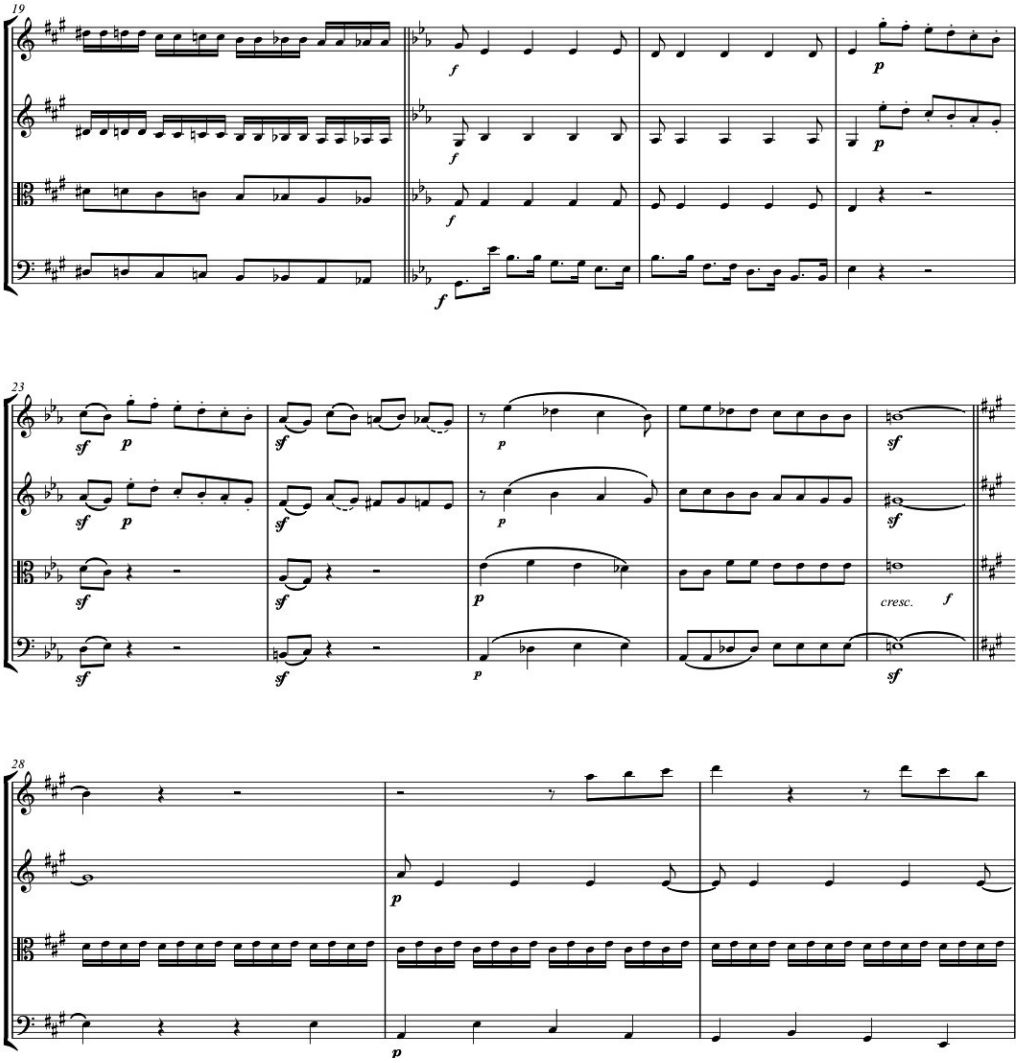


Concerto II, 1 movimento, Allegro spiritoso, bb. 56-58.



Come nei quartetti, si richiede allo strumento un'estensione che comprenda il sol[5] (Concerto I, 3 movimento, Variazioni, b. 85). Ugualmente si evidenziano delle repentine modulazioni, segnalate dal cambio di armatura:

Concerto II, 1 movimento, Allegro spiritoso, bb. 19-30.



Non è infondato leggere questo sperimentalismo armonico e il ricorso a forme musicali non consuete (il secondo concerto è costituito da tre movimenti concatenati, in cui il secondo, inserito all'interno del primo, costituisce al contempo il tema stesso) come

l'implosione della compostezza galante (ancora presente in parte nelle sonate per fortepiano e violino) percepita ormai come un vincolo da cui liberarsi. La tendenza, risolta fuori dall'Italia con l'evoluzione nelle forme sonata, si concretizza in Cerro con un'esasperazione degli affetti e con la ricerca, quasi "barocca", del bizzarro armonico e strutturale.

4. *L'eredità di Cerro: una "scuola pianistica genovese"?*

Cerro non fu un "virtuoso" e non abbiamo testimonianze di sue apparizioni pubbliche in veste di esecutore; fece parte invece di quella «schiera di clavicembalisti di valore diseguale [che] si accomunano spontaneamente per varie caratteristiche: intanto, non sono professionisti esclusivi del clavicembalo, praticano vari strumenti, sono maestri di canto, corrono i teatri […] puntando al successo in campo operistico»[21]. Ulteriori indagini sulla sua attività di didatta, potrebbero forse identificare in lui il capostipite di una "scuola pianistica genovese". Suoi allievi furono, secondo Cornelio Desimoni[22], Andrea Luigi Degola (1771?-1862?) e Natale Abbadia, (1782-1861) entrambi noti pianisti e compositori[23]; e forse in Cerro si potrebbe riconoscere quel «maestro genovese»[24] con cui studiò Giuseppe Montelli (1768?-1828) prima di perfezionarsi a Londra con Clementi (e forse con Cramer) e a Parigi con Adam. Nel 1826 l'arrivo in città di Wincenty Mirecki (1791-1862), pianista polacco, allievo di Johann Nepomuk Hummel, diede un nuovo impulso allo sviluppo della vita pianistica cittadina, e con lui si confrontarono i pianisti-compositori genovesi delle generazioni successive a Cerro: Felice Montelli (1813-1869), Adolfo Pescio (1815-1904), Giuseppe Novella (1818-1859), Carlo Andrea Gambini (1819-1865)[25].

5. *Fonti*

TRE | SONATE PER CEMBALO E VIOLINO | *DEDICATE* | A SUA ECCELLENZA | LA SIGNORA | MARINA CELESIA | DA LUIGI CERRO GENOVESE | *Accademico Filarmonico* | inciso in Firenze | nel negozio Stecchi e del Vivo.

Sonata I: Allegro, Rondò
Sonata II: Allegro, Minuè, Presto
Sonata III: Largo, Allegro moderato, Larghetto, Variazione

N° 12 SONATE PER PIANO E FORTE CON VIOLINO A PIACERE | DEL SIGNOR LUIGI CERRO ACCADEMICO FILARMONICO | DI BOLOGNA DELL'ANNO 1792. [I-PAp, SANV. D. 631]

Sonata I: Allegro con spirito, Rondò moderato
Sonata II: Allegro con spirito, Larghetto, Minuè
Sonata III: Allegro, Larghetto, Presto

N° 3 | QUARTETTI PER FORTE-PIANO | DEL MAESTRO LUIGI CERRO [I-Gps, num. invent. 20]

Quartetto I: Largo, Minuè, Allegro molto
Quartetto II: Allegro, Minuè, Rondò allegro
Quartetto III: Larghetto, Allegro molto, *Polonaise* allegro

N° 3 CONCERTI | PER PIANO FORTE CON VIOLINI VIOLA E VIOLONCELLO | OBBLIGATI | DEL MAESTRO LUIGI CERRO | DEDICATI ALLA SIGNORA | CONTESSA BRIGNOLE | CONCERTO PRIMO [I-Gc, non catalogato]

Concerto I: Allegro con spirito, Romanza largo, Variazioni
Concerto II: Allegro con spirito, Largo, [Tempo primo], Rondò allegro
Concerto III: manca

Note

[1] Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Luigi Cerro: l'opera di un allievo di Padre Martini in terra ligure fra '700 e '800*, in *La musica ad Alassio dal XVI al XIX secolo - Storia e cultura*, Savona, Editrice Liguria, 1994, pp. 613-653. Ad oggi non si conosce né il luogo né la data di nascita di Luigi Cerro. La famiglia era originaria di Lavagnola (Savona), ma lì non nacque Luigi; il cognome inoltre risulta molto diffuso a Quiliano (fraz. Montagna). Cfr. MAURIZIO TARRINI, *Forme associative di musicisti e di fabbricanti di strumenti musicali a Genova: due documenti settecenteschi*, in «Il Paganini», I (2015), pp. 90-103: 103, note 40-49.

[2] Il periodo di formazione bolognese si estese a partire almeno dal 1760 e si protrasse fino al 1762; cfr. BONGIOVANNI, *Luigi Cerro* cit., p. 635.

[3] Ricaviamo preziose informazioni sulla sua attività dal periodico «Avvisi di Genova»; cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Musica e Musicisti attraverso gli "Avvisi" di Genova (1777-1797)*, in «La Berio», XXXIII (1993), n. 1, pp. 17-89, *ad indicem*.

[4] Modesta la produzione per tastiera di altri compositori genovesi precedenti o coevi: una sonata per organo

e una per clavicembalo Matteo Bisso, due sonate di Antonio Maria Tasso e forse due concerti di Gaetano Isola. Cfr. Carmela Bongiovanni, *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare del Duomo di Genova*, Genova, Associazione Italiana Biblioteche, 1990, pp. 27, 61; Davide Mingozzi, *L'opera di Gaetano Isola. Un maestro di cappella nella Genova di fine Settecento*, in «Studia Ligustica», IX (2017), pp. 18, 37.

[5] I-Bc, I.2.59. Cfr. Carmela Bongiovanni, *Luigi Cerro* cit., p. 616.

[6] «Gazzetta Toscana», 8 gennaio 1780, p. 8. Cfr. Bianca Maria Antolini, *Editori, copisti, commercio musicale in Italia, 1770-1780,* in «Studi Musicali», XVIII (1989), pp. 273-375: 327. Probabilmente a questa stampa fanno riferimento Choron e Fayalle, e Gervasoni quando citano tre trii per pianoforte, violino e violoncello pubblicati a Firenze verso il 1785. Cfr. Alxandre-Étienne Choron, François Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire Historique des Musiciens*, Paris, Valade, 1810, p. 127; Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica*, Parma, Blanchon, 1812 p. 114.

[7] Appartenente forse alla nobile famiglia genovese il cui palazzo si trovava in via Santa Caterina. Sulla famiglia cfr. Salvatore Rotta, *L'illuminismo a Genova: lettere di P.P. Celesia a F. Galiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.

[8] Cfr. Ellwood Derr, *Schulthesius, Johann Paul,* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, consultata versione online in data 19.8.2019.

[9] ASFi, Mss. f. 72, inserto 22. Singolare la presenza alla Biblioteca Berio di una copia delle sonate – il volume non è catalogato – priva della lettera dedicatoria (la prima sonata è impressa nel retro del frontespizio).

[10] *Ivi*.

[11] L'ammissione avvenne il 13 ottobre 1779 con la qualifica di compositore. Cfr. Carmela Bongiovanni, *Luigi Cerro* cit., p. 618.

[12] I-PAp, Sanv. D. 631.

[13] Cfr. Maurizio Tarrini, *Inventario Spinola*, scheda n. 20.

[14] Cfr. Graziano Ruffini, Farida Simonetti, Gianluca Zanelli, *Paolo Francesco Spinola: un aristocratico tra rivoluzione e restaurazione*, Genova, Sagep, 2010.

[15] Cfr. Maria Rosa Moretti, *Interessi musicali della famiglia Brignole Sale*, in *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria: atti del convegno: Genova, 14-15 novembre 2003*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2004, pp. 256-298.

[16] A questi concerti e alla stampa delle sonate (anch'essa tra il materiale non inventariato) si riferisce probabilmente un appunto manoscritto di Pier Costantino Remondini: Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio Remondini, «Luigi Cerro, genovese, 3 son.[ate] Cem.[balo] N.[uo]ve Firenze / Luigi Cerro, genovese, 3 concerti Pf.V V.llo ms». Ringrazio il prof. Maurizio Tarrini per la gentile segnalazione.

[17] «Cantiere Musicale. Rivista del Conservatorio N. Paganini», V, 29, 2005, p. 3.

[18] Cfr. Salvatore Rotta, *Une aussi perfide nation: la Relation de l'état de Genes di Jacques de Campredon (1737)*, in Carlo Bitossi, Claudio Paolocci, *Genova, 1746: una città di antico regime tra guerra e rivolta*, in «Quaderni Franzoniani», XI (1998), pp. 609-708.

[19] Cfr. Francesca di Caprio Francia, *Donne genovesi nell'età dei lumi*, Genova, De Ferrari, 2016, pp. 79-86: 84.

[20] Nomina a organista presso la chiesa di S. Michele a Celle Ligure; cfr. Carmela Bongiovanni, *Luigi Cerro* cit., p. 628.

[21] Giorgio Pestelli, *L'età di Mozart e Beethoven*, in *Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, vi, EDT, Milano, 1979, p. 20.

[22] Cornelio Desimoni, *Saggio storico sulla musica in Liguria*, a cura di Maurizio Tarrini, Venezia, Edizioni Fon-

dazione Levi,Venezia, 1987 [1988] (supplemento a «Note d'Archivio per la storia musicale»,V, 1987), p. 23.

[23] Su Andrea Luigi Degola cfr. Danilo Prefumo, *Degola, Andrea Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVI (1988), consultata versione online in data 8 agosto 2019; su Natale Abbadia cfr. Carlo Gervasoni, *Nuova teoria* cit., pp. 77-78.

[24] Genova, Biblioteca franzoniana, Archivio Remondini, Arch. IV.5. Cfr. inoltre Cornelio Desimoni, *Saggio storico* cit., p. 23.

[25] Su Felice Montelli cfr. Cornelio Desimoni, *Saggio storico* cit., pp. 51-52; su Adolfo Pescio cfr. Carmela Bongiovanni, *Adolfo Pescio (1816-1904): biografia e cenni sull'opera pianistica*, in «Il Paganini», II (2016), p. 22-35; su Giuseppe Novella cfr. Carmela Bongiovanni, *Dalla rivoluzione industriale al risorgimento sociale: musica e associazionismo operaio a Genova (1850-1870 circa)*, in *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, a cura di Roberto Illiano - Luca Sala, Bologna, Ut Orpheus, 2010, pp. 143-174; su Carlo Andrea Gambini cfr. Edward Neill, *C. A. Gambini: musicista di prima grandezza*, in «La Casana», II (1994), pp. 50-55; Maria Rosa Moretti, *Dall'epistolario di Mazzini: Carlo Andrea Gambini musicista*, in «Trasparenze», Genova, San Marco dei Giustiniani, 2005, pp. 23-38; Davide Mingozzi, *Gli interventi di Carlo Andrea Gambini per la "Gazzetta Musicale di Milano". Tra editoria e critica musicale (1845-1856)*, in «Il Paganini», IV (2018), pp. 24-39.

La Scola del Leutino, o sia Mandolino alla Genovese

Federico Filippi Prévost de Bord

Nella collezione di William Euing conservata alla biblioteca dell'Università di Glasgow si trova l'unica fonte manoscritta espressamente dedicata al mandolino genovese[1]. Il libro contiene principi generali di musica e informazioni specifiche per accordare e suonare lo strumento, rappresentando ad oggi l'unico esempio di musica scritta per tutti e sei gli ordini di corde. In passato è stato attribuito al liutista e mandolinista Francesco Bartolomeo Conti, ma il periodo di diffusione del mandolino genovese e il tipo di notazione musicale utilizzata nelle carte farebbero escludere tale ipotesi. Al fine di rendere possibile l'analisi del metodo, risulta necessario fornire alcune informazioni relative allo strumento ottenute attraverso lo studio degli esemplari superstiti e delle fonti ad essi correlate.

Il mandolino alla genovese

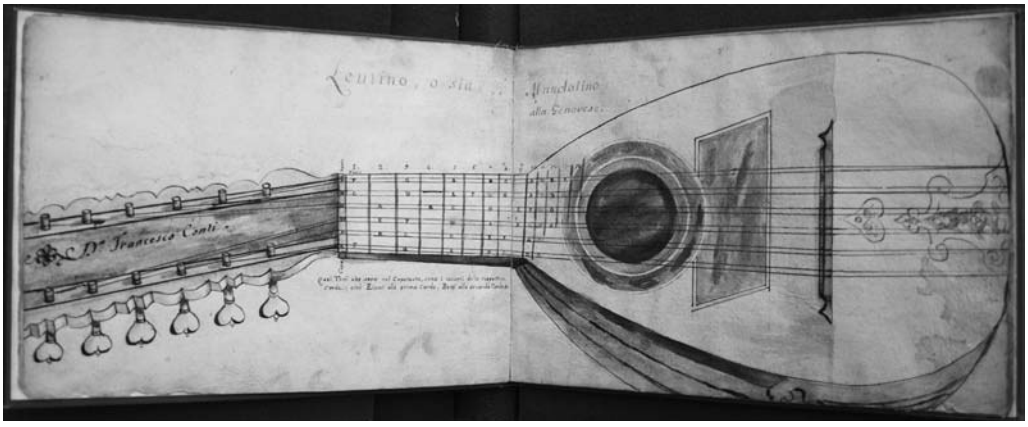


Fig. 1. Francesco Conti, La scola del Leutino, o sia Mandolino alla genovese, seconda metà del XVIII sec., Biblioteca dell'Università di Glasgow, MS Euing R.d.29, acquerello del mandolino alla genovese, cc. 2^{v}-3^{r}.

Negli strumenti riconducibili a questa tipologia sono ben identificabili caratteristiche costruttive che li distinguono dagli altri modelli diffusi in Italia durante il Settecento. Le corde sono organizzate in sei cori, il cavigliere presenta piroli perpendicolari al piano, i tasti sono in metallo, il piano armonico è piegato a caldo in prossimità del ponte, il guscio è formato solitamente da 9 o 13 doghe, la giunzione con il manico avviene in corrispondenza del nono tasto, in alcuni casi al settimo o all'ottavo; al fondo le corde sono ancorate grazie a bottoncini infissi al nelle controfasce e la lunghezza della corda vibrante è compresa indicativamente tra 30 e 31 centimetri. Alcuni strumenti sono finemente intarsiati e impreziositi con decori in madreperla e avorio sulla tavola e sulla paletta, mentre quasi tutti montano una rosetta a imbuto in pergamena colorata, talvolta andata perduta per via della sua fragilità; il battipenna con la tipica forma a parallelogramma è sempre presente, realizzato in tartaruga o legno scuro. Le corde utilizzate erano probabilmente in budello e alcuni strumenti sono provvisti di anelli al fondo e sulla paletta per fissare una tracolla [2].

Sfortunatamente nei mandolini di questo tipo non viene specificato esplicitamente il nome del costruttore con un'etichetta. In molti casi, però, sono presenti marchi a fuoco sulla controfascia o dietro il cavigliere che possono suggerire alcuni nomi di liutai attivi a Genova nel Settecento[3]. Dei fabbricanti di strumenti Giuseppe Graziani e Agostino Delle Piane sono rimasti anche alcuni violini firmati e datati rispettivamente nel 1762 e nel 1780-1[4], ma il maggior numero di mandolini esaminati è riconducibile a Cristiano Nonnemacker (1703-dopo il 1766)[5], che probabilmente ne cominciò la realizzazione prima degli altri. In base alle informazioni relative a questi liutai genovesi è possibile ipotizzare l'inizio della produzione intorno alla metà del XVIII secolo. Successivamente, tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, fu il modello napoletano ad avere la meglio sulle altre tipologie diffuse in Italia. A testimonianza di questo passaggio si trovano diversi mandolini sui quali sono visibili i segni delle modifiche per ridurre il numero delle corde da sei a quattro cori. Lo stesso strumento appartenuto da Paganini, del tipo genovese e probabilmente costruito proprio dal liutaio Nonnemacker, venne modificato con un taglio netto della paletta che ne riduceva il numero di bischeri a otto[6].

L'accordatura dello strumento *mi la re' sol' si' mi"*, viene indicata nel metodo manoscritto preso in esame, ma non trova al momento una sicura corrispondenza nel repertorio musicale. Nessun brano per mandolino del Settecento a noi noto presuppone specificatamente questo tipo di accordatura, mentre alcuni rimangono dubbi. Sono sopravvissute tre sonate di Giuseppe Zaneboni, mandolinista genovese di fama internazionale, ma nella loro unica copia manoscritta gli accordi vengono indicati su quattro corde con intervalli compatibili con l'accordatura del modello napoletano[7]. Gli stessi brani del celebre Paganini dedicati all'amandorlino[8] non scendono sotto il do# centrale, consentendone l'esecuzione anche sul napoletano, anche se nella

Sonata per Rovene è presente un accordo di mi maggiore che sarebbe di difficile esecuzione con un'accordatura per quinte. Un caso interessante, anche se più tardivo, è quello dell'intavolatura ritrovata nella biblioteca musicale dell'avvocato Pier Costantino Remondini[9], da suonare su uno strumento con intervalli delle prime quattro corde conformi a quelli del genovese, arricchito inoltre dalla presenza di segni di notazione tipici della scrittura mandolinistica.

Anche se ad oggi non vi sono certezze sul repertorio che utilizzi questo tipo di accordatura, il manoscritto di Glasgow non è l'unica fonte che ne suggerisca l'uso sui mandolini. Tempo dopo, nel 1881, Charles de Sivry descrive nel suo metodo l'usanza di alcuni mandolinisti di accordare gli strumenti a sei corde come la chitarra[10]:

> *Come vediamo nella tavola a seguire il mandolino a sei cori di corde si accorda così:*
>
> *sol si mi' la' re" sol"*
>
> *I primi tre cori sono in budello e gli altri tre sono filati. Ne vengono fabbricati molti a sei corde semplici. Questi strumenti sono soprattutto indicati per l'accompagnamento e invece di servirsi del plettro l'esecutore pizzica le corde con le dita come per la chitarra. Molti artisti accordano il mandolino a sei corde semplici come quest'ultimo strumento:*
>
> *mi la re' sol' si' mi"*
>
> *Noi non daremo questa intavolatura, rinviando i nostri lettori ai metodi di chitarra.*

In questo caso non viene fatto riferimento diretto al genovese, ormai fuori produzione da tempo, ma si tratta di mandolini a sei corde semplici che utilizzavano un'accordatura all'ottava della chitarra, suonati con le dita. Una testimonianza discordante si trova invece nel *Reallexicon der musikinstrumente* di Sachs, in cui il mandolino genovese viene brevemente descritto come uno strumento a cinque cori accordato *sol do' mi' la' re"* o a sei in *sol si mi' la' re" sol"*, mentre viene citata una tipologia di mandolino senese che veniva accordato come il violino se aveva quattro cori o come la chitarra se ne aveva sei[11].

L'usanza di intonare all'ottava della chitarra strumenti con lunghezza della corda vibrante simile a quello del genovese descritta da Sivry sembra avvalorare l'indicazione data dal manoscritto di Glasgow, ma rimane dubbio il repertorio dedicato a questi mandolini. Come si vedrà nella seconda parte del metodo, gran parte degli esercizi indicano delle posizioni di tipo accordale in intavolatura, suggerendo un'analogia con il repertorio tipico della chitarra barocca suonata con la tecnica a 'botte', movimenti della mano che colpivano più corde assieme. In questo caso bisogna specificare che, a differenza della chitarra o di altri mandolini, lo strumento genovese veniva suonato a plettro, indicato nel metodo con il nome di 'penna'.

Il manoscritto

Francesco Conti (?), L'accordo della Mandola | è l'istesso della Chitarra | alla Francese | SCOLA Del Leutino, | o sia Mandolino alla Geno- | vese, Italia, seconda metà del XVIII secolo, cartaceo, 15 cc.

Glasgow, Biblioteca dell'Università di Glasgow, Euing Collection MS Euing R.d.29, dal 1874 al 1936 presso l'Anderson's College di Glasgow e precedentemente nella collezione privata di William Euing (1788-1874).

Il nome *Francesco Conti* si trova sul cavigliere nel disegno del mandolino alla carta 2^{v}; questo dettaglio ha portato diversi studiosi a considerare come autore del metodo il liutista e mandolinista fiorentino Francesco Bartolomeo Conti, talvolta indicato in alcune opere solo come Francesco Conti o Contini. Se il manoscritto fosse opera sua dovrebbe essere precedente al 1732, data della sua morte a Vienna, ma il mandolino genovese sembra essersi diffuso solo in un periodo successivo. Inoltre, F.B. Conti ha lasciato diversi brani per mandolino scritti in intavolatura francese, mentre nel metodo in questione si trova un'intavolatura con cifre numeriche. Altri elementi meno probanti da portare comunque all'attenzione riguardano l'uso di una tecnica a plettro, diversa da quella a polpastrello usata dal liutista fiorentino, e la presenza di alcuni errori, insoliti per un compositore e musicista esperto. Tyler, notando la discrepanza temporale lo ha attribuito a un ipotetico figlio di F.B. Conti, ma il suo unico discendente, anch'egli liutista, si chiamava Ignazio Maria[12]. Invece sembra più plausibile ipotizzare la presenza di un omonimo Francesco Conti, cognome diffuso in tutt'Italia e in particolare vicino a Firenze.

Filigrana: Giglio inscritto in un cerchio. La filigrana appare nella parte inferiore delle carte, lasciando visibile solo la metà superiore della figura, ben visibile a carta 15^{r}. L'unica eccezione si trova a carta 12^{v}, dove al margine superiore della carta si intravede quella che potrebbe essere la metà inferiore del giglio inscritto nel cerchio (fig. 2).
Dal momento che il contenuto del manoscritto non è mai stato trattato nel dettaglio, a seguire verrà fornita una descrizione dei contenuti relativi a ciascuna carta.

Frontespizio, c. 1^{r}

Nel frontespizio troviamo il titolo dell'opera, con l'aggiunta di una scritta nella parte superiore: «l'accordo della mandola è l'istesso della chitarra alla francese». Questa indica-

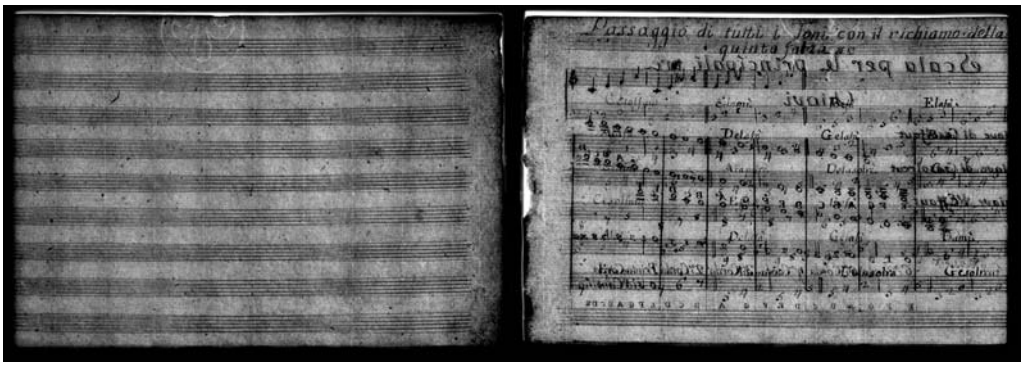


Fig. 2. A sinistra, filigrana raffigurante un giglio inscritto in un cerchio, c. 15r. A destra, filigrana con la possibile parte inferiore del cerchio, c. 12v.

zione fa riferimento al modello francese di chitarra a sei corde singole della quale abbiamo come primi strumenti superstiti due chitarre datate 1785 di Giovanni Battista Fabricatore e AntonioVinaccia[13]. Su questa carta è presente anche un'etichetta della catalogazione del 1875 presso l'Anderson College di Glasgow.

Carte bianche, cc. 1v – 2r

Acquerello del mandolino genovese, cc. 2v – 3r

Il disegno occupa entrambe le carte e riproduce le principali parti di uno strumento con tavola armonica e manico rivolti verso il lettore (fig.1). Si distinguono chiaramente sei ordini di corde che partono al fondo dalle controfasce e terminano nei piroli infissi perpendicolarmente nel cavigliere. L'ombreggiatura sul piano armonico indica una spezzatura del piano armonico in prossimità del ponticello; tra quest'ultimo e il foro di risonanza è presente il caratteristico battipenna a forma di parallelogramma. Al di là della spezzatura, il piano armonico è decorato con una figura che parte dalla fine del piano armonico e termina in un picche. Sulla tastiera sono raffigurati tasti in metallo numerati da 1 a 14; la giunzione con la cassa è al nono e altri cinque tasti continuano sulla tavola diminuendo la loro lunghezza a favore delle corde più acute. Sul capotasto, in corrispondenza delle corde, sono indicate le rispettive note a vuoto «E B G D A E»; in modo simile sono segnalate tutte le note prive di alterazioni lungo il manico. Nel cavigliere si trova il nome «D°: Francesco Conti», mentre sopra il mandolino, al di fuori del disegno, è scritto in in-

chiostro verde «Leutino, o sia.. Mandolino alla Genovese.»; al di sotto del manico è presente un ulteriore riferimento all'accordutara:

> *Quei toni che sono nel capotasto, sono i vacanti delle rispettive corde; cioè elamì alla prima corda; bemì alla seconda corda &c.*

Carta bianca, c. 3v

Principj di musica, c. 4r

La prima parte del metodo è dedicata a un'introduzione generale dei fondamenti musicali per la lettura della musica sul pentagramma; un'interessante similitudine si riscontra negli appunti per mandolino barocco trovati nelle carte prima delle sonate del musicista veneziano Girolamo Venier[14]. A carta 4r è presente un elenco delle figure di durata; a fondo pagina viene data la definizione di *battuta* come misura formata da 4/4, in cui a ogni *sospiro* corrisponde a una semiminima.

Delle figure, c. 4v

Sintesi delle figure di durata dalla massima alla semibiscroma con nome, segno grafico, durata equivalente in battute da 4/4 o sospiri e relativi segni grafici per le pause.

Delle battute, c. 5r

«Il tempo perfetto si batte in parti uguali e l'imperfetto in tre sospiri», sintesi dei tempi indicati come perfetti 4/4, 2/4, 6/8, 12/8, 2/2, e imperfetti 3/1, 3/2, 3/4, 3/8.

Di alcuni segni spettanti al tempo, e all'accrescimento delle note, c. 5v

Elenco con esempi e breve spiegazione a lato dell'appoggiatura, del punto, della legatura, del punto coronato, della replica, del ritornello e del segno finale.

Toni della musica, c. 6r

Le note vengono indicate con i nomi utilizzati nella solmisazione antica, progressivamente sostituiti dal sistema moderno tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento: gesol-

reut, alamirè, bemì, cesolfaut, delasolre, elamì, effaut. Il sistema si basa sulla sovrapposizione dei tre tipi di esacordo, naturale, duro e mollo, dalla quale si ottengono i nomi con cui venivano indicate le altezze (fig. 3). A seguire vengono indicate le chiavi di cimbalo, violino e basso, rispettivamente do, fa e sol.

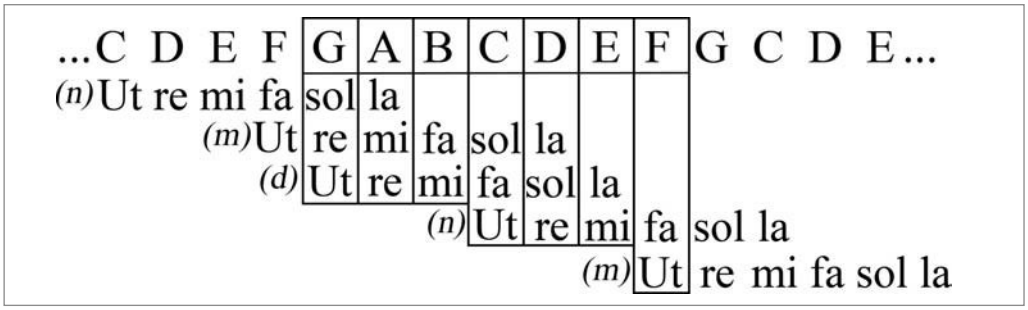


Fig. 3. Sovrapposizione dei tre tipi di esacordo naturale (n), molle (m) e duro (d). Leggendo la colonna dalla notazione alfabetica verso il basso si trovano i nomi delle note secondo la solmisazione antica.

Seguono le chiavi, c. 6v

Chiavi di soprano, contralto e tenore con esempi per la lettura su pentagramma e relativa notazione alfabetica.

Degl'acciddenti de toni, c. 7r

Definizione di diesis, bemolle, bequadro; «accidenti naturali», alterazioni in chiave, e «accidentali», alterazioni transitorie. Seguono due esempi per gli accidenti naturali e accidentali, probabilmente pensati per il mandolino dato che l'ambito rientra proprio nei sei cori. Il mi# a misura 4 della seconda riga potrebbe essere un errore e probabilmente trattarsi di un re# (fig. 4).

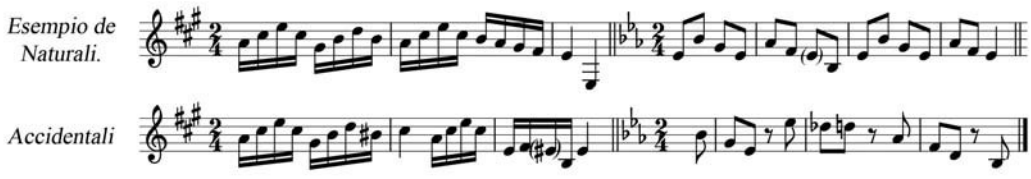


Fig. 4.

Situazione de diesis, e de bmolli spettanti a ciascun tono, c. 7v

Esempi di armature di chiave delle tonalità con diesis con breve spiegazione a lato.

Situazione de bmolli, c. 8r

Esempi di armature di chiave delle tonalità con bemolle con breve spiegazione a lato.

Degl'Accidenti spettanti a toni minori, o sieno semitoni, c. 8v

Da questa carta in poi il manoscritto è esplicitamente dedicato al mandolino genovese, con una scrittura musicale che alterna notazione su pentagramma e intavolatura. In quest'ultimo caso, per indicare i tasti da premere sul manico vengono utilizzate delle cifre numeriche da 0, corda a vuoto, a XIV, quattordicesimo tasto, scritte su righe che specificano le corde da utilizzare. L'intavolatura vede la prima corda dello strumento rappresentata dalla linea più in alto, al contrario della tipologia italiana che vede il manico in modo speculare, rendendola una notazione alquanto singolare[15]. In particolare nel manoscritto vengono utilizzate le stesse cinque linee del pentagramma, mentre per la sesta corda il numero del tasto è indicato al di sotto del rigo. Con questo sistema misto vengono segnalate scalette e intonazioni per le tonalità minori; per scalette si intende un arpeggio dell'accordo minore verso l'acuto, con ritorno verso il grave che non utilizza uno schema fisso e vede il settimo grado alterato; per intonazioni viene riproposto nuovamente l'arpeggio dell'accordo minore, ma con ritorno sulle medesime note indicato solo in intavolatura. Al termine della scaletta di fa minore si legge chiaramente un sib, insolito come nota in chiusura della frase (fig. 5).

Seguono i toni minori, c. 9r

Continuazione della carta precedente con altre scalette e intonazioni. Scala per il leutino: posizioni delle note senza alterazioni per tutta l'estensione del manico segnate su pentagramma, intavolatura e notazione alfabetica, con indicazione delle relative corde da utilizzare. A fondo pagina si trovano informazioni per la lettura dell'intavolatura:

> *I numeri denotano i tasti. Lo zero significa che la corda va toccata colla penna a vacante, cioè senza tasteggiare, l'uno va tasteggiata al primo tasto, il 3 al terzo tasto &c. Quei numeri che sono sotto i righi sono spettanti alla sesta corda &c.*

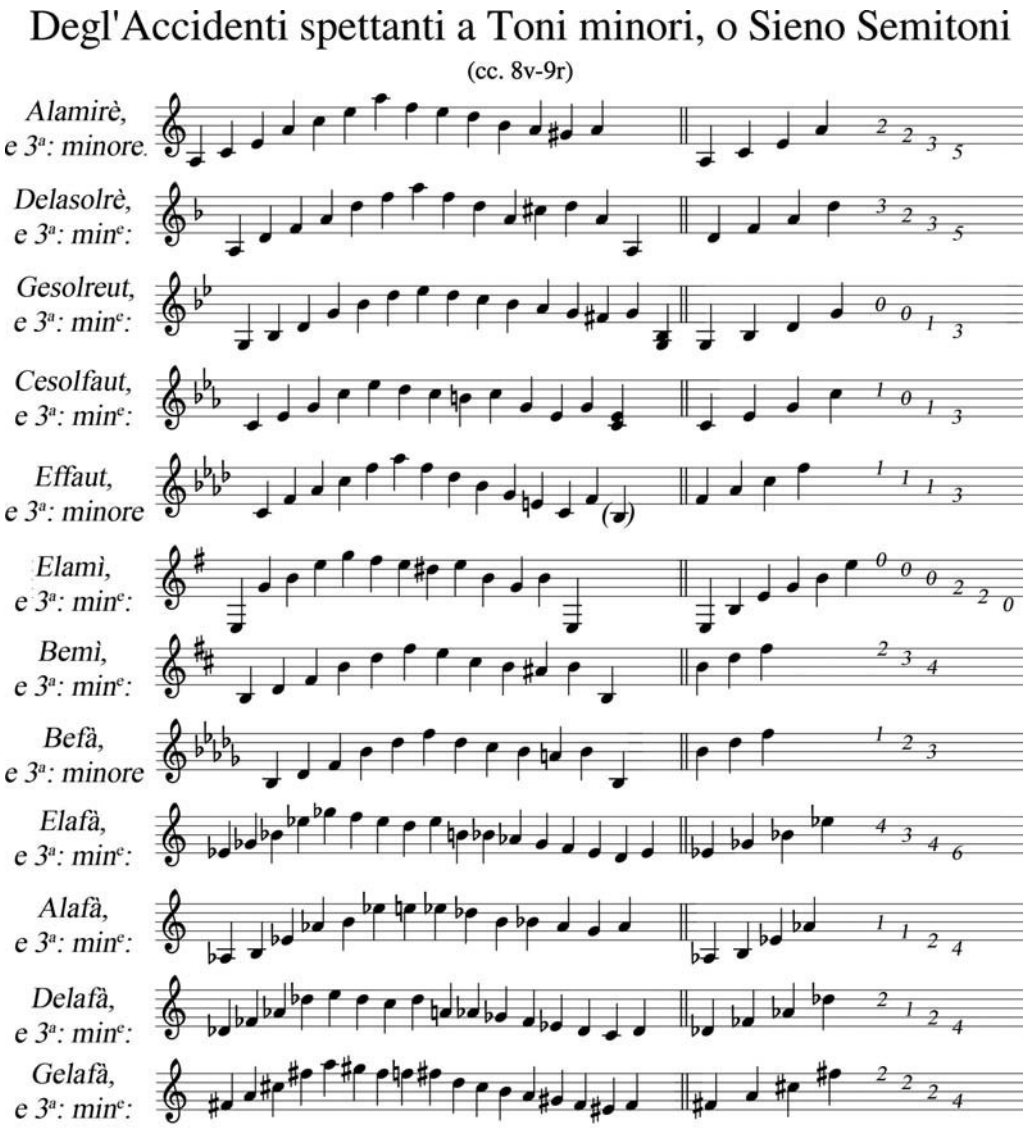

Degl'Accidenti spettanti a Toni minori, o Sieno Semitoni
(cc. 8v-9r)
Alamirè, e 3ª: minore.
Delasolrè, e 3ª: minᵉ:
Gesolreut, e 3ª: minᵉ:
Cesolfaut, e 3ª: minᵉ:
Effaut, e 3ª: minore
Elamì, e 3ª: minᵉ:
Bemì, e 3ª: minᵉ:
Befà, e 3ª: minore
Elafà, e 3ª: minᵉ:
Alafà, e 3ª: minᵉ:
Delafà, e 3ª: minᵉ:
Gelafà, e 3ª: minᵉ:

Fig. 5.

Con il termine "penna" viene indicato un plettro realizzato in molti casi proprio con una penna di uccello, come quelle di corvo, e utilizzato per pizzicare le corde con l'estremità trasparente; in altri casi veniva ottenuto con materiali flessibili come la corteccia di ciliegio.

Cadenze in tutti gl'accennati toni, c. 9^{v}

Toni maggiori con il richiamo d'un tono all'altro: cadenze I-IV-V-I per le tonalità maggiori indicate su pentagramma e intavolatura.

Seguono le cadenze,c. 10^{r}

Continuano le cadenze nelle tonalità maggiori; «Cadenze ne toni minori», con uno schema simile a quelle precedenti.

Siegono i toni minori, c. 10^{v}

Continuano le cadenze nelle tonalità minori.

Aspetto di tutti i toni maggiori, cc. 11^{r}-11^{v}

Triadi maggiori e minori, segnate in arpeggio ascendente su pentagramma e intavolatura sottostante.

Scala per le principali tre chiavi, c. 12^{r}

Simile alla scala per leutino di carta 9^{r}, ma con l'aggiunta di una trasposizione nelle chiavi di do e fa.

Passaggio di tutti i toni con il richiamo della quinta falza &c, c. 12^{v}

Intavolatura con le posizioni degli accordi maggiore e di settima di prima specie costruiti a partire da ogni nota; gli esempi per Cesolfaut ed Elamì vengono indicati anche su pentagramma.

Ricerca d'ogni tono per tutto il manico, c. 13r

Intavolatura con cinque diverse posizioni e rivolti per gli accordi maggiori lungo tutto il manico. Nella riga di effaut ci dev'essere stato un errore perché viene ripetuta la prima riga con gli accordi di do. Nel quarto accordo della riga di befâ è indicato XIII, ma probabilmente doveva essere un XII per ottenere un re naturale. Nella figura sono stati aggiunti fra parentesi quadre gli accordi corrispondenti indicati in notazione su pentagramma non presenti nel manoscritto (fig. 6).

Segue la ricerca de toni per il manico, c. 13v

Continuano accordi maggiori in cinque posizioni differenti, sol bemolle maggiore ha solo quattro varianti. «Posizione in delasolrè, colla quale scendendo gradatamente si trovano i seguenti toni»: partendo dalla posizione di un accordo di re maggiore, vengono segnalati in intavolatura tutti gli accordi che si creano salendo un tasto alla volta. Il principio delle posizioni è simile a quello utilizzato nell'alfabeto per chitarra barocca, in cui ad ogni lettera corrisponde una posizione che può essere spostata avanti nei tasti mantenendo la stessa forma, ma ottenendo altri accordi (fig. 7).

Scalette di introduzione per tutti i toni, c. 14r

Scalette per le tonalità maggiori, alcune hanno un arpeggio in chiusura che non segue uno schema fisso (fig. 8).

Accordatura per il leutino, c. 14v

Indicazioni per l'accordatura del mandolino con schema e intavolatura dei tasti da premere per trovare gli unisoni, in nero, e le ottave, in verde. A fondo pagina:

> *La 6 corda toccata al 5° tasto dà la voce al vacante della quinta, e così seguitando di tutte le altre. I numeri verdi sono per ritrovamento dell'ottave.*

Carte con rigo lasciato in bianco, cc. 15r-15v

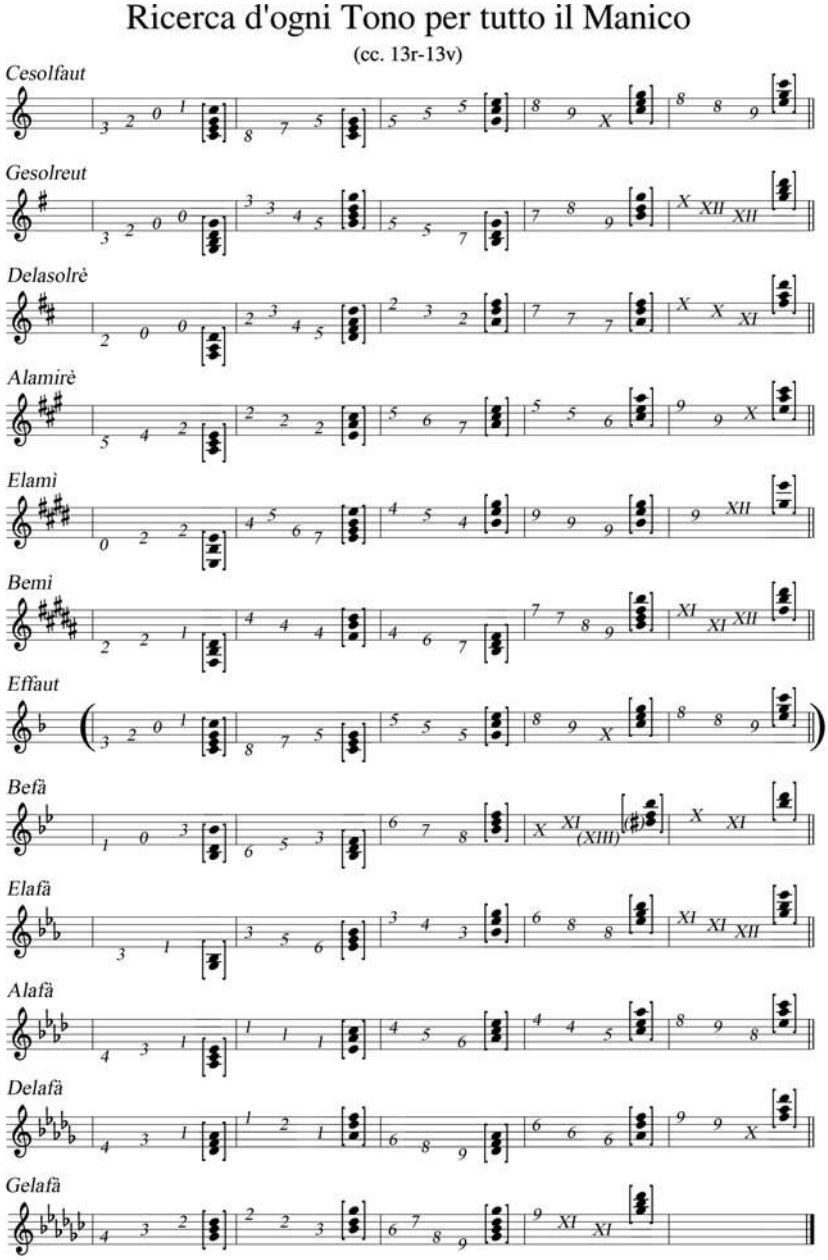

Ricerca d'ogni Tono per tutto il Manico
(cc. 13r-13v)
Cesolfaut
Gesolreut
Delasolrè
Alamirè
Elamì
Bemì
Effaut
Befà
Elafà
Alafà
Delafà
Gelafà

Fig. 6.

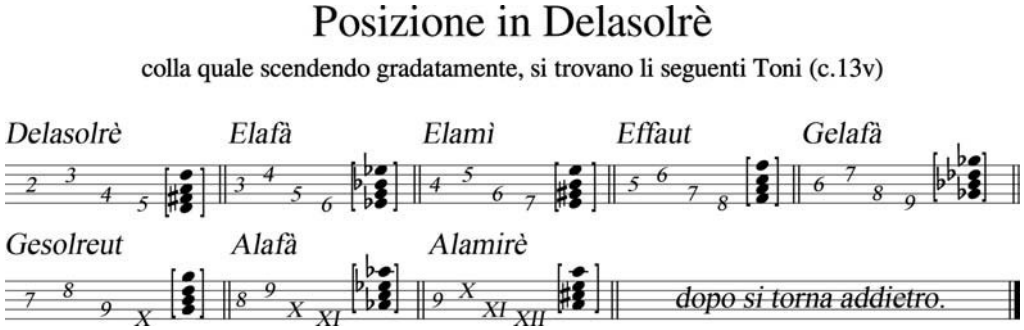

Posizione in Delasolrè
colla quale scendendo gradatamente, si trovano li seguenti Toni (c.13v)
Delasolrè
Elafà
Elamì
Effaut
Gelafà
Gesolreut
Alafà
Alamirè
dopo si torna addietro.

Fig. 7.

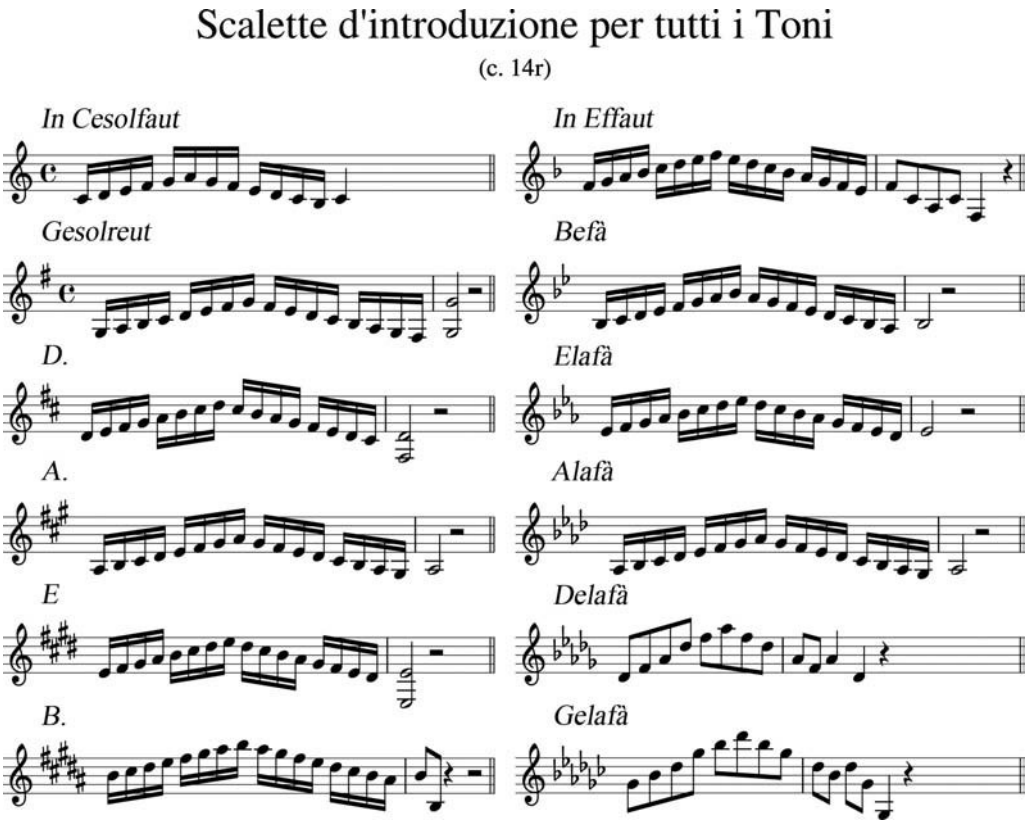

Scalette d'introduzione per tutti i Toni
(c. 14r)
In Cesolfaut
In Effaut
Gesolreut
Befà
D.
Elafà
A.
Alafà
E
Delafà
B.
Gelafà

Fig. 8.

Note

[1] Francesco Conti, *Scola del leutino o sia mandolino alla Genovese. L'accordo della mandola è l'istesso della chitarra alla francese*, Ms Euing R.d.29, Euing Collection, Biblioteca dell'Università di Glasgow. Il manoscritto è già stato citato in altre ricerche sul mandolino genovese indicando soltanto le informazioni relative all'accordatura dello strumento, si veda James Tyler, Paul Sparks, *The early mandolin*, Clarendon Press, Oxford, 1989, p. 140.

[2] Alcune caratteristiche costruttive peculiari del mandolino genovese erano già state evidenziate nell'articolo di Carlo Aonzo, *Il mandolino genovese. Relazione tenuta al convegno di iconografia musicale*, Genova, 13-15 Gennaio 1994, in «Plectrum»,V (1994), n.1, p. 4.

[3] Una ricerca sui marchi a fuoco attualmente in corso ha già permesso di identificare i costruttori di quattro mandolini genovesi conservati uno al Metropolitan museum of art di New York, due al Palau de la musica di Barcellona e uno al Musikmuseet di Copenaghen.

[4] I nomi di Agostino Delle Piane e Giuseppe Graziani sono stati portati all'attenzione dal liutaio Federico Gabrielli. I violini di Agostino Delle Piane sono stati studiati da Philip J. Kass, esperto di strumenti ad arco e violini; secondo il suo parere uno strumento datato 1780-1 sarebbe il più attendibile, nonostante abbia evidenziato la presenza di una seconda mano nella lavorazione, forse quella del figlio Antonio o del nipote Paolo. Le informazioni più specifiche sono frutto di una corrispondenza per posta elettronica, ma su Delle Piane si veda anche Philip J. Kass, *Delle Piane Agostino*, in *Oxford Dictionary of Music*, Oxford 2014. Alcuni violini di Giuseppe Graziani sono stati venduti dalla casa d'aste Amati e sul loro sito viene segnalata l'etichetta «Joseph Gratiani Fecit Genue 1762».

[5] Su Cristiano Nonnemacker fino al 1760 si veda Maurizio Tarrini, *Giacomo e Cristiano Nonnemacker (Genova, secoli XVII-XVIII) documenti d'archivio, in* «Organi Liguri», 2 (2005), pp.19-27. Si veda inoltre per Cristiano Nonnemacker dal 1765 al 1766 Carmela Bongiovanni, *Luigi Boccherini a Genova (1765, 1767): novità e precisazioni*, in «Rivista italiana di musicologia», XLI (2006), n. 1, pp. 70-76.

[6] Una foto del mandolino appartenuto a Paganini, del quale si sono perse le tracce dopo i bombardamenti subiti al Museo Grassi di Lipsia nel 1943, si trova in Philip J. Bone, *The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers for these instruments,* Schott & Co., Seconda edizione, London 1954.

[7] Paul Raymond Sparks, *A history of the Neapolitan mandolin from its origins until the early nineteenth century, with a thematic index of published and manuscript music for the instrument*, tesi non pubblicata, presentata per il dottorato di ricerca presso la City University London, Department of Music, 1989, volume II , pp. 252. Sparks ipotizza che le sonate possano essere scritte per mandolino genovese notando il frequente utilizzo di terze e ritenendole compatibili con una tecnica che utilizzi le dita per pizzicare le corde, mentre gli accordi, adatti al modello napoletano, potrebbero essere stati modificati dal copista. Ma secondo quanto si vedrà a carta 9^{r} e per la presenza del battipenna su tutti gli strumenti è probabile che il mandolino genovese fosse suonato a plettro.

[8] Per un elenco completo delle opere di Paganini per mandolino si veda Maria Rosa Moretti, Anna Sorrento, *Aggiornamento del catalogo tematico delle opere di Niccolò Paganini*, Milano, Edizione Musica con le Ali, 2018, pp. 90, 91, 159.

[9] Gian Enrico Cortese, *Una sconosciuta intavolatura forse per mandolino genovese*, in «Il Paganini», 1 (2015), pp. 111-115.

[10] Charles de Sivry, *Méthode élémentaire de mandoline a 4 et a 6 choeurs de Cordes*, Paris, L. Billaudot Editeur, 1881, Collezione privata di Michael Reichenbach, p. 6.

[11] CURT SACHS, *Real-Lexicon der Musikinstrumente: zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumententgebiet*, Berlin, Julius Bard, 1913, pp. 252-253.

[12] HERMINE WEIGEL WILLIAMS, *Francesco Bartolomeo Conti: his life and music*, Aldershot, Ashgate, 1999, p. 27.

[13] JAMES TYLER, PAUL SPARKS, *The guitar and its origins from the renaissance to the classical era*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p.219.

[14] *Principj di musica* [di autori vari], in *Suonate per il cembalo di diversi autori Per la N.D. Maria Venier S. Vio*, Biblioteca nazionale Marciana, Contarini It.IV, 476, Venezia, prima metà XVIII sec, cc. 96^{v} - 98^{r}.

[15] Questo tipo di intavolatura con cifre, avente la prima corda nella riga in alto, si trova anche nell'opera per *vihuela de mano* di Luis de Milan del 1536, ma solitamente la scrittura per mandora e successivamente per mandolino utilizzava l'intavolatura francese o italiana.

Il virtuosismo pianistico tra natura e artificio: il contributo di Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945)

Anna Maria Bordin[*] *e Dario De Cicco*[**]

Numerose sono le letture del fenomeno virtuosistico che sono state date nel tempo: da una visione teologica che voleva ricondurre le doti musicali straordinarie a un dono di Dio, passando attraverso una visione metafisica per giungere, specie nel periodo romantico, a vere e proprie mitizzazioni[1]. Nella definizione e nello studio del fenomeno virtuosistico grande rilevanza hanno avuto alcuni studi scientifici che hanno apportato nuovi significati e proposte di lettura[2].

Il termine 'virtuoso' è impiegato oggi per far riferimento a competenze/abilità multiple – compositive, tecniche, interpretative, stilistiche, ecc. - considerate e analizzate nell'intersezione tra le dimensioni fisica, psicologica, sociale e pedagogica, con un'attenzione particolare per le componenti neuro-psico-biologiche e motivazionali[3]. Il concetto di 'naturalezza' è sempre stato un ulteriore e importante elemento dell'identità artistica e performativa del virtuoso ed è stato utilizzato per identificare il senso di una perfetta fluidità che connota l'esecuzione di musicisti dalle doti eccezionali.

Gli aspetti musicologici e definitori del virtuosismo ci suggeriscono una realtà endemica, connaturata al mondo sfaccettato della *performance*, dal profilo concettuale complesso. Se il virtuoso è da sempre un protagonista di rilievo assoluto del mondo performativo della musica, il virtuosismo in quanto tale ha suscitato pensieri e reazioni controverse sulla base di binomi concettuali evidenti, ma con effetti pragmatici non sempre verificabili.

Primo fra tutti, e il più condiviso, è il binomio *superficie-profondità*, che rimanda a una frattura tra significato e significante per spiegare da una parte la grande e positiva accoglienza dei virtuosi da parte del pubblico di tutti i tempi e dall'altra la diffidenza verso il fenomeno del virtuosismo sviluppata invece dagli ambienti musicali e culturali, sin dai suoi albori[4]. Persino Franz Liszt[5], considerato uno dei padri del virtuosismo pianistico, si

[*] Conservatorio statale di musica "Niccolò Paganini", Genova.

[**] Conservatorio statale di musica "Claudio Monteverdi", Bolzano.

trovò a valutare, proprio nell'ottica del binomio superficie-profondità, alcune composizioni della sua epoca. In una lettera a Robert Schumann (1810-1856) Liszt criticò la scrittura virtuosistica di Adolph von Henselt[6] affermando: «carino da sentire, bello da guardare, effetto eccellente, stampa accurata, ma alla fine dubito che non sia altro che una elegante mediocrità. Quanti stupidi ci vogliono per fare un pubblico?»[7]. La severità con cui egli considerò il pubblico del virtuosismo cosiddetto 'di maniera' svela più che il suo pensiero in merito e la sua valutazione di un'opera di Henselt, la sua orripilazione per un infamante compromesso artistico col pubblico degli stupidi.

Il binomio *limite-superamento*[8] rappresenta un secondo aspetto importante nella nascita e nello sviluppo del virtuosismo, fondato da sempre sulle sfide poste al musicista da nuove scritture, nuove sonorità, strumenti musicali rinnovati, sale da concerto più grandi e via dicendo. La consapevolezza del limite postula la capacità di superarlo cercando nuove tecniche e metodi più efficaci.

Heinrich Heine[9] individuò un altro interessante binomio, *meccanico-spirituale*, che coglieva uno dei percorsi sociali, storici e culturali più importanti dell'epoca romantica, quello dell'industrializzazione, con la scoperta di un nuovo rapporto da gestire: quello con la macchina, con la sua potenza e la sua precisione, che si contrappone alla spiritualità intesa come caratteristica inalienabile dell'umanità.

Le verità rappresentate da questi binomi rimandano tutte a due aspetti comuni: l'intenso lavoro del musicista per estendere e ampliare le proprie capacità tecniche e strumentali e una presunta natura peculiare del virtuoso, *donum dei* o diabolica abilità, sempre eccezionale e sensazionale insieme. Proprio su questa natura ha riflettuto il filosofo francese Vladimir Jankélévitch (1903-1985) chiedendosi quale sia mai la vera stoffa del virtuoso, anche considerando che alcuni tra i più conosciuti e straordinari in verità non studiavano poi così tanto. Egli individuò in due aspetti della sfaccettata fenomenologia del virtuoso le sue caratteristiche ricorrenti: *innocenza e spontaneità*. Esse rappresentano nel pensiero di Jankelevich «la victoire sur la difficulté technique, sur l'obstacle physique, sur la matière inerte, en un mot sur la naturalité aveugle»[10].

Se si supera un'istintiva e inevitabile diffidenza per una definizione squisitamente filosofica di un fenomeno musicale – fenomeno che come pochi altri ha avuto ed ha ricadute pratiche, pragmatiche e di mercato – si coglie un'interpretazione del virtuosismo che non solo considera e spiega la sua evoluzione novecentesca, ma offre a tutti i binomi conflittuali che lo hanno descritto e colto nella sua essenza un substrato concettuale comune su cui confrontarsi e persino trovare una sintesi.

Per quanto lontano storicamente e culturalmente dal mito del 'buon selvaggio'[11], Jan-

kelévitch sembra rintracciare in una natura pre-culturale, spontanea e ingenua, l'essenza del virtuosismo. In questo stato naturale la bravura funambolica non testimonia duro lavoro e sfide titaniche ma una conoscenza/abilità che si manifesta con innocenza, fluidità e perfetta necessità.

L'artificio funambolico, la meccanicità perfetta, la diabolica precisione si dissolvono dunque in una dimensione insospettata e originaria di naturalezza. Un cammino analogo a quello concettuale è quello della pratica del virtuosismo, della sua pedagogia, delle sue strategie, ambiti che interessano più da vicino il lavoro che proponiamo.

Questi presupposti rappresentano la premessa di questo studio sulle riflessioni di Rudolf Breithaupt[12] relative a un nuovo modo di definire la naturalezza espresso nel suo «Natural Piano-Technic»[13]. Pur non riferendosi espressamente al virtuosismo, nel suo trattato Breithaupt sottolineò il concetto di naturalezza applicandolo trasversalmente a numerosi, importanti elementi della tecnica e della gestualità pianistiche.

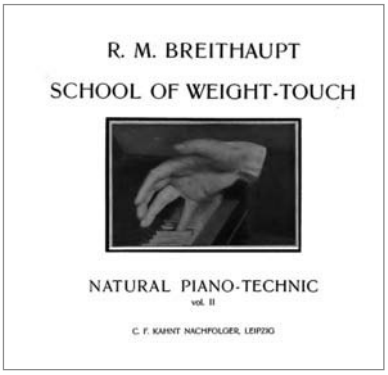


Fig 1: Rudolf Breithaupt, Die-natürliche-Klaviertechnik-Vol.2.

Egli definisce «Naturale» la tecnica, il peso corporeo e la sua utilizzazione, il rimbalzo, il modo stesso di suonare, il talento, il funzionamento della muscolatura, la posizione, la pressione, l'equilibrio, la reattività, il moto, le cadute, il rilassamento, l'energia, la curvatura delle dita, il legato, il tocco e persino la stanchezza: una quantità di situazioni statiche e dinamiche che interessano l'atto del suonare il pianoforte e che ostinatamente, forse persino ossessivamente, vengono definite dal bisogno di naturalezza in contrapposizione all'azione innaturale, forzata e contratta proposta dalle scuole pianistiche di vecchio stampo, imperniate sullo sviluppo della tecnica delle dita.

Fig. 2: Die-natürliche-Klaviertechnik-Vol.2, nocche naturalmente sporgenti, mano naturalmente rilasciata

Uno degli aspetti più innovativi contenuti nella sua opera scientifica è certamente l'introduzione del concetto di azione naturale e volontaria contrapposta a quella innaturale e non volontaria. Questo pensiero aprì la strada alle teorie neurocognitive che troveranno poi solo in Kochevitskj verso la fine del secolo XX, una formulazione chiara e contestualizzata[14].

Breithaupt intuì che il beneficio della naturalezza, che riesce a definire solo in termini di rilassamento muscolare, non è limitato a una diminuzione della stanchezza e dello sforzo, ma porta con se il vantaggio della consapevolezza e del controllo dei gesti. Pur non riuscendo a elaborare un collegamento diretto tra il pensiero e l'azione del suonare, osserva come il gesto naturale sia volontario, perciò consapevole, e come riesca a rispondere meglio alla ricerca della qualità del suono.

Il collegamento tra pensiero e gesto che viene proposto e descritto nel suo trattato è molto evidente e argomentato, ma proprio questo *focus* quasi esclusivo relega la produzione del suono a una condizione di pura ed inevitabile conseguenza. Nonostante ciò il suo trattato fu innovativo e persino rivoluzionario proprio nell'intuizione del primato del pensiero, che per la prima volta si propone come genesi dell'atto performativo: il pianista di Breithaupt sembrerebbe principalmente pensare e solo in ultima analisi compiere dei gesti generatori di suoni. Tra le conseguenze interessanti di questo nuovo modo di interpretare la

gestualità pianistica possiamo citare la concezione di 'tocco', che viene legata all'acuita sensibilità della punta delle dita non più percossa con più o meno energia, con un ruolo importante nella consapevolezza attraverso il senso del tatto. La consapevolezza della pressione esercitata implica l'uso del peso naturale mediato e in un certo senso misurato dalla punta delle dita, nell'incontro sensibile con il tasto.

Breithaupt ha spostato l'attenzione da una posizione naturale ma statica e concepita solo in relazione allo strumento, all'uso corretto, consapevole e naturale di tutto il sistema del corpo interessato nella complessa arte della produzione del suono. Anche se gli aspetti anatomici del trattato sono stati presto superati, l'atteggiamento scientifico metodicamente applicato alla produzione del suono ha generato le premesse di una vera e propria 'rivoluzione' nella tecnica pianistica.

Le critiche mosse al trattato da studiosi contemporanei a Breithaupt e seguenti si basano su due fragilità fondamentali del suo impianto teorico-pratico. La prima ha a che vedere con la pretesa di esaustività della parte più scientifica del trattato, in cui la descrizione dei gesti degli arti e della struttura muscolo-tendinea viene presentata come base sufficiente a giustificare e spiegare le implicazioni tecniche e gestuali al pianoforte.

Al di là della facile considerazione rispetto alla veridicità della disamina anatomica, soggetta evidentemente alla rapidità della crescita della conoscenza medica e alla conseguente validazione o invalidazione degli assunti, la descrizione anatomica e funzionale non arriva a spiegare l'atto del suonare più di quanto la composizione chimica del marmo possa spiegare la genesi della *Pietà* di Michelangelo.

Le intuizioni di Breithaupt sono di gran lunga più rilevanti quando pensa e scrive da pianista e da didatta del pianoforte, concentrandosi sulla produzione del suono e sul pensiero musicale, anche se dal punto di vista strettamente tecnico-gestuale il trattato sembra ignorare completamente che lo stato di rilassamento totale proposto e quasi idealizzato è semplicemente impossibile, in quanto il movimento di qualunque natura ed entità si basa fisiologicamente sull'alternanza di contrazione e rilassamento.

Al fine di inquadrare e meglio comprendere l'apporto di Breithaupt, il punto di partenza del nostro studio è stata la ricognizione degli antecedenti metodologico-didattici che hanno condotto l'autore all'elaborazione del proprio lavoro nella progressiva consapevolezza che l'opera scientifico/didattica di Breithaupt portò a compimento riflessioni realizzatesi in un arco temporale che prese le mosse dalla «cultura del fortepiano»[15] - nel periodo ricompreso tra il 1770 e il 1830 - e, passando attraverso la densissima evoluzione organologica avutasi nel secolo XIX.

Fondamentale punto di partenza fu il celebre testo di Carl Philipp Emmanuel Bach

del 1753 dal titolo *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*[16] nella cui introduzione l'autore si soffermò sulla componente sensibile/emotiva piuttosto che su quella tecnica. Conseguentemente larga parte dell'evoluzione dell'arte pianistica ottocentesca si focalizzò proprio attorno a questi due poli:

- linguistico-espressivo proteso a determinare nell'ascoltatore una risposta emotiva alle stimolazioni percettive grazie a un *approccio globale* all'atto esecutivo;
- tecnico-digitale (in tale ambito va collocata la realizzazione di numerosi apparecchi per lo sviluppo della forza digitale, ecc. a partire dal 1830).

Una visione emancipatrice per l'epoca che affrancava lo studio pianistico dalle interrelazioni con il canto per ricercare una propria dimensione e che pervase l'idealità di molti didatti a cavallo dei secoli seguenti a partire proprio dal sopracitato C.P.E. Bach. Pertanto già dalla metà del secolo XVIII nel virtuoso della tastiera si ricercava la sussistenza di un equilibrato connubio tra competenze/abilità tecniche e doti naturali, spontanee. Moltissimi tra i metodi per principianti nello studio del pianoforte editi dal secolo XVIII fino al XX erano finalizzati principalmente alla maturazione da parte dell'allievo di una tecnica digitale fatta di pressioni vigorose sui tasti nonché sullo sviluppo dell'indipendenza delle dita (anche ai fini dell'ornamentazione).

Il termine 'naturale' e 'naturalezza' ricorreva nelle opere didattiche del tempo con varia accezione di significato spesso in associazione esplicita (o implicita) con il termine 'compostezza'. L'esecuzione naturale veniva ritenuta pertanto il punto di arrivo (di medio e/o lungo periodo) di un'adeguata formazione tecnico-interpretativa e la condizione per la produzione di un 'tocco colorito'; solo in un caso compare esplicitamente il termine 'virtuoso'[17].

Il virtuosismo pianistico trovò poi nell'opera lisztiana una efficace sintesi della sua stessa essenza, grazie allo sviluppo del pianoforte moderno, avvenuto nella prima metà del XIX secolo, e la progressiva specializzazione della professione dell'interprete che divenne un soggetto autonomo, separato da quello del compositore. Queste situazioni storiche contribuirono ad accelerare e valorizzare, talvolta parossisticamente, le conoscenze strumentali e le conseguenti competenze tecniche e gestuali utili a dominare lo strumento.

Le pagine straordinarie degli studi chopiniani e lisztiani raccontano la sfida titanica del pianista che deve raggiungere abilità prima neppure immaginate per essere competitivo, ma soprattutto per essere pienamente integrato in un mondo estetico e culturale che aveva creato questi titani per il pubblico, per la storia, e forse anche per la musica.

Già nella seconda parte del XIX secolo, nei suoi *Technische Studien*, Liszt dichiara lapidariamente all'inizio del I volume, che: «È utile esercitare dita, orecchio e intelletto con-

giuntamente con gli aspetti musicali legati al ritmo e alla dinamica»[18]. Dopo aver scritto i suoi *Studi Trascendentali* in tutte le versioni conosciute (l'ultima è del 1851) e aver scolpito un'immagine del virtuosismo nella storia del pianismo in modo talmente incisivo da essere difficilmente valicabile, dopo aver portato all'estremo sviluppo tutto ciò che un pianista poteva fare all'epoca con le mani e le braccia, in una raccolta che è assolutamente priva di contenuti musicali, Liszt chiese espressamente attenzione e applicazione su tre aspetti che proiettano il virtuosismo verso la sua evoluzione novecentesca: il ritmo, la varietà dinamica e l'intelligenza (concetto che non definisce, ma che rimanda ad una azione riferita non solo alla gestualità esteriore).

È incredibile come, mentre la sua scrittura si avviava alla maturità delle ultime pagine, Liszt si impegni nell'unica sua vera opera pedagogica orientando l'attenzione del pianista su aspetti che precedentemente sarebbero sembrati scontati o marginali. Il padre del virtuosismo e creatore di quell'olimpo di titani del pianoforte che tutti conosciamo, riflette dunque sulle abilità e competenze pianistiche e propone un orientamento legato alle caratteristiche percettive del suono e al controllo consapevole e intelligente del gesto.

Come è noto la sua tardiva e lapidaria riflessione non scalfirà quell'innaturale e sovrumano senso di sfida che ha costituito e costituisce ancora una buona parte del fascino del virtuosismo. I sacrifici all'altare di questa sfida hanno prodotto in tutti i tempi non poche vittime in termini di problemi tendinei, muscolari e psicologici. Non a caso tra la fine del secolo XIX e i primi anni del secolo XX si sviluppò un'importante trattatistica che propone la conoscenza anatomica e funzionale delle parti del corpo utilizzate per suonare il pianoforte.

Non è possibile affermare che Breithaupt avesse considerato consapevolmente e lucidamente il cambiamento profondo che il XX secolo stava generando nel mondo della musica e nello specifico nel mondo del pianismo. Ma è altrettanto impossibile immaginare che un pianista possa avvicinarsi agli studi virtuosistici novecenteschi senza avere quelle qualità che il concetto di naturalezza di Breithaupt sintetizza pragmaticamente e teoricamente.

Nelle poche righe di prefazione ai suoi studi Claude Debussy (1862-1918) sembra attirare l'attenzione su un aspetto assolutamente marginale rispetto alla grandezza dei suoi *Etudes* (1915), asserendo che la mancanza di diteggiature è una sua scelta e che ogni pianista, secondo le sue caratteristiche, dovrà riflettere e trovare le sue personali diteggiature. Accenna alla tendenza a sopravalutare l'importanza delle diteggiature del pianismo a lui contemporaneo auspicando un rapporto più autentico - naturale forse? - con la tastiera, come i maestri clavicembalisti, che non segnavano mai le diteggiature confidando nella

autonomia e nella competenza degli esecutori. A maggior ragione, perché dubitare della capacità dei moderni virtuosi? Difficile valutare quanto ironica potesse essere questa breve prefazione, e quanto l'ironia potesse sgorgare da una *verve* pedagogica. Quello che appare evidente nei suoi studi è da una parte il ritorno a problematiche gestuali tradizionali (terze, ottave, scale, bicordi e accordi) che vengono declinate però non secondo i parametri di potenza e velocità cari al virtuosismo romantico, ma secondo le molto più recenti sensibilità alla sonorità e alle sue caratteristiche timbriche, dinamiche ed espressive. Le pagine degli *Etudes* di Debussy appaiono già molto distanti da quelle lisztiane sin dal primo colpo d'occhio e, per citare Piero Rattalino[19], giocano con le sonorità e traendo in inganno con titoli che evocano gesti tecnici (terze, quarte, ottave, ecc.) ma che di fatto si riferiscono a sonorità pure e come tali rappresentano l'oggetto principale dei suoi studi.

Nonostante György Ligeti (1923-2006) dichiari di aver voluto realizzare, con la prima collana di *Studi*, brani di carattere eminentemente virtuosistico, estranei ad ogni categoria stilistica predeterminata, è possibile comunque delineare alcuni dei principi estetici e compositivi che caratterizzano l'intera raccolta. La prodigiosa capacità di sintesi ligetiana riesce infatti ad amalgamare in uno stile personale i modelli estetici ereditati dalla tradizione musicale colta (in particolare Chopin, ma anche Liszt, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Bartók), gli spunti tratti dal *folklore* ungherese, rumeno, balcanico, portoricano e africano, la conoscenza delle opere per pianoforte meccanico realizzate da Conlon Nancarrow (1912-1997), il linguaggio jazzistico e le suggestioni maturate a contatto con le teorie scientifiche di quegli anni: «La genesi di questi studi consiste nell'esplorazione e nella combinazione di due distinte idee compositive: l'emiola come elemento costitutivo del metro, come già aveva utilizzato Schumann e Chopin; il principio di pulsazione additiva della musica africana»[20].

Emerge innanzitutto un'originale concezione del suono, inteso non solo come realtà vibratoria ma come sintesi significante di aspetti timbrici, ritmici e tensivi insieme.

L'aspetto percettivo sancisce l'elaborazione di un oggetto sonoro complesso, sorto dalla sintesi di parametri tra loro eterogenei (timbro, altezza, ritmo), ma intrecciati in una struttura fluida e adattiva, perfettamente naturale nel senso più biologico del termine.

In conclusione, la profonda connessione tra tecnica, produzione sonora e significato artistico ha aperto la porta a un nuovo modo di concepire il virtuosismo: il diabolico *Mechanicus* aborrito da Carl Philipp Emanuel Bach e da Wolfgang Amadeus Mozart venne progressivamente superato; i nuovi virtuosi, come i loro predecessori, avrebbero avuto grande familiarità con strumenti e gesti, ma avrebbero altresì dovuto essere in grado di esprimere profondi significati artistici.

Il suo contributo scientifico incentrato sulla cosiddetta 'tecnica del peso' è indubitabilmente derivata da rinnovate tecniche costruttive del pianoforte come pure da un'estetica del suono diversa rispetto a quella di matrice clavicembalistica. Il suo merito fu nel porre in stretta relazione l'atto esecutivo con il risultato sonoro atteso e funzionalizzare i due aspetti silenziando per tal via le numerose critiche che avvolsero, specialmente nel secolo XIX, il mondo dei virtuosi, specialmente quelli dediti agli strumenti musicali.

Nella conduzione del suo lavoro scientifico egli riporta molti degli orizzonti della psicologia generale e musicale del suo tempo con particolare riguardo alla rilevanza attribuita alla sperimentazione e all'osservazione, nel caso testimoniata da una doviziosa serie di immagini fotografiche e disegni. Egli beneficiò della collaborazione con il medico-fisiologo Friedrich Adolf Steinhausen[21].

Proprio il poggiare della sua elaborazione scientifica sull'anatomia e sulla fisiologia muscolare dell'arto brachiale ovvero su un dato di naturalità ha determinato l'affermarsi della denominazione di 'tecnica pianistica naturale'. Una tecnica che parte dalla posturalità del corpo per giungere – passando attraverso l'avambraccio, la spalla, ecc. - all'assetto della mano e delle dita chiamate da tanta letteratura virtuosistica e trascendentale a compiere vere e proprie acrobazie sulla tastiera.

Ispirandoci a quanto scritto da François Delalande[22] è possibile giungere ad affermare che Breithaupt è stato il primo che ha cercato di dare dignità scientifica all'unione tra suono e gesto[23] descrivendo quelle «pratiche che consistono nel tradurre una forma gestuale in una forma sonora e viceversa»[24]. Breithaupt aveva 'codificato' astrattamente le posturalità del corpo e della mano che oggi sono confluiti in specifici tipi gestuali[25] (raccolto, vibrante, fluente, delicato, vigoroso, ecc.).

Auspichiamo che questo studio contribuisca ad una migliore comprensione delle caratteristiche del pianismo contemporaneo e orienti utilmente l'insegnamento del pianoforte verso una didattica più attenta e impegnata a capire e superare l'ampia, importante e talvolta ancora travolgente eredità romantica.

Note

[1] Gary McPherson, Andreas C. Lehmann, *Exceptional musical abilities: musical prodigies*, in *The Oxford Handbook of Music Education*, edited by Gary E. McPherson and Graham F. Welch, Oxford, Oxford University Press, II, 2012, p. 31. Cfr. Alessandra Montali, *Il virtuosismo come fenomeno di relazione tra esecuzione e ascolto*, La Spezia, Il Rigo, 2009, pp. 4-5.

[2] Tra gli studi scientifici si segnalano in modo particolare quelli di: Barrington (W.A. Mozart), Stumpf 1909 (Pepito Arriola), Baumgarten 1930, Olbertz 2009 (Lucie Stern), Revesz 1916, Bazzana 2007 (Erwin Nyiregyházy). Cfr. G. McPherson, A.C. Lehmann, *Exceptional musical abilities: musical prodigies*, in *The Oxford Handbook of Music Education* cit., p. 32.

[3] *Ivi*, pp. 31, 32. Cfr. Johannella Tafuri, *Doti musicali e problemi educativi*, in *Il sapere musicale. Enciclopedia della musica*, IV, Torino, Einaudi, 2002, pp. 544-547.

[4] Enzo Restagno, *Le tentazioni della virtuosità*, Milano, Longanesi, 1997, pp. 3-17.

[5] Franz Liszt (1833-1897), compositore e pianista. Si affermò come il più grande pianista del suo tempo, grazie a un virtuosismo senza confronti; si esibì con successo anche come direttore d'orchestra di opere sinfoniche e teatrali. Dopo una vita avventurosa che lo vide al centro del mondo culturale europeo, gli furono conferiti gli ordini minori e divenne abate.

[6] Adolph von Henselt (1814–1899), compositore e pianista. Iniziato precocemente agli studi musicali studiò il pianoforte sotto la guida di Johann Hummel divenendo uno dei più apprezzati concertisti del suo tempo e assunse in seguito la carica di «pianista imperiale di corte»; Stuart Isacoff, *Storia naturale del pianoforte. Lo strumento, la musica, i musicisti: da Mozart al Jazz e oltre*, Torino, EDT, 2011, p. 224. La sua tecnica si contraddistinse nel panorama del suo tempo per le posizioni della mano sulla tastiera richiedenti una grande apertura palmare. Alla sua scuola si formarono, tra gli altri: Anton Herke e Modest Mussorgski. Significativa anche la sua produzione compositiva che annovera, tra l'altro, parecchio materiale didattico.

[7] Franz Liszt, *Correspondance. Lettres choisies, preésentées et annotée par Pierre-Antoine Hiuré et Claude Knepper*, Paris, J.C. Lattès, 1987, p. 94.

[8] Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie*, Paris, Plon, 2019, p. 31.

[9] Enrico Fubini, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, in *Il sapere musicale. Enciclopedia della musica*, IV, Torino, Einaudi, 2002, pp. 100-103.

[10] «la vittoria sulla difficoltà, sull'ostacolo fisico, sulla materia inerte, in una parola sulla cieca naturalità»; Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie* cit., p. 31 (traduzione nostra).

[11] Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), filosofo, scrittore e musicista svizzero. Fu esponente di spicco dell'Illuminismo e uno degli ispiratori della Rivoluzione francese; è stato un precursore del romanticismo con la teoria della voce del sentimento che guida al bene, senza possibilità di errore. A Parigi lavora come copista di testi musicali e incontra Diderot e D'Alembert per i quali cura le sezioni enciclopediche dedicate alla musica. Nel 1762 si rifugia in Inghilterra perché sospettato di ostilità al regime dove trova ospitalità da Hume. Tra le sue opere principali: *Discorso sulle scienze e sulle arti* (1750); *Discorso sull'origine e i fondamenti della diseguaglianza fra gli uomini* (1755); *Il contratto sociale* (1762); *Emilio o dell'educazione* (1762); *Confessioni* (1770). L'idea centrale della filosofia di Rousseau è che ogni uomo nasce buono e giusto, e la società corrompe l'originario stato di purezza; questo stato originario di purezza è la condizione propria dell'uomo selvaggio che vive secondo le leggi di natura: questi concetti definiscono la teoria del "buon selvaggio". È considerato uno dei fondatori della pedagogia moderna.

[12] Rudolph Maria Breithaupt (1873-1945). Uomo di ampia latitudine culturale, nel suo *curriculum studiorum* figurano: la giurisprudenza, la filosofia e la musicologia presso le Università di Jena, Lipsia e Berlino. Studi condotti in parallelo con quelli pianistici sotto la guida di Robert Teichmüller (1863-1939). Divenne insegnante di pianoforte presso il Conservatorio di Berlino e nella sua carriera si dedicò allo studio sperimentale – prevalentemente con metodo osservativo – della tecnica pianistica. I suoi studi confluirono in un'opera in tre volumi dal significativo titolo: *Die natürliche Klaviertechnik*, che furono pubblicati a Lipsia a partire dal 1905. L'opera editoriale originale, indirizzata «a chi suona il pianoforte ad un livello medio», è stata scritta in lingua tedesca, numerose sono state le ristampe e le recezioni nazionali che sono state realizzate attraverso traduzioni – parziali o totali del suo lavoro –

nelle lingue italiana, francese e inglese. Tali 'vie nazionali', riducendo e/o semplificando, l'opera originaria dettero luogo anche a fraintendimenti e a erronei impieghi dei suoi principi. Cfr. CHIARA MACRÌ, *Il tocco pianistico: premesse storiche e sviluppi scientifici*, Tesi di dottorato in musicologia e storia della musica, Bologna, Università degli studi di Bologna, a.a. 2007-2008, p. 45.

[13] RUDOLPH MARIA BREITHAUPT, *Die natürliche Klaviertechnik, [I:] Die freie, rhytmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der "klavieristischen" Technik*, Leipzig, C.F. Kahnt Nachfolger, 1905 (rist. 1912, 1922); *Die natürliche Klaviertechnik, II: Die Grundlagen des Gewichtspiels*, Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1905 (rist. 1906, 1913, 1922); *Die natürliche Klaviertechnik, [III]: Praktische Studien*, Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1905, (rist. 1913; 1919-1922). Attraverso le sue opere egli introdusse il concetto di 'peso' nella tecnica pianistica emancipandola così dalle strettoie di una meccanica e artificiosa digitalità nelle quali l'aveva relegata la tradizione tecnica fondata principalmente sull'indipendenza e l'articolazione delle dita: «Per Breithaupt la tecnica non è una mera questione di muscoli estensori, bensì "di natura psicofisiologica, una questione di peso sciolto, leggerezza, dondolio» e ancora: «L'insegnamento necessita, quindi, della disposizione naturale dell'allievo e il maestro ha la missione di dirigere quest'ultima, di sviluppare lo spirito e il corpo, e favorire lo sviluppo della personalità: anima, sentimento, intelligenza, educazione generale, abitudini di vita, qualità e difetti, in una parola ciò che rende uomini. La soluzione sta nell'appropriazione libera e naturale delle disposizioni dell'individuo»; CHIARA MACRÌ, *Il tocco pianistico: premesse storiche e sviluppi scientifici* cit., pp. 33-36, 45-46.

[14] GEORGE KOCHEVITSKY, *The art of piano playing. A scientific approach*, New York, Alfred Music, 1995.

[15] Cfr. *La cultura del fortepiano 1770-1830*, a cura di Richard Bösel, Bologna, Ut Orpheus, 2009.

[16] CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753.

[17] CHARLES LOUIS HANON, *Il pianista virtuoso. 60 esercizi*, Milano, Ricordi, 1927.

[18] FRANZ LISZT, *Technische Studien fur Pianoforte. In zwei Banden bearbeitet und herausgegeben von Professor Martin Krause*, Leipzig, Schuberth & Co, 1901.

[19] Cfr. PIERO RATTALINO, *Guida alla musica pianistica*, III, Varese, Zecchini Editore, 2012.

[20] GEORGY LIGETI, *Études pour Piano. Premier livre*, Mainz, Schott Music, 1988.

[21] Friedrich Adolf Steinhausen (1858-1910), medico, fisiologo, teorico della tecnica pianistica e violinistica tedesco. Studiò per anni i movimenti della spalla e del braccio dei violinisti, e nel 1903 pubblicò il frutto delle sue ricerche nel un volume edito a Lipsia dal titolo: *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten* (*Fisiologia della condotta dell'arco sugli strumenti a corda*). Alla tecnica pianistica dedicò una specifica trattazione nel volume: *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (*Sugli errori fisiologici e sulla trasformazione della tecnica pianistica*), pubblicato a Lipsia nel 1905.

[22] François Delalande scompone il gesto esecutivo in: gesto produttore (necessario per produrre il suono); gesto d'accompagnamento (coinvolge tutto il corpo) ponendosi in linea di continuità con quando espresso da Breithaupt affiancandovi altresì il 'gesto figurato' ovvero quelle azioni motorie che sono la proiezione della dimensione percettiva globale (sonora, emotiva, ecc.) dello strumentista. Con le evoluzioni recenti il gesto strumentale è stato collocato al crocevia tra l'osservabile e il non osservabile inquadrandolo psicologicamente nelle autentiche condotte musicali.

[23] FRANÇOIS DELALANDE, *I gesti dell'interprete e il caso Gould*, in *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, a cura di Giovanna Guardabasso e Luca Marconi, Bologna, Clueb, 1993, pp. 85-113.

[24] *Ivi*, p. 85.

[25] *Ivi*, p. 95.

Il rapporto col testo da Busoni a oggi: le scuole pianistiche italiane, tra fedeltà alla lettera o allo spirito

Marco Vincenzi

Prima di entrare in argomento, vorrei concedermi un piccolo antecedente relativo al rapporto col testo, per poi giustificarlo "a posteriori". Si tratta di un paio di citazioni da uno scritto del 1837 di Berlioz, dove vengono descritte due esecuzioni lisztiane dell'Adagio della *Sonata op. 27 n. 2* di Beethoven. Ecco la prima:

> Un giorno […] Liszt, che eseguì l'Adagio […], pensò di snaturarlo, secondo l'uso di allora, per farsi applaudire dal pubblico elegante: invece delle lunghe note tenute al basso, invece della severa uniformità di ritmo e di movimento […], inserì trilli e tremoli, accelerò e rallentò la battuta, turbando così, con accordi appassionati, la calma di quella tristezza e fece rombare il tuono in quel cielo senza nubi che s'oscura soltanto al calare del sole[1].

Ed ecco la seconda, riferita evidentemente a un diverso contesto:

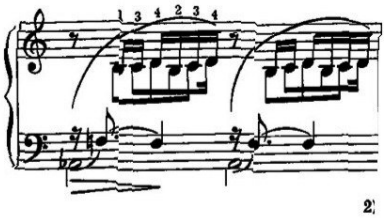
> La nobile elegia, la stessa ch'egli aveva altre volte tanto stranamente sfigurato, si elevò nella sua sublime semplicità; né una nota né un accento furono aggiunti alle note e all'accento dell'autore[2].

Uno dei più visionari creatori dell'Ottocento sta parlando di uno dei massimi pianisti-compositori del suo tempo, e si sofferma proprio sul rapporto di questi con un testo beethoveniano di riferimento: è sintomatico veder contrapporre lo "snaturamento" della prima esecuzione alla "sublime semplicità" della seconda. Berlioz era un sovvertitore piuttosto che un restauratore dell'eredità classica: la sua *Sinfonia fantastica* sta alle nove Sinfonie come – poco più di vent'anni dopo – la *Sonata* di Liszt starà alle trentadue Sonate di Beethoven. Eppure non gli piacciono le libertà che Liszt si prende nei confronti della pagina la prima volta, mentre apprezza la fedeltà della seconda come una compensazione a quanto lo stesso Liszt aveva "stranamente sfigurato".

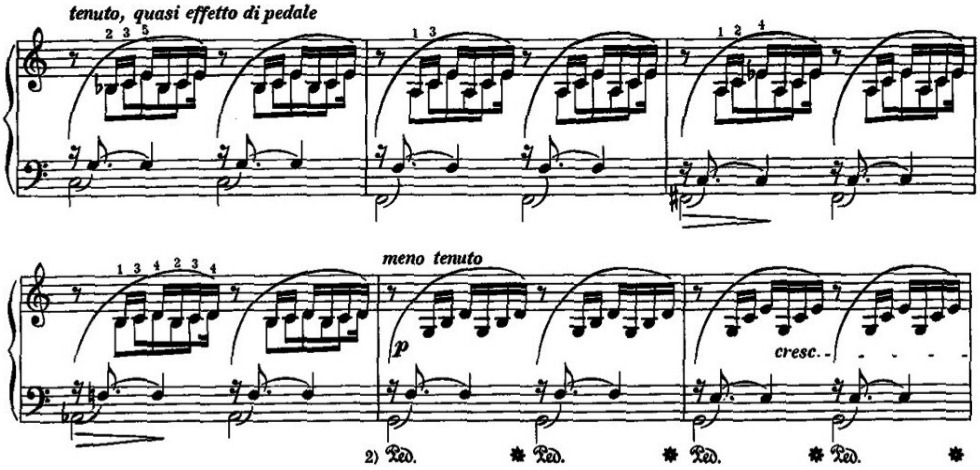
Dai due frammenti sopracitati, si potrebbe concludere che già per un avvenirista del primo Romanticismo come Berlioz il rapporto col testo scritto debba essere improntato alla massima fedeltà. Ma siamo sicuri che quando Liszt "snaturava" o "sfigurava" Beethoven lo facesse "per farsi applaudire dal pubblico elegante"? E se invece Liszt avesse pensato di rendere più esplicito ciò che secondo lui era implicito, e quindi poco comprensibile per il pubblico, elegante o meno? Ancora: se Liszt – l'inventore del *recital* pianistico[3] – avesse ritenuto che la vera fedeltà al testo non è quella alla pagina scritta, ma quella al suono evocato dalla pagina stessa[4]? In ultimo: se Liszt avesse osato oltrepassare la *lettera* (le note) per andare avventurosamente in cerca dello *spirito* (il timbro) proprio in Beethoven (che, secondo Charles Rosen; «comprese il *pathos* insito nello scarto fra un'idea e la sua attuazione più di qualsiasi altro compositore»[5])? Dopo tutto, anche in molte delle sue edizioni di autori da lui considerati "classici" come Schubert e Weber, Liszt propone modifiche alla *lettera* per meglio cogliere lo *spirito*: pensiamo anche soltanto alla versione per pianoforte e orchestra della *Wandererfantasie* del primo (che Liszt non considerava una trascrizione, bensì un migliore adattamento della scrittura di Schubert), o alle varianti proposte per il solista nel *Konzertstück* del secondo.

Con la parola "trascrizione", però, siamo tornati al punto di partenza, ossia a Busoni. Non mi riferisco al Busoni trascrittore di musica altrui, ma al Busoni teorico, che scrive: «Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce, il pensiero perde la sua forma originale»[6]. Eccoci al centro del concetto di rapporto col testo secondo Ferruccio Busoni: vedremo come è inteso nelle sue edizioni, revisioni, interpretazioni. Poi ne cercheremo l'evoluzione, nei testi pubblicati dai suoi allievi italiani come Bruno Mugellini e Gino Tagliapietra. Infine daremo uno sguardo su come viene inteso oggi il rapporto col testo dalle scuole pianistiche italiane che – in qualche modo – possono essere ricondotte a Busoni. Data l'ampiezza dell'argomento (che potrebbe occupare un intero convegno), mi limiterò al rapporto col testo bachiano: non quello trascritto da altri strumenti, ma quello destinato al clavicembalo e riproposto al pianoforte. Anche qui il campo è troppo vasto per essere esaurito in un articolo: mi soffermerò dunque sul primo *Preludio e Fuga* dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato*, che ci offre la possibilità del confronto fra Busoni interprete e Busoni revisore, anche se a distanza di quasi trent'anni.

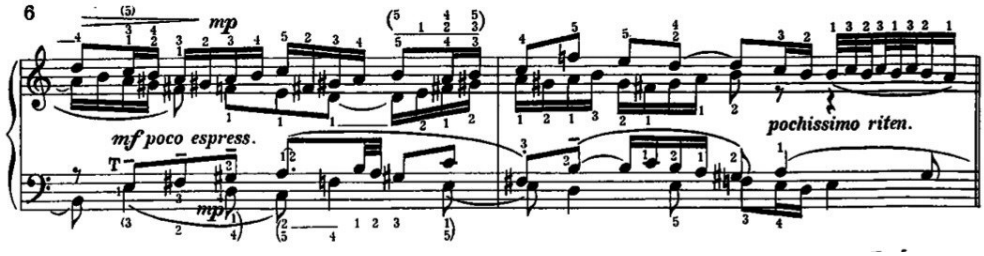
La registrazione del *Preludio e Fuga* risale al 1922, mentre la monumentale pubblicazione della *Bach-Busoni Ausgabe* da parte di Breitkopf & Härtel inizia (non a caso col primo volume del *Clavicembalo ben temperato*) nel 1894. Nell'ascolto del *Preludio* – molto pedalizzato – tutto scorre tranquillo fino al sorprendente rilievo dato al *la bemolle* basso (batt. 23).



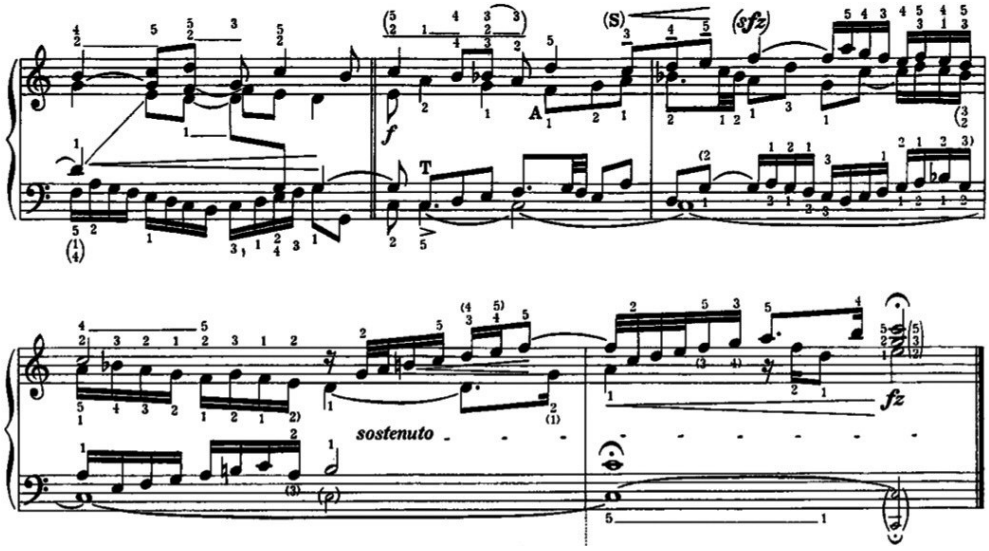
Si tratta – in effetti – di una nota cruciale: da un lato, interrompe il percorso armonico (che nelle battute precedenti stava salendo cromaticamente verso il *sol*), dall'altro lo arricchisce con una deviazione imprevista, prima di iniziare il lungo pedale di dominante che conduce alla tonica. Dopo questa sottolineatura, che non può passare inascoltata, ritorna la regolarità dell'inizio, con un graduale *crescendo* che sfoga nella risoluzione finale; l'*allargando* conclusivo è piuttosto contenuto. Nella pagina a stampa dello stesso brano non c'è nulla che faccia pensare nemmeno a un accento su quel *la bemolle*: per contro ci sono piccole "forcelle" che non si avvertono all'ascolto. L'indicazione *tenuto, quasi effetto di pedale* e la conseguente modifica della grafia da batt. 20 a batt. 23 corrispondono a una risonanza che si estende a tutto l'ascolto, e non soltanto a quelle battute.



La *Fuga* ci riserva sorprese anche maggiori. Dopo aver ammirato la capacità dell'interprete di far sentire ogni dettaglio di un tessuto polifonico così denso, alle batt. 12-13 ascoltiamo un *allargando* da far girare la testa, che anticipa la cadenza al relativo minore rendendola quasi conclusiva.

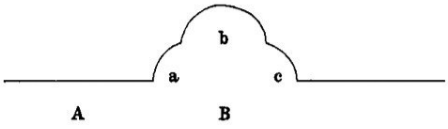


Stessa osservazione per la cadenza al secondo grado (batt. 18-19) e per quella al primo (batt. 23-24), seguita da quattro battute di pedale di tonica in progressivo rallentamento fino alla fine. Anche in questo caso, se cerchiamo un corrispettivo nel testo scritto, restiamo interdetti: Busoni indica *pochissimo ritenuto* (!) per la prima cadenza di cui sopra, non indica nessuna variazione agogica per le successive, limitandosi a prescrivere *sostenuto* per le ultime battute. A differenza di quanto avviene per il *Preludio*, nella *Fuga* la discrepanza fra interpretazione e revisione investe anche la dinamica: basti pensare che Busoni *suona* la coda *diminuendo* sino al *pp* finale, mentre *scrive* un *crescendo* dal *f* in avanti.



Tutto al contrario, quindi, fra *spirito* e *lettera*, addirittura fra il proprio *spirito* e la propria *lettera*? Non è così semplice. In calce alla pagina conclusiva della *Fuga*, Busoni pone un piccolo grafico in cui – oltre a suggerire una suddivisione formale in tre sezioni – riserva uno spazio

particolare alle tre cadenze sopradescritte, che – a colpo d'occhio – assumono un peso architettonico molto rilevante.



Dieser entsprechend ist:
A = Exposition, 6 Takte
B = Durchführung 17 Takte { a = 7 Takte = Engführung; b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt); c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe.
C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonika.

Se ci lasciassimo prendere da queste poche linee, potremmo quasi pensare che il Busoni editore del 1894 si limitasse a individuare una struttura portante, mentre il Busoni interprete degli ultimi anni trovasse il coraggio di saggiarne la resistenza, correndo il rischio di un eventuale crollo. Del resto, il Busoni teorico aveva scritto che «anche l'*esecuzione* di un lavoro è una trascrizione»[7].

Ho cercato di scandagliare le differenze fra quanto Busoni mette in pratica come interprete e quanto prescrive come revisore. D'altronde, in un suo articolo, lo stesso Busoni cita Goethe quando dice che «il talento sviluppa tutto nella pratica, e di particolari teorici non ha bisogno di prender notizia»:[8] in altre parole, «l'artista segue istintivamente il principio di una *diversità* fra gli uomini», quando «invece il teorico commette di solito l'errore di partire dall'idea di una *rassomiglianza* fra gli uomini»[9]. Tuttavia non stiamo ancora parlando del rapporto di Busoni col testo di Bach, ma di quanta libertà si prende questi nel 1922, suonando un *Preludio e Fuga* di cui aveva curato l'edizione nel 1894: in quell'anno, però, come si era posto Busoni davanti all'impresa di pubblicare Bach? Leggiamo nella sua "Introduzione al *Clavicembalo ben temperato*":

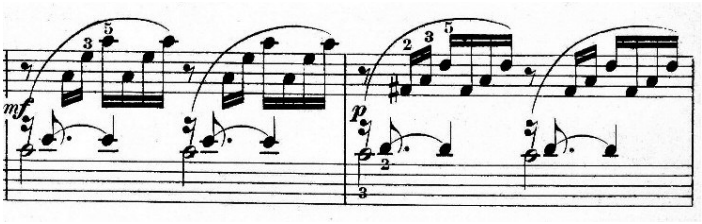
> All'edificio della musica Johann Sebastian Bach recò massi giganteschi, saldandoli in un fondamento incrollabile. E là dove pose le basi del nostro odierno indirizzo compositivo è anche il punto di partenza del moderno pianismo. Sorpassando la sua epoca di generazioni, Bach sentiva e pensava in dimensioni a cui i mezzi espressivi dell'epoca non erano adeguati. Questo basta a spiegare come l'ampliamento, la "modernizzazione" di alcuni suoi lavori (ad opera di Liszt, Tausig e altri) non cozzi contro lo "stile bachiano" anzi sembri completarlo[10].

Il concetto è chiarissimo e coerente con tutto il pensiero busoniano: ciò che conta è "l'idea astratta"[11], che l'interprete – sia questi esecutore o editore – ha il dovere morale di far rivivere, col suono o col segno scritto. In quest'ottica, poco conta cercare rispondenze fra un'incisione del 1922 e una revisione del 1894: lo stesso Busoni – accettando di inserire la sua "Introduzione" sopra riportata in una raccolta di scritti pubblicata proprio nel 1922 – avverte che «più di un'asserzione del ventottenne è in contraddizione con le opinioni dell'uomo maturo»[12].

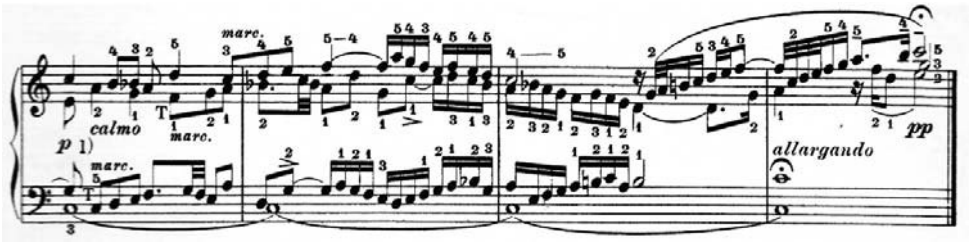
Ma quali erano le edizioni da cui era partito Busoni nel 1894? Dal 1850 (centenario della morte di Bach), le edizioni critiche della *Bachgesellschaft* cominciano ad affiancarsi alle revisioni "storiche" di Czerny e di Bülow: da una parte abbiamo ben cinquantanove volumi dove – forse per la prima volta – sono indicate fonti e varianti, mentre dall'altra abbiamo un Bach trasportato sulla tastiera del pianoforte da musicisti indubbiamente di prim'ordine, i quali però lo trattano quasi alla stregua di Beethoven. Inoltre, a breve distanza dall'inizio delle pubblicazioni della *Bachgesellschaft*, Carl van Bruyck (1867) e Hugo Riemann (1890) pubblicano a Lipsia due fondamentali analisi del *Clavicembalo ben temperato* che non sfuggono a Busoni[13]: questi si documenta sui testi della *Bachgesellschaft*, ma – come abbiamo letto poco sopra – non considera affatto sacrilego "modernizzare", quando ritiene che sia necessario. Naturalmente, la sua è una posizione culturale che all'epoca era di avanguardia (anche perché non ignorava la nascente filologia, facendo rientrare *tutto* Bach nel repertorio corrente). Oggi, il nostro rapporto col testo è cambiato: l'uso degli *Urtexte* è divenuto comune e il ricorso alle revisioni del passato avviene – quando avviene – quasi esclusivamente per ragioni di approfondimento. Il pianista che oggi prende in mano un volume della *Bach-Busoni Ausgabe* lo fa per conoscere l'approccio di Busoni a Bach, non certo per studiare Bach nell'edizione di Busoni. D'altronde, come si farebbe a proporre oggi l'edizione busoniana delle *Variazioni Goldberg*, che Busoni riduce drasticamente da 30 a 20 (perché altrimenti risultavano troppo lunghe per il pubblico), annullando la miracolosa costruzione a multipli di 3 prevista da Bach, con tanto di canoni a intervalli in costante aumento? Per quanto avvenirista, profeta del Novecento, amico dei pittori futuristi, Busoni vive il suo rapporto con Bach (così come con gli altri autori di cui cura la pubblicazione delle opere) da compositore a compositore.

E i suoi allievi italiani? Qual è il loro rapporto col testo di Bach? Bruno Mugellini non fu un diretto allievo di Busoni, ma affiancò Egon Petri nella *Busoni-Ausgabe*: lo iscriviamo idealmente fra i discepoli busoniani per questa collaborazione col primo e forse più illustre fra i veri allievi del Maestro. In seguito, Mugellini pubblicò una propria revisione del *Clavi-*

cembalo ben temperato: per restare al nostro *Preludio e Fuga*, la prima occhiata fa pensare all'edizione di Busoni sopra commentata. Di più: Mugellini prescrive certe dinamiche del *Preludio* che Busoni esegue come pianista, ma non indica come revisore (batt. 5-6 e 7-8, ma anche 12-13 e 14-15).



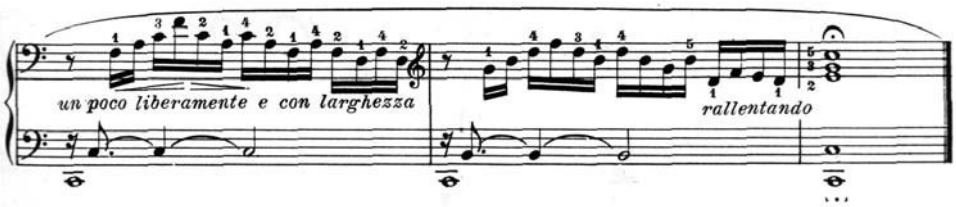
Nella coda della *Fuga*, poi, Mugellini indica quel lungo *diminuendo* sino alla fine che Busoni suona, mentre prescrive di terminare *f*.



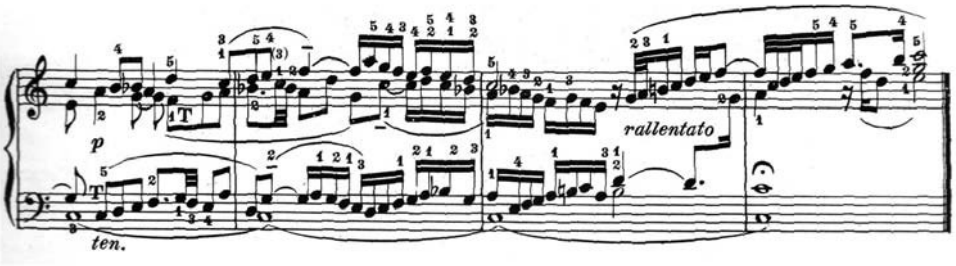
Gino Tagliapietra fu invece un vero allievo di Busoni (iniziò a studiare con lui a Berlino nel 1906, mantenendo sempre uno stretto contatto epistolare), che ammirava il suo insegnante fino quasi alla venerazione. Ecco l'ultima lettera che gli scrisse, pochi mesi prima della scomparsa:

> Maestro mio, l'abbraccio con tutto l'amore mio, Le bacio le Sue divine mani e la Sua fronte divinatrice e la prego di concambiarmi col Suo solito affetto. Suo Gino Tagliapietra[14].

Anche nella revisione bachiana di Tagliapietra, il primo impatto è busoniano, a partire dalla pedalizzazione del *Preludio* e dall'indicazione *un poco liberamente e con larghezza*, così simile al *molto liberamente ed armonioso* di Busoni nelle ultime battute del *Preludio*.



Nella *Fuga*, invece, manca ogni indicazione agogica nelle cadenze, mentre la coda è segnata tutta *p*, in conformità con l'esecuzione, ma non con l'edizione busoniana.



La lezione di Busoni e dei suoi eredi italiani, nei limiti che mi sono posto per questo contributo, va certo più nel senso della fedeltà allo *spirito* piuttosto che alla *lettera*. Ma oggi, con quanto abbiamo affermato a proposito di *Urtexte*, si tratta di una posizione anacronistica senza appello? Forse no, se leggiamo quanto scrive un grandissimo pianista come Alfred Brendel, a proposito della fedeltà al testo:

> Suonare quel che sta scritto? Il più possibile. Sottolineo "possibile", perché la totale fiducia nel testo può spingerci a esagerare. Nei manoscritti e nelle prime edizioni si trovano errori e inesattezze. Non dobbiamo solo domandarci: "Che cosa voleva mettere per iscritto il compositore?", ma anche: "Che cosa intendeva dal punto di vista musicale?" e "Come posso far fronte alle esigenze di questo pezzo?". La fedeltà incondizionata al testo non ci assolve[15].

Per concludere, mi viene in mente il finale dell'*Arte della commedia* di Eduardo De Filippo: un capocomico, scacciato in malo modo dal nuovo prefetto di una cittadina, gli prospetta l'eventualità che le prossime personalità attese dal prefetto stesso (il quale non le ha ancora mai incontrate di persona) possano essere gli attori della sua compagnia, opportunamente

preparati e truccati, per dimostrare di essere veri artisti e non guitti. Allo stesso modo, ho citato un musicista inattaccabile culturalmente come Brendel per "discolpare" Busoni: ma Brendel è anche uno dei più appassionati busoniani di oggi, come dimostrano le sue incisioni e i suoi numerosi scritti. Come facciamo a sapere se queste affermazioni sono farina del suo sacco, o frutto dell'inesauribile eredità busoniana, filtrata attraverso l'intelligenza e lo *humour* di uno degli ultimi grandi interpreti del Novecento?

Note

[1] Cit. in PIERO RATTALINO, *Realtà, mito e immagini del* Chiaro di luna, in *La sonata romantica e altri saggi sulla letteratura per pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 47.

[2] *Ibidem*, p. 48.

[3] Cfr. PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 253.

[4] Vengono in mente le parole di Giorgio Graziosi: «A esser brevi: l'opera pittorica *è* il quadro, l'opera musicale non è la pagina, ma è *nella* pagina» (*L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1967, p. 17).

[5] Cfr. CHARLES ROSEN, *La generazione romantica*, ed. it. a cura di Guido Zaccagnini, Milano, Adelphi, 1997, p. 23.

[6] Cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Valore della trascrizione*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, ed. it. a cura di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 219.

[7] *Ibidem*.

[8] FERRUCCIO BUSONI, *'La tecnica naturale del pianoforte' di Rudolf M. Breithaupt*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 206.

[9] *Ibidem*, p. 205.

[10] FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al 'Clavicembalo ben temperato' di J. S. Bach*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 251.

[11] Cfr. nota 6.

[12] FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al 'Clavicembalo ben temperato' di J. S. Bach*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 255.

[13] *Ibidem*, p. 254 nota 4.

[14] *Busoni-Nachlass*, Mus. ep. G. Tagliapietra 12.

[15] ALFRED BRENDEL, *Abbecedario di un pianista. Un libro di lettura per gli amanti del pianoforte*, trad. it. di Clelia Parvopassu, Milano, Adelphi, 2014, p. 54.

Educazione musicale orchestrale integrata Genova, Conservatorio "N. Paganini" – 30/3; 27/4; 18/5; 8/6 2019

Mara Luzzatto

Premessa

L'*Educazione Musicale Orchestrale Integrata*, realizzata da *AllegroModerato* (cooperativa specializzata nella didattica musicale speciale, www.orchestraallegromoderato.it) è una metodologia che si rivolge a bambini, giovani e adulti con fragilità e disabilità. All'interno di un gruppo orchestra integrato da musicisti-educatori specializzati ed allievi, si affrontano rielaborazioni graduali e progressive di opere della musica colta.

L'idea di organizzare nel nostro Conservatorio il seminario *Educazione Musicale Orchestrale Integrata* è nata a seguito di un esperimento condotto nel 2018. Erica Parodi, allieva della mia classe di Flauto, ha inserito nel proprio recital finale di laurea sette strumentisti con disabilità (con i quali aveva seguito un tirocinio presso l'associazione genovese *Philos* in cui operava una musicista formata da *AllegroModerato*), assieme ad una flautista ed una clarinettista interne. L'ensemble ha eseguito una trascrizione dal *Carnevale degli animali* di Saint-Saëns, dando il sapore di una scommessa vinta, quella di una reale integrazione sul piano relazionale e musicale.

Abbiamo così deciso di ampliare la scala, allargando la possibilità di collaborazione ad altri strumentisti del Conservatorio, e anche ad operatori esterni impegnati a vario titolo nella relazione con la disabilità (i quali il più delle volte devono inventare modalità operative personali, in quanto privi di una formazione specifica).

La nostra convinzione è che la musica sia un efficace mezzo per organizzare il pensiero ed elaborare il proprio mondo interiore, e questo è maggiormente determinante nei casi di persone con disabilità. Il desiderio di ospitare *AllegroModerato* significa dunque una profonda condivisione della *mission*: "*AllegroModerato* si rivolge alle persone con fragilità psichiche, mentali e fisiche promuovendo una formazione musicale che attiva e sviluppa competenze emotive, cognitive e relazionali". In questo senso, ci sembra un segnale importante che sia un Conservatorio ad aprire le sue porte richiedendo una formazione di base, e il numero dei partecipanti al seminario è fortemente incoraggiante.

Riteniamo che la forza della pratica orchestrale di *AllegroModerato* risieda nel concetto-esperienza dell'integrazione, ossia nella compresenza di strumentisti opportunamente formati a fianco di compagni musicisti più fragili: questi ultimi sperimentano un efficace metodo di lavoro per affinare competenze cognitive, espressive e relazionali, all'interno di un reale contesto di inclusione; parallelamente, agli studenti che prepariamo all'interno del Conservatorio viene offerta la possibilità, rara nel percorso ordinario, di cimentarsi con i fondamentali teorici della pedagogia, della psicologia e dell'antropologia della musica. Inoltre, i nostri studenti possono mettersi alla prova con la trascrizione e la rielaborazione orchestrale, dotandosi di quelle competenze didattiche operative che possono consentire di ricoprire la veste di *tutor* all'interno di un gruppo. L'intero percorso rappresenta per tutti un vero arricchimento sul piano della maturazione umana, personale e relazionale.

Siamo profondamente riconoscenti ai docenti di *AllegroModerato* Marco Sciammarella, Luca Baldan e Pinuccia Gelosa, che hanno portato a Genova la loro competenza ed esperienza ventennale nel campo della didattica musicale speciale. Il loro entusiasmo, davvero contagioso, ci stimola a cercare nuove occasioni per sperimentare questa pratica.

PARTE I - La musica di *AllegroModerato* (Marco Sciammarella)

Musicoterapia intesa come educazione musicale integrata ed inclusiva

AllegroModerato è una cooperativa sociale Onlus nata a Milano nel 2011 a seguito di uno *spin off* della cooperativa Esagramma, realtà ideata dal musicista e teologo Pierangelo Sequeri alla fine degli anni '90. L'esperienza maturata dagli insegnanti di *AllegroModerato* in oltre vent'anni di lavoro, come musicisti, operatori nei contesti della pedagogia e della didattica musicale, della musicoterapia e della riabilitazione, fanno sì che questo progetto si ponga in modo originale, e per certi aspetti unico, nel panorama delle cosiddette artiterapie.

Le scuole di pensiero, le teorie, i modelli all'interno del dibattito odierno sulla relazione "musica e disabilità", sono molteplici, di segno diverso e a volte opposto, ma questa ricchezza di punti di vista e di approcci è sicuramente importante e stimolante. *AllegroModerato* si posiziona in una zona abbastanza precisa, non riconoscendosi pienamente nella definizione che collega in modo diretto la musica alla terapia e, seppur riconoscendo e condividendo il valore di diversi modelli ad essa riferiti, cerca di proporre nelle parole e nei fatti altre direzioni di visione e di azione. Musicoterapia, ma soprattutto musica. Non

è certo questo lo spazio per approfondire i riferimenti teorici e di metodo che sostengono questa posizione programmatica, ci limitiamo però a porre l'attenzione su alcune riflessioni di base.

Tutte le pratiche che per chiunque significano passione, interesse, dedizione, quando sono fatte dalle persone con fragilità trasformano il nome: la persona con disabilità che va a cavallo fa ippoterapia; quella che fa ginnastica svolge terapia del movimento; quella che si misura col lavoro manuale fa terapia occupazionale. L'esistenza pare sequestrata dal concetto di malattia, dalle diagnosi e da un conseguente "accanimento terapeutico". Queste pratiche diventano medium, canali o banalmente il pretesto e la giustificazione di un'ulteriore e infinita presa in carico di ordine terapeutico.

La persona con disabilità non viene considerata normale nemmeno quando fa cose che normalmente fanno tutti. Ma il continuo richiamo alla "terapia" sembra a volte essere collegato più al bisogno degli operatori di legittimazione, autovalidazione, riconoscimento di un ruolo garantito "scientificamente". Questo filtro clinico, seppur legittimo e necessario per leggere le difficoltà della persona e programmare interventi adeguati, sembra però determinare e impostare tutte le sue attività, anche quando queste sono al di fuori dei contesti di cura in senso strettamente medico e sanitario.

AllegroModerato vuole affermare la possibilità che la persona con disabilità possa affrontare un percorso di spazi, tempi e azioni, che non siano solo funzionalmente riabilitativi, ma espressivi, relazionali, cooperativi, artistici. La cura per *AllegroModerato* è intesa come possibile personalizzazione dei modi di maturazione dell'esistenza, che dal nostro punto di vista, attraverso il fare musica, vuol dire il piacere dell'esercizio delle proprie passioni, della loro condivisione, l'assunzione di un ruolo e della responsabilità che ne deriva, non ultimo la conseguente gratificazione per i risultati del proprio lavoro.

Quello che vogliamo dire è che in molte esperienze di musicoterapia di musica ce n'è poca e spesso fatta con strumenti inadeguati e con competenze musicali residuali. Probabilmente è per questo motivo che il peso dell'intervento si sposta sulla terapia. Rimettere al centro la musica e il suo potenziale formativo non significa non avere precisi, rigorosi, scientifici criteri di osservazione, valutazione ed intervento sulla globalità della persona. Semplicemente, all'interno del lavoro di *AllegroModerato* questi non sono mediati dall'ambito della clinica e dalla sua intenzione terapeutica, andando a sovrapporsi surrettiziamente alla musica, ma sono fondati sulla musica e sul fare musica insieme, perché da sempre il fare musica viene riconosciuta come esperienza antropologicamente fondamentale e fondante della formazione del sé, della costruzione del simbolico e delle relazioni tra gli uomini di ogni cultura. Per *AllegroModerato*, la formazione musicale presenta

di per sé caratteristiche intrinseche per esercitare le dimensioni qualitative dell'esistenza e dell'integrazione personale, anche quando la persona con handicap è fortemente ferita nella mente e nel corpo.

Tutti i diversi apporti teorici confluiti nell'esperienza *AllegroModerato* dalla pedagogia, dalla psicologia, dalla didattica, così come i più attuali apporti delle neuroscienze, trovano compimento e validazione attraverso l'esperienza diretta del fare musica insieme. Questo vuol dire restituire peso alle competenze tecniche ed esecutive sugli strumenti, alla capacità di composizione, orchestrazione, arrangiamento per diversi ensemble musicali, così come alle abilità di composizione istantanea e improvvisative.

In *AllegroModerato* l'osservazione, la valutazione e l'intervento educativo è costruito da operatori che integrano la formazione musicale con competenze di ordine psicologico e psicopedagogico. Per tutti il focus è il lavoro che la musica fa con chiunque si mette al lavoro con la musica. È il *comportamento musicale*, la *condotta musicale,* ossia il sé (fisico, mentale, psichico, emotivo e cognitivo) in azione con le tecniche, le regole, le finalità del fare musica insieme agli altri. La pratica della musica vuol dire esercitare relazioni cooperative, impegno strutturato nel tempo e in grado di strutturare il tempo, tendendo tempre verso un risultato artisticamente apprezzabile, esteticamente significativo, che sottende, implica e include un processo di trasformazione della personalità e delle competenze relazionali.

Ci riferiamo a una musica pensata e fatta al meglio delle sue potenzialità, fatta con strumenti veri e di qualità, con forme e generi musicali densi di pensiero, cioè con ricchezza e complessità di linguaggio, di sintassi, di costruzione, perché proprio questa ricchezza e complessità possono alimentare e sviluppare processi mentali, emotivi e relazionali migliori. È musica fatta di esercizio costante e *"moderato"* in aula, ma anche di concerti, di eventi importanti ed *"allegri"* dove raccogliere il frutto del proprio lavoro.

Non certo musica in chiave *farmacologica*, allopatica o omeopatica che sia, somministrata in cuffia in laboratorio, né tanto meno come strumento propedeutico e sussidiario della relazione terapeutica, quindi ridotta a oggetto intermediario, canale regressivo, stimolo-risposta, sollecitazione sonora e neppure come animazione e intrattenimento socializzante, libera espressione emozionale, spontaneismo ludico-sonoro, o per finire solo come arredamento sonoro, sottofondo indistinto di attività differenti. In *AllegroModerato* la musica è esperienza del fare musica con gli altri, è esercitare la complessità insita nei processi dell'esecuzione musicale, è tendere il più possibile ad una qualità che porta a innescare energie vitali profonde e produce azione e comunicazione con sé stessi e con il mondo. La pratica e il lavoro con la musica offre a tutti ed in modo raffinato ed efficace la possibilità

di organizzare il pensiero, di rielaborare le emozioni e gestire le relazioni, ristrutturando così il proprio mondo interiore potendolo poi condividere con maggiore consapevolezza.

Il progetto di AllegroModerato

L'offerta formativa di *AllegroModerato* cerca di essere così più ampia ed articolata possibile, per permettere ad ogni singolo allievo di trovare il percorso più adeguato e opportuno alla propria crescita personale. Tutti gli allievi, divisi in gruppi di età omogenea e con problematiche diverse, iniziano la formazione musicale attraverso un *Triennio Propedeutico* dove si sperimentano, in un contesto musicale stimolante ed integrato da altri educatori e musicisti, gli strumenti dell'orchestra e, in progressione di complessità, le molte forme della musica, soprattutto della tradizione eurocolta. Successivamente al percorso di base, ogni allievo ha la possibilità di accedere a percorsi musicali diversificati: corsi individuali di strumento; musica da camera; coro; musica d'insieme con repertorio pop, rock, jazz; *Musimatica* che coniuga musica, elettronica e informatica e *ConCerti Sguardi* una sezione di di videomaking, che sperimenta le possibili contaminazioni tra il linguaggio delle immagini e la musica.

L'*Orchestra Sinfonica AllegroModerato*, il gruppo di musica moderna *InBand* e il *Coro AllegroModerato* sono il punto di arrivo degli allievi che frequentano i diversi corsi. Sono i contesti in cui gli studenti musicisti possono fare esperienza di un impegno adulto, lavorando insieme agli educatori musicisti e a professionisti della musica. Queste attività musicali sono organizzate in prove settimanali per affrontare in maniera professionale un articolato calendario di concerti in Italia, in Europa ed anche oltreoceano (Ungheria, Russia, Inghilterra, Argentina) e sono occasioni speciali per presentare in contesti prestigiosi il proprio lavoro, perché offrono momenti di autonomia e di gratificazione personale. Le formazioni musicali di *AllegroModerato* hanno avuto molte e diverse collaborazioni con artisti di grande prestigio come Stefano Bollani, Franco Mussida e Eugenio Finardi, che hanno riconosciuto non solo il valore sociale del progetto della cooperativa, ma anche un interessante ed originale laboratorio di creazione musicale. Significative anche le collaborazioni in corso con importanti realtà del teatro contemporaneo italiano (Babilonia Teatri e Teatro della Ribalta) dove i musicisti di *AllegroModerato* sono stati chiamati a comporre ed eseguire in scena le musiche e i commenti sonori, aprendo così la strada a sperimentazioni di nuovi sentieri di crescita personale ed artistica.

A tutto questo si aggiungono altri percorsi che vanno nella direzione di uno sviluppo

globale degli allievi musicisti ed anche di una attenzione alle necessità delle loro famiglie, all'interno di seminari residenziali organizzati per un fine settimana o per periodi più lunghi, in piccoli gruppi composti da allievi, insegnanti e professionisti esterni che lavorano tutti insieme su progetti musicali specifici, facendo anche esperienza di autonomia e responsabilità adulta. Durante l'anno scolastico insegnanti, allievi e famiglie partecipano ad attività culturali organizzate da *AllegroModerato*: concerti, mostre, spettacoli teatrali, film, dibattiti e convegni, per un tempo libero di qualità o per riflettere e confrontarsi sulle questioni della disabilità, dell'educazione e dell'arte.

Il progetto complessivo di *AllegroModerato* si muove in un'ottica di azione locale e allo stesso tempo attraverso una visione globale, con una intenzione di lavoro *"politica"*, orientata ad un cambiamento di paradigma della relazione persona-disabilità-società. Il lavoro dei musicisti di *AllegroModerato* vuole proiettarsi e imporsi verso *"il mondo"*, muovendosi non solo nei contesti legati al mondo dell'handicap e dell'associazionismo ad esso collegato. La cooperativa *AllegroModerato* lavora quotidianamente per essere riconosciuta e legittimata anche e soprattutto come centro di promozione culturale e artistica, quindi sociale. Tutto questo si esprime nella fitta rete di rapporti con le istituzioni pubbliche e private, il mondo della comunicazione, la scuola, i Conservatori, le Università, gli enti di produzione musicale e teatrale. Per *AllegroModerato*, particolarmente importanti e significative sono le collaborazioni con SONG-Sistema Lombardia (www.sistemalombardia.eu) e il Centro Professione Musica (www.cpm.it), entrambe realtà di eccellenza nel rapporto tra formazione musicale e vocazione sociale, orientate sempre in un'ottica di forte qualità del risultato artistico.

A questo riposizionamento strategico delle attività della cooperativa *AllegroModerato* corrisponde un conseguente tentativo di ribaltamento dell'immagine e del ruolo della persona con disabilità che da più fronti si sta cercando di affermare, ed è proprio all'interno di questi contesti che si inseriscono quelle attività a forte valenza inclusiva, le quali vedono protagonisti i musicisti con disabilità, nel ruolo di musicisti tutor all'interno di formazioni musicali integrate, in laboratori musicali avviati nelle scuole e nei reparti ospedalieri.

Nonostante la sensibilità e l'attenzione dei mezzi di comunicazione e di ampi strati della nostra società, nel senso comune, nella pancia profonda del paese, la persona con disabilità è ancora percepita solo ed esclusivamente come portatrice di bisogni, di diritti, di richieste di posteggi riservati, di insegnanti di sostegno, di assegni di accompagnamento e tutto quello che si potrebbe ancora confondere con "assistenzialismo". A volte questo senso comune si distorce a tal punto che capita nelle cronache televisive che i diritti delle persone con disabilità vengano associati alla frode e alla furbizia. Come può e dove può,

AllegroModerato lavora con tenacia per rovesciare questa rappresentazione, perché la persona con disabilità, opportunamente formata e motivata, da oggetto passivo di cure può diventare soggetto attivo di un intervento di cura, di cultura, di arte, divenendo potenzialmente una risorsa preziosa e attiva nel tessuto sociale ed economico.

L'idea portante è che la competenza, l'esperienza musicale, ma soprattutto la sensibilità musicale acquisite dai musicisti di *AllegroModerato* possono e devono essere diffuse, propagate, disseminate, uscire il più possibile allo scoperto, reinvestite, non solo presentando il proprio lavoro in occasione dei concerti, ma mettendolo a disposizione degli altri. Il rovesciamento di pensiero è originale perché sono le cosiddette persone considerate più "fragili" ad aiutare gli altri – siano essi i bambini a scuola, i reclusi delle carceri, gli anziani nelle case di riposo e i piccoli e giovani degenti dei reparti di pediatria negli ospedali.

Grazie all'intelligenza e alla sensibilità dei professionisti, delle strutture ospedaliere, delle fondazioni private che continuano a sostenere e promuovere il progetto dei laboratori musicali integrati, oggi possiamo dire, dopo diversi anni di collaudo, che possiamo verificare come questa esperienza, oltre ad aver messo in circolo forti e profonde energie in chi ne ha fatto esperienza diretta, può diventare auspicabilmente un modello esemplificativo, esportabile e replicabile di "umanizzazione" dei luoghi della cura.

Se nel 2016 il Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, ha assegnato ad *AllegroModerato* un'onorificenza al valor civile per il suo lavoro, vuol dire che la direzione è quella giusta.

Non più solo musicoterapia, ma musica. Tutta un'altra musica.

PARTE II - IL SEMINARIO

i. *Reclutamento dei partecipanti*

In un primo incontro con i responsabili di *AllegroModerato*, avvenuto nell'estate 2018 alla presenza del Direttore uscente e del Direttore entrante, sono state esposte le linee-guida, e si è verificata la fattibilità dell'operazione. Per le norme relative alle iscrizioni – gratuite per gli studenti interni – è stata inviata una *Newsletter* agli studenti del Conservatorio; al contempo è stata interessata la Consulta Comunale e Provinciale per la tutela delle persone disabili (attraverso il Segretario Giorgio Cereseto), che ne dava a sua volta comunicazione.

ii. *Dati dei partecipanti*

Studenti interni iscritti:

1. Arrigo Luca, flauto
2. Benignetti Luca, flauto
3. Demarchi Stefano, percussioni
4. Franco Angelica, flauto
5. Ghersina Sofia, oboe
6. Koco Eleni, pianoforte
7. Longhi Cecilia, fagotto
8. Laura Margherita, pianoforte
9. Oneto Cecilia, flauto
10. Ottaviani Silvia, pianoforte
11. Parodi Erica, flauto
12. Pavani Alberto, pianoforte
13. Prebbenna Greta, violino
14. Schillaci Matteo, percussioni
15. Rosasco Valentina, contrabbasso

Esterni iscritti:

1. Annunziata Simona
2. Bagnasco Rosamaria
3. Piazze Giovanni
4. Tortarolo Lara

Agli incontri I e IV hanno partecipato anche un gruppo di persone con disabilità seguite da Francesca Sivori e Rita Maglia presso il centro Don Orione di Genova (Eleonora, Giuseppa, Graziella, Irene, Isabella, Mario, Matilde, Serafina).

iii. *Metodologia e Strutturazione incontri*

Gli incontri hanno formulazioni diverse, concentrando l'attenzione sui diversi aspetti della pratica orchestrale. In sintesi ne riportiamo lo svolgimento*.

I incontro (30/03)

La prima giornata di seminario è stata dedicata all'esperienza di orchestra integrata: gli allievi e i docenti esterni hanno affiancato un gruppo di persone con disabilità ospiti dell'Istituto "Don Orione" di Genova, che da diverso tempo sono seguite da operatrici formatesi in *AllegroModerato*. L'improvvisazione guidata non ha previsto la lettura di una partitura, ma agli studenti del Conservatorio sono stati assegnati strumenti diversi dal proprio (violino, violoncello, percussioni e marimba) e l'orchestra integrata ha seguito le istruzioni del pianista, che conduceva una melodia tratta da un noto brano d'autore.

Gli allievi del Conservatorio, abituati in orchestra a leggere ciascuno sul proprio spartito, in assenza di esso hanno dovuto concentrare tutta la loro attenzione sul direttore al pianoforte che coordinava i vari interventi.

II incontro (27/04)

Il successivo incontro è stato dedicato alle istruzioni essenziali per la rielaborazione di una partitura musicale adeguata ad un'orchestra integrata. I partecipanti sono stati divisi in tre gruppi, comprendenti ciascuno un pianista, un docente esterno, uno strumento a fiato, uno strumento ad arco e percussioni. La rielaborazione è avvenuta all'interno di un setting operativo costituito da un'aula in cui il "conduttore" al pianoforte proponeva il brano musicale, mentre gli strumentisti, disposti in cerchio, formulavano consigli per la strumentazione delle singole sezioni. A ciascun gruppo è stata affidata una partitura tratta dal repertorio (in appendice al testo, viene riportato come esempio il lavoro di trascrizione su *Scherzo* di B. Bartók).

Per la trascrizione di una musica adatta ad essere eseguita da un'orchestra inclusiva di persone con disabilità, sono stati raccomandati alcuni accorgimenti: innanzitutto, il tema caratteristico della melodia deve essere chiaro e ripetutamente presente, con la possibilità di essere trasformato nell'agogica o nella tonalità. Generalmente la prima esposizione av-

* Grazie ad Angelica Franco per la collaborazione al testo riepilogativo sugli incontri.

viene al pianoforte; successivamente, gli strumenti che subentrano rimarcano elementi ritmici di particolare rilievo, utilizzando i vari tipi di articolazione (pizzicato, balzato ecc.). Quasi sempre il pezzo contiene poi una sezione centrale di carattere contrastante (in tonalità minore, o più espressiva), dove gli strumenti hanno spazio per utilizzare anche le arcate lunghe su corde vuote. Nella ripresa vengono ripresi effetti già impiegati, o vengono invece trovate nuove soluzioni timbriche o di articolazione.

Quando all'interno del gruppo vi sono persone con abilità specifiche su un dato strumento, queste vengono valorizzate il più possibile: ciò comporta che il brano cambia significativamente a seconda degli esecutori. Si parte quindi da un pre-testo, per arrivare ad un progetto musicale finale, che possa essere eseguibile dal gruppo.

Al termine della rielaborazione, ciascun gruppo ha presentato le proprie soluzioni di trascrizione: sono emerse così diverse possibilità di lavoro sulla partitura, interessanti e diversificate. I responsabili di *AllegroModerato* hanno poi fornito ulteriori suggerimenti operativi, che hanno reso l'attività dinamica e finalizzata al confronto e al miglioramento.

Nell'ultima parte dell'incontro sono state presentate delle slides, riepilogative delle nozioni di tipo generale, che occorre tenere presenti nell'approccio musicale e pedagogico con persone portatrici di disabilità.

III incontro (18/05)

L'attività dell'incontro ha previsto nuovamente la divisione dei partecipanti in tre gruppi per la rielaborazione di una nuova partitura. Il brano scelto è stato questa volta uguale per tutti, *Habanera* di Bizet, tratto dall'opera *Carmen*. I tutor di *AllegroModerato* hanno insistito sull'importanza di soffermarsi anche sullo scopo educativo che devono avere le partiture adattate. Attraverso esse, le persone con fragilità hanno la possibilità di esprimersi, e, in alcuni casi, anche di dare sfogo a pulsioni emotive, sempre attenendosi alle direttive dei tutor e del conduttore al pianoforte.

Inoltre, è fondamentale l'osservazione dello spartito dal punto di vista grafico, in quanto la partitura in sé stessa offre già moltissimi spunti da poter raccogliere per la trascrizione – e questa è la ragione per la quale si lavora su brani d'autore, in quanto nella complessità è molto più semplice operare delle scelte in qualche modo 'riduttive', mentre in brani elementari risulta molto più difficile semplificare ulteriormente.

Come già la scorsa volta, sono state eseguite le proposte di trascrizione di ciascun gruppo: sono emerse varie soluzioni di elaborazione, e i tutor hanno evidenziato i punti di forza di ciascuna, e gli elementi da mettere in luce nelle singole rielaborazioni.

Infine, sono state commentate un secondo blocco di slides di contenuto più teorico – che però risultano particolarmente significative in quanto pongono problematiche di relazione tra esecutori che non vengono trattate in Conservatorio.

IV incontro (8/06)

Per l'ultimo appuntamento sono tornati i ragazzi ospiti del I incontro, per suonare insieme ai musicisti del Conservatorio nel concerto finale, che ha chiuso il seminario.

L'evento si è svolto in salone, ed è stata presentata parte del primo tempo della *Sinfonia dei giocattoli*. Prima dell'esecuzione aperta al pubblico, si è lavorato come in una ordinaria 'prova d'ensemble', per stabilire i diversi interventi strumentali.

La soddisfazione provata da parte di tutti ci dimostra, se ve ne fosse bisogno, che le persone con fragilità possono inserirsi nella musica con gioia, dando spazio alle emozioni esattamente come avviene per gli studenti inseriti a pieno regime nel percorso esecutivo.

Al termine dell'incontro conclusivo, in modo aperto ed informale si sono raccolte le impressioni sul percorso svolto: partendo dalla considerazione che un seminario in quattro incontri è solo una sorta di finestra aperta su un particolare terreno di pratica musicale, da più parti è scaturito l'auspicio di affrontare prossimamente un livello successivo.

iv. *Ricezione dei partecipanti*

È stato richiesto ai partecipanti di esprimere commenti/osservazioni inerenti la metodologia e la strutturazione degli incontri, con l'obiettivo di individuare punti di forza ed eventuali debolezze. Riportiamo di seguito i commenti che ci sembrano maggiormente significativi.

In un contesto dove il mondo della musica diventa sempre più competitivo, avere la possibilità, durante la formazione, di fare esperienza di ambiti professionali differenti legati ai nostri studi è una ricchezza che sento di apprezzare particolarmente. (Sofia G.)

Posso dire che ho trovato l'esperienza estremamente stimolante sia dal punto di vista di studente del Conservatorio, sia da quello di "medico" in formazione. La serie di incontri mi ha portata gradualmente a rendermi conto dell'incredibile lavoro che necessariamente sta dietro questi progetti, e ad apprezzare ancora di più la prova finale d'orchestra. (Silvia O.)

Trovo che sia una cosa bellissima poter considerare la musica non solo come esecuzione ma anche come energia che può aiutare tutti a migliorare se stessi, a relazionarci e a dialogare con gli altri in un modo più emotivo e quasi "istintivo"'. Durante il seminario, avere la possibilità di partecipare attivamente e suonare insieme ai ragazzi mi ha fatto riflettere su alcune cose: l'importanza del silenzio, mantenere l'attenzione, gestire le emozioni… anche rielaborare i brani cercando di renderli interessanti e utili, plasmandoli in base agli esecutori. (Valentina R.)

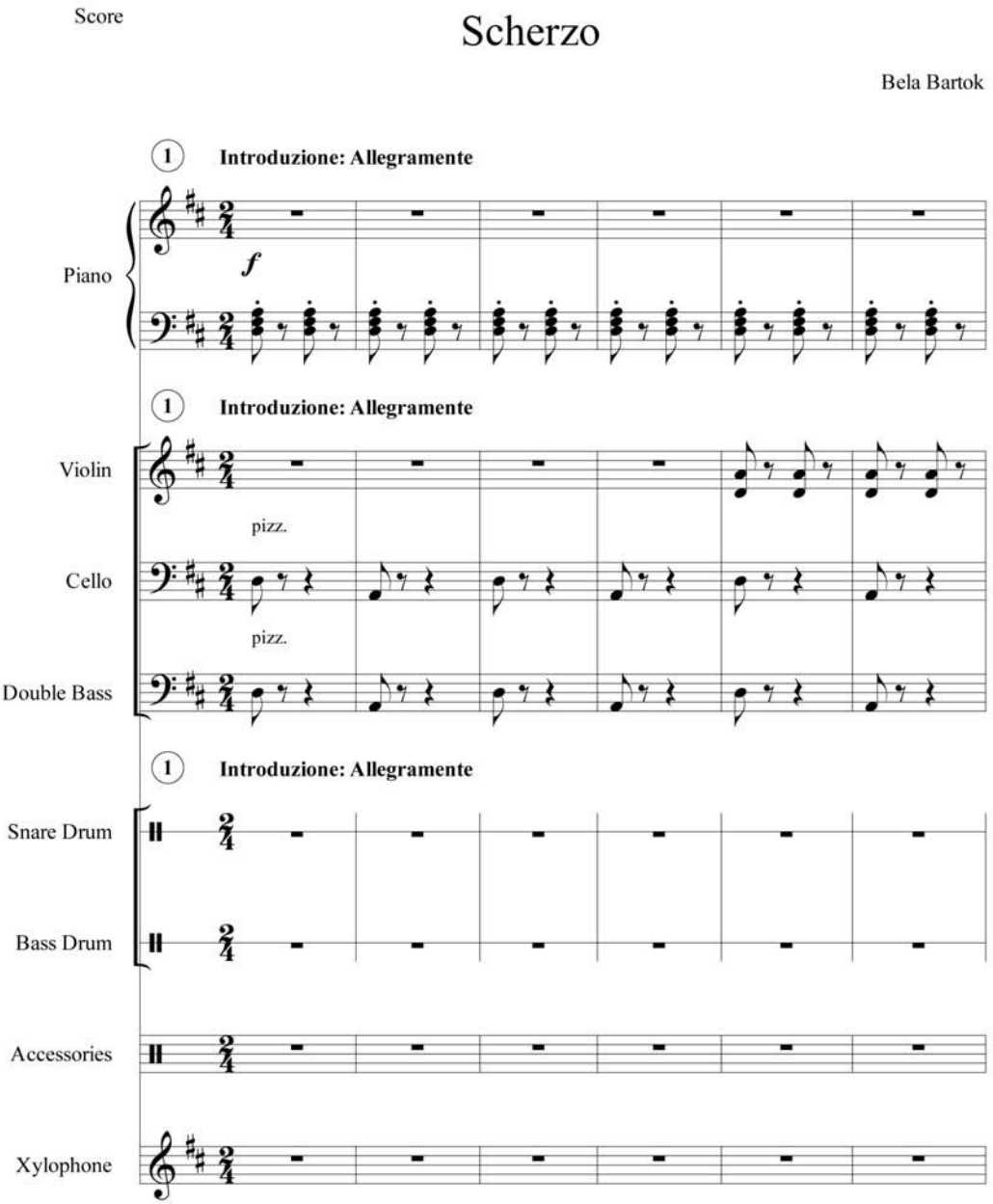
v. Attestato di partecipazione e riscontri

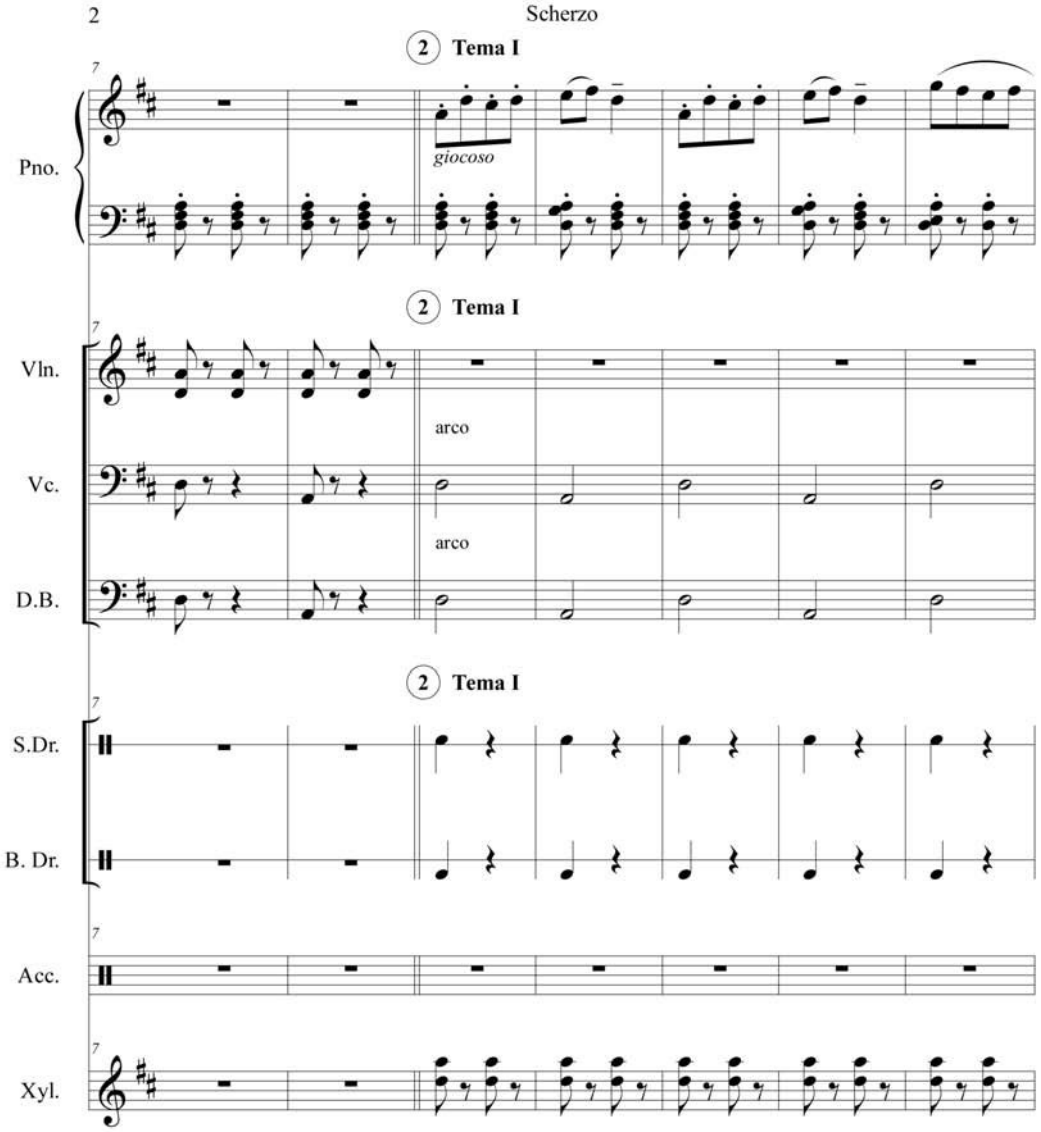
Ai partecipanti ai quattro incontri è stata rilasciata un'Attestazione di frequenza. Per gli studenti interni ha validità al fine del computo dei CFA; per i partecipanti esterni può essere utile ai fini della documentazione di un'avvenuta formazione di base, e può essere considerata titolo preferenziale ai fini dello svolgimento di un tirocinio presso enti o strutture territoriali che prevedano attività musicali connesse alla disabilità.

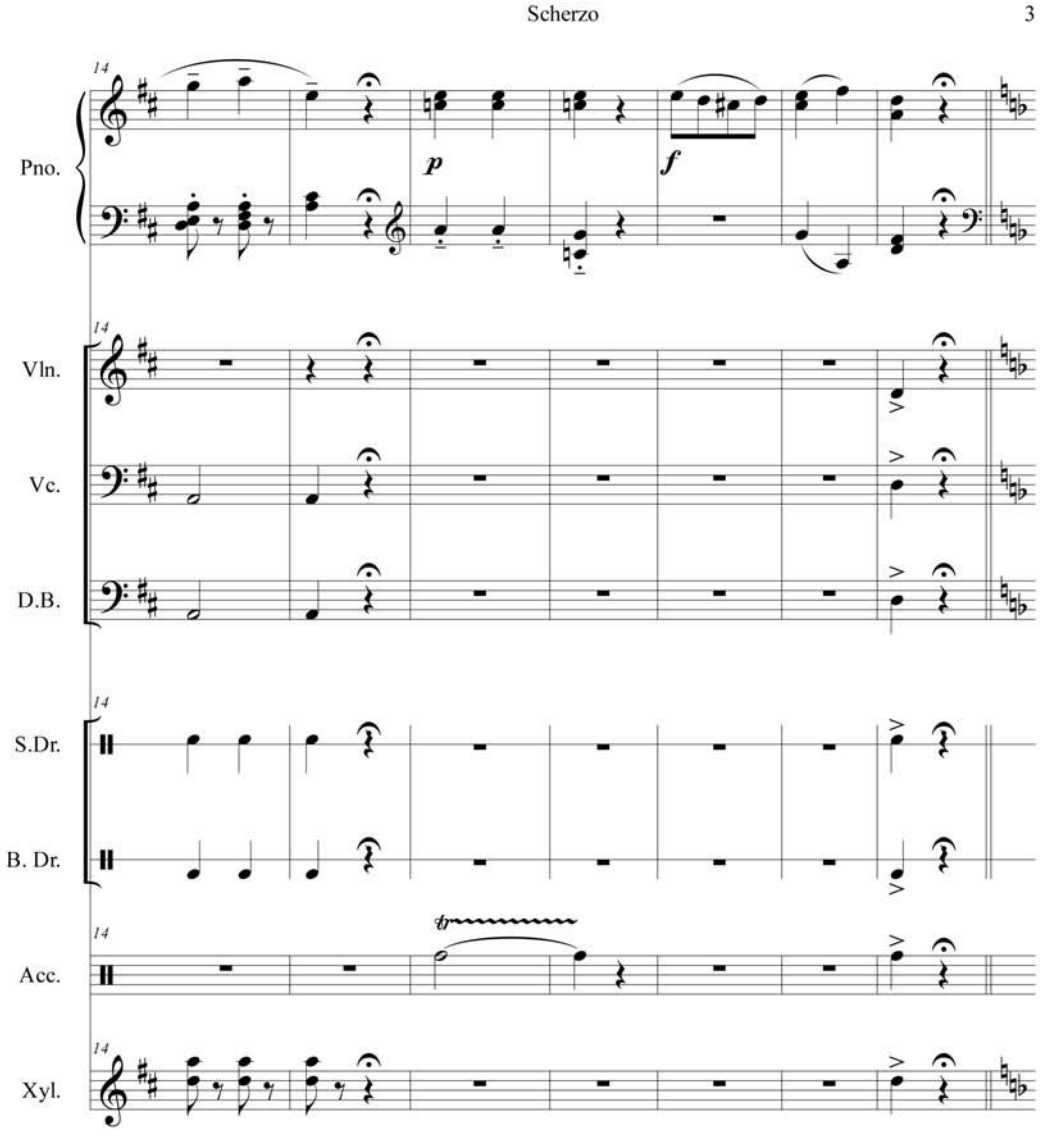
L'attenzione dedicata dalla stampa genovese rappresenta un segnale importante dell'interesse mediatico riservato al seminario, che ci sprona a sperimentare l'attivazione di nuovi percorsi:

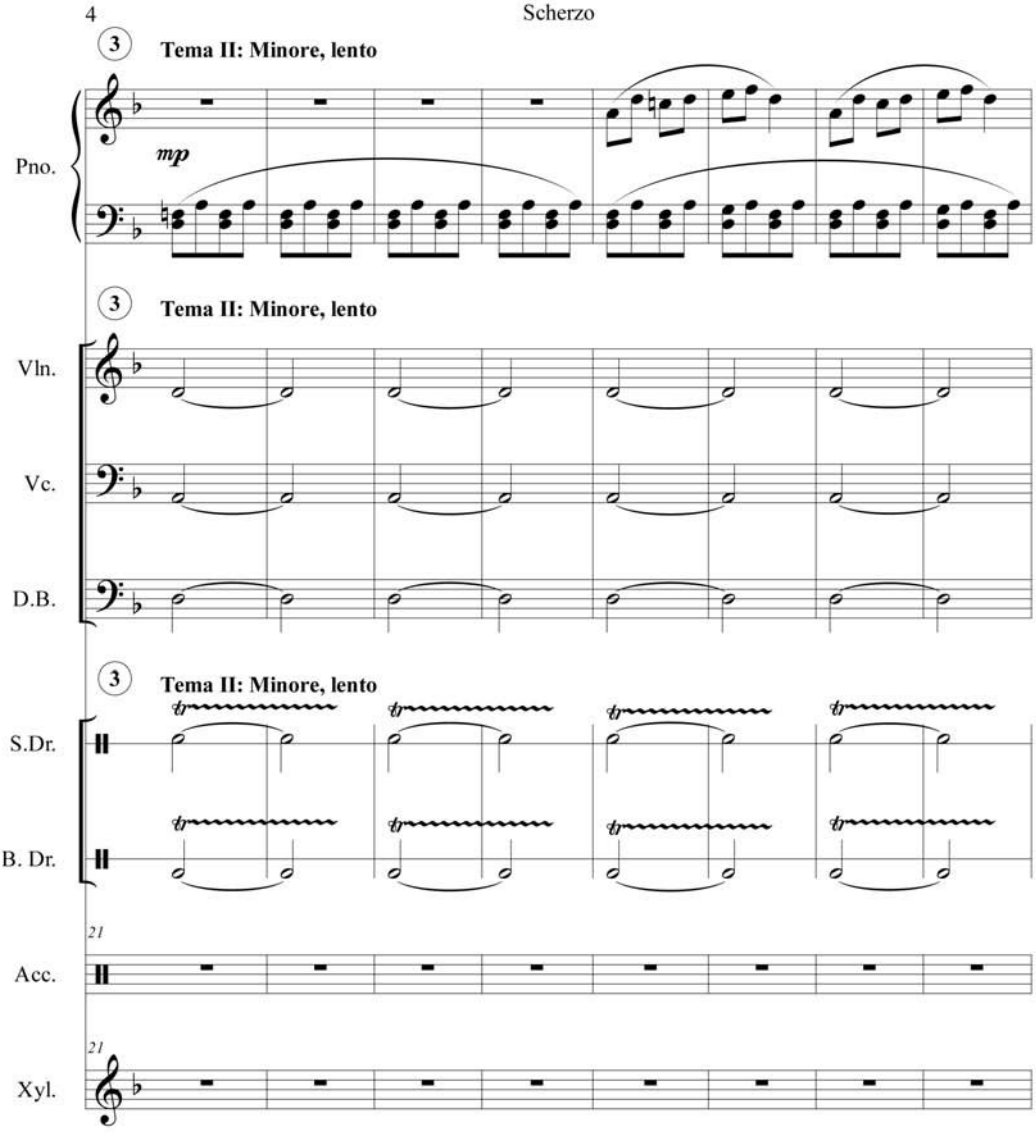
https://m.ilsecoloxix.it/p/eventi/2019/03/30;
https://www.ilsecoloxix.it/eventi/2019/05/19/news/oltre-lo-studio-l-inclusione-sociale-al-paganini-di-genova-1.32771570

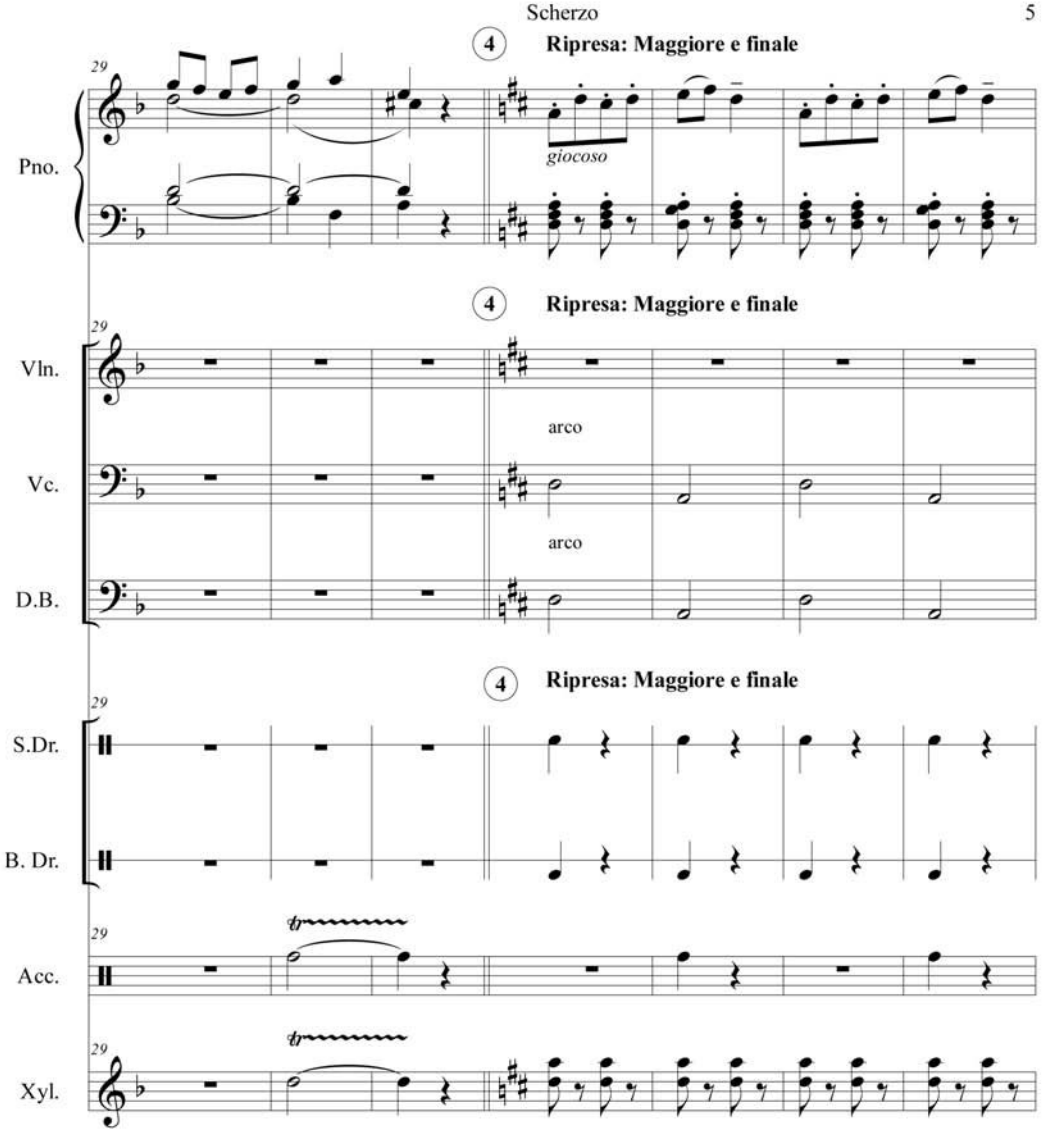
Appendice - Bartók

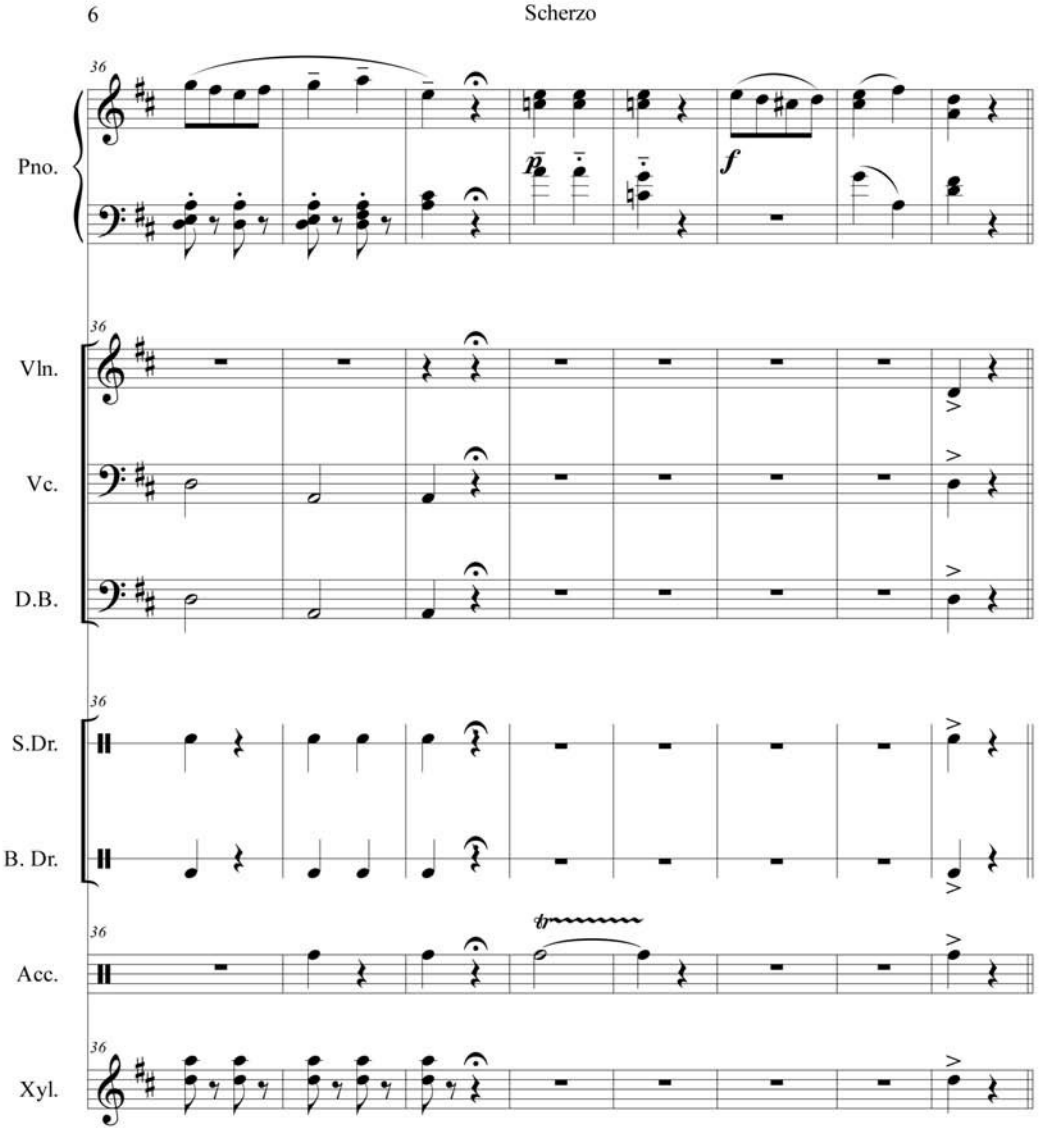



2
Scherzo
2 Tema I
7
Pno.
giocoso
2 Tema I
7
Vln.
arco
Vc.
arco
D.B.
2 Tema I
7
S.Dr.
B. Dr.
7
Acc.
7
Xyl.


Scherzo
3
Pno.
Vln.
Vc.
D.B.
S.Dr.
B. Dr.
Acc.
Xyl.
p
f
tr


4
Scherzo
3
Tema II: Minore, lento
Pno.
mp
3
Tema II: Minore, lento
Vln.
Vc.
D.B.
3
Tema II: Minore, lento
S.Dr.
B. Dr.
21
Acc.
21
Xyl.


Scherzo
5
29
4
Ripresa: Maggiore e finale
Pno.
giocoso
Vln.
arco
Vc.
arco
D.B.
S.Dr.
B. Dr.
Acc.
Xyl.


6
Scherzo
36
Pno.
p
f
Vln.
Vc.
D.B.
S.Dr.
B. Dr.
tr
Acc.
Xyl.

Oltre il *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlino, 1752) di Johann Joachim Quantz (1697-1773): i suoi *Capricci* per flauto solo contenuti nel manoscritto di Copenaghen (Collezione Giedde I,17) nel contesto del suo approccio pedagogico[1]

Walter Kurt Kreyszig

Dedicato ai Proff. Mara Luzzatto e Marco Vincenzi

Con il suo *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlino, 1752; **Dono Delius A 70**) [2], trattato noto per la sua grandissima diffusione[3], Johann Joachim Quantz (1697-1773) acquisì la fama di uno dei maggiori pedagoghi del XVIII secolo[4]. Vi è contenuto, ad uno stadio iniziale, il prototipo della sfaccettata formazione del flautista contemporaneo: il trattato stesso si fa documento delle vaste conoscenze dell'Autore nei campi dell'organologia, della pedagogia e della prassi esecutiva[5], quest'ultima basata sulle *diminutiones.* Nelle sue dettagliate prescrizioni, ancorché senza riferimenti a fonti specifiche, Quantz certamente beneficiava delle diffuse disamine delle *diminutiones* nei trattati sei- e settecenteschi[6]. Le tavole di ornamentazione costituiscono una fonte alla quale attingono i compositori che propongono ciascuno una soluzione diversa per l'ornamentazione di una melodia, vocale o strumentale: qui, il madrigale a 4 voci *Anchor che col partire* di Cipriano de Rore (1515/16 – 1565)[7] costituisce un modello per i *passaggi* di Girolamo Dalla Casa (ca. 1543 – ca. 1601), Giovanni Bassano (1560/61 – 1617), Riccardo Rognoni (ca. 1550 – 1620) e Giovanni Battista Bovicelli (che fiorì tra il 1591 e il 1594)[8].

I compositori fecero ricorso ad ampie *diminutiones* lungo tutto il tardo '600 e '700, in alcuni casi connesse all'elaborazione melodica, in altri casi slegate da essa. Esempi di entrambe queste specie si incontrano nell'opera cembalistica di G. F. Haendel *Suites de Pièces pour le Clavecin* (1720). L'*Air and Variations* della *Suite n° 5 in mi bem. magg. (HWV 430)* – appartenente a detta collezione, che compare con titolo spurio *Harmonious Blacksmith* in un'edizione circa del 1822 – comprende variazioni su un tema popolare[9], secondo la tradizione inglese seicentesca[10]. Il movimento introduttivo, *Praeludium*, della *Suite n° 1 in la magg. (HWV 426)* – contenuto nella medesima raccolta di *Suites*[11] – è basato invece su una successione di accordi, alcuni con figurazioni riconducibili a *passaggi*[12], comprendenti scale e

arpeggi e con ricorso allo *stile brisé* (batt. 10, 12), derivante dalle intavolature per liuto e utilizzate nella pratica del basso continuo[13], con impiego di trillo e mordente rovesciato (dove Haendel utilizza i simboli convenzionali); su tutto, reminiscenze dei preludi non-misurati della musica cembalistica francese[14].

Oltre alla molteplice letteratura per tastiera, per strumento accompagnato, cameristica e per orchestra, il periodo del *continuo* comprende anche un ricco repertorio di *sonate*, *fantasie*, *partite* ecc., oltre a copiosa letteratura pedagogica – spesso adatta e forse concepita per l'esecuzione – per strumento solo *senza basso continuo*. Fondendo composizione e improvvisazione, in cui quest'ultima si prestava alle *diminutiones*[15] scritte per esteso, il repertorio per flauto solo si originò all'inizio del Seicento nel tentativo di trascrivere su carta il materiale improvvisato. In parte esso aveva funzione pedagogica, soprattutto per acquisire la tecnica dell'improvvisazione, come ne *Il Dolcimelo* (successivo al 1600) di Aurelio Virgiliano (ca. 1540 – ca. 1600)[16] e ne *Der Fluyten Lust-hof* (1646-1654) di Jacob van Eyck (1589/90-1657)[17] – una collezione di canzoni, corali e danze trascritte per flauto solo. L'ascesa di popolarità del traversiere e la parallela graduale emancipazione della musica strumentale favorirono il grande incremento della letteratura dello strumento. Dapprincipio gli interpreti si affidarono alla musica di repertorio, la maggior parte della quale riproduceva composizioni concepite per strumentazioni diverse – questo era ad esempio il caso delle celebri *Folies d'Espagne* di Marin Marais, contenute nel suo *Second livre de pièces de viole* (1701). Nella *Prefazione* dell'edizione a stampa, l'Autore (1656-1728)[18] dichiarava questi pezzi adatti per essere suonati su vari strumenti, compreso il traversiere[19].

In relazione alla *diminutiones*, al centro della prassi esecutiva settecentesca, Quantz (forse ispirato da Telemann (1681-1767)[20], il quale aveva preparato la via all'integrazione tra *compositio* e *diminutio*[21]), sistematizzò in una serie di tavole poste in appendice al *Versuch* questo aspetto cruciale della prassi esecutiva, già elegantemente trattato da Telemann nelle sue *Sonate metodiche* (Amburgo 1728 e 1732)[22]. Queste tavole costituivano la base attraverso la quale l'allievo poteva scegliere tra diverse opzioni presentate, come Quantz stesso illustra nell'*Adagio in do magg.* per flauto e b.c. (QV 1:7): questo brano è molto considerato nella letteratura secondaria che riguarda la prassi esecutiva[23], e rappresenta l'esempio più significativo nell'ambito della questione teoretica relativa a *stile galante*[24] e *stile misto*[25] – quest'ultimo termine coniato da Quantz e oggetto del capitolo finale del *Versuch*. Nell'*Adagio,* Quantz non lascia dubbi rispetto alla sua scelta di particolari *diminutiones*, con ciascuna *diminutio* contraddistinta da una lettera minuscola, così da mostrare l'affinità con le tavole

del *Versuch*. Federico il Grande (1712-1786), il più celebre allievo di Quantz[26], possedeva alcune Sonate di Telemann[27] – conosciute per la maggiore libertà relativa alle *diminutiones*. Ma il re era maggiormente attratto dall'approccio sistematico di Quantz, il quale successivamente, nel *Flötenbuch Friedrich des Großen und Johann Joachim Quantz* (pre 1773; **Dono Delius B 366**) auspica la collaborazione tra insegnante e allievo[28]. Il *Flötenbuch*, menzionato in due trattati settecenteschi – il *Verzeichnis älterer Musicalien* (Hamburg, 1782) di Johann Christoph Westphal (1729-1799)[29], e il *Verzeichnis alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien* (Vienna, 1799) di Johann Traeg (1747-1805)[30] – restituisce così la prova dell'acquisita importanza degli esercizi – evidentemente senza preferenza di una loro designazione specifica, sia essa *capriccio*[31], *fantasia*[32], *preludio*[33] o *solfeggio*[34].

Il compositore e saggista Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)[35]– che rivestiva dal 1786 il ruolo di Kapellmeister dell'Orchestra di Corte di Berlino[36]– nel *Musikalische Kunstmagazin* (1791) descriveva la quotidianità musicale di Federico il Grande, in sintesi una *routine* che comprendeva esercizi giornalieri e brani di repertorio, composti da Quantz e dal re medesimo[37]. Le aggiunte autografe del re sono intercalate agli esercizi di Quantz[38]: questi ultimi, con requisiti artistici e tecnici autoimposti, forniscono una panoramica generale delle abilità richieste (esposte nel capitolo 6 del *Versuch*), nella pratica di arpeggi, ornamenti, trasposizione e articolazione (anche se questa non è specificatamente riportata nella musica)[39] – abilità che si compenetrano nel contesto delle forme musicali della letteratura flautistica settecentesca, per strumento solo, da camera od orchestrale, all'interno della quale sono molteplici i contributi di Quantz[40]. Mentre questo tipo di esercizi è parte integrante della pedagogia moderna, al tempo di Federico il Grande era piuttosto inusuale, e giustifica l'esplicito riferimento a Quantz in molti documenti dell'epoca – il famoso storiografo Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), nel suo *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Lipsia 1790)[41] e il biografo di Bach, Philipp Spitta (1841-1894), nella propria prefazione all'edizione delle opere di Federico il Grande (1889)[42].

Oltre ai *Solfeggi*, raccolta di pezzi brevi, per sviluppare il virtuosismo flautistico[43] Quantz fece ricorso ad altri generi: ecco gli undici *Capricci*, rinvenuti in una silloge per strumento solo contenente Fantasie ed altri brani più semplici, che merita particolare attenzione, poiché Quantz, all'interno di materiali diversi, esplora le *diminutiones*, nonché la costruzione formale e la struttura armonica dei singoli pezzi. Nei Capricci appartenenti al *Manoscritto Copenahgen, Royal Library Cat. Nr. Mu 6210.0860, Giedde Samling 1.17,* (**Dono Delius B 794**)[44] stilati da un anonimo copista settecentesco[45], Quantz esplora il sopracitato dualismo

Tavola 1: Johann Joachim Quantz, *Capricci* per flauto solo: visione d'insieme						
Titolo	**Schema complessivo [ripartito in battute, rispetto a pause, fermate, chiuse melodiche]**	**Lungh. (batt.)**	**Tonalità**	**Metro**	**Indic. tempo**	**Rimando a ediz. mod.**
Capricio (Es. 1)	A sezioni [4+4+10+12+4+8]	42	Re magg.	C	[senza indic. tempo]	No. 5, pp. 12-13
Capricio (Es. 2)	A sezioni [3+3.5+1.5+12+4]	24	Re magg.	C	[senza indic. tempo]	No. 8, p. 16
Capricio (Es. 3)	Forma binaria [12+18 8+12+8+18]	76	Sol magg.	3/8	[senza indic. tempo]	No. 12, p. 20
Capricie I (Es. 4)	A sezioni [8+6+8+8+2+6+2+13+8+8]	69	Re min.	3/4	[senza indic. tempo]	No. 16, pp. 23-24
Capricie II (Es. 5)	A sezioni [12+3+3+14+4+5+9+2]	52	Mi min.	2/4	[senza indic. tempo]	No. 17, pp. 24-25
Capricie III (Es. 6)	A sezioni [8+8+7.5+2.5+8+1+2]	37	Fa magg.	C	[senza indic. tempo]	No. 18, p. 26
Capricie IV (Es. 7)	Forma binaria [4+4+17+8 4+2+2+11+8]	60	Sol magg.	3/8	[senza indic. tempo]	No. 19, p. 27
Capricie V (Es. 8)	A sezioni [18+12+17+19+15+1+5+2+2+3]	94	Sol magg.	2/4	Presto	No. 20, pp. 28-29
Capricie VI (Es. 9)	Forma binaria [8+18+5+6 7+11+6+3+15+2+6+5+8]	100	Sol magg.	3/8	[senza indic. tempo]	No. 21, pp. 30-31
Capricie VII (Es. 10)	A sezioni [12+16+6+7+6+8+7+11]	73	La min.	3/4	[senza indic. tempo]	No. 22, p. 32
Capricie VIII (Es. 11)	A sezioni [2+4+2+3+8+7+8]	34	Si bem. magg.	C	[senza indic. tempo]	No. 23, p. 33

compositio-diminutio, essenzialmente nell'ambito di tema e variazione, senza utilizzare i termini tecnici (come appunto tema e variazione) per creare una demarcazione all'interno dei singoli segmenti del Capriccio, ma semplicemente affidandosi alle *diminutiones* come mezzo per estendere il tema, contenuto nella frase introduttiva di otto battute (o in un periodo di sedici battute) del movimento.

Negli undici *Capricci* contenuti nel manoscritto di Copenaghen, Quantz si dimostra un pedagogo di rango, focalizzando vari aspetti delle *diminutiones* come mezzo per sviluppare le capacità tecnico-strumentali e interpretative del flautista, nonostante lo scopo primario di studi: essi finiscono per rappresentare dei pezzi da concerto, con dispiego di sfoggio virtuosistico (soprattutto quelli maggiormente estesi, come ad esempio il Capriccio in sol magg., **Tav. 1 Es. 8** e il Capriccio in sol magg., **Tav. 1 Es. 9**). Mentre l'obiettivo principale di Quantz in questi brani è dunque quello di offrire al flautista ampia possibilità delle *diminutiones* (comprendenti passaggi di scale e arpeggi, per sviluppare sia le abilità tecniche che il carattere virtuosistico), al compositore viene anche richiesto di offrire un vasto spettro afferente ad altri parametri – come articolazione, profilo ritmico e aspetti formali riguardanti la costruzione generale (**Tav. 1**). Nella **Tav. 1 Es. 3-7-9**, il riferimento è alla forma bipartita, ma – al di là di questa – Quantz ricorre anche a una serie di suddivisioni in sezioni, nell'ambito della *Melodielehre*[46] [costrutto melodico], le quali emergono nell'articolazione musicale, allo stesso modo della simbologia inerente la punteggiatura – virgola, punto e virgola, due punti e punto a capo. Tale correlazione tra musica e linguaggio sta alla base del contributo di Johann Mattheson alla *Incisionlehre*[47] [teoria dell'articolazione], che consente l'esposizione melodica mediante il cosiddetto *Klangrede*[48] [parlare attraverso il suono], ossia la ripartizione in segmenti simmetrici (divisione in battute di numero pari, cioè 2-4-6 unità di misura) e/o asimmetrici (divisione in numero di battute dispari, 3-5-7 unità di misura), dove ciascun elemento è compatibile col successivo. Strenuo difensore della teoria dell'articolazione di Mattheson, negli undici *Capricci* Quantz fa ricorso a svariati tipi di suddivisione, chiudendo le frasi sia sul battere del *tactus*, sia sulle sue più deboli suddivisioni secondarie, il che genera uno schema variegato di fraseggio nel quale vengono giustapposte sezioni simmetriche e asimmetriche (**Tav. 1**).

Nel Capriccio in re magg. di cui alla **Tav. 1 Es. 1**, Quantz pone lo snodo focale sul trillo di ¼ seguito da pausa, che comporta una particolare suddivisione in 4+4+10+12+4+8 battute. Ciononostante, Quantz conclude a battuta 8 l'episodio d'apertura su un *mi* preceduto da appoggiatura (riflesso della musica vocale)[49], concludendo sul trillo non seguito

da pausa. Nel successivo Capriccio in re magg. (**Tav. 1 Es. 2**) il raggruppamento delle frasi è alquanto insolito: 3+3,5+1,5+12+4 battute, costruito mediante l'impiego di pause e/o note a valori più lunghi e trilli, sperimentando contestualmente procedimenti simmetrici ed asimmetrici. Nel Capriccio in sol magg. (**Tav. 1 Es. 3**) Quantz non fa uso di pause, ma utilizza crome o crome puntate precedute da appoggiatura (con eccezione della pausa di 1/16 a battuta 50). Superando l'uso della pausa come demarcazione tra le frasi, nel Capriccio in re min. (**Tav. 1 Es. 4**) Quantz intercala la pausa stessa non tanto come elemento di separazione, ma cercando l'effetto di rapida alternanza suono/silenzio alle batt. 17-22, sia sul battere che sul levare, quasi una reminiscenza dell'*hoquetus* medievale[50] [uso delle pause nelle parti vocali, spesso all'interno delle singole parole, che ha lo scopo di enfatizzare l'effetto espressivo]. La ripartizione a sezioni è immediatamente evidente nel Capriccio in mi min. (**Tav. 1 Es. 5**) dove note e pause di durata maggiore interrompono la sequenza dei valori brevi. Nel Capriccio in fa magg. (**Tav. 1 Es. 6**), la pausa viene a svolgere duplice funzione – di demarcazione tra frasi più ampie (che però va a comporre un periodare atipico: 8+8+7,5+2,5+8+1+2) e [nel levare degli arpeggi] di elemento strutturale. Nel Capriccio in sol magg. (**Tav. 1 Es. 7**), la forma bipartita costituisce la macrostruttura, ma – in ciascuna delle due parti – [a chiusura della sezione introduttiva di 8 battute] viene concentrata particolare tensione sull'appoggiatura che precede la nota con corona. Nel lungo Capriccio in sol magg. (**Tav. 1 Es. 8**), vi è un'unica pausa a batt. 30, mentre gli altri passaggi in evidenza sono rappresentati dalle progressioni discendenti per grado, ritmicamente regolari, sino alle figurazioni in terzine di semicrome che precedono le cadenze finali.
Curiosamente, la lunghezza delle sezioni è decrescente verso la fine del Capriccio, al contrario del successivo Capriccio in sol magg. (**Tav. 1 Es. 9**), dove si alternano sezioni di lunghezza differente, delimitate da pause o note a valori più lunghi. Nel Capriccio in la min. (**Tav. 1 Es. 10**), vengono incorniciate serie di sezioni più brevi, con sezioni più lunghe soltanto all'inizio e alla fine. Nel Capriccio in si bem. magg. (**Tav. 1 Es. 11**), Quantz ritorna a una periodizzazione più tradizionale, caratterizzata da discese per grado e pause, con attento equilibrio tra simmetria e asimmetria.

In merito al tempo dei singoli Capricci, Quantz fornisce espressa indicazione soltanto nel Capriccio in sol magg. (**Tav. 1 Es. 8**) – dove però *Presto* sta solamente a suggerire un tempo rapido con una certa flessibilità. Evitando prescrizioni agogiche per altri Capricci, Quantz trasferisce la scelta di tempo all'interprete. Dal punto di vista armonico non c'è grande varietà, sia per quanto riguarda le tonalità utilizzate, sia per quanto riguarda le mo-

Tavola 2: I *Capricci* per flauto solo di Johann Joachim Quantz: schema tonale riepilogativo												
Battute	1-10	11-12	13-18	19-23	24-28	29	30	31-42				
Schema tonale	Re magg.	Mi magg.	Re magg.	La magg.	Sol magg.	Mi min.	La magg.	Re magg.				
Capricio (Es. 1)	I	V:V	I	V	IV	ii	V	I				
Battute	1-9	10-11	11	12	12-13	14	14-24					
Schema tonale	Re magg.	La magg.	Re magg.	La magg.	Re magg.	La magg.	Re magg.					
Capricio (Es. 2)	I	V	I	V	I	V	I					
Battute	1-9	10-16	17	18-30	II: 31-50	51-62	63	64-76				
Schema tonale	Sol magg.	Re magg.	Mi min.	Re magg.	Re magg.	Sol magg.	La min.	Sol magg.				
Capricio (Es. 3)	I	V	vi	V	V	I	ii	I				
Battute	1-4	5-6	7-10	11	12-57	58-59	60-69					
Schema tonale	Re min.	cromatismo	Re min.	La magg.	Re min.	cromatismo	Re min.					
Capricie I (Es. 4)	i		i	V	i		i					
Battute	1-12	13	14	15	16	17	17-18	19-23	24-52			
Schema tonale	Mi min.	Do magg.	Sol magg.	Do magg.	Mi min.	La magg.	Re magg.	Sol magg.	Mi min.			
Capricie II (Es. 5)	i	VI	III	VI	i	V:V	V	I / III	i			
Battute	1-3	4	5-8	9	9	10	10	11-13	14	15-16	17-37	
Schema tonale	Fa magg.	Do magg.	Fa magg.	Do magg.	Fa magg.	Do magg.	Fa magg.	Do magg.	Fa magg.	Do magg.	Fa	
Capricie III (Es. 6)	I	V	I	V	I	V	I	V	I	V	I	
Battute	1-19	20-33	:II: 34	35-36	37-47	48	49	50-56	57	57-60		
Schema tonale	Sol magg.	Re magg.	Re magg.	Sol magg.	Re magg.	Sol magg.	Do magg.	Sol magg.	Do magg.	Sol magg.		
Capricie IV (Es. 7)	I	V	V	I	V	I	IV	I	V	I		
Battute	1-4	5-6	7-12	13-14	15-18	19-22	23-24	25	26-30	31	32	
Schema tonale	Sol magg.	Re magg.	Sol magg.	Re magg.	Sol magg.	Re min.*	Re magg.	Sol magg.	Sol min.*	Sol magg.	Sol min*	
Capricie V (Es. 8)	I	V	I	V	I		V	I		I		
	33	34-35	36-37	38-51	52-55	56-59	60-66	67-69	70-71	72	72-94	
	Re magg.	Sol magg.	Do magg.	Re magg.	La magg.	Re magg.	La magg.	Re magg.	Sol magg.	Re magg.	Sol magg.	
	V	I	IV	V	V:V	V	V:V	V	I	V	I	
	*tonalità lontane, non direttamente collegate alla tonalità d'impianto											
Battute	1-9	10-37	:II: 38-44	45-	46	47	48	49-51	52	53		
Schema tonale	Sol magg.	Re magg.	Re magg.	La magg.	Sol magg.	La magg.	Sol magg.	Si min.	Sol magg.	Si min.		
Capricie VI (Es. 9)	I	V	V	V:V	I	V:V	I	iii	I	iii		
	53	54-56	57-64	65-81	82	83-100						
	Mi min.	Sol magg.	Mi min.	Sol magg.	Do magg.	Sol magg.						
	vi	I	vi	I	IV	I						
Battute	1-3	4	5-6	7	7-8	9	10-13	14	15-17	16-18	18-19	20
Schema tonale	La min.	Re min.	La min.	Mi min.	La min.	Mi min.	La min.	Re min.	La min.	Si min.	Mi min.	La min.
Capricie VII (Es. 10)	i	iv	i	v	i	v	i	iv	i	ii	v	i
	21-22	23-28	29-47	48-73								
	Mi min.	La min.	Do magg.	La min.								
	v	i	III	i								
Battute	1-4	5	5-10	11	12-34							
Schema tonale	Si b magg.	Fa magg.	Si b magg.	Fa magg.	Si b magg.							
Capricie VIII (Es. 11)	I	V	I	V	I							

dulazioni all'interno dei singoli Capricci (**Tav. 2**). Ma questo ristretto spettro tonale, dove Quantz non si allontana dall'armatura di chiave con due diesis e due bemolli, testimonia il senso organologico di Quantz, così come l'importante aggiunta di una seconda chiave (quella del re bemolle) al flauto dotato di una sola chiave[51] – durante il suo soggiorno a Parigi[52] – e l'impiego dei così detti *corpi di ricambio* (fino a sei), come mezzo per superare le differenze nell'intonazione che venivano affrontate semplicemente allungando o accorciando il tappo a vite[53]. Quantz sceglie nei Capricci tonalità che consentano una buona intonazione, e la parte conclusiva di ogni Capriccio, nella tonalità d'impianto, è considerevolmente lunga (talvolta quasi sproporzionata rispetto al brano). Nei Capricci in re magg. (**Tav. 2 Es. 2**), re min. (**Tav. 2 Es. 4**) e si bem. magg. (T**av. 2 Es. 11**), Quantz dispiega il materiale melodico esclusivamente all'interno della polarità tonica-dominante. Negli altri Capricci, esplora invece altre tonalità legate a quella principale (sottodominante IV; mediante III; sopratonica II; sopradominante VI – dove il II grado è raggiunto una sola volta, simmetricamente nella prima e nella seconda parte, **Tav. 2 Es. 3**, nel corso di una progressione modulante discendente). In realtà, le aree tonali transitorie esterne a tonica e dominante sono brevissime, talvolta di una sola battuta. Nei Capricci in mi min. (**Tav. 2 Es. 5**), in sol magg. (**Tav. 2 Es. 8**) e sol magg. successivo (**Tav. 2 Es. 9**), sono inserite brevi modulazioni alla dominante secondaria. All'interno degli undici Capricci, quello in sol magg. (**Tav. 2 Es. 8**) costituisce un'eccezione, in quanto vengono raggiunte le tonalità lontane di sol min. e re min. – le quali restano pur sempre nell'ambito di quelle preferite da Quantz. Piuttosto inusuale anche il Capriccio in re min. (**Tav. 2 Es. 4**), nel quale due passaggi nella tonalità principale sono intercalati da un passaggio cromatico. Lo schema generale è tripartito (ABA) [e, nella ripresa, al conseguente è sostituita la coda]. Nell'esecuzione con strumenti d'epoca, la difficoltà è legata ai passaggi cromatici, i quali – richiedendo posizioni a forchetta – impediscono la precisione nell'intonazione.

Nel Capriccio in re magg. (**Es. 1**), viene privilegiato il legato, mentre nel Capriccio in re magg. successivo (**Es. 2**), Quantz presenta al flautista altre figurazioni, come gli ampi intervalli (batt. 9-11), che culminano nelle ottave legate (batt. 13 e 15-18), banco di prova per l'intonazione, contrapposti alle duine veloci, che costituiscono dei trilli misurati (batt. 12 e 14). Nel Capriccio in sol magg. (**Es. 3**), Quantz utilizza passaggi riconducibili a scale, costruite su progressioni di terze (batt. 1-12) e passaggi con funzione di pedale (batt. 29, 40, 42, 45, 46), che consentono al flautista di esercitarsi oltre alle terze. Nel Capriccio in re min. (**Es. 4**), Quantz richiede al flautista arpeggi ascendenti e discendenti (batt. 1-2/9-10) con trilli ad altezze diverse. In questo Capriccio, Quantz propone anche l'articolazione

non-legato per i ribattuti (batt. 3-4/56-57), così come l'inserimento di appoggiature sui ribattuti successivi (batt. 11). Con le corone sia sulla nota cadenzale che sulla seguente pausa di ¼ alla batt. 38, Quantz concede all'esecutore una cadenza in forma d'improvvisazione estemporanea, così come abbiamo visto nell'*Adagio in do magg.* per flauto e b.c. (QV 1:7). Nel Capriccio in mi min. (**Es. 5**), l'autore introduce il mordente (batt. 12) in alternativa al trillo (batt. 41 e 52). Alle batt. 37-41, Quantz realizza un passaggio in sincope all'interno del *tactus*, offrendo così la possibilità di esercitare sia l'ottava superiore, sia quella inferiore, la seconda delle quali offre sul flauto traverso una sonorità più dolce. Alla batt. 50 del medesimo Capriccio, sono inserite notine di passaggio come abbellimenti per raggiungere le note cadenzali, separate da un intervallo di 5a giusta. Nel Capriccio in fa magg. (**Es. 6**), Quantz ritorna nelle batt. 1-3 al pedale figurato introdotto per la prima volta nel Capriccio in re magg. (**Es. 2**, batt. 10). Con l'apposizione dei cunei su un certo numero di semicrome (batt. 17-19, 21), Quantz richiede gli accenti in contrasto coi successivi passaggi legati. Nel Capriccio in sol magg. (**Es. 7**), Quantz utilizza moderatamente lo sforzato, in evidente antinomia con i passaggi legati alla batt. 9 e gli staccati regolari della batt. 53. Nel Capriccio in sol magg. (**Es. 8**), Quantz contrappone i differenti tipi di diminuzioni, già visti nei Capricci precedenti, compresi gli arpeggi e i pedali figurati, i quali concorrono tutti all'eccezionale lunghezza di questo Capriccio, altrettanto caratterizzato da chiuse cadenzali chiaramente articolate. Nel Capriccio in sol magg. (**Es. 9**), la forma bipartita si dipana in due sezioni asimmetriche di ampie dimensioni, ognuna delle quali comprende ulteriori grandi e piccole suddivisioni, identificabili con note di maggiore lunghezza rispetto alle *diminutiones* che chiudono ogni sezione (con note arricchite da trilli alle battute 31, 81, 87, 92). Oltre a ciò, nella prima sezione della forma bipartita i trilli sono posti su note di valore più breve, come mezzo per individuare l'inizio di cellule melodiche ripetute (batt. 7, 9 e 11), con trilli rimpiazzati da mordenti alla batt. 12. La giustapposizione tra passaggi in terzine coinvolge sia scale che arpeggi, così come pedali figurati (rappresentati dalle sestine), con un'assoluta prevalenza dello staccato per entrambi i tipi di figurazioni, eccetto pochi passaggi dove Quantz prescrive le legature. L'unica corona è a batt. 61, tre battute prima della parziale riesposizione del materiale tematico d'apertura (batt. 1-5/65-69). Nel Capriccio in la min. (**Es. 10**), si osserva un certo equilibrio tra i passaggi arpeggiati e quelli di scale, che Quantz sottopone ad articolazioni piuttosto differenziate, tutte già incontrate nei Capricci precedenti, ma mai presenti in modo così compresso entro un solo Capriccio. Nel Capriccio in si bem. magg. (**Es. 11**), Quantz si concentra più strettamente nel contrasto tra *stile italiano* e *stile francese*, dove il secondo si mostra nelle figurazioni puntate alle batt. 7, 20 e 21. In effetti, la presenza dei due stili in un unico Capriccio, come

modello di *Vermischte Geschmack or Stil*[54] (noto anche come *stilus mixtus*) è riconosciuta da Quantz come *stile tedesco*, ossia la sua procedura compositiva preferita[55], che viene messa in luce nel capitolo conclusivo del *Versuch*.

L'indicazione dei segni dinamici (pratica in uso dall'inizio del XVI secolo, documentata la prima volta in un libro per liuto datato 1517 di Vincenzo Capriola[56]) aveva lo scopo di distinguere passaggi ripetuti attraverso il contrasto *f* e *p*, secondo una consuetudine basata sull'eco e sulla teoria degli *affetti*[57]. Nonostante Quantz fosse a conoscenza della pratica contemporanea riferita alla dinamica *a terrazze* – come si evince dal *Versuch* – egli non fornì indicazioni dinamiche nei suoi *Capricci*, lasciando discrezionalità all'esecutore. Evidentemente Quantz confidava nel fatto che un buon esecutore non avrebbe avuto difficoltà nel prendere le decisioni più appropriate, nell'ambito di una scrittura ricca di *nuances*.

Nella composizione dei Capricci, Quantz è generalmente guidato dall'idea della cellula melodica o del motivo presentato in apertura del singolo brano (spesso ricorrente poi nel corso del movimento), contenente un passaggio di scale o un arpeggio infiltrato all'interno della cellula melodica stessa, che serve come base per il *Fortspinnung*[58] barocco: si tratta della filatura di un'idea attraverso un lungo passaggio (di solito mantenendo identici o quasi i profili ritmici e melodici, che spesso si dispiegano in ampie sequenze), caratteristica evidente dello *stile italiano* (come per esempio nel Capriccio in re magg., **Es. 1**) o della prima metà della forma bipartita (come nel Capriccio in sol magg., **Es. 3**). Quantz qui espone il Capriccio all'influenza dei diversi stili compositivi in voga durante il XVIII secolo, tra cui *stile galante*, *stile phantasticus*, *stile italiano* e *stile francese*. Alla luce del fondamentale contributo di Quantz al Capriccio, l'assenza del suo nome come importante esponente di questo genere nelle voci enciclopediche sul Capriccio (concentrate principalmente sul suo sviluppo nella musica per tastiera o per violino solo), sia in *The New Grove Dictionary (Londra, 2001)*[59] che in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel e Stoccarda, 1994 – 2008)*[60], fornisce un'ampia giustificazione al presente studio; esso non colma soltanto una grave lacuna nella letteratura enciclopedica, dove è trascurata la Corte di Potsdam di Federico il Grande – uno dei maggiori centri di coltivazione del *capriccio* – ma attira anche l'attenzione su un genere ingiustificatamente trascurato nella letteratura secondaria sul flauto.

Note

[1] L'autore ringrazia la prof.ssa Mara Luzzatto (curatrice del **Dono Delius**, Conservatorio "N. Paganini", Genova) per la brillante esecuzione di estratti dai *Capricci* di Quantz durante la Giornata Internazionale di studi 2018, vivida espressione delle osservazioni analitiche contenute in questo contributo, e per la traduzione del presente testo.

[2] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voss, 1752; cfr. anche: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen — Faksimile der Ausgabe Berlin 1752*, mit einer Einführung von [con un'introduzione di] Barthold Kuijken, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1988.

[3] Oltre alla versione tedesca (Berlin, Johann Friedrich Voss, 1752) ed alle due successive edizioni (Breslau: Johann Friedrich Korn the Elder, 1780; Berlin: Johann Friedrich Korn the Elder, 1789), questo trattato apparve in Francia come *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière […]* (Berlin, Chez Chretien Frederic Voss, 1752), e in olandese come *Grondig onderwys van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit […]* (Amsterdam, A. Olofsen, 1754, e 1765); comparve anche, come traduzione inglese dei Capp. 13 e 15 in *Easy and fundamental instructions whereby either vocal or instrumental performers unacquainted with composition, may from the mere knowledge of the most common intervals in music, learn how to introduce extempore embellishments or variations […], as also ornamental cadences with propriety, taste, and regularity, translated from a famous treatise on music,* (London, Welcker, 1780). Sulla diffusione del trattato, cfr. anche: Edward R. Reilly, "The Dissemination of the Versuch", in Edward R. Reilly. *Quantz and His Versuch: Three Studies*, New York, American Institute of Musicology, 1971 (*American Musicological Society: Studies and Documents*, Vol. 5), pp. 68-79.

[4] Walter Kurt Kreyszig, "The Eminent Pedagogue Johann Joachim Quantz as Instructor of Frederick the Great Durign the Years 1728-1741: The *Solfeggi*, the *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, the *Capricien, Fantasien und Anfangsstücke* of Quantz, the *Flötenbuch* of Frederick the Great and Quantz, and the *Achtundzwanzig Variationen über die Arie 'Ich schlief, da träumte mir' of Quantz (QV 1:98)*", in *450 Jahre Staatskapelle Berlin — eine Bestandsaufnahme: Proceedings of the Conference "Krisen und Bütenzeiten: Die Entwicklung der Königlich-Preußischen Hofkapelle von 1713 bis 1806*, a cura di Lena van der Hoven e Jürgen Luh contenuto in *perspectivia.net: Elektronische Publikationsplattform der Max Weber Stiftung*, patrocinato da Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF), Berlin con la collaborazione di Bayerische Staatsbibliothek München, 2018 (*Kulturgeschichte Preußens: Colloquien*, a cura di Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), Vol. 6).

[5] Elenore Zeim, *Zur künstlerischen Bedeutung des Interpreten und Komponisten Johann Joachim Quantz (1697-1773)*, in *Die Wechselwirkung von Instrumentenbau und Kompositionsweise sowie Editionsfragen der Frühklassik: Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 27. Juni bis 29. Juni 1980*, a cura di Eitelfriedrich Thom, Blankenburg/Harz, Die Kultur- und Forschungsstätte, 1981 (*Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Vol. 14), pp. 19-24.

[6] Richard Erig e Veronika Gutmann, a cura di, *Italienische Diminutionen: Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zurich, Amadeus, 1979 (*Prattica musicale*, Vol. 1); Philippe Matharel, compilatore, *L'art de diminuer aux XVIe et XVIIe siècles / The Art of Diminution in the XVIth and XVIIth Centuries*, a cura di Michel Sanvoisin, paris, Gérard Billaudot, 1997 (*La flûte à bec*).

[7] Cipriano de Rore, *Primo libro di madrigali a quattro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore novamente composti et posti in luce*, Venice, Angelo Gardane, 1547 [RISM 1547[14]].

[8] Per confrontare ornamentazioni del *Superius* (anche detto *Cantus* o *Discantus*) in *Anchor che co'l partire* di Cipriano de Rore, cfr. anche: Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, London, Oxford University Press, 1976 (*Early Music Series*, Vol. 1), pp. 43-46.

[9] Per un'edizione di *Air con Variazioni*, cfr. GEORGE FREDERICK HANDEL, *Suite Nr. 5 in E-Dur, HWV 430*, in: *Georg Friedrich Händel: Klavierwerke I — Die acht grossen Suiten*, a cura di Rudolf Steglich, Kassel, Bärenreiter, 1955 (*Georg Friedrich Händel: Hallische Händel-Ausgabe*, im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, a cura di Max Schneider e Rudolf Steglich, Series 4: *Instrumentalmusik*, Vol. 1), pp. 44-53: 50-53 [Bärenreiter 4005].

[10] Questa tradizione trovò ampia applicazione nei repertori strumentali, compresa una raccolta in due volumi intitolata *The Division Flute* (1706-1708); cfr.: *The Division Flute I (1706): Containing a Collection of Divisions Upon Several Excellent Grounds — Divisions für Altblockflöte und basso continuo*, a cura di Andreas Habert con realizzazione del continuo di Andreas Habert e Michael Reidick, Winterthur, Amadeus and Bernhard Päuler, 1987 [Amadeus BP 710]; *The Division Flute II (1708): Containing the Newest Divisions Upon the Choicest Grounds — Divisions für Altblockflöte und Basso continuo*, a cura di Andreas Habert, Winterthur, Amadeus and Bernhard Päuler, 1987 [Amadeus BP 711].

[11] GEORGE FREDERICK HANDEL, *Suite Nr. 1 in A-Dur, HWV 426*, in *Georg Friedrich Händel: Klavierwerke I — Die acht grossen Suiten*, cit., 2-3, xvii-xviii.

[12] PETER WILLIAMS, *Interpreting One of Handel's Free Preludes for Harpsichord*, in «Early Music», 13/4 (Novembre 1985), pp. 506-513; PETER WILLIAMS, *Figurae in the Keyboard Works of Scarlatti, Handel and Bach: An Introduction*, in *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, a cura di Peter Williams, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 327-346.

[13] *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*, with commentary by [con commentario di] David Ledbetter, Oxford, Clarendon, 1990 (*Early Music Series*, Vol. 12).

[14] CHRISTIANE JACCOTTET, *Zu Fragen der Ornamente und Improvisation in den unmensurierten Präludien der französischen Cembalomusik*, in *Zu Fragen der Verzierungskunst in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Konferenzbericht der 7. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 29. Juni bis 1. Juli 1979*, a cura di Eitelfriedrich Thom e Renate Bormann, Blankenburg/Harz, Kultur- und Forschungsstätte, 1980 (*Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Vol. 11), pp. 84-89.

[15] Per ulteriore approfondimento su improvvisazione e *diminutiones* scritte, cfr.: MANFRED FECHNER, *Improvisationsskizzen und ausnotierte Diminutionen von Johann Georg Pisendel, dargestellt an in Dresden handschriftlich überlieferten Konzerten von Johann Friedrich Fasch und Johann Gottlieb Graun*, in *Zu Fragen der Verzierungskunst in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* cit., pp. 35-55.

[16] AURELIO VIRGILIANO, *Il Dolcimelo — Trattato manoscritto: Riproduzione dall'esemplare del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna*, con un'introduzione di Marcello Castellani, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979 (*Archivum Musicum: Collana di testi rari,* Vol. 11).

[17] JACOB VAN EYCK, *Der Fluyten Lust-hof*, Amsterdam, Paulus Matthysz, 1646-1654; cfr. anche: JACOB VAN EYCK, *Der Fluyten Lust-hof — Erste vollständig kommentierte Gesamtausgabe*, a cura di Winfried Michel e Hermien Teske, Winterthur, Amadeus, 1984.

[18] MARIN MARAIS, *Second livre de pièces de viole*, [con parte di viola da gamba], Paris, Marin Marais, 1701.

[19] MARIN MARAIS, *Les Folies d'Espagne für Flöte und Basso continuo*, a cura di Sigrid Eppinger, mit Generalbaß-Aussetzung [con realizzazione del continuo di] Frank Michael, Frankfurt am Main Zimmermann, 1983 [Zimmermann 2358].

[20] INGEBORG ALLIHN, *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz: Der Einfluss einiger Kammermusikwerke Georg Philipp Telemanns auf das Lehrwerk des Johann Joachim Quantz 'Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen'*, Magdeburg, Arbeitskreis 'Georg Philipp Telemann', 1971 (*Magdeburger Telemann-Studien*, Vol. 3); STEVEN ZOHN, *New Light on Quantz's Advocacy of Telemann's Music*, in «Early Music», 25/3 (Agosto 1997), pp. 441-461.

[21] Wolfgang Horn, *«… das Vornehmste, nämlich das Analysieren …»: Über das Verhältnis von Aufführungspraxis und Komposition bei Carl Philipp Emanuel Bach*, in *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, a cura di Hans Joachim Marx, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, pp. 417-431 (*Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg*, Vol. 62).

[22] Walter Kurt Kreyszig, *Georg Philipp Telemanns 'Methodische Sonaten' (Hamburg, 1728, 1732) als Vorbild für den "Versuch" (Berlin, 1752) von Johann Joachim Quantz*, in *Vom Umgang mit Telemanns Werken einst und jetzt: Telemann-Rezeption in drei Jahrhunderten ¾ Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 15. und 16. März 2012, anlässlich der 21. Magdeburger Telemann-Festtage*, a cura di Carsten Lange e Brit Reipsch, Hildesheim, Georg Olms, 2017 (*Telemann-Konferenzberichte*, Vol. 19), pp. 33-57.

[23] Stephen E. Hefling, *On the Manner of Playing the 'Adagio': Structural Level and Performance Practice in Quantz's "Versuch"*, in «Journal of Music Theory», 31/2 (Autunno 1987), pp. 205-223; cfr. anche: David Ledbetter, On the Manner of Playing the Adagio: Neglected Features of a Genre, in «Early Music», 29/1 (Febbraio 2001), pp. 15-29.

[24] Rudolf Schäfke, *Quantz als Ästhetiker: Eine Einführung in die Musikästhetik des galanten Stils*, in «Archiv für Musikwissenschaft», 6/2 (Luglio 1924), pp. 213-242.

[25] Walter Kurt Kreyszig, *Quantz's 'Adagio in C-Major for Flute and Basso continuo (QV 1:7)' in his 'Versuch' (1752): Baroque Ornamentation in the Context of Mid-18th Century Music Theoretical Discourse and Compositions in the "stilus mixtus"*, in «Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music», 10/20 (Ottobre 2012), pp. 139-171.

[26] Reinhard Langer, *Wie aus einem Dorfschmiedesohn ein Lehrer des Königs wurde: Der Lebensweg des Johann Joachim Quantz nach dessen eigner Darstellung und anderen Nachrichten — Johann Joachim Quantz zum 300. Geburtstag*, Merseburg, Kulturamt, 1997; Cory Kelly Rogers, "King Frederick the Great: An Assessment of the Influence of J.J. Quantz and His Flute Sonatas", Unpublished Master of Arts Thesis, National University of Ireland, 2008.

[27] Thomas Synofzik, *Personalstil und Instrumentalidiom: Flötensonaten von Georg Philipp Telemann aus dem Nachlass Friedrich des Großen*, in *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben: Festschrift für Wolf Hobohm zum 60. Geburtstag am 8. Januar 1998*, a cura di Brit Reipsch e Carsten Lange, Hildesheim, Georg Olms, 2001 (*Magdeburger Telemann-Studien*, Vol. 17), pp. 19-37.

[28] Ulrike Liedtke, *Johann Joachim Quantz und Friedrich II: Eine musikalische Verbindung*, in *Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II: Musiker auf dem Weg zum Berliner «Capell-Bedienten»*, a cura di Ulrike Liedtke, Rheinsberg, Musikakademie Rheinsberg, 2005², pp. 51-86.

[29] Johann Christoph Westphal, *Verzeichnis derer Musicalien, welche in der Niederlage auf den großen Bleichen bey Johann Christoph Westphal und Comp. in Hamburg in Commißion zu habe sind*, Hamburg, Johann Philipp Christian Reuss, 1782.

[30] Alexander Weinmann, *Johann Traeg: Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1805 — Handschriften und Sortiment*, Vienna, Universal Edition, 1973 (*Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Series 2, Vol. 17).

[31] Mara Luzzatto, *Il «Capriccio» per flauto fra Sette e Ottocento*, in «Il Paganini», 4 (2018), pp. 64-71.

[32] Marianne Betz, *Fantasia*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* im Auftrag der [a nome di] Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht, a cura di Albrecht Riethmüller [in collaborazione con] Markus Bandur, Stuttgart, Franz Steiner. Auslieferung, Primav. 2001, 25 pagg.

[33] Karin Dietrich, *Praeambulum, praeludium / Prélude, Vorspiel*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* cit, 33. Auslieferung, Estate 2002, 16 pagg.

[34] Ludwig Holtmeier, Johannes Menke e Felix Diergarten, *Solfeggi, Bassi e Fughe: Georg Friedrich Händels*

Übungen zur Satzlehre, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2013 (*Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, a cura di Richard Schaal, Vol. 45; *Praxis und Theorie des Partimentospiels*, a cura di Ludwig Holtmeier, Johannes Menke e Felix Diergarten, Vol. 2).

[35] Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt: Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Freiburg im Breisgau, Atlantis, 1963; Hildesheim, Georg Olms, 2002[2].

[36] Thomas Drescher, *«Die Pracht, diess schöne Ensemble hat kein Orchester»: Johann Friedrich Reichardt als Leiter der Berliner Hofkapelle*, in «Basler Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis», 17 (1993), pp. 139-160.

[37] Johann Friedrich Reichardt, *Musicalisches Kunstmagazin*, 2 vols., Berlin, Johann Friedrich Reichardt, 1782-1791; ristampa Hildesheim, Georg Olms, 1969.

[38] Le aggiunte autografe di Federico il Grande sono i numeri: 1, 15, 18, 29, 53-55, 57, 60, 62, 63, 68-71, 75-77 e 84; i restanti sono di J. J. Quantz.

[39] Mary Rasmussen, *Some Notes on the Articulations in the Melodic Variation Tables of Joh. J. Quantz's Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, in «Brass and Woodwind Quarterly», 1 (1966/1967), pp. 3-26.

[40] Si veda, ad esempio: Meike ten Brink, *Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz: Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form*, Hildesheim e New York: Georg Olms, 1995 (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Vol. 11).

[41] Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790-1792) und Neues Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (1812-1814), mit den in den Jahren 1792 bis 1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie der Erstveröffentlichung handschriftlicher Berichtigungen und Nachträge*, 4 vols., a cura di Othmar Wessely, Leipzig, J.G.I. Breitkopf, 1790; ristampa Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966-1977, Vol. 1 (*Historisch-Biographisches Lexikon*, ristampa 1977), Part I (A-M), p. 447.

[42] *The Musical Works of Frederick the Great*, a cura di Philipp Spitta, Vol. 1, v-vi (Preface); cfr. anche: Reinhold Quandt, *Friedrich II. als Komponist und Musiker*, in «Tibia: Magazin für Holzbläser», 6 (1981), pp. 241-249; Andrea Kapell Loewy, *Frederick the Great: Flutist and Composer*, in «College Music Symposium», 30/2 (Autunno 1990), pp. 117-125; Sabine Henze-Döhring, *Friedrich der Große: Musiker und Monarch*, Munich, C.H. Beck, 2012.

[43] *Musikalische Virtuosität*, a cura di Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert e Peter Rummenhöller, Mainz, Schott, 2004 (*Klang und Begriff: Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis*, a cura di Thomas Ertelt e Conny Restle, Vol. 1).

[44] Per un'edizione moderna, cfr.: Johann Joachim Quantz, *Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c. / Caprices, Fantasias and Beginner's Pieces for Flute Solo and with Basso continuo*, a cura di Wilfried Michel e Hermien Teske, Winterthur, Amadeus, 1980.

[45] Inge Bittmann, compilatore, *Catalogue of Giedde's Music Collection in the Royal Library of Copenhagen*, Copenhagen, Royal Library, 1976.

[46] Peter Ackermann, *Johann Mattheson und die Anfänge der Melodielehre*, in *Vanitas fuga, aeternitas amor: Wolfgang Witzenmann zum 65. Geburtstag / Wolfgang Witzenmann in occasione del suo 65. Compleanno*, a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2005 (*Analecta Musicologica: Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, Vol. 36), pp. 355-369.

[47] Konrad Fees, *Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson: Zur Tradition eines didaktischen Modells*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1991 (*Musikwissenschaft*, Vol. 2).

[48] Wolfgang Ruf, *Instrumentalmusik als Klangrede*, in *Europäische Musikgeschichte*, 2 vols., a cura di Giselher Schubert, Sabine Ehrmann-Herfort e Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 2002, Vol. 1, pp. 499-550.

[49] Bernhard Paumgartner, *Della considerata 'Appoggiatura' nella musica vocale antica e della necessità di usarla nella attuale prassi dell'essecutione*, in «Santa Caecilia», 6/2 (Aprile 1957), pp. 62-72.

[50] *William* E. Dalglish, *The Hocket in Medieval Polyphony*, in «The Musical Quarterly», 55/3 (Luglio 1989), pp. 344-363.

[51] Sull'antico flauto ad una chiave, cfr. ad es.: Martin Kirnbauer e Peter Thalheimer, *Jacob Denner and the Development of the Flute in Germany*, in «Early Music», 23/1 (Febbraio 1995), pp. 83-100; Friedrich von Huene, *A "flûte allemande" in C and D by Jacob Denner of Nuremberg*, in «Early Music», 23/1 (Febbraio 1995), pp. 103-112; cfr. anche: Jane Bowers, *New Light on the Development of the Transverse Flute Between About 1650 and About 1770*, in «Journal of the American Musical Instrument Society», 3 (1977), pp. 5-56.

[52] Cfr.: "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen," in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge*, cit., Vol. 1, 1755, pp. 197-250: 239. Anche Quantz nel suo *Versuch* tratta di questa innovazione organologica; cfr.: Johann Joachim Quantz, *Versuch*, cit., pp. 23-29 (Cap. 1).

[53] F.D. Castillon, *Beitrag zu den Instrumenten von Johann Joachim Quantz*, in Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, *Supplément à l'Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* 4 vols., a cura di Jean Baptiste Robinet Paris, Briasson 1776-1777, Vol. 3 (1777); Mary Oleskiewicz, *The Flutes of Quantz: Their Construction and Performance Practices*, in «The Galpin Society Journal», 53 (2000), pp. 201-220.

[54] Karen Pester, "Johann Joachim Quantz and the Mixed Style: A Comparative Study of French, Italian and German Flute Sonatas", Unpublished Master of Arts Thesis, Hunter College, Department of Music, 1973.

[55] Edward R. Reilly, *Quantz on National Styles in Music*, in «The Musical Quarterly», 49/2 (Aprile 1963), pp. 163-187; Albrecht Dümling, *Friedrich II., sein Lehrer Quantz und der deutsche Geschmack in der Musik*, in «Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte», 56 (2004), pp. 124-135.

[56] *Compositione di Meser Vincenzo Capriola: Lute Book, ca. 1517* [manoscritto], a cura di Otto Gombosi, Neuilly-sur-Seine: Société de musique d'autrefois, 1955 (*Publications de la Société de musique d'autrefois: Textes musicaux*, Vol. 1).

[57] David Lasocki, *Quantz and the Passions: Theory and Practice*, in «Early Music», 6/4 (Ottobre 1978), pp. 556-567.

[58] Junko Kaneko, *Fortspinnungstypus: A New Definition Based on Eighteenth-Century Theory*, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach: 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Graz 2008 / Music Theory and Interdisciplinarity: 8th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie, Graz 2008*, a cura di Christian Utz, Saarbrücken, Pfau-Verlag, 2010 (*Musik.theorien der Gegenwart*, Vol. 4), pp. 67-80.

[59] Erich Schwandt, *Capriccio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, Vol. 5, 100-101.

[60] Susanne Schaal [in collaborazione con] Hans Engel, *Capriccio*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von [fondata da] Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe [seconda edizione riveduta], a cura di Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter e Stuttgart, Metzler, 1994-2008, Vol. 2 (Sachteil, 1995), cols. 441-452: 444-445 (*Capricci für Streicher und Bläser im 17. und 18. Jahrhundert).*

Valentino Bucchi e *Il Giuoco del Barone*

Michele Savino

Nel travagliato panorama culturale del Novecento, l'opera buffa nelle sue diramazioni è un filone certamente minoritario e per questo motivo, degno di particolare approfondimento.

Valentino Bucchi (1916-1976) è uno dei pochi compositori italiani che, a cavallo fra le due guerre, sceglie di confrontarsi con questo linguaggio sin dal suo primo lavoro giovanile. *Il Giuoco del Barone* (1936) è un'operina che, per struttura e ispirazione, integra suggestioni strawinskiane alla cultura popolare fiorentina.

Il saggio è diviso in tre parti:

La prima ha un taglio storico: si documenta il procedimento creativo e la collaborazione con il poeta Alessandro Parronchi nelle sue varie vicissitudini, dalla stesura (1936) alla prima messa in scena (1939), specificandone la positiva ricezione. Si dà conto delle varie produzioni e della 'seconda vita' dell'opera che, proposta in una rinnovata versione (1955), si aggiudica il *Premio Italia* nel 1956, diretta da Bruno Bartoletti.

La seconda parte ha un taglio analitico: individueremo le problematiche di 'traduzione' musicale del testo di Parronchi e analizzeremo le tecniche adoperate da Bucchi. Ci si soffermerà in particolare sull'analisi del materiale tematico utilizzato in alcuni passaggi significativi tratti dai quadri: la tecnica del montaggio, i *leitmotive* dei personaggi e il loro trattamento, lo stile dell'orchestrazione, il disinvolto eclettismo tecnico che diventa tratto caratterizzante nello stile del compositore.

La terza parte contestualizza *Il Giuoco del Barone* all'interno dell'esperienza di Bucchi operista, facendo comprendere la sua scelta laica di accogliere le nuove tendenze estetiche in modo sempre critico e autonomo.

1. *Il processo creativo: un gioco* nel *gioco*

Le circostanze che hanno dato luogo alla creazione de *Il giuoco del barone* sono state ricostruite in diversi luoghi critici[1]: in questa sede ne verranno ricapitolati solamente i tratti essenziali a beneficio del lettore.

L'"operina" nasce come *divertissement* durante una passeggiata nell'inverno del 1936 in cui il diciannovenne Valentino Bucchi, assieme ad Alessandro Parronchi e Franco Fortini, trovandosi di fronte ad una cartoleria, ipotizza la possibilità di poter trarre un libretto, ed un opera, anche da un gioco da tavolo come il *Gioco del Barone*, «*[v]ariante toscana del Giuoco dell'Oca* […] *è un gioco di percorso con caratteristiche d'azzardo composto da 76 caselle numerate, su ognuna delle quali è rappresentata una figura, una didascalia con il nome e le azioni che il giocatore deve compiere*»[2].

Tornato a casa in breve tempo il poeta Alessandro Parronchi termina il libretto che Bucchi mette in musica. L'idea originaria consisteva nel rappresentare l'operina, in forma ridotta, presso il salotto di Piero Santi, animatore della vita culturale fiorentina. Ben presto però l'entusiasmo di Valentino Bucchi per il *Barone* lo convinse a metterlo in scena pubblicamente presso il Teatro Sperimentale di Via Laura, cosa che però accadde solamente tre anni più tardi, il 20 dicembre 1939.

A questo punto comincia il distacco fra librettista e compositore: Parronchi giunse a rinnegare la paternità del libretto del *Barone*, timoroso che quel testo, così lontano dalla sua poetica personale, potesse creargli impaccio all'interno degli ambienti critici in cui cercava di accreditarsi. Per quasi un ventennio, si è creduto che l'autore del libretto fosse Niccolò Piccolomini, regista della prima esecuzione e dedicatario della partitura.

Il dissidio fra Parronchi e Bucchi si ricompone anni dopo, quando *Il Giuoco del Barone* viene diretto da Bruno Bartoletti a Roma e premiato al Prix Italia[3] (1956). Il consenso attorno all'operina ha permesso tre ulteriori messe in scene, come quella al Festival dei Due Mondi di Spoleto, con la regia di Franco Zeffirelli (1958), una al Teatro Puccini di Firenze (1982) e al Teatro Comunale di Firenze, per il Maggio Musicale Fiorentino (1989)[4].

Il lavoro analitico è stato svolto congiuntamente sulle tre partiture disponibili: la prima, manoscritta, edita da Suvini Zerboni (Milano, 1955), la versione per due pianoforti, edita sempre da Suvini Zerboni nel 1975 e la riduzione per canto e pianoforte (Suvini Zerboni, Milano, 1955).

2. *Analisi*

La quasi totalità degli scarsi contributi sul *Giuoco del Barone* ha caratteristiche documentarie e di cronaca; in qualche caso si tratta di studi di italianistica che analizzano genesi e struttura del libretto. Manca un'esposizione complessiva che ne illustri i contenuti musicali, ed è ciò che ci proponiamo di fare in questa sede.

Il *Giuoco* è opera da camera che abbraccia l'estetica modernista allora in voga, prendendo a libero modello l'*Histoire du soldat* sotto diversi punti di vista, nell'organico orchestrale, nelle scelte formali, nel polistilismo che la sostiene e che ne traduce il generale clima grottesco. Come già sosteneva Renato Barilli nella sua positiva recensione, Bucchi *«è un moderno, un avanguardista, un sintetico»*[5] che si ispira idealmente a Stravinsky e alle *Sette Canzoni* di Francesco Malipiero e che *«ripete, con molto garbo ed efferatezza soave, la crudele opera postuma dei summenzionati maestri, che per altro son vivi e han fatto giudizio, cioè distruzione del linguaggio musicale, del quale non rimane che qualche lamento ancora intelliggibile»*[6].

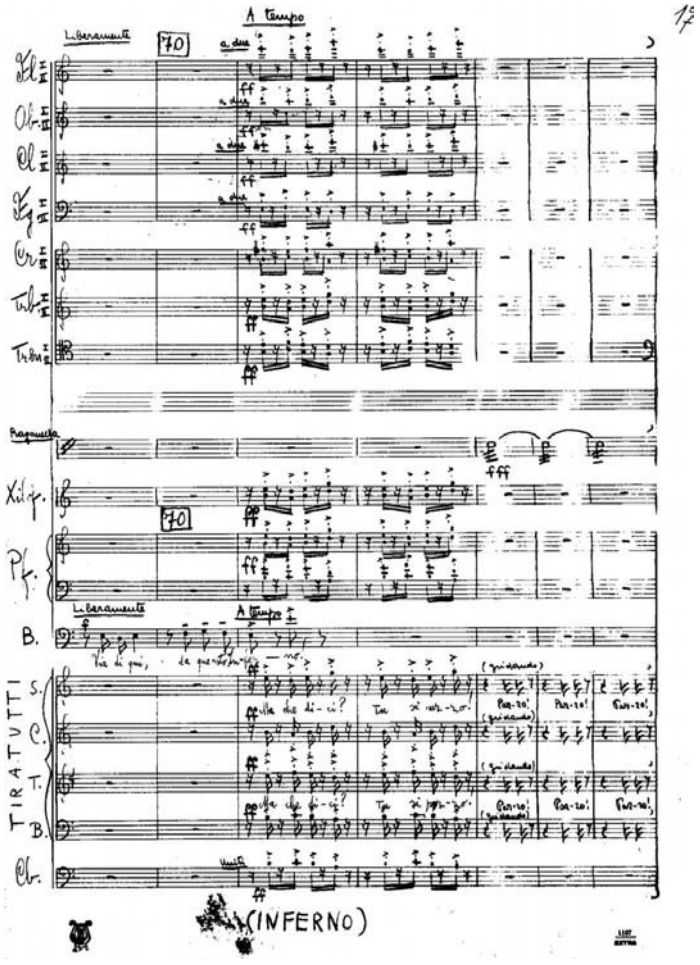
Si noti la scelta di un registro volutamente surreale, che si distanziava scientemente dalla temperie tardo-verista e dal recupero del mito romano sostenuta dal regime fascista. Parronchi e Bucchi si riallacciano ad una storia popolare toscana e ne utilizzano la trama apparentemente ludica per proporci una parodia dell'uomo del loro tempo, delle sue inadeguatezze e delle sue fragilità. E per questo, intimamente moderna.

Organico e scrittura orchestrale

La versione per piccola orchestra, rivista dall'autore nel 1956 prevede il seguente organico:

2 Flauti (2° con ottavino);
2 Oboi;
2 Corni in Fa;
2 Trombe in Do;
2 Tromboni;
Timpani
Batteria (triangolo, piatti, piatto sospeso, tamburo, tam tam, gran cassa, raganella);
Xilofono, Vibrafono (1 esecutore);
Pianoforte;
2 Contrabbassi.

Se confrontato con quello dell'opera stravinskiana (violino, contrabbasso, clarinetto, fagotto, cornetta/tromba, trombone e percussioni) appare nettamente più ricco ma ne conserva l'intenzione timbrica: nessuna polifonia classicamente intesa ma piuttosto un utilizzo costante dell'omoritmia, di armonie parallele e sopratutto una concezione molto ritmica ed accordale. L'armonia qui è interpretata liberamente attorno a centri che si organizzano, di volta in volta in combinazioni di quarte e terze. Per quanto riguarda la sezione fiati, notiamo un'accorta distribuzione verticale delle parti, come nel seguente esempio tratto dalla prima scena:



Montaggio e forma

Un'analisi sulle scelte formali del *Giuoco del Barone* non può prescindere dall'approfondimento delle ragioni drammaturgiche del libretto. La storia di Parronchi, nella sua giocosa semplicità, può prestarsi a più livelli di lettura.

Ad un livello più generale, la relazione che innerva la trama è l'amore fra il Barone e la Zingana: la sua irrealizzabilità sarà pretesto e spinta propulsiva alle fallimentari velleità di riscatto del Barone, avventure più sognate che vissute veramente: dal culto dannunziano della morte eroica (quarto lancio) all'ebbrezza del vino al desiderio di fuga nella fede (*Voglio andare Pellegrino*).

Ad un livello più astratto, possiamo leggere l'opera come riflessione sul destino, sui desideri, spesso tumultuosi e velleitari che infiammano l'animo umano e di come la determinazione del proprio destino sia pura illusione.

Si può affermare che *Il Giuoco del Barone* sia un'opera dal tratto marcatamente psicologico: le azioni, più che svolgersi concretamente, albergano all'interno della psiche del Barone, assieme al continuo avvicendarsi delle sue pulsioni, dei suoi desideri, dei suoi stati d'animo.

L'esigenza di tradurre scenicamente questo *teatro della mente* spinge Bucchi alla giustapposizione di frammenti molto connotati dal punto di vista melodico e ritmico, senza alcuna idea di consequenzialità né di sviluppo.

Le idee musicali si presentano, a volte si ripetono in forma identica, il più delle volte scompaiono, in un continuo e caotico avvicendarsi di situazioni emotive, lungo tutto il corso dell'opera. La nostra analisi sarà volta ad evidenziare gli elementi strutturali, attorno a cui si organizza il materiale tematico.

Struttura dell'opera

La struttura generale dell'opera può essere schematizzata in tre sezioni: nella prima sezione (1-4) abbiamo la netta alternanza di momenti solistici, dal montaggio più concitato a momenti statici, caratterizzati dalla preminenza del coro. Nella seconda sezione (5-8) questa alternanza viene meno, intensificando gradualmente la scrittura sino all'arrivo del Negromante (8). La nona scena ha carattere riepilogativo e conclusivo con l'arrivo del Tiratutti, che "salverà" il Barone, dopo tutte le sue peripezie.

Approfondiamo ora più nel dettaglio i materiali tematici dell'opera.

PRIMO QUADRO

Il primo quadro introduce al clima generale dell'opera e svolge una duplice funzione: presentare la situazione drammaturgica di base, ovvero l'amore non corrisposto fra il Barone e la Zingana e di svelare lo schema di ogni scena, ovvero "colpo di dadi".

In chiusura di scena, l'azione viene commentata dalla voce recitante del Tiratutti, che nell'economia del lavoro svolge una funzione parzialmente assimilabile a quella del Coro nella tragedia greca: da un lato il Tiratutti commenta, tira le somme – analogamente al *raisonneur* del teatro borghese che proprio in quegli anni faceva la sua comparsa – e dall'altro rompe costantemente la quarta parete, ricordando al pubblico il suo ruolo da protagonista e *deus ex machina*.

Da questo punto di vista, analizzare il 'primo colpo di dadi' può rivelarsi particolarmente istruttivo, perché proprio in questo momento dell'opera la tendenza al collage musicale è più evidente. Anzi, è proprio nella prima scena – e nella terza che la riecheggia – che la musica ha il compito di sottolineare al massimo la discontinuità psicologica dei vari momenti.

Vediamone più nel dettaglio la struttura.

Prima scena[7]:

1-11: introduzione – *Lento, non troppo*
12-29: **Tema del Barone**, suddiviso in:
- 12-20: *Andante* 4/4 ;
- 20-25: *Allegretto*, 4/4;
- 25-29: Andante;

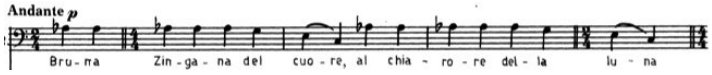
30-45: **Tema della Zingana**:
- 30-33: Valzer lento, rubando ¾;
- 34-37: Poco movendo;
- 38-41: A tempo;
- 42-45: Poco movendo

46-66: Barone, intervento parlato;
67-79: *Violento e agitato* 2/4 (Tutti orchestrale);
80-100: Allegro non troppo 4/4.

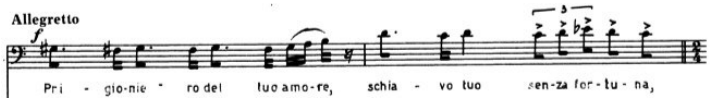
Materiali leitmotivici

I materiali tematici del *Barone* sono organizzati in un gruppo piuttosto ridotto di temi, in perfetta aderenza al carattere dei tipi umani. I due personaggi principali, Barone e Zingana, sono connotati da due temi icastici: continuamente cangiante, quasi *durchkomponiert,* quello del Barone, identico e fantasmatico quello della Zingana. Per quanto riguarda le parti corali, il compositore si serve di alcuni *pattern*, molto spesso in scrittura omoritmica che servono a delineare le varie situazioni drammaturgiche.

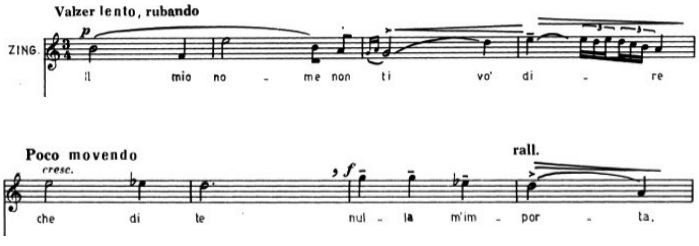
Il tema del Barone sottolinea ed amplifica la non-strofícità del testo poetico. L'esigenza di tradurre l'instabilità psicologica lo spinge a sottolineare il testo in modi sempre diversi.



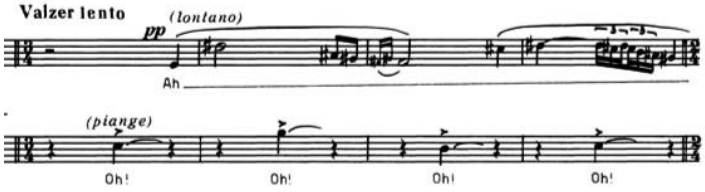
La modifica avviene sia tramite l'intensificazione ritmica della figura, sia per mezzo di un costante avvicendarsi di diverse velocità metronomiche; ad ogni semifrase cambia l'indicazione in partitura[8].



Il Tema della Zingana è uno di quegli elementi destinati a tornare, a più riprese, nel corso dell'opera, ogni volta con funzione diversa: nel primo quadro, più che rappresentare un reale scambio di battute, la sua apparizione musicale ha già la caratteristica dell'epifania. Nel terzo lancio, il tema viene ripetuto identico nel profilo melodico e nei versi, ad evocare il ricordo del rifiuto della donna amata che si ripresenta, in mezzo al vortice di pensieri del Barone.



Nel nono e ultimo quadro, il profilo melodico viene intonato, senza testo (bb. 29-32) trasfigurandolo come lontana reminiscenza.

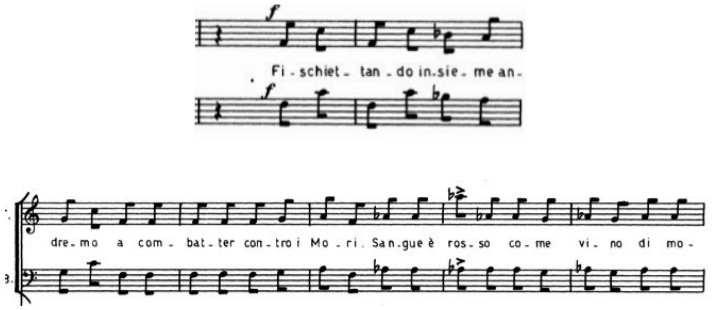


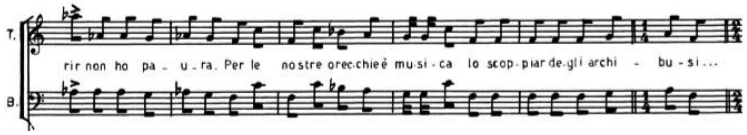
Il coro come personaggio

Nell'economia dell'opera, il quarto 'colpo' è la scena musicalmente più regolare, un *unicum*.

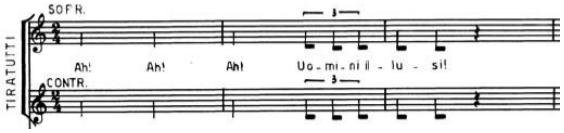
I materiali musicali sono presentati al massimo livello di semplicità dovendo rappresentare scenicamente una marcetta militare. A questo punto del libretto infatti, il Barone desidera riscattarsi dai propri fallimenti amorosi attraverso la morte valorosa in guerra. Una marcia in cui non possiamo fare a meno di cogliere riferimenti, nemmeno tanto velati, al clima culturale in cui *Il Giuoco* è stato composto: il culto superomistico di Gabriele D'Annunzio volgarizzato e travasato nel repertorio delle canzonette del regime fascista è il riferimento che Parronchi e Bucchi prendono a oggetto della loro parodia.

Il canto dei Soldati è rigorosamente sillabico e omoritmico: Bucchi pare sottolineare, tramite il salto d'ottava fra il lab_3 e il lab_4, il paragone fra l'ebbrezza alcoolica e il fremito guerresco che pervade, momentaneamente, il Barone.

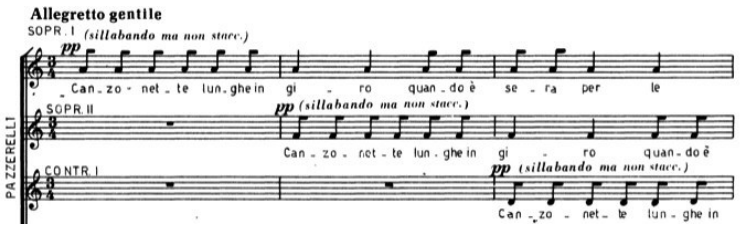




Al coro di soldati risponde la voce del Tiratutti, impersonato questa volta – non casualmente – da un coro femminile. Questo esempio di canto non determinato, sorta di *Sprechstimme,* appartiene al repertorio di tecniche che Bucchi utilizzerà, in maniera assai parca e contestualizzata, durante il corso del lavoro.



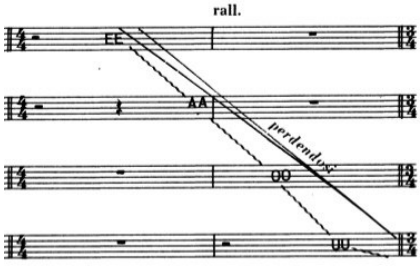
A tal proposito il tema corale della seconda scena – sillabico e basato su una *repercussio* – verrà utilizzato come pattern ritmico in diversi contesti:



La scrittura corale riecheggia le strategie stilistiche già descritte per la parte strumentale: essa è prevalentemente omoritmica o giocata su uno stile sobriamente imitativo come nel caso riportato qui sopra, ad eccezione dell'ottavo quadro, in cui l'arrivo del Negromante richiede un aumento della *suspence* tramite l'intensificazione del tessuto polifonico. La trattazione delle parti corali sembra riecheggiare gli esperimenti letterari che proprio a Firenze, Aldo Palazzeschi portava avanti nel romanzo *Il codice di Perelà*: il venir meno della corrispondenza fra voce e personaggio, con la voce della Zingana che entra ed esce dal coro. Si tratta di accorgimento pratico che però va colto anche nella sua valenza espressiva.

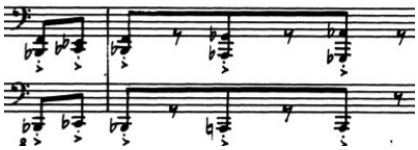
Alla luce del suo approccio disinvoltamente eclettico, Bucchi non manca di citare le onomatopee futuriste nel settimo quadro, laddove deve rappresentare fonicamente l'arrivo della morte *«che verun non può scampare»*.

Come nota Barilli: *«in diversi momenti della bizzarra partitura, ci sono effetti inediti e di un'originale sincerità»*[9].



NONO QUADRO: LA VITTORIA DEL TIRATUTTI

L'ultimo quadro rappresenta il riepilogo complessivo delle vicenda esistenziale ed onirica del nostro protagonista e può essere vista come vero e proprio negativo fotografico del primo 'colpo'. Qui ritroviamo tutti gli elementi distribuiti in corso d'opera e nuovamente riaffermati ma in forma più sintetica, a guisa di stretto: dalla grottesca melopea iniziale del Barone (bb. 1-24), al valzer della Zingana con armonie quartali (29-33), al tutti omoritmico (43-48) sino a giungere alla sezione finale (50-59) che, simbolicamente riprende la testa della breve introduzione iniziale.



L'opera è costruita sulla dialettica fra materiale accidentale e materiale leitmotivico: gli interventi accidentali sono funzionali alla rappresentazione del continuum psicologico che attraversa il Barone; il materiale leitmotivico caratterizza, offre unità e consente all'ascoltatore di avere dei punti di riferimento chiari nello svolgersi musicale della vicenda.

L'alternanza delle due tipologie e la libera giustapposizione dei materiali è uno dei tratti che rende il debutto di Bucchi un'opera di concezione e fattura decisamente moderne.

3. *Conclusioni e piccola coda*

Il giuoco del barone è un'opera da camera che presenta diversi motivi di interesse dal punto di vista storico. Essa documenta l'esordio di un compositore diciannovenne alla ricerca di modalità espressive in sintonia con quanto di nuovo e stimolante stava succedendo nel panorama musicale a lui coevo, attraverso l'utilizzo ed il montaggio di musiche provenienti da fonti diverse, da ritmi di danze (valzer, marce) ad un linguaggio di libera ricerca armonica e melodica, composto attraverso una logica di matrice cinematografica.

Questa tendenza al montaggio di materiali eterogenei sarà una costante della poetica di Bucchi, diventando ancora più spinta fino agli anni settanta e culminando ne *Il Coccodrillo*, opera tratta da F. Dostoevskij (1970), in cui Bucchi frammenta l'azione scenica in trentadue episodi, che utilizzano le forme artistiche più disparate, dalla danza al mimo, a sezioni di musica registrata, canzoni, momenti recitati e intermezzi orchestrali.

La ricerca di fonti letterarie e librettistiche alternative sarà una costante nella carriera del compositore che, proseguendo il filone di osservazione ironico-fantastica sulla realtà, deciderà di musicare altri testi dal carattere grottesco come *Il Contrabbasso* (1954) tratto da un racconto di A. ecov o *Una notte in paradiso*, cantafavola tratta da *Le fiabe italiane* di Italo Calvino.

Il temperamento di Bucchi testimonia la compresenza di due opposti impulsi creativi: da un lato l'eclettismo e la curiosità verso il nuovo, da ricercare e conoscere, dall'altro l'esigenza di operare una sintesi fra la sperimentazione e la storia, alla luce di una prospettiva ben radicata nella tradizione dell'Umanesimo fiorentino presso cui il compositore si è formato.

Bucchi, assieme ad altri compositori quali Vieri Tosatti, Luciano Chailly o Gino Negri, continuerà a credere alla possibilità del teatro musicale in cui il buffo, il comico ed il grottesco possano essere chiave di lettura della società.

L'atteggiamento moderato e inclusivo lo renderà poco affine agli esponenti delle avanguardie nel dopoguerra, causandogli un relativo isolamento. La sua opera, assieme a quella dei compositori citati poco sopra costituisce però un ideale raccordo fra la sua generazione e quelle successive, quanto meno di coloro che continueranno a credere al teatro come luogo del possibile incontro fra autori e pubblico.

Rimettere in scena il *Barone* oggi, ci permette di sottolineare un aspetto che Parronchi e Bucchi hanno inconsapevolmente preconizzato: la modifica irreversibile del rapporto fra arte e pubblico avvenuta nell'ambito della società di massa: dagli *Scritti sull'Arte* di Charles Baudelaire in poi è il pubblico che, tramite i suoi lanci, decide la sorte del protagonista sulla scena.

Nella partitura di Bucchi non è presente alcuna forma di interattività, né di alea, né di reale abbattimento della quarta parete ed il pubblico è co-protagonista ad un livello meramente simbolico ma noi oggi possiamo intuire come, in quella sensibilità stessero lentamente maturando i presupposti per molti degli orientamenti estetici che avrebbero tenuto banco nei decenni successivi. Ed è indicativo che questa ricchezza di visione venga mascherata, quasi nascosta, nella parvenza di un'attività ludica e di un genere non *serio*.

Per queste ragioni riteniamo *Il Giuoco del Barone* un lavoro che, a distanza di un secolo dalla sua creazione, abbia ancora qualcosa di utile da dirci sul rapporto fra immaginazione, creatività e comunicazione musicale.

Riferimenti bibliografici

BUCCHI Valentino, *Il Giuoco del Barone in 9 e più colpi di dadi*, Partitura, Milano, Suvini Zerboni, 1955.
BUCCHI Valentino, *Il Giuoco del Barone in 9 e più colpi di dadi*, versione per due pianoforti, Milano, Suvini Zerboni, 1975.
D'AMICO Fedele, *I casi della Musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
HERMET Augusto, *Poesia e poetica musicale di Valentino Bucchi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954.
MANIGRASSO Leonardo, *Variazioni del melodrammatico nella poesia di Alessandro Parronchi*, in «In Limine», 6 (2010) [consultabile online; inlimine.it].
MIOLI Piero, *L'opera italiana del Novecento*, Milano, Manzoni, 2018.
PANNELLA Liliana, *Valentino Bucchi. Anticonformismo e politica musicale italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
PARRONCHI Alessandro, *Il Giuoco del Barone. In 9 e più colpi di dadi. Musicato da Valentino Bucchi. Libretto*, Edizione e postfazione a cura di Marino Fuchs, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2019.
PINZAUTI Leonardo, *Il Maggio musicale fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.
ZANETTI Roberto, *La musica italiana del novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985.

Note

[1] Per una panoramica degli studi cfr. MARINO FUCHS, *Postfazione*, in ALESSANDRO PARRONCHI, *Il Giuoco del Barone*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2019, pp. 49-63.

[2] *Ivi*, p. 50.

[3] È possibile ascoltare in streaming l'opera dall'archivio di Radio3 Suite all'indirizzo: https://www.raiplayradio.it/audio/2018/09/RADIO3-SUITE—-ARCHIVIO-MUSICALE-26bb92be-ba2e-4421-97f3-c020827f7a24.html [ultimo accesso: 21/06/2019].

[4] Per una puntuale ricostruzione della critica attorno alle varie esecuzioni dell'opera si rimanda al saggio di Liliana Pannella contenuto in V*alentino Bucchi. Anticonformismo e politica musicale italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

[5] Cfr. RENATO BARILLI, *Il Giuoco del Barone*, in «Oggi», XVIII, 30 dicembre 1939, p. 23, ora in ALESSANDRO PARRONCHI, *Il Giuoco del Baron*e cit., p. 36.

[6] *Ibidem*.

[7] I numeri di battuta fanno riferimento alla partitura orchestrale rivista da Valentino Bucchi nel 1956, che presenta alcune difformità rispetto nella numerazione delle battute rispetto alla versione per due pianoforti.

[8] Riteniamo sufficiente, a titolo esemplificativo, soffermarci qui nell'analisi del profilo melodico del tema, avendone individuato lo spirito e la tecnica. Lasciamo al lettore la verifica puntuale dello 'sviluppo' tematico.

[9] ALESSANDRO PARRONCHI, *Il Giuoco del Baron*e cit., p. 37.

L'organo di Mascagni

Maurizio Tarrini

Con questo titolo il «Supplemento al Caffaro» n. 231 del 19 agosto 1892 pubblicava un breve articolo sull'organo che Pietro Mascagni si era fatto costruire nella sua palazzina di Livorno in Viale d'Antignano 103. Si trattava di uno strumento a due tastiere di 56 tasti (do_1-sol_5) – la cui somma è appunto 112, se l'indicazione dell'articolo è corretta – con pedaliera 'estesa', presumibilmente di almeno 27 pedali: insomma uno strumento di ispirazione moderna. Purtroppo non abbiamo indicazioni sulla distribuzione dei registri le cui canne ammontavano a 600. L'autore è Filippo Tronci (1849-1919), che nel 1883 riunì sotto la ragione sociale Agati-Tronci le due ditte pistoiesi un tempo concorrenti.

L'esistenza di questo strumento sembra essere però sconosciuta ai più, persino ai discendenti (interpellati da Roberto Iovino, che si ringrazia), né si conoscono fotografie dell'installazione «in una delle eleganti sale della palazzetta» di Livorno o documenti (progetto, lettere, ricevute di pagamenti ecc.). Il regesto dell'archivio Tronci di Pistoia iniziato da Oscar Mischiati sulla rivista «L'Organo», XVI (1978), e proseguito a puntate fino agli anni '90 del Novecento, non dà alcuna informazione al riguardo. Se ne potrebbe dedurre (ma è solo un'ipotesi) che Mascagni e Tronci non stipularono alcun contratto forse per la reciproca stima o l'amicizia che li legava.

Nulla sappiamo sulla sorte di questo strumento: potrebbe essere tuttora esistente in qualche chiesa, probabilmente trasformato e più volte modificato. Chi ne avesse notizia, è invitato a farne segnalazione alla redazione della presente rivista.

L'ORGANO DI MASCAGNI

LIVORNO, 17. – Il cavalier Pietro Mascagni, autore della *Cavalleria Rusticana* e dell'*Amico Fritz*, formò il pensiero di provvedersi di uno strumento che si avvicinasse, per quanto fosse possibile, alla strumentatura di un'orchestra, e ciò per provare l'effetto delle sue nuove composizioni.

Allo scopo di attuare il suo divisamento, il cav. Mascagni già da molto tempo addietro si recò a Pistoia dalla rinomata Ditta Agati e Tronci, e conferendo col direttore della medesima signor Filippo Tronci gli disse se avesse accettato l'incarico di costruirgli un organo da sala, il quale emettesse con chiarezza il suono di più e diversi strumenti e voci, ed enumerò ciò che riteneva essergli necessario.

Inutile il dire che fino da quel tempo il signor Tronci senza esitare ne assunse l'incarico, ed è già due giorni che l'organo in parola fa bellissima mostra di sé in una delle eleganti sale della palazzetta abitata dal cav. Mascagni. Questo meraviglioso meccanismo musicale è bellissimo come mobile, e come strumento è di una perfezione straordinaria perché corrisponde perfettamente al suono di una orchestra completa, con aggiunta di tutte le diverse chiavi del cantabile.

L'organo ha 600 canne: due tastiere con insieme di 112 tasti. Ha una pedaliera molto estesa, e un meccanismo tanto agile che potrebbe suonarsi per molte ore senza fatica.

La vocazione musicale della scrittura di Sanguineti

Massimo Pastorelli

«perché l'uomo è l'animale che ride, e l'animale che fa musica:»
Edoardo Sanguineti, *Carrousel*[1]

1. Per offrire un panorama filologico e interpretativo completo e scrupoloso dei compositori che hanno musicato testi di Sanguineti, un articolo o un saggio non bastano: ci vorrebbe un intero libro. Mettendo insieme i compositori per cui Sanguineti ha scritto testi appositamente, i compositori-collaboratori veri e propri, e quelli che hanno musicato in autonomia testi di Sanguineti preesistenti, non destinati, in origine, alla musica, si ottiene una lista troppo lunga per un'occasione come questa. Credo di non sbagliare – e se sbaglio, è di poco – affermando che Sanguineti è lo scrittore italiano più musicato del secondo Novecento, capace, oltretutto, di mettere d'accordo compositori di diverse generazioni: dai coetanei, o più o meno, Luciano Berio, Vinko Globokar, Giacomo Manzoni, Fausto Razzi, ad Andrea Liberovici, nato nel 1962, Aureliano Cattaneo, classe 1974, e, se mi è permesso, dato che questo contributo mi è stato chiesto non solo come lettore di vecchia data dell'opera sanguinetiana, ma anche come compositore che ha avuto la fortuna e l'onore di collaborare con Sanguineti, a me, che sono del 1968.

Quando, nel 1989, in occasione del duecentesimo anniversario della Rivoluzione Francese, il musicologo Luigi Pestalozza commissionò a Sanguineti un testo, *Opus 89*[2], da distribuire a «sei musicisti d'oggi», come li presentò allora (Mauro Bonifacio, Azio Corghi, Armando Gentilucci, Adriano Guarnieri, Giovanna Marini, Gabrio Taglietti), non fece altro, in realtà, che assecondare una tendenza spontanea che risaliva agli esordi poetici di Sanguineti: già a partire dai primi anni '60, poco dopo il debutto poetico con *Laborintus* (1956), Sanguineti si era imposto come lo scrittore ideale se non per tutti i compositori di musica contemporanea (dal suo incontro con Luigi Nono, ad esempio, non nacque nulla), di sicuro per tanti – non solo, insomma, per Luciano Berio. È questa, direi, la con-

clusione a cui si arriva davanti ai racconti, ai testi, ai nomi, ai ricordi, alle schede e ai cataloghi contenuti nei due libri fondamentali su Sanguineti e i suoi compositori, i contributi più esaurienti, al momento, su un argomento che non sarà facile per nessuno esaurire: il già citato *Per musica* e le *Conversazioni musicali*[3] tra Sanguineti e Roberto Iovino (a cui sono felice di aver dato un piccolo contributo).

Ma perché tanto successo proprio tra i compositori di quella che siamo soliti chiamare musica contemporanea? Ecco, questa, invece, è una domanda a cui credo si possa rispondere in tempi ragionevoli. Ed è soprattutto di questo, dunque, che qui mi occuperò. Sono convinto, infatti, che la fortuna musicale dei testi di Sanguineti sia dovuta a precise ragioni formali, linguistiche e contenutistiche, alla presenza di alcune costanti stilistiche, particolarmente affini a chi parla la lingua della musica contemporanea, non poi così difficili da spiegare. Si potrebbero fare molti esempi, a sostegno di questa ipotesi; ricorrerò solo a pochi, per ragioni di spazio. E mi scuso con tutti i compositori che tralascerò e che, invece, sarebbe bello e giusto citare.

2. Tutti i caproniani sanno bene che la poesia di Giorgio Caproni nasce, per ammissione dello stesso poeta, come compensazione di un'ambizione musicale mancata: i fogli fitti di versi, per Caproni, hanno sostituito il violino appeso al chiodo, una volta «dismessa ogni ambizione paganiniana o soltanto sivoriana»[4]. Ebbene, per quanto Sanguineti sia un poeta molto diverso da Caproni, in questo è identico a lui; così ha dichiarato, infatti, in un'intervista del 1988: «molte volte lo dico – e non è una battuta – il mio sogno era scrivere musica e scrivo parole per risarcimento: è un surrogato, un *Ersatz*»[5]. Un surrogato molto fedele al prodotto originale, viene subito da dire.

Chi ha letto, anche distrattamente, le poesie di Sanguineti, si sarà reso conto, perché è evidentissimo, che i versi sono formati da catene di incisi ritmici di lunghezza variabile (e uso volutamente un termine basilare, "inciso", dell'analisi musicale). Con la punteggiatura che, attraverso un lavorìo capillare e puntualissimo di virgole, due punti e parentesi, definisce gli incisi, e di conseguenza i respiri, le pause, le sospensioni, le cesure, gli attacchi e le riprese. Per quanto colta, dotta, citazionista, lessicografica possa arrivare a essere, la poesia di Sanguineti, grazie alla funzione metrica (nel senso versificatorio e musicale del termine) della punteggiatura, finisce sempre per essere una poesia idealmente destinata all'oralità, alla lettura ad alta voce. Non riporto esempi perché, davvero, basta scegliere a caso in oltre cinquant'anni di attività poetica per imbattersi di sicuro in un pulsare ritmico che, per articolazione, varietà e complessità, non ha niente da invidiare alla *Sagra* di Stravinskij o al

Marteau sans maître di Boulez. Non c'è da stupirsi che una poesia in cui gli accenti sono così importanti (e ancora di più quando Sanguineti gioca fino all'esasperazione con la metrica tradizionale, a cominciare dall'endecasillabo), a un certo punto abbia incontrato il rap: mi riferisco, naturalmente, all'omonimo spettacolo musical-teatrale che, nel 1996, Sanguineti e Andrea Liberovici presentarono in prima assoluta al Teatro della Tosse[6].
Ma la musica, nella poesia di Sanguineti, non trova un surrogato solo nella macro e microritmica dei versi; si fa risarcire, anche, dalla fonetica. Perché, come è noto, si tratta di una poesia molto sonora, perché molto allitterante. Le lettere e le sillabe omofone che si diffondono, per contagio, tra le parole, appaiono, nella poesia di Sanguineti, fin dall'inizio, e poi sempre di più nella produzione successiva, fino a toccare, nelle raccolte dagli anni '80 in poi, compreso l'ultimo volume pubblicato postumo, *Varie ed eventuali*[7], l'estremo limite del pronunciabile. Ecco, ad esempio, la lettera F di *Alfabeto apocalittico* (1982), ispirato a un'opera del pittore Enrico Baj, e finito anch'esso sui leggii dei compositori[8]:

frutto freudiano freme fra le fronde,
frigido fuoco fiotta dalle fionde:
flebile fata flabella il fanale,
fluvido footing fa il fiato finale:
fallico folle fallisce le fiche,
formichiere non forma le formiche:
fato fasullo fischietta in falsetto,
fragile firma ferma 'sto foglietto[9]:

Ora, nell'autunno del 1995, Luciano Berio venne a Genova, al Teatro Carlo Felice, a dirigere un concerto inserito in cartellone per festeggiare i suoi settant'anni. Qualche giorno dopo il concerto incontrò il pubblico nell'aula magna dell'Albergo dei Poveri. E durante il suo intervento (lo ricordo benissimo perché ero presente), Berio parlò dell'allitterazione come della fonte originaria di ogni nostra sensibilità e attitudine musicale. Sanguineti, che era seduto tra il pubblico, poco distante da me, si alzò, chiese la parola, e disse che era la prima volta che sentiva stabilire un nesso così diretto tra l'allitterazione e l'istinto musicale. Lo disse con gli occhi sgranati e illuminati: l'entusiasmo per la tesi di Berio era evidente. E non è difficile supporre il perché; era come se Berio avesse detto pubblicamente, all'amico e collaboratore storico: guarda che anche tu, con le tue allitterazioni, sei un musicista – un musicista che fa musica con le parole[10].

3. Tralasciamo, per il momento, le parole come surrogato della musica, e restiamo su Berio, che offre il vantaggio di affrontare la questione dal punto di vista opposto: la musica come allargamento, amplificazione delle parole. Si vedrà che, alla fine, si ritornerà, per forza di cose, alle parole.

Un'ampia composizione precedente di due anni il concerto genovese, il *Notturno (Quartetto III)* per quartetto d'archi, che Berio riprende in mano, per trascriverlo per orchestra d'archi, proprio nel 1995, conferma quanto le potenzialità musicali dell'allitterazione fossero al centro delle riflessioni del compositore, particolarmente in quel periodo. Su questo lavoro, Berio scrive:

> […] in *Notturno* ho cercato di sviluppare musicalmente una specifica e ben nota situazione della lingua parlata – l'allitterazione – che si ha quando gli stessi suoni (frequentemente è una sillaba) appaiono in parole diverse e contigue.
>
> In diverse occasioni, ho sviluppato io stesso veri e propri processi allitteranti nella mia musica vocale con testo (*Laborintus II*, *Sinfonia* e *A-Ronne*) e si potrebbe anche pensare che l'allitterazione si sia comunque acquistata dei meriti musicali ogni volta che segmenti di una sequenza di suoni, di una melodia, venivano inseriti in una diversa sequenza – come avveniva in Beethoven e in Webern[11].

L'*incipit* della partitura mostra subito una prima applicazione pratica di questa teoria dell'allitterazione musicale. Berio articola l'accordo di partenza proprio come un mormorio allitterante su più livelli, non solo quello primario della ripetizione delle note: appartengono a

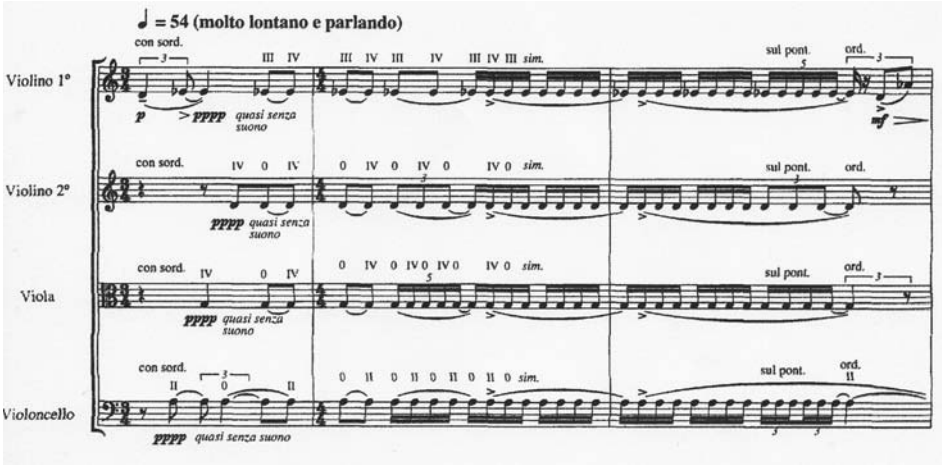


Fig. 1. Luciano Berio, *Notturno (Quartetto III)*, per quartetto d'archi, Vienna, Universal Edition, 1993, p. 1

un campo ancora più sottile di allitterazioni, infatti, le oscillazioni timbriche dell'unisono eseguito alternativamente su due corde adiacenti e i leggeri "battimenti" ritmici alla Ligeti tra le quattro voci; un inizio che, specifica il compositore, va eseguito «parlando»[12]:

Certo, non è facile cogliere, all'ascolto, lo sconfinamento della musica nel linguaggio, perché *Notturno* è un pezzo strumentale che guarda a una lingua parlata assente da "tradurre" per quartetto d'archi. Ma nei brani in cui è coinvolta la voce, invece, si può assistere in diretta all'osmosi beriana tra suono vocale e suono strumentale.

A proposito di *Circles* (1960), per voce femminile, arpa e due percussionisti, su poesie di e. e. cummings, Berio avverte: «Le percussioni sono in questo caso organizzate "foneticamente" come suoni vocali. Ho creato dei gruppi di percussioni che, se ben suonate, sono una specie di estensione alla voce di e. e. cummings»[13]. E ancora più dettagliato è il racconto della prima esecutrice della parte vocale del brano, Cathy Berberian, che lo stesso Sanguineti riassume in *La messa in scena della parola*, lucida testimonianza sulla vocalità nella musica di Berio dal punto di vista privilegiato del collaboratore:

> Quando Cathy Berberian, narrando della nascita di *Circles*, raccontava che "les instrumentistes devaient produire des sons qui ressemblaient au mot que je disais, et moi je devais rapprocher le son du mot prononcé du timbre des instruments" [gli strumentisti dovevano produrre dei suoni che assomigliavano alla parola che dicevo, e io dovevo avvicinarmi al suono della parola pronunciata dal timbro degli strumenti], così che "le 'Sting' du début, par exemple, ressemble exactement au son de la harpe" [lo 'Sting' dell'inizio, per esempio, assomiglia esattamente al suono dell'arpa], discorreva giustamente, subito, di "interaction" [interazione], di "une sorte d'échange permanent" [una sorta di scambio permanente], di "reciprocité" [reciprocità], di "challenge" [gara] […][14]

In brani come *Circles*, perciò, conclude giustamente Sanguineti, «suono "organico" e suono "strumentale" sono invitati a giocare senza gerarchizzazione determinata, in una sorta di aperta e infinita concorrenzialità»[15].

Si capisce che, così facendo, Berio accantona definitivamente uno dei binomi più inscindibili della storia della musica occidentale, presente in un *Lied* di Schumann come nell'ultimo tormentone dell'estate: il rapporto impari tra melodia e accompagnamento, in cui i due elementi, anche se correlati (attraverso il ritmo, le armonie, ecc.), rimangono gerarchicamente distinti e distinguibili, con l'accompagnamento, come vuole il nome, subordinato alla melodia.

Non si tratta, del resto, di una posizione esclusiva di Berio. Proprio Sanguineti, in una delle sue numerose collaborazioni con i musicisti, è stato protagonista, addirittura come *perfomer*, di

un'operazione simile a *Circles*, se non nella realizzazione, almeno nello spirito. È sempre una storia di metamorfosi di parole in suoni, mi pare, la traduzione in simultanea, nella lingua poliedrica del suo contrabbasso, che Stefano Scodanibbio faceva delle poesie di *Postkarten*[16], mentre Sanguineti le leggeva in pubblico (chi non ha mai assistito a questo spettacolo verbale-musicale, vada a cercarlo su *youtube*, e non resterà deluso).

Il motivo per cui il problema non riguarda solo Berio, ma la musica contemporanea in generale, mi sembra chiaro: la gerarchia che regola la melodia accompagnata è un prodotto logico del sistema tonale (che, come è noto, è fortemente gerarchizzato), e perde di senso, dunque, nel momento in cui si compone musica al di fuori di quel sistema; senza la tonica che attrae la dominante, senza la necessità di trovare il basso giusto, le armonie giuste per quella determinata melodia, anche il rapporto tra la voce che canta e gli strumenti che suonano tende a essere riorganizzato secondo nuovi principi.

Una citazione letteraria può aiutarci a capire quanto sia innovativa e destabilizzante, per il pensiero musicale comune, la rinuncia al canto accompagnato, o a qualcosa che lo ricordi, in favore del gioco di specchi tra voce e strumenti; nella partitura immaginaria *Apocalipsis cum figuris*, Adrian Leverkühn, il compositore d'avanguardia protagonista del *Doctor Faustus* di Thomas Mann, ricorre alla stessa soluzione compositiva di *Circles*:

> Il coro e l'orchestra non sono chiaramente contrapposti nel senso che l'uno sarebbe il lato umano e l'altra il mondo delle cose; sono invece risolti l'uno nell'altra: il coro è strumentizzato, mentre l'orchestra è vocalizzata, fino al punto e con lo scopo di far apparire effettivamente spostato il limite fra uomo e cose […][17]

Una delle tante idee creative audaci che procurano ad Adrian la dannazione.

4. Non si pensi, però, che equiparando voce e strumenti, Berio insegua l'illusione di un'unità assoluta, senza scarti, tra parola e suono, una sorta di versione aggiornata e corretta del *Wort-Ton-Drama* wagneriano. Quella del Berio di *Circles* è, in primo luogo, una ricerca formale, dovuta, da un lato, come si è detto, al bisogno di nuovi assetti adeguati al contesto extra-tonale, e, dall'altro, fondata su reali punti di congiunzione tra il linguaggio verbale e la musica: l'allitterazione, l'accentuazione, l'espressione, ecc.

Diversa è la situazione in cui il compositore si concentra sugli effetti che la messa in musica produce sul contenuto di un testo. In questo caso, la ricerca di Berio si muove nella direzione opposta – e quindi complementare – a quella di *Circles*. Perché se Berio è consapevole che,

dal punto di vista del materiale sonoro, parlando, scrivendo e suonando si manipolano allitterazioni, non lo è meno circa l'enorme potere della musica sui contenuti di un testo, la sua forza connotativa, grazie alla quale la musica può aderire alle parole fino a esaltarle (come accade, in genere, nel melodramma), ma anche trasformarne il senso, fino a contraddirle. Questa, appunto, è la morale di *A-Ronne* (1974), documentario radiofonico per cinque attori, sostituiti, nella seconda versione di un anno dopo, da otto cantanti. Il testo, ovviamente, è di Sanguineti.

Berio, per questo lavoro, chiede allo scrittore una poesia che sia composta di brevi frammenti da utilizzare come moduli, modulabili – appunto – all'infinito. Sanguineti corrisponde alla richiesta elaborando un testo, fatto esclusivamente di brevi citazioni in più lingue, sui temi dell'inizio, della metà e della fine, dimodoché la poesia, procedendo, finisce per parlare del proprio stesso procedere. Ecco, per esempio, l'inizio – il «principio»:

a: ah: ha: hamm: anfang:
in principio: nel mio
principio:
am anfang: in my beginning:
ach: in principio erat
das wort[18]:

Come si vede, si tratta di citazioni indubbiamente evocative (anche senza conoscerne le fonti: Beckett, il Vangelo secondo Giovanni, T.S. Eliot), ma che il lavoro di ritaglio e montaggio ha reso asciutte, espressivamente quasi neutre. Bene, nel passaggio delle parole dalla carta alle voci, nell'arco delle 12 scene in cui è diviso *A-Ronne*, per una durata totale di circa mezz'ora, accade di tutto: il senso delle parole diventa il senso del modo in cui gli otto cantanti le pronunciano, gridano, sussurrano, cantano, mugolano, ecc. Il loro significato non è più solo quello che si legge sul vocabolario; ora bisogna tenere conto anche del sovrappiù dell'espressione vocale, che è decisamente più potente e può, quindi, confermare o smentire il significato letterale delle parole. Perché, come scrive Berio presentando *A-Ronne*, «una modificazione sul piano dell'espressione equivale a una modificazione sul piano del senso»[19].

Da questo punto di vista, uno dei momenti più estremi della composizione è quello in cui un coro religioso, che potrebbe essere benissimo quello di un corale bachiano, canta le prime parole del *Manifesto* di Marx ed Engels nell'originale tedesco («ein gespenst geht um»): chi riconosce la citazione, percepirà un effetto di straniamento, ma chi non la riconosce, e non capisce il tedesco, penserà, quasi certamente, che si tratti davvero di un testo religioso… Viene di nuovo in mente il *Doctor Faustus*, laddove Mann scrive che «il più profondo mistero

della musica [..] è un mistero di identità»[20]. Questo mistero, che è il mistero dell'identità o non identità tra suono e senso, è il tema centrale di *A-Ronne*.

È un fenomeno che, in fondo, dovrebbe esserci familiare. Tutti sappiamo, per esperienza, che una stessa frase assume significati diversi, quando non opposti, secondo le infinite sfumature vocali (tanto più se accompagnate da mimica facciale e gesti) con cui possiamo comunicarla al nostro interlocutore. Ma, nonostante questo, probabilmente non esiste altra composizione che, come *A-Ronne*, abbia saputo realizzare una struttura musicale autosufficiente a partire dalle nostre espressioni ed emozioni vocali più quotidiane (a parte la *Sequenza III* per voce femminile, non a caso sempre di Berio).

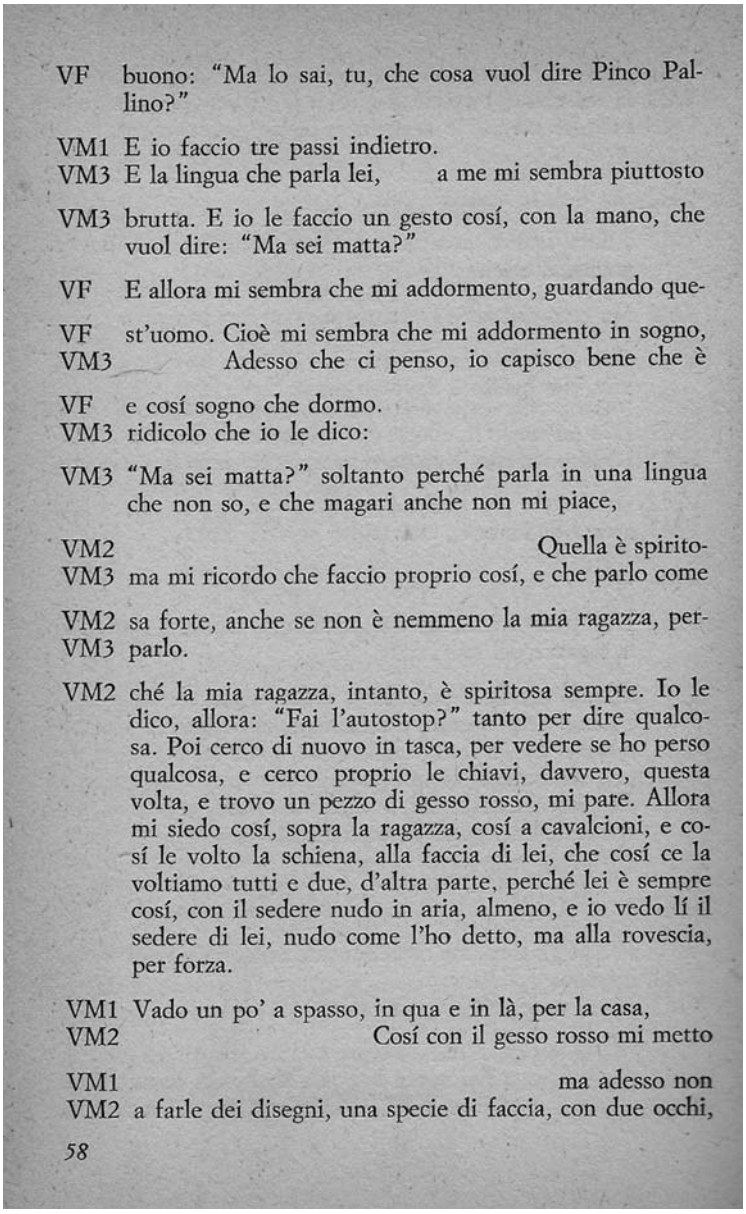
E così la musica, nel senso globale in cui la intendeva Berio («Tutti gli elementi del linguaggio possono concorrere all'espressione poetica e al senso, così come ogni elemento vocale può essere convertito in musica»[21]), riscatta, alla fine, le parole come surrogato della musica, ridà corpo e vita alla «logica semantica riduttivamente concettuale, astratta, scorporata»[22] tipica della scrittura su carta. Berio restituisce alle parole di Sanguineti la musicalità perduta (o mancata), come, d'altronde, ogni compositore che musichi un testo. E i versi scarni di *A-Ronne*, ora, si ritrovano dotati di una sonorità sfrenata, multiforme e onnivora[23].

Fig. 2. Luciano Berio e Edoardo Sanguineti - foto Lorenzo Avico;
la foto fa parte dell'Archivio fotografico di MITO SettembreMusica (9 maggio 1997,
sala conferenze della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino)

5. I testi di Sanguineti citati finora, in fatto di scrittura come surrogato della musica, rischiano di impallidire davanti alla sua seconda prova teatrale, *Traumdeutung*[24], del 1964. Secondo quanto prescrive la didascalia iniziale, i quattro attori, una donna e tre uomini, devono comportarsi, in scena, come un tipico quartetto d'archi, con tanto di leggii su cui posare la parte. Il sottotitolo, del resto, è inequivocabile: «quartetto per una voce femminile e tre voci maschili»[25]. Ma l'analogia con il quartetto d'archi non si ferma all'atteggiamento richiesto agli attori: i quattro anonimi protagonisti raccontano le loro storie oniriche (coerentemente con il titolo) sovrapponendosi di continuo secondo precise indicazioni dell'autore, esattamente come in un quartetto di Haydn o Beethoven.

Non ho mai fatto un sondaggio in proposito, ma immagino che molti lettori e spettatori di *Traumdeutung*, abituati, un po' come tutti, a un teatro dialogico, basato sul botta e riposta, siano rimasti spiazzati da un teatro privo di dialogo, in cui tutti parlano l'uno sull'altro, con il conseguente deperimento, per chi ascolta, del significato di ciò che dicono. Ma spiazzato, al contrario, non dovrebbe essere un musicista, per il quale la lettura simultanea in verticale e orizzontale, corrispondente alla sovrapposizione delle voci, è il pane quotidiano. *Traumdeutung*, difatti, diventa quasi subito, nel 1967, una composizione musicale. Il suo autore è Vinko Globokar, compositore e strepitoso trombonista, che, non pago, aggiunge polifonia a polifonia espandendo le quattro voci di partenza in quattro cori, per un totale di 88 coristi (dimezzati nella seconda versione del 1976). È l'inizio di una collaborazione che, insieme a quella con Berio, sarà la più duratura e proficua tra Sanguineti e un compositore[26]. Nel 1982 Globokar mette in musica per la terza volta la «partitura verbale», come la chiamava Sanguineti, di *Traumdeutung*, in modo molto diverso dalle due precedenti. Ed è in questa terza versione, intitolata *Discours VI*, che, secondo me, Globokar trae tutte le conseguenze della lezione originale di *Traumdeutung*. Che è poi la stessa di *Circles:* le parole umane e i suoni strumentali possono, volendo, scambiarsi i ruoli. Così, se Sanguineti chiede agli attori di comportarsi come i componenti di un quartetto d'archi, in *Discours VI* Globokar chiede ai componenti di un quartetto d'archi di comportarsi da attori: gli esecutori, in una nuova forma di virtuosismo trascendentale, devono recitare *Traumdeutung* mentre suonano.

Non solo una scrittura poliritmica e allitterante, dunque, ma anche polifonica. E per polifonia non intendo solo quella dichiaratamente musicale di *Traumdeutung*; il lettore di Sanguineti sa che anche in una poesia di pochi versi si possono incontrare, uno accanto all'altro, il termine dotto e quello volgare, che a una citazione in tedesco ne può seguire una in latino medievale, e così via. Anche questa è polifonia – polifonia di registri linguistici e di lingue. Non è poi così strano, in fin dei conti, che i musicisti, ritmici, allitteranti e polifonici per professione, con Sanguineti si siano sempre sentiti a casa.



VF buono: "Ma lo sai, tu, che cosa vuol dire Pinco Pallino?"

VM1 E io faccio tre passi indietro.
VM3 E la lingua che parla lei, a me mi sembra piuttosto

VM3 brutta. E io le faccio un gesto cosí, con la mano, che vuol dire: "Ma sei matta?"

VF E allora mi sembra che mi addormento, guardando que-

VF st'uomo. Cioè mi sembra che mi addormento in sogno,
VM3 Adesso che ci penso, io capisco bene che è

VF e cosí sogno che dormo.
VM3 ridicolo che io le dico:

VM3 "Ma sei matta?" soltanto perché parla in una lingua che non so, e che magari anche non mi piace,

VM2 Quella è spirito-
VM3 ma mi ricordo che faccio proprio cosí, e che parlo come

VM2 sa forte, anche se non è nemmeno la mia ragazza, per-
VM3 parlo.

VM2 ché la mia ragazza, intanto, è spiritosa sempre. Io le dico, allora: "Fai l'autostop?" tanto per dire qualcosa. Poi cerco di nuovo in tasca, per vedere se ho perso qualcosa, e cerco proprio le chiavi, davvero, questa volta, e trovo un pezzo di gesso rosso, mi pare. Allora mi siedo cosí, sopra la ragazza, cosí a cavalcioni, e cosí le volto la schiena, alla faccia di lei, che cosí ce la voltiamo tutti e due, d'altra parte, perché lei è sempre cosí, con il sedere nudo in aria, almeno, e io vedo lí il sedere di lei, nudo come l'ho detto, ma alla rovescia, per forza.

VM1 Vado un po' a spasso, in qua e in là, per la casa,
VM2 Cosí con il gesso rosso mi metto

VM1 ma adesso non
VM2 a farle dei disegni, una specie di faccia, con due occhi,

58

Fig. 3. La caratteristica scrittura teatrale "polifonica" adottata da Sanguineti in *Traumdeutung*

6. Ma che musica è, quella della parola sanguinetiana? Questo, in effetti, ancora non lo abbiamo detto. Perché, si sa, «c'è musica e musica», come recitava il titolo di una irripetibile trasmissione di divulgazione musicale, mandata in onda dalla RAI nel 1972, ideata, ancora, da Luciano Berio.

In una poesia del 1979, *Stracciafoglio*, 12, Sanguineti scrive: «e c'è qualcuno | che depreca, leggevo ieri, questo mio intollerabile tardo stile cacofonico»[27]. E in un'altra, *Rebus*, 18, del 1984: «a un poeta ritrovato ho rivelato che, | ormai, per lui, per me, resta un nodo da sciogliere, fatale: | sapere bene come scrivere male»[28]. Che è, chiaramente, il ribaltamento in positivo delle critiche mosse dall'anonimo «qualcuno» della poesia di cinque anni prima. Anzi, di più: è l'innalzamento di quelle critiche a regola di vita poetica. Una regola, a pensarci bene, che non è valida solo per la poesia di Sanguineti.

L'intera musica contemporanea, fin dalle sue origini, si è data la stessa norma, anzi, la stessa anti-norma. Uno dei suoi padri fondatori, Arnold Schönberg, la chiamava pantonalità, emancipazione della dissonanza, metodo di composizione con dodici note – non importa: sono tutti casi in cui occorre sempre «sapere bene come comporre male»; ovvero, capire come dare diritto di cittadinanza e di parola, all'interno di una composizione, ai tanti *diaboli in musica* proibiti e condannati per secoli. Ed è una regola che, nel Novecento, può essere estesa a tutte le arti: sapere bene come dipingere male (Picasso), filmare male (Godard), ecc. Mentre per John Cage ci vuole una piccola correzione: sapere bene come non comporre affatto (*4'33"*).

È ovvio che non si comprende la natura di questo "male", la sua valenza estetica e, direbbe Sanguineti, ideologica, se non lo si mette a confronto con il suo opposto: il "sapere male come scrivere (e comporre) bene". Per la poesia, Sanguineti parlava, con ironico disprezzo, di «poetese», il cui equivalente musicale è il "musichese" che ogni anno si autocelebra a Sanremo. In generale, comunque, in musica, è la tonalità ciò che ancora oggi il mondo identifica con il "bene"; il che è del tutto comprensibile: con i suoi percorsi armonici segnati e le sue dissonanze felicemente risolte, la tonalità è il sistema musicale più rassicurante che gli uomini abbiano mai inventato.

Ma proprio per questo è bene ricordare, perché spesso lo si dimentica, che chi sceglie di dedicarsi alla musica contemporanea, come la maggior parte dei compositori che hanno musicato Sanguineti, compie un gesto coraggioso: proprio perché il sistema musicale mondiale si regge ancora sulla tonalità, e i suoi derivati, la musica contemporanea, di fatto, non ha mercato, e chi la compone, perciò, si pone immediatamente fuori dal circuito mercantile, o al massimo ai suoi margini, relegandosi, consapevolmente, in una nicchia. E rinunciando, anche nei casi più fortunati, alla popolarità. Quanti, uscendo dalla libreria Feltrinelli di Genova, riconoscono, nel signore occhialuto che ci sorveglia appena superate le casse, Luciano Berio?

Pochi, c'è da scommettere, anche colti. Ha ragione, perciò, Pierre Boulez, quando, a un intervistatore che lo definisce «una delle personalità più mediatiche del mondo musicale», ribatte: «la mia notorietà mediatica è quasi inesistente paragonata a quella che aveva Luciano Pavarotti»[29]. Nella lotta novecentesca tra musica "pesante" e musica "leggera", che a tratti, come negli anni '50, è stata senza esclusione di colpi, la musica leggera, alla fine, ha trionfato, non c'è dubbio. Come ha concluso amaramente Mauricio Kagel: «La società non ha bisogno di noi»[30]. E Kagel è stato un compositore contemporaneo di quelli importanti.

Insomma, secondo me, i compositori contemporanei (nel senso di coloro che hanno rinunciato agli agi della tonalità) si interessano così tanto alla scrittura di Sanguineti perché, con il suo «sapere bene come scrivere male», la riconoscono come il parallelo letterario della loro scelta di campo musicale. Sanguineti è uno dei massimi esponenti di quella categoria di scrittori del secondo Novecento che hanno rinunciato all'armonia delle belle parole ed emancipato, definitivamente, la dissonanza verbale, formale e sintattica. E tra tutte le ragioni dell'amore corrisposto tra Sanguineti e suoi musicisti, che qui ho provato a spiegare, questa, per quanto mi riguarda, è la principale.

7. Chiudo con una testimonianza personale, non per egocentrismo, ma perché mi permette una battuta conclusiva. Una mattina dei primi di agosto del 2006 ho trovato nella cassetta della posta una lettera di Sanguineti, a cui era allegato un testo a me dedicato, il *Sonetto del rebus sonoro*, con l'augurio di una «buona musicalizzazione»[31]. Il giorno dei funerali di Sanguineti, il 22 maggio 2010, ho sentito il bisogno di ringraziarlo per quel gesto, e per tutto quello che mi auguro di avere imparato dalla lettura dei suoi testi. Rientrato a casa, avevo ancora nelle orecchie *Bésame mucho*, la canzone preferita da Sanguineti, nella versione per violino e violoncello eseguita durante la cerimonia civile a Palazzo Tursi. E, allora, mi sono seduto al pianoforte per suonare anch'io una mia *Bésame mucho*, come omaggio privato a Sanguineti. Mentre improvvisavo, però, mi sono reso conto che, in realtà, non stavo arrangiando *Bésame mucho*, come si fa di solito in questi casi, ma che la stavo sfuocando, cancellando, deformando, nella melodia come nell'armonia; un po', per capirci, come Bacon con l'*Innocenzo X* di Velásquez (altro esempio illustre di sbaglio pittorico sapiente).

Anche questo mio piccolo pezzo per pianoforte, che ho intitolato *Après Bésame mucho*, appartiene, insomma, al genere sanguinetiano dello "scrivere male". Se si tratti di uno scrivere "male" scritto "bene", non spetta a me dirlo, naturalmente. Quello che so per certo, però, è che il brano verrebbe bocciato senza appello in qualunque corso di arrangiamento; ma so anche, con altrettanta certezza, che se non avessi fatto così, se avessi arrangiato *Bésame mucho*

in positivo anziché in negativo, non sarei riuscito a comunicare, prima di tutto a me stesso, quel senso di vuoto, di lontananza, di interruzione, di morte che sempre si prova al ritorno a casa da un funerale.

Ho iniziato a leggere Sanguineti che ero un adolescente. E ancora continuo. E più lo leggo, più mi convinco che, tra i tanti messaggi nella bottiglia contenuti nella sua opera vasta e proteiforme, ce ne sia uno di importanza capitale: in arte, se si vuole essere veri, bisogna essere pronti a rinunciare al bello, perché i due concetti, la maggior parte delle volte, non coincidono. La bellissima arte brutta del Novecento sta lì a dimostrarlo.

Note

[1] In Edoardo Sanguineti, *Per musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Ricordi Mucchi, 1993, p. 70.

[2] *Ibid.*, pp. 137-138.

[3] Genova, Il Melangolo, 2011.

[4] Cit. in Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 25.

[5] "La scena, il corpo, il travestimento", conversazione con Edoardo Sanguineti di Franco Vazzoler, in Edoardo Sanguineti, *Per musica* cit., p. 189.

[6] Il testo completo dello spettacolo è stato in seguito pubblicato in Edoardo Sanguineti, Andrea Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998. Per uno studio approfondito dell'esperienza "rap" di Sanguineti e Liberovici, cfr. Enrico Baiardo, Fulvio De Lucis, *Shakespeare e il rap. I "sonetti" secondo Liberovici e Sanguineti*, Genova, De Ferrari, 1998. Per un'analisi accurata e dettagliata degli aspetti ritmici della poesia sanguinetiana in generale, cfr. Antonio Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, in particolare il cap. V, "Sul verso", pp. 161-202.

[7] Milano, Feltrinelli, 2010.

[8] Alludo ai brani *Giocate al giuoco mio, grassi giganti*, per soprano e quartetto d'archi (1987), di Luca Lombardi, e *Frammento 3*, per voce, viola e violoncello (1991), di Fausto Razzi. Cfr. Edoardo Sanguineti, *Per musica* cit., p. 235 e p. 237.

[9] In Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 86.

[10] I più recenti metodi di apprendimento musicale per l'infanzia, come il metodo Gordon, che partono dalla lallazione del neonato, l'allitterazione primigenia e universale, sembrano confermare, a livello antropologico, la rilevanza musicale che Berio attribuisce alle forme allitteranti.

[11] Luciano Berio, *Notturno*, in *Scritti sulla musica*, Torino, Einaudi, 2013, p. 298.

[12] Luciano Berio, *Notturno (Quartetto III)*, per quartetto d'archi, Vienna, Universal Edition, 1993, p. 1.

[13] Luciano Berio, *In margine alla 'Sinfonia incompiuta' di Schubert*, in *Scritti sulla musica* cit., p. 456.

[14] Edoardo Sanguineti, *La messa in scena della parola*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 174. La traduzione tra parentesi quadre delle parole di Cathy Berberian, citate da Sanguineti nell'originale francese, è mia.

[15] *Ibidem*.

[16] In Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 161-227.

[17] Thomas Mann, *Doctor Faustus*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1998, p. 441.

[18] In Edoardo Sanguineti, *Per musica* cit., p. 129.

[19] Luciano Berio, *A-Ronne*, in *Scritti sulla musica* cit., p. 286. Oltre a spiegare nei dettagli la minuziosa costruzione di *A-Ronne*, la presentazione di Berio riporta anche tutte le fonti delle citazioni che Sanguineti ha usato per comporre il testo (cfr. pp. 284-285).

[20] Thomas Mann, *Doctor Faustus* cit., p. 448.

[21] Luciano Berio, *A-Ronne*, in *Scritti sulla musica* cit., p. 287.

[22] Edoardo Sanguineti, *La messa in scena della parola*, in *Ideologia e linguaggio* cit., p. 175.

[23] Ridurre una collaborazione come quella tra Berio e Sanguineti al solo *A-Ronne* è limitante, mi rendo conto. Cerco di rimediare raccomandando senza riserve l'ascolto integrale della loro opera a quattro mani, da *Passaggio* (1961-62) a *Stanze* (2003), partitura completata da Berio pochi giorni prima di morire. Solo così è possibile apprezzare, in tutta la sua pienezza, una comunanza di intenti tra le più forti che ci siano state, a mio avviso, tra uno scrittore e un compositore nel secondo dopoguerra.

[24] Il titolo è una citazione: *Traumdeutung* è il titolo originale dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud.

[25] Edoardo Sanguineti, *Traumdeutung*, in *Teatro,* Milano, Feltrinelli, 1969, p. 51.

[26] Tra le molte collaborazioni di Globokar e Sanguineti vale la pena ricordare almeno i due imponenti lavori teatrali *Carrousel* (1976) e *L'armonia drammatica* (1987-89).

[27] In Edoardo Sanguineti, *Segnalibro* cit., p.243.

[28] In Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco* cit., p. 58.

[29] Pierre Boulez, *Entretiens, avec Michel Archimbaud*, Gallimard, Paris, 2016, p. 203 (la traduzione è mia).

[30] Cit. in György Ligeti, *Lei sogna a colori?*, Padova, Alet, 2004, p. 92.

[31] Sanguineti ha poi inserito il *Sonetto del rebus sonoro* nella sua ultima raccolta poetica, *Varie ed eventuali* cit., p. 75. Il brano da me composto su questo testo si intitola *Nodi*, per soprano, flauto e pianoforte, ed è stato eseguito per la prima volta a Genova, alla Casa Paganini, il 10 dicembre 2006.

APPENDICE

I quadri dell'Istituto (anno accademico 2018-2019)

Presidente
Davide Viziano

Direttore
Roberto Tagliamacco

Vicedirettore
Luisella Ginanni

Direttore Amministrativo
Raffaele Guido

Direttore dell'Ufficio di Ragioneria
Matteo Rovinalti (ad interim)

Direttore Biblioteca
Carmela Bongiovanni

Segreteria Didattica
Giuseppe Cardullo
Simona Concas
Cristina Doriani
Emiliano Muscillo

Segreteria Amministrativa
Manuela Benedetti
Alberto Lusci

Segreteria Amministrativa/Protocollo
Paolo Gonella

Ufficio Produzione
Luisella Ginanni

Ufficio Comunicazione
Luigi Giachino

Referenti Erasmus e Supporto Progetti Internazionali
Rita Orsini

Docenti (per aree disciplinari)[1]

1. *Discipline interpretative*

Elena Manuela Cosentino	Arpa	CODI/01
Fabrizio Giudice	Chitarra	CODI/02
Franco Pianigiani	Contrabbasso	CODI/04
Milan Radic	Viola	CODI/05
Daniela Cammarano	Violino	CODI/06
Enrico Casazza	Violino	CODI/06
Valerio Giannarelli	Violino	CODI/06
Gloria Merani	Violino	CODI/06
Vittorio Marchese	Violino	CODI/06
Francesco Parrino	Violino	CODI/06
Riccardo Sasso	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
Cesare Castagnoli	Pianoforte	CODI/21
Gisella Dapueto	Pianoforte	CODI/21
Adalgisa Frontero	Pianoforte	CODI/21

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

Giovanni Giannini	Pianoforte	CODI/21
Enrico Stellini	Pianoforte	CODI/21
Marco Vincenzi	Pianoforte	CODI/21
Maurizio Benoma	Strumenti a Percussione	CODI/22
Antonio Abete	Canto	CODI/23
Claudio Ottino	Canto	CODI/23
Gloria Scalchi	Canto	CODI/23
Tiziana Canfori	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Leonardo Nicassio	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Roberta Paraninfo	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
Paolo Silvestri	Composizione Jazz	CODC/04

8. *Discipline musicologiche*

Carmela Bongiovanni	Bibliografia e Biblioteconomia Musicale	CODM/01
Giancarlo Bertagna	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
Daniela Napoli	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Cécile Peyrot	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Pasquale Spiniello	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Roberto Tagliamacco	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06

10. *Discipline didattiche*

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

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

Consiglio di Amministrazione (triennio accademico 2018/2021)
Davide Viziano (Presidente)
In fase di nomina (Esperto M.I.U.R.)
Roberto Tagliamacco (Direttore)
Marco Vincenzi (Docente)
Simone Morgillo (Studente)
Raffaele Guido (Direttore Amministrativo, Segretario verbalizzante)

Consiglio Accademico (Triennio Accademico 2017-2020)
Roberto Tagliamacco (Direttore)
Debora Brunialti (Docente)
Gianfranco Carlascio (Docente)
Vittorio Marchese (Docente)
Gisella Dapueto (Docente)
Luisella Ginanni (Docente)
Barbara Petrucci (Docente)
Alessio Pisani (Docente)
Maurizio Tarrini (Docente)
Silvia Bertuccio (Studente)
Michele Carraro (Studente)

Consulta degli Studenti
Michele Carraro (Presidente)
Silvia Bertuccio (Membro)
Simone Morgillo (Membro)
Ginevra Nervi (Membro)
Nicolò Scudieri (Membro)

Revisori dei Conti (Triennio Accademico 2018-2021)
Daniela Gentili (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)
Rita Orsini (Docente eletto)

Dipartimenti e Referenti
Canto e Teatro Musicale (Lorenza Codignola Bo)
Composizione (Luigi Giachino)
Strumenti ad Arco e a Corda (Vittorio Marchese, Elena Manuela Cosentino)
Didattica della Musica (Patrizia Conti)
Strumenti a Fiato (Luigi Gallo)
Jazz e Percussioni (Andrea Pozza)
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

FINITO DI STAMPARE OTTOBRE 2019