

IL P^AGANINI QUADERNO DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI" DI GENOVA 06/2020

IL P^AGANINI 06
2020

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO
"N. PAGANINI"
DI GENOVA



Conservatorio
Niccolò
Paganini

IL
P
AGANINI

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI"
DI GENOVA

IL PAGANINI
Quaderno del Conservatorio “N. Paganini” di Genova
Rivista Annuale N. 6/2020

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



Realizzazione editoriale

© 2020- Janua S.r.l.s.

Via Ippolito d'Aste 3/10 - 16121 Genova

Tel. 010 5956111

segreteria@deferrari.it

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

Davide Viziano	
Nel solco della tradizione	pag 5
Roberto Tagliamacco	
Ripartire, un segnale importante	7
Roberto Iovino	
Informare e riflettere	9
Luca Brignole	
L'intonazione delle campane in Liguria e la nascita dei <i>concerti</i> . Tracce in archivi e campanili	10
Maurizio Tarrini	
Un contratto di apprendistato di arte campanaria a Genova nel 1556	21
Federico Filippi Prévost de Bord	
Il mandolino alla genovese, marchi a fuoco e strumenti superstiti	26
Simone Morgillo	
Alfa e omega della cantabilità pianistica. Dalle <i>Invenzioni a due voci</i> di J.S. Bach agli <i>Studi</i> op. 25 di F. Chopin	38
Maurizio Tarrini	
Bibliografia di Lorenzo Parodi: gli articoli del «Caffaro», 1910-1914 (III)	50
Mariateresa Dellaborra	
Il laboratorio <i>Strumenti e metodi per un'edizione critica</i> : un ampliamento di prospettiva per l'esecutore	55
Mara Luzzatto	
Il flauto ai tempi del Covid 19. Riflessione sull'esperienza della didattica strumentale a distanza	62
Valentina Messa	
<i>Collaborative teaching</i> : nuove prospettive per la pedagogia pianistica	70
Giulia Beatini	
Il contributo della psicologia nella comprensione del linguaggio musicale	83
Marco Vincenzi	
Ferruccio Busoni e l'Italia	93
Davide Mingozi	
Una famiglia di copisti e suggeritori a Genova: i Taccoli e il Teatro	103
Francesco Guido	
<i>Le Sacre du Printemps</i> : prospettive esecutive del piano-duet	116
Michele Savino	
La Natura in Olivier Messiaen tra mimesi e trascendenza	130
Appendice	
I Quadri dell'Istituto - a.a. 2019/2020	138

Nel solco della tradizione

Davide Viziano

Anche questo nuovo numero della rivista del Conservatorio Paganini si presenta ricco di contenuti e di spunti molto interessanti.

Particolarmente originale il richiamo alle tradizioni liguri, sia dell' arte campanaria, che del mandolino genovese.

Il ruolo che il nostro Conservatorio svolge nel panorama culturale genovese è particolarmente significativo: il corpo docente e gli studenti sono una vera eccellenza e di questo ne siamo particolarmente grati ed onorati: vale la pena di sottolineare la presenza, fra gli autori di numerosi giovani freschi di diploma!

Ricco è l'indice della rivista con temi anche legati alla attualità del periodo di pandemia che ha certamente creato non pochi problemi al mondo della scuola ed in particolare al nostro Conservatorio.

Avanti così, dunque, tenendo sempre alta la bandiera di san Giorgio sulla nostra città e sui pennoni del Conservatorio!



Il Conservatorio: Villa Bombrini in Albaro

Ripartire, un segnale importante

Roberto Tagliamacco

Un anno è passato dalla prefazione al “Quaderno del Paganini” n. 5 e inevitabilmente sembra passata un’eternità, visti gli eventi gravissimi che hanno messo in crisi l’Italia e sconvolto il mondo intero.

Inutile nascondere quanto sia stato un anno difficilissimo, nella continua ricerca di sempre nuovi equilibri, in bilico tra l’emergenza ed il bisogno di portare a compimento un Anno Accademico quasi impossibile da gestire.

Personalmente penso che la Scuola debba essere esempio della volontà di non arrendersi di fronte ad ogni vicissitudine e contemporaneamente testimonianza di continuità e capacità nel proseguire il proprio cammino, tenendo vive quelle attività che ne rappresentano la sua stessa ragione d’essere.

In quest’ottica la prosecuzione della pubblicazione del “Quaderno del Paganini”, nella ricchezza delle testimonianze contenute al suo interno e del lavoro di chi vi collabora, è segno di vitalità, competenza e speranza, per tutti noi che amiamo il nostro Conservatorio, pur nell’incertezza che contraddistingue l’attuale momento, di poter affrontare un anno ricco di musica e di appuntamenti importanti.

A suo modo questa pubblicazione rappresenta anche il segnale forte, del fatto che comunque si riparte, con una volontà comune ad andare avanti usando tutti i mezzi e i correttivi possibili.



Il Conservatorio: Palazzo Senarega

Informare e riflettere

Roberto Iovino

Questo numero della rivista “Il Paganini” esce alla fine di un periodo terribilmente travagliato e all’inizio di un altro anno accademico che si preannuncia difficile e pieno di incognite.

Nonostante tutto, “Il Paganini” ha voluto “esserci” con la sua impostazione tradizionale, un’antologia di articoli di taglio differente per informare, far riflettere su aspetti legati alla storia, alla didattica, all’analisi musicale.

Fra gli articoli di questo numero mi permetto di segnalare le considerazioni proposte dalla collega Mara Luzzatto sulla didattica online. Tutti i docenti di ogni ordine e grado, quest’anno, hanno dovuto fare i conti con una metodologia di insegnamento nuova, hanno dovuto reinventarsi il proprio modo di comunicare con gli studenti. Il problema, in ambito musicale, è stato assai delicato perché pareva quasi proibitivo pensare di “far lezione” strumentale attraverso un monitor. La necessità, come si dice, aguzza l’ingegno, e molti colleghi hanno trovato le loro soluzioni, garantendo lodevolmente una continuità di rapporto con i loro studenti.

A questo tema, a nostro parere, estremamente interessante perché, al di là dell’emergenza, apre orizzonti nuovi nel mondo della didattica musicale, dedicheremo un più ampio spazio nel prossimo numero della nostra rivista.

Desidero infine ringraziare Presidenza e Direzione del Conservatorio per avermi anche quest’anno affidato la direzione del “Paganini”, una “creatura” che, con l’aiuto prezioso di diversi colleghi (uno, per tutti, Maurizio Tarrini) ho fatto nascere nel 2015 e alla quale sono particolarmente affezionato.

L'intonazione delle campane in Liguria e la nascita dei *concerti*. Tracce in archivi e campanili

Luca Brignole

Una delle più recenti branche dell'organologia è sicuramente la *campanologia*, neologismo in Italia ma disciplina già radicata nei paesi nord europei, indicante lo studio delle campane¹. Strumento bronzeo che più d'ogni altro trascende la "semplice" classificazione di percussione, le campane da chiesa² sono al contempo prodotto d'artigianato, opera d'arte fusoria, mezzo di comunicazione, voce e vanto di intere comunità, e, non in ultimo, *res sacra*, oggetto di benedizione al servizio di un culto, impiegato in una moltitudine di pratiche legate alla liturgia, oltre che secondo tradizioni e usanze consolidate.

Le campane, o meglio gli insiemi di campane presenti su una stessa torre o campanile, definiti quasi univocamente con il termine di *concerti*, si sono formati con processi e criteri diversi, così come le modalità con cui le campane stesse sono inceppate³ e suonate, che variano significativamente in tutta Europa, e maggiormente in Italia, che vanta il più ricco patrimonio immateriale in questo senso, con tratti peculiari e diversificati in quasi ogni regione. Stabilire fino a che punto le modalità di suono abbiano inciso sulla formazione e l'evoluzione dei concerti o viceversa è impresa assai ardua; si è trattato probabilmente di un'influenza reciproca.

La Liguria, in particolare la parte del Levante della regione e l'area del cosiddetto Genovesato⁴, ha sviluppato una particolare via, con tratti in comune alla Lombardia, privilegiando la costituzione di concerti con campane intonate per grado congiunto su una scala di riferimento⁵, su cui si è sviluppato un vero e proprio repertorio musicale di melodie, in dialetto genovese *sonate*, tramandate oralmente da generazioni di *campanè*⁶.

Ma quando e come si sono formati questi concerti?

Nella sistematica ricerca su campane e campanari⁷ liguri in corso da parte di chi scrive si sono riscontrate espressioni, che, a partire dalla prima metà del XVIII secolo, compaiono nelle clausole dei contratti per la fornitura di campane alle chiese, e che esprimono con parole diverse il medesimo concetto: la necessità di avere insiemi di campane intonate.

Così la chiesa di S. Giacomo di Gavi richiede che la campana acquistata nel 1712 sia

di buon suono e qualità di maniera tale che non sia diftettosa né mancante né discordante dell'altra campana (Archivio di Stato di Genova; d'ora in poi ASG).

Richiesta da interpretare dato che le campane in questione erano soltanto due! In tal caso con *discordante* si intende probabilmente la distanza di semitono, usualmente non riscontrata negli insiemi di due campane, almeno in Liguria.

Più comprensibile, seppur sempre generico, quanto pattuito tra la fabbriceria della chiesa di S. Giacomo di Rupinaro (quartiere della città di Chiavari) e il fonditore Giacomo Rocca di Genova nel 1726, per l'importante fornitura di quattro campane, un concerto notevole per l'epoca che sarà accettato, ma in caso

[...] alcuna di dette campane non si accordasse, ossia non facesse buon concerto con le altre a giudizio di periti si obbliga detto signor Rocca in tal caso di cambiarla o sia tanto provvederne altra o altre sino che facino buon concerto (ASG).

Lo stesso fonditore e la stessa clausola si ritrovano appena due anni dopo, nel 1728, per il vicino paese di S. Andrea di Rovereto, nella zona del Chiavarese:

[...] in caso detta campana non facesse buon concerto debba detto Rocca venderla altra (ASG).

Non solo le località della riviera, collegate direttamente al capoluogo dell'allora Repubblica genovese dal mare, e agevolate nel trasporto dei pesanti bronzi tramite imbarco, sono però attente a questo aspetto, anche i piccoli paesi, come quello di Tribogna, in Val Fontanabuona, così stabiliscono nel 1729:

[...] patto che dette campane o alcuna di esse non andassero di concerto d'accordo nell'armonia sij detto Rocca tenuto baratarle (ASG)

Dello stesso avviso la parrocchia di S. Pietro di Sturla, nell'entroterra di Carasco, che nel contratto stipulato nel 1733 inserisce la condizione per cui se le campane acquistate con tanta fatica

[...] non andassero d'accordo e non facessero buona armonia sij tenuto Rocca ricambiarle (ASG).

E così via l'elenco potrebbe continuare instillando nel lettore il legittimo dubbio sul significato di simili espressioni, che esprimono sì una richiesta inerente l'intonazione, ma non la specificano.

Alla ricerca del concerto (1): il caso di Carignano

Cosa accadeva quando questa non meglio definita intonazione non era quella voluta? Le soluzioni erano solitamente due: la prima prevedeva che ambo le parti nominassero due periti per accertare l'insufficiente *armonia* o il mancato *concerto*.

Si trattava ovviamente della scelta frutto di disaccordo, che rendeva necessario l'intervento di terzi, con il rischio concreto per il fonditore di rifare il lavoro a proprie spese, come accaduto nel 1731 per la basilica di N. S. Assunta di Carignano a Genova.

In questo caso il danno economico per il fonditore è notevole, deve infatti rompere la campana appena prodotta, riapprontare il modello di una nuova calcolandone le corrette proporzioni⁸, ed effettuare nuovamente la fusione, lasciando alla chiesa la sola "fatica" di dover battezzare i bronzi⁹.

Essendosi rotta la II campana di Carignano si stimò di avere tutte le campane in concerto e quindi si chiese ciò a Giacomo Rocca che dopo aver rifiuto la II rifiuse anche la III e la V. Non essendo poi ancora una di queste in nota la rifiuse a sue spese. Furono tutte e tre consegnate con rito solenne al rev. Carlo Filippo Arduini, la seconda il 2 giugno 1731 sotto nome di Santa Maria Fabiano e Sebastiano e Domenico. La terza il 9 agosto 1731 sotto nome di santa Maria, S. Paolino e S. Barnaba e la quinta à 20 maggio 1732 sotto nome di S. Maria S. Carlo e S. Bernardino¹⁰.

Alla ricerca del concerto (2): i zeneizi e "l'arte del riciclo"

La seconda opzione vedeva la ricerca di un compromesso per evitare l'onere della rifusione a proprie spese e il conseguente danno economico. Così succede nel 1750 al nostro fonditore Rocca, riguardo la fornitura per la chiesa di Paveto (paese nell'attuale comune di Mignanego) che richiede due campane

una de quali in peso rubbi settanta circa, e l'altra rubbi cinquantaquattro circa, li massari della stessa chiesa [di Paveto] nel detto anno 1752 [*recte* 1750] le riportarono indietro la detta campana più piccola perché dissero che non andava in concerto con una campana più

grossa delle suddette due che si ritrovava nel campanile di detta chiesa, e perciò detto signor Rocca si accettò per campana rotta la detta campana riportata indietro e ne fece fare un'altra di minor peso [...]. Dopo alcuni mesi egli la vendé per campana intiera da servire per il campanile della chiesa della S. Anonciata del Vastato di questa città, dove tuttora si ritrova, et è la campana più grossa che sia in detto campanile [...] (ASG).

Interessante notare come una delle campane "piccole" del concerto di un piccolo paese potesse diventare la campana maggiore di un'importante chiesa di Genova come l'Annunziata. Già allora il campanilismo tra paesi favoriva lo sviluppo dei concerti campanari più in campagna che in città, dove il senso di comunità era ancor più vivo e sentito.

Alla ricerca del concerto (3): il caso di Lavagna

Occorre precisare che l'acquisto di una o più campane rappresentava uno sforzo economico considerevole, quasi insostenibile, specie per le realtà rurali, e che impegnava masserie e parrocchie a sostenere debiti pluriennali, dando come garanzia la possibilità di un eventuale pignoramento dei beni che il creditore poteva far valere in qualsiasi momento.

D'altro canto anche ottenere campane con intonazioni precise era operazione difficile, specie per il contesto ligure del primo Settecento, in cui raramente si andava oltre le 3 campane¹¹.

L'evoluzione dei concerti in atto a partire dalla prima metà del secolo del poneva quindi sfide e ostacoli per ambo le parti; date queste premesse è ancor più significativo quanto accaduto nel quinquennio 1770 – 1775 a Lavagna (Genova).

L'8 maggio del 1770 i priori delle confraternite erette nella Collegiata di S. Stefano si accordano con il fonditore Gio Batta Corzetto affinché costruisca due campane

cioè una rotta da rifondersi, et altra nuova di buon tuono, ed armonia, e concerto musicale con le altre trè che sono nel campanile di sudetta chiesa a giudizio però di maestri di capelli altrimenti sia tenuto, come promette rifonderle à sue proprie spese (ASG).

Fin qui nulla di nuovo, la decisione di aumentare le campane da 3 a 4, aggiungendone una *ex novo*, e il lavoro terminato il 5 giugno successivo quando il fonditore riceve un acconto. Ma un mese dopo uno dei bronzi viene trovato *non concertante* con le altre e i massari convengono col campanaro che si obbliga di

aggiustare e ridurre a concerto di voce con le altre sudetta campana frà il termine di mesi due prossimi di restituirla e riporla nel campanile (ASG).

Non si sa come si sia conclusa la questione, non sono stati ritrovati documenti in merito, in ogni caso le campane di Corzetto non devono essere state di buona qualità¹² se appena due anni dopo, nel febbraio 1772, è contattato un altro fonditore, Giuseppe Pagano, per

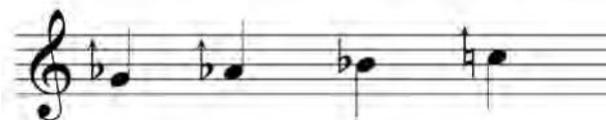
riffondere quattro campane del peso poco più, poco meno delle vecchie [...] approvate da maestro di capella affine di riconoscer se sono di buon suono, di corrispondente armonia [...] tal perizia non solo doverà farsi in Genova, ma etiamdio poste che saranno nel campanile [...] sia tenuto ad accompagnare sudette campane in Lavagna [...] collocare nel campanile [...] debbano consegnarsi per tutto il mese di aprile prossimo (ASG).

Il 4 settembre 1772 si precisa che le campane sono state costruite e poste in campanile in soddisfazione dei Priori. Il conto allegato all'atto indica con i pesi delle campane:

1772 li 12 agosto			
Prima campana nuova Cantara			9,,28
Seconda	“	“	7,,50
Terza	“	“	4,,73
Quarta	“	“	3,,25
Campane rotte, in peso cioè			
Prima campana Cantara			11,,32
Seconda	“	“	7,,72
Terza	“	“	6,,42
Quarta	“	“	3,,60

Come si nota immediatamente il concerto nuovo è leggermente più piccolo in peso rispetto al precedente, e di conseguenza più acuto d'intonazione. Evidentemente la masseria non ha intenzione di compensare con nuovo bronzo, e quindi con conseguenti ulteriori spese, il calo di peso derivante dalla rifusione.

La preziosità di questo documento permette un confronto tra i due concerti forniti: indipendentemente dalle sagome utilizzate il concerto fornito dal fonditore Corzetto deve aver emesso una successione simile a quella di una scala per toni interi:



Si tratta di una stima basata su sagome applicate da fonditori operanti nel levante ligure; è infatti impossibile desumere con precisione l'altezza assoluta delle campane di Corzetto, in quanto attualmente non risulta sopravvissuta sino ai nostri giorni nemmeno una campana di questo fonditore da cui poter ricavare dati utili in merito.

La progressione dei pesi delle campane fornite da Pagano appare più lineare, dando un'ipotetica successione di scala maggiore, seppur con i due toni iniziali di misure diverse, in particolare quello tra primo e secondo grado più stretto di quello tra secondo e terzo grado della scala.



L'intonazione delle campane, come scritto, sarà valutata per ben due volte, *tal perizia non solo doverà farsi in Genova, ma etiamdio poste che saranno nel campanile recita il contratto, approvate da maestro di capella affine di riconoscer se sono di buon suono, di corrispondente armonia*. La dicitura è però sempre generica, e nonostante vengano scomodati maestri di cappella non è specificato quale sia la *corrispondente armonia* richiesta, per non parlare del concetto di *buon suono*, che di per sé è alquanto relativo.

L'argomento in una normale vicenda sarebbe chiuso qui, ma dopo appena tre anni, nel giugno 1775, si riscontra un'ulteriore fusione, incredibilmente la rifusione dell'intero concerto!

Dopo aver provato due fonditori si passa a un terzo: ci si accorda con Francesco Valle. Tra le ragioni che portano a questa incredibile scelta (resa possibile solo da evidenti disponibilità finanziarie) è possibile che l'aver rifiuto il concerto in uno di dimensioni inferiori a quello precedente abbia suscitato critiche da parte della popolazione e insoddisfazione (il campanilismo non ha questo nome per caso), oppure che l'intonazione delle campane fornite da Pagano non fosse quella voluta. Quest'ultima ipotesi è rafforzata dalle clausole del successivo contratto che abbandonando finalmente le generiche espressioni viste in precedenza in favore di ben definiti e identificabili intervalli musicali. Il fonditore Valle infatti

promette e si obbliga di riffondere le quattro campane in suddetta chiesa in peso cioè la prima di rubbi ottanta circa [...] le quali tutte e quattro formino concerto [...] cioè la voce dalla prima campana alla seconda vi sia la distanza di una voce più alta, dalla seconda alla

terza la distanza parimente di una voce più alta, dalla terza alla quarta una mezza voce più alta. [...] con voce netta, sonnora senza difetto da giudicarsi da un perito per parte in Genova nella sua fonderia (ASG).

Appare evidente come con *voce* si intenda quello che attualmente chiamiamo tono: finalmente si comprende che i settecenteschi concetti di *concerto* e *armonia* sono sinonimo di tonalità maggiore.

Può forse sembrare ovvio nel secolo in cui Rameau pubblica il suo *Traité de l'harmonie* (1722), ma data la poliedricità delle realtà campanarie italiane, così diverse tra loro, tale collegamento non era così prevedibile.

Le campane fuse da Valle risultano di cantara 13.44; 10.42; 6.45 e 4.91, in questo caso ci si avvicina a una scala maggiore, seppur con il semitono largo dato da un quarto grado leggermente crescente. Questo modo di accordatura si riscontra anche in concerti di altri fonditori nel secolo successivo, al fine di evitare il rischio di aver terzo e quarto grado troppo ravvicinati con un conseguente semitono stretto e più fastidioso all'orecchio¹³. Del resto il citato caso di Paveto aveva suscitato insoddisfazione per un tono troppo stretto che aveva obbligato il fonditore a fornire una campana di minor peso, ossia più acuta.

Un altro documento interessante sempre inerente l'intonazione, di poco successivo, è l'atto per l'acquisto di tre campane sottoscritto nel giugno 1779 dai monaci dell'Abbazia di S. Nicolò del Boschetto, in bassa Val Polcevera con il fonditore genovese Giovanni Migone che:

promette di costruire [...] tre campane la più grossa di rubbi sessanta, la mezzana quaranta e la piccola ventisette circa [...] in consonanza sicché la più grossa formi la voce di Do la seconda di Re e la terza di mi di voce chiara allegra e non tetra o confusa (ASG).

Per una volta in cui finalmente si parla di note ciò risulta parzialmente fuorviante: i pesi indicati, infatti, non corrispondono affatto a tre campane che riproducano le prime tre note della scala di do, bensì approssimativamente a quella di sol, ulteriore testimonianza del solo interesse per il rapporto tra i singoli gradi della scala in un evidente contesto di altezza relativa e non assoluta.

Concludo citando il coinvolgimento di un perito illustre nel mondo campanario: nel novembre 1821 la fabbricera della chiesa di S. Giacomo di Corte, a Santa Margherita Ligure, chiede ai fonditori Fratelli Picasso di Avegno (Genova) la rifusione della campana maggiore, fornita nel maggio precedente, in quanto *difettosa nelle maniglie*, e dopo attenta va-

lutazione opta per rifondere l'intero concerto al fine di averne uno moderno da 4 campane, per la cui valutazione sarà interpellato Marcello Ciurlo, celeberrimo organaro locale¹⁴.

Un caso di concerto superstite

Cosa resta concretamente di questi concerti? Nessuno dei concerti precedentemente citati esiste anche parzialmente al giorno d'oggi, purtroppo le rotture dei bronzi e la necessità di avere concerti sempre più grandi, numerosi e intonati, hanno portato alla rifusione delle campane nella maggior parte dei campanili della Liguria di levante, che raramente custodiscono campane antecedenti alla seconda metà dell'Ottocento (il citato esempio di Lavagna è emblematico in questo senso); ancor più arduo, se non quasi impossibile trovare un concerto intero fornito prima del 1850.

Un caso raro, se non unico nel Levante, è rappresentato dalle 4 campane conservate nel campanile della chiesa parrocchiale di S. Nicolò, nel comune di Coreglia Ligure (Genova).



La chiesa e il campanile di S. Nicolò a Coreglia Ligure (Genova).

L'importanza di questo concerto sta nel fatto che sia il più diretto collegamento al mondo di cui si è trattato finora. Esso infatti è fermo al 1830, e da allora non ha subito alcun intervento di rifusione o aggiunta, rappresentando una fotografia immutata di due secoli fa. Salendo le scale ci si ritrova di fronte a 4 campane intonate in mi maggiore, opera di due diverse fonderie: la campana maggiore è stata fornita dai Fratelli Bozzoli nel 1822, realtà artigiana genovese ubicata nella zona dove attualmente sorge il Porto antico.



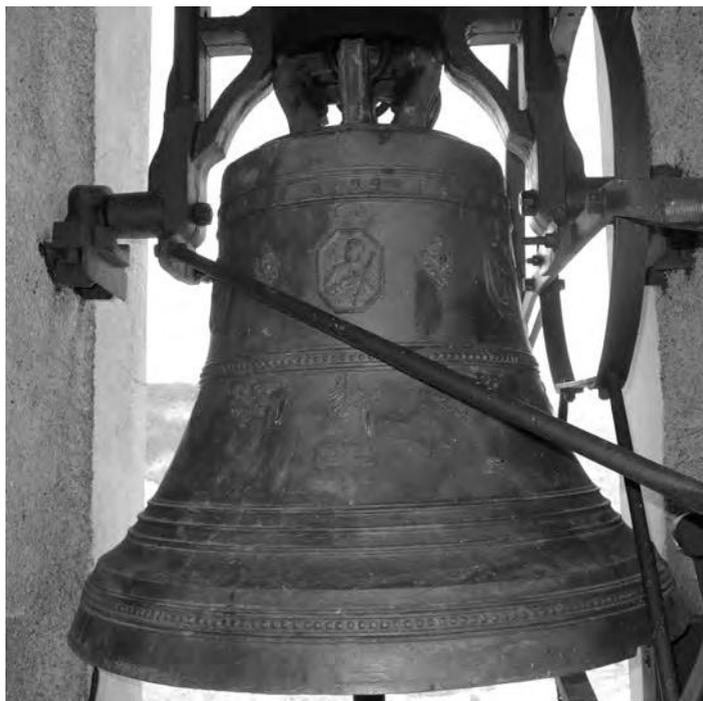
La data di fusione sulla campana maggiore.

Le tre campane minori sono state fuse sul posto dai Fratelli Picasso di Avegno (Genova) nel 1830.



La data di fusione sulla II campana.

Dal punto di vista artistico è da segnalare il ricco apparato decorativo della campana maggiore, visibile prodotto di fonderia.



La campana maggiore.

Dal punto di vista fonico sono presenti alcuni difetti di intonazione seppur lievi (secondo grado calante, quarto crescente), tali difetti, presenti in ogni concerto di campane prodotto con mezzi artigianali e non “corretto” con strumenti a calcolo numerico di cui si dispone al giorno d’oggi, conferiscono unicità all’insieme, quasi come i rapporti di un temperamento inequabile rispetto all’odierno sistema equabile, purché ovviamente si trovino entro certi limiti.

In un caso come questo occorre altresì considerare che l’insieme è frutto di due fusioni diverse di altrettanti fonditori, ossia dell’integrazione di campane più recenti su una precedente, operazione più complessa della progettazione e realizzazione di un unico concerto da parte di un unico artigiano.

NOTA NOMINALE	ANNO DI FUSIONE	FONDITORE, LUOGO
I mi ₃	1822	Fratelli Bozzoli, Genova
II fa# ₃	1830	Fratelli Picasso (Avegno), Coreglia
III sol# ₃	1830	Fratelli Picasso (Avegno), Coreglia
IV la ₃	1830	Fratelli Picasso (Avegno), Coreglia

Questo è solo un esempio di ciò che si poteva trovare (ed è auspicabile scoprire) sui campanili della nostra regione, così come negli archivi, in attesa di notizie ancor più eclatanti e interessanti che questi strumenti così carichi di storia hanno da raccontare.

Note

- ¹ Si parlerà in questa sede delle campane da chiesa, che data la loro struttura tonale si differenziano enormemente dal loro surrogato adottato nella musica sinfonica, ossia le campane tubolari.
- ² Lo stesso dicasi per le campane civiche, tranne nell'aspetto liturgico, sebbene siano numerosi i casi in cui campane civiche si siano prestate a usi religiosi o campane da chiesa abbiano servito un comune.
- ³ Così si definisce il montaggio della campana al supporto che ne permette il suono.
- ⁴ Nel Ponente Ligure (zone corrispondenti alle attuali province di Imperia e Savona) i concerti "tipici" si sono fermati a tre/quattro elementi, spesso non ordinati secondo una scala di riferimento, con la presenza di un repertorio musicale che privilegia l'aspetto ritmico in luogo di quello melodico.
- ⁵ Quasi sempre maggiore, raramente minore, o con altri ordini di toni e semitoni.
- ⁶ Campanari o suonatori di campane. Attualmente l'Associazione Campanari Liguri (www.campanariliguri.it), costituita nel 2005, tramanda l'arte del suono manuale secondo i sistemi in uso nella regione. Si veda per l'aspetto etnomusicologico il testo di MAURO BALMA, *Campanari campane campanili di Liguria*, Genova, Sagep, 1996.
- ⁷ Termine con cui si indicava indifferentemente il fonditore dei bronzi e il suonatore degli stessi.
- ⁸ La nota emessa da una campana è funzione di precisi rapporti matematici tra diametro, spessore e peso della stessa.
- ⁹ Le campane erano consacrate con un rito ad hoc e a volte battezzate con uno i più nomi di santi.
- ¹⁰ ANDREA LEONARDI, *Genoese way of life*, Roma, Gangemi Editore, 2013, p. 215.
- ¹¹ Ben diversa era la situazione nella vicina Lombardia, dove la perizia dei fonditori portava ad avere anche concerti di 8 campane in scala maggiore nel medesimo periodo. Si cita a titolo d'esempio il celeberrimo concerto di 8 campane in la₂ del duomo di Monza, fuse nel 1741 dal fonditore Bartolomeo Bozzi, tuttora (2020) esistente.
- ¹² Fonditore scoperto da chi scrive, di cui ad oggi risultano poche fusioni effettuate, probabilmente nel settore per un breve periodo e di non grande esperienza.
- ¹³ Ancora a fine Ottocento si trovano concerti forniti con semitoni molto larghi, quasi con un tritono tra tonica e sottodominante.
- ¹⁴ Segnalato da Maurizio Tarrini.

Un contratto di apprendistato di arte campanaria a Genova nel 1556

Maurizio Tarrini

Tra i numerosi mestieri attestati nei contratti di apprendistato – *acordaciones* o *acartaciones* (*famuli*), in volgare *accartazioni* – gli atti notarili dell'Archivio di Stato di Genova documentano anche quello di campanaro (*campanarius*): è il caso di un raro contratto di apprendistato dell'arte campanaria o dei campanari (*ars campanariorum*) datato 7 maggio 1556 e rinvenuto nelle filze del notaio Agostino Lomellino Fazio.

La tipologia di questi documenti è relativamente uniforme e prevede: un promittente-dante, un maestro accettante, un discepolo del quale è indicata l'età, la durata e le condizioni del contratto, la data e i testimoni all'atto¹. Nel caso specifico, Giovanni Battista Prefumo di Pegli (promittente) promette a Bartolomeo Roverino (maestro accettante) di affidargli suo figlio Bartomelino, di circa tredici anni (discepolo, presente all'atto e consenziente), per sette anni (durata del contratto) affinché impari l'arte campanaria (condizione del contratto).

Dal documento non è chiaro se con *ars campanariorum* s'intenda l'arte del 'suonare' oppure quella del 'fondere' campane. In questo secondo caso ci si aspetterebbe almeno qualche espressione con il verbo *fundere*, che qui non compare mai, ma la lunga durata del contratto sembra corroborare decisamente questa seconda ipotesi.

L'accordo prevede che Bartomelino risieda presso il maestro, che promette di insegnargli l'arte *bene et diligenter* secondo quanto sa e può (*toto suo posse*), impegnandosi inoltre a mantenerlo in salute e in malattia (*tam sanum quam infirmum*) ed a fornirgli le calzature e i vestiti; alla fine del periodo di apprendistato, sarà congedato. Durante tutto il tempo non dovrà però allontanarsi senza permesso dal maestro, il quale, nel caso di inadempienza dell'allievo, avrà diritto ad un indennizzo di dieci lire. Il ragazzo inoltre non dovrà commettere furto ed avrà l'obbligo di svolgere dei servizi (*servicia*) non meglio precisati.

Il periodo di apprendistato di sette anni decorre dal 7 novembre 1555 ossia sei mesi prima della stesura dell'atto: si tratta evidentemente di un periodo di prova necessario per verificare le attitudini e l'interesse del ragazzo prima di ufficializzare l'accordo davanti al notaio.

Il contratto nomina esplicitamente l'*ars campanariorum* ma non risulta che i campanari genovesi fossero costituiti in una vera e propria *corporazione* o *arte* o anche in semplice *confraternita di mestiere*; questo non vuol dire però che all'epoca non esistesse qualche altra forma di aggregazione di tipo professionale². Tra le 242 denominazioni di mestieri ricavate dall'elaborazione di 7012 contratti relativi al periodo 1451-1517 (ricerca condotta su documenti dell'Archivio di Stato di Genova negli anni '70 del Novecento) non se ne trova una che si riferisca ai campanari sia come suonatori sia come fonditori³, indice forse di una certa marginalità di questa *ars* almeno nell'arco di tempo considerato. Il documento del 1556, qui presentato integralmente⁴, oltre ad essere il più antico finora noto in ambito ligure per questa tipologia, costituisce nel contempo un'indubbia testimonianza di una conquistata dignità del mestiere di *campanarius* e dell'*ars campanariorum* nella società genovese del tempo⁵.

Del maestro Bartolomeo Roverino non si hanno altre notizie; forse si può identificare con quel *Bartholameo Roverino* che con il nipote abitava in una casa acquistata nel fondaco Demarini e della quale Goffredo Demarini il 19 settembre 1565 chiedeva la demolizione⁶.

DOCUMENTO

Bartolomeo Roverino, maestro campanaro, promette di insegnare l'arte campanaria a Bartomelino, figlio all'incirca tredicenne di Giovanni Battista Prefumo di Pegli, per sette anni a partire dal 7 novembre 1555. Durante tale periodo si impegna a mantenere il detto Bartomelino in salute e in malattina ed a fornirgli le calzature e i vestiti (7 maggio 1556).

Genova, Archivio di Stato: Notai antichi, 2153: not. Agostino Lomellino Fazio, filza 9 (1556), 7 maggio 1556, n. 290.

+

In nomine Domini amen. Ioannes Baptista Prefumus quondam Antonii de Pelio, sponte etc., promissit et promittit magistro Bartholomeo Roverino, campanario, quondam domini Baptiste presenti, curare opere et effectu quod Barthomelinus eius filius, hic presens et consentiens, etatis annorum xij^{cim} in circa, stabit et perseverabit cum dicto magistro Bartholomeo causa discendi artem campanariorum per annos septem proxime venturos inceptos die vij novembris proxime preteritis.

Servicia quod faciet etc.

Furtum non committet etc.

Imo committere volenti etc.

Et ab eo durante dicto tempore non recedet etc.

Et versavice dictus magister Bartholomeus sponte etc. promissit et promittit dicto Ioannis Baptiste presenti dictum Berthomelinus bene et dilligenter docere dictam artem toto suo posse et eum gubernare tam sanum quam infirmum ac calciare et vestire et in finis dictis temporis eum licentiare etc.

Que omnia etc.

Sub pena librarum decem applicandarum causa contrafactionis videlicet magistro Bartholomeo pro suo iusto danno et interesse etc.

Ratis etc.

Et proinde etc.

Actum Ianue per me Augustinum Lomellinum de Facio notarium in Bancis, ad bancum residentie mei notarii, anno dominice nativitatis millesimo quingentesimo quinquagesimo sexto, indictione terciadecima secundum Ianue cursum, die iovis vij^a maii, in vesperis, presentibus Francisco de Insula, Georgio [manca cognome, *ndt*] quondam Pantaleonis et Ioanne Augustino Parmario Stephani, testibus ad premissa vocatis et rogatis etc.

Per me dictum Augustinum etc.

Traduzione

Nel nome del Signore, amen. Giovanni Battista Prefumo del fu Antonio, di Pegli, spontaneamente ecc., ha promesso e promette a maestro Bartolomeo Roverino, campanaro, del fu signor Battista, (qui) presente, di provvedere all'impegno e con l'effetto che suo figlio Bartomelino, qui presente e consenziente, di circa 13 anni, starà e continuerà a stare con detto maestro Bartolomeo per imparare l'arte campanaria per i prossimi sette anni con inizio dal 7 novembre scorso.

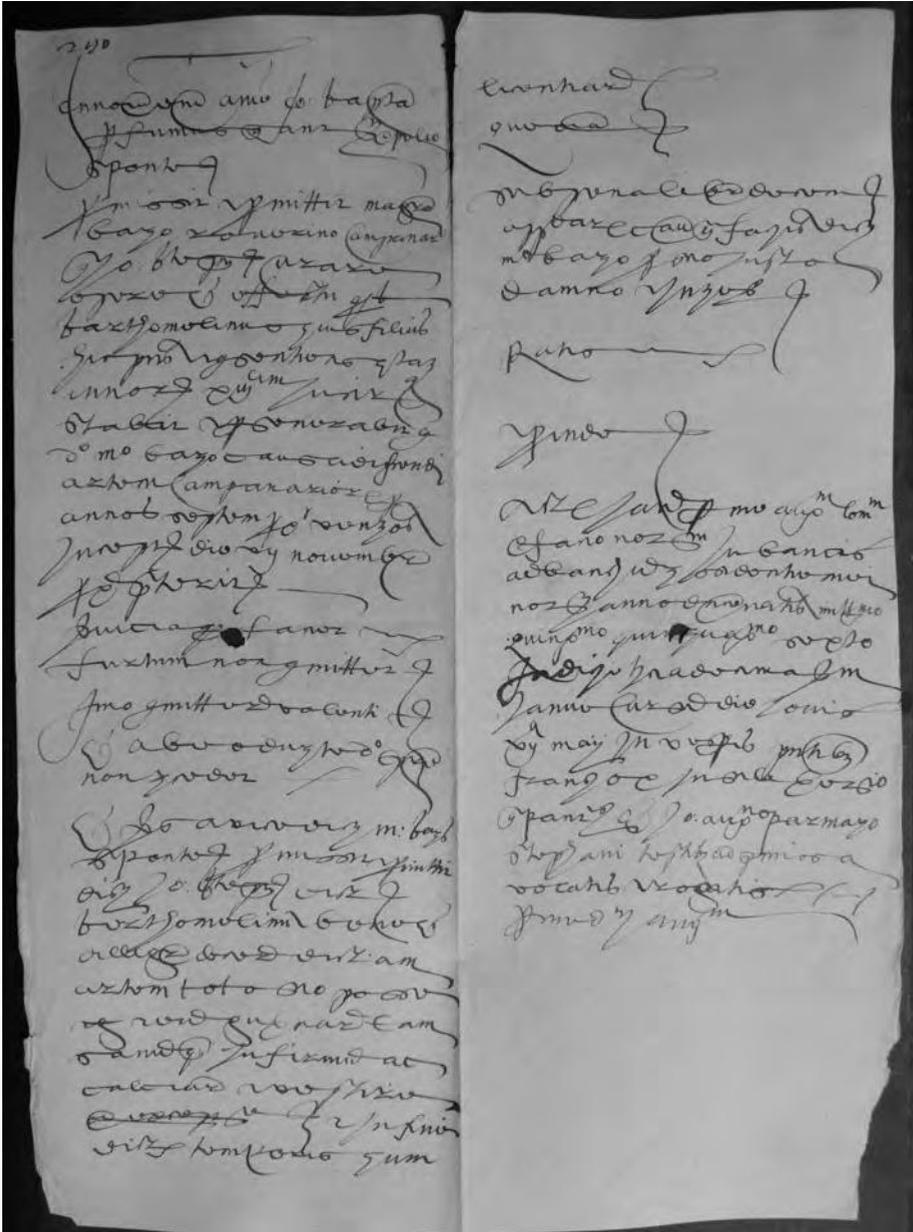
[...]

Viceversa detto maestro Bartolomeo, spontaneamente ecc., ha promesso e promette a detto Giovanni Battista <Prefumo>, (qui) presente, di insegnare bene e diligentemente detta arte (campanaria) per quanto possibile a detto Bartomelino e di mantenerlo sia in salute che in malattia, di calzarlo e vestirlo, e di congedarlo alla fine di detto periodo.

[...]

Fatto in Genova per me Agostino Lomellino Fazio, notaio in Banchi, al banco della mia residenza, nell'anno del Signore 1556, indizione tredicesima secondo il corso di Genova, giovedì 7 maggio, alla sera, alla presenza di Francesco da Isola, Giorgio [manca il cognome, *ndt*] fu Pantaleone e Giovanni Agostino Palmero di Stefano, alle cose premesse nominati e richiesti quali testimoni ecc.

Per me detto Agostino ecc.



Genova, Archivio di Stato: *Notai antichi*, 2153: not. Agostino Lomellino Fazio, filza 9 (1556), 7 maggio 1556, n. 290.

Note

- ¹ Si fa riferimento all'esempio e alla terminologia adottata da OSCAR ITZCOVICH, *Trattamento automatico dell'informazione archivistica: prime elaborazioni delle acordaciones famuli*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, I, Genova 1979 (Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche, *Quaderni*, 3), pp. 12-15.
- ² Cfr. la parte introduttiva dell'articolo di MAURIZIO TARRINI, *Forme associative di musicisti e fabbricanti di strumenti musicali a Genova: due documenti settecenteschi*, in «Il Paganini», I (2015), pp. 90-103.
- ³ Cfr. OSCAR ITZCOVICH, *Trattamento automatico* cit., pp. 22-23, 30-32. Cfr. inoltre LUCIANA GATTI, *Un catalogo di mestieri*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, II, Genova 1980 (Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche, *Quaderni*, 4); GIACOMO CASARINO, *I giovani e l'apprendistato. Iniziazione e addestramento*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, IV, Genova 1982 (Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche, *Quaderni*, 9).
- ⁴ Ringrazio Giampiero Buzelli per i suggerimenti circa la trascrizione di alcune parole di ardua lettura.
- ⁵ Sui primordi del Quattrocento si registrano atti rogati in *fundico Campanariorum de contrata Caneti*; cfr. FEDERIGO ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. IV (Scultura), Genova, Tip. Luigi Sambolino, 1876, p. 62. I fonditori di campane «avevano officina specialmente al molo e presso la chiesa di s. Marco, luogo che aveva perciò il nome di *Fondaria*»; cfr. FRANCESCO PODESTÀ, *Il colle di S. Andrea a Genova e le regioni circostanti*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXXIII (1901), pp. 167-168.
- ⁶ Genova, Archivio Storico del Comune: Padri del Comune, 27: *Pratiche pubbliche*, 73. Il documento, costituito da cinque pagine, è consultabile sul sito web *Memorie Digitali Liguri* (memoriedigitaliliguri.it), Digitalizzazione del fondo Padri del Comune (PACO).

Il mandolino alla genovese, marchi a fuoco e strumenti superstiti

Federico Filippi Prévost de Bord

Le ricerche degli ultimi anni sul mandolino genovese hanno permesso di identificare più di quaranta strumenti appartenenti a questa tipologia, riconducendoli alla produzione di almeno tre liutai attivi a Genova. Lo studio dei marchi a fuoco presenti su gran parte degli esemplari esaminati si è rivelato di fondamentale importanza per sopperire alla totale assenza di etichette manoscritte. Inoltre, il confronto delle caratteristiche costruttive ha consentito di distinguere modelli e dettagli comuni tra i fabbricanti, raccogliendo informazioni utili al riconoscimento di altri esemplari non ancora noti. In questa sede non sarà possibile fornire una descrizione particolareggiata dei singoli strumenti, ma saranno indicate le principali peculiarità connesse alla produzione dei tre liutai. Oltre agli aspetti costruttivi, l'esistenza di un numero così importante di mandolini genovesi porta a riconsiderare il loro ruolo storico-musicale, non come rare eccezioni della liuteria settecentesca, ma come parte consistente dello strumentario del periodo.



Fig. 1. Esempi di marchio fuoco da tre mandolini genovesi.

Marchi a fuoco e liutai

Marchiare a fuoco gli strumenti con un proprio simbolo è pratica comune fra i liutai in alternativa all'etichetta in carta o talvolta in aggiunta ad essa. Il punzone di metallo è

scaldato sul fuoco e poi impresso sullo strumento, lasciando sul legno una bruciatura indelebile con la sagoma del marchio. Non sempre però i dettagli appaiono ben definiti e completi di tutte le parti; se il punzone non tocca il legno in modo uniforme si creano zone vuote o, al contrario, troppo bruciate che rendono il simbolo difficilmente identificabile. Nella maggior parte dei mandolini genovesi il marchio si trova apposto sulla controfascia sotto i bottoni per l'attacco delle corde, sul retro del cavigliere o, più raramente, sulla parte frontale. A seguire sono indicate le possibili corrispondenze dei simboli rinvenuti sugli strumenti con tre liutai attivi a Genova nel Settecento.

*Christian Nonnemacker (1703-1770)*¹

Il marchio a fuoco (fig. 1A) presenta le due lettere CN inframezzate da un cuore fiammeggiante; su alcuni strumenti è aggiunto un asterisco a sei bracci al di sopra del cuore.

Talvolta confuse con le iniziali del liutaio napoletano Calace Nicola, le iniziali 'CN' corrispondono a quelle di Christian Nonnemacker, chitarraro e cembalaro attivo a Genova. In un interessante studio condotto su tredici mandolini genovesi², Morey indica come improbabile questa corrispondenza. A suo parere il periodo di diffusione dello strumento sarebbe a cavallo tra fine Settecento e primo Ottocento, basandosi principalmente sui tre brani per *amandorlino* di Paganini. Ad oggi, la quasi totale assenza di musica scritta per mandolino genovese³, non permette di affidarsi al repertorio per definire un arco cronologico preciso. Inoltre, uno dei pochi esempi di musica che utilizzi tutti e sei gli ordini sarebbe costituito dalle sonate di Domenico Balduino (1711-1779)⁴, ben precedente rispetto ai brani di Paganini. È quindi probabile che proprio Nonnemacker sia stato il primo a realizzare questa tipologia di mandolino e che gli altri liutai abbiano seguito la sua idea⁵. Oltre al riscontro nominativo con le iniziali del marchio è possibile evidenziare affinità costruttive tra gli strumenti marchiati CN e tre mandolini con etichetta manoscritta: *Christiano Nonemacher | 1732 Genova*, conservato all'Horniman Museum di Londra⁶, *Christiano Nonemacher | Genova 1739*, in una collezione privata⁷ e un terzo *Christiano Nonemacher | 1732 Genova*, di cui si hanno ultime notizie da un catalogo Sotheby's del 1980⁸. Questi strumenti a cinque ordini e cavigliere a falchetto, pur non appartenendo alla tipologia genovese, hanno controfascia, piroli e dettagli delle ornamentazioni simili a quelli marchiati.

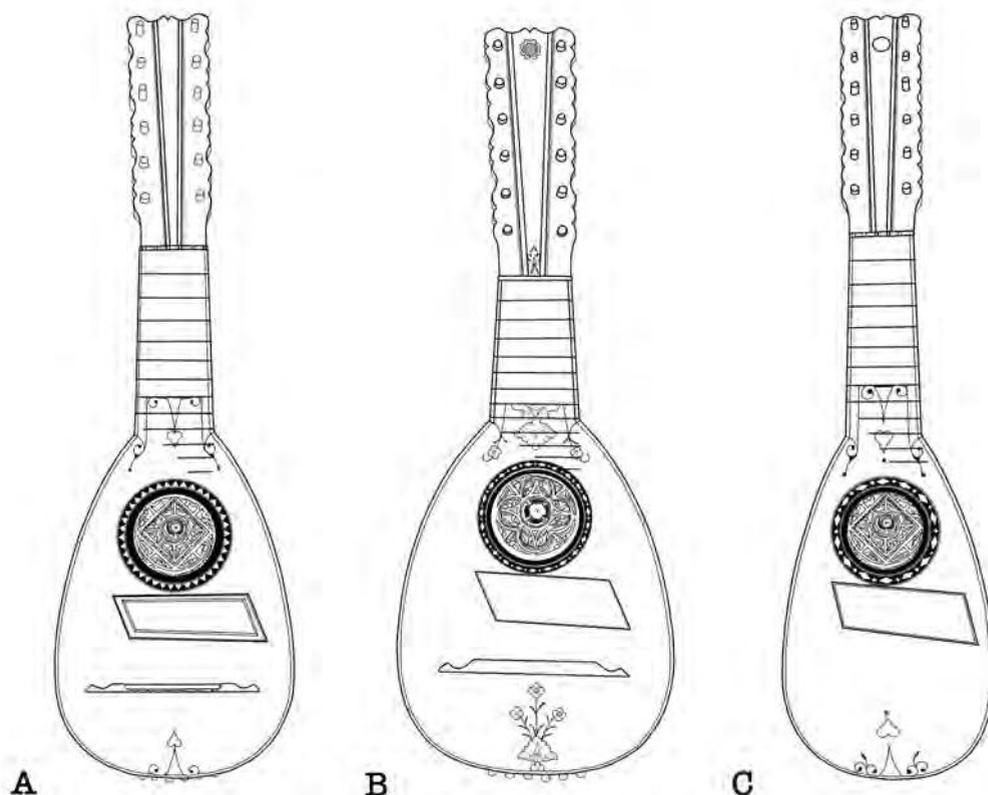


Fig. 2. Modelli di mandolino genovese che trovano corrispondenza in più di uno strumento.

Il numero di mandolini genovesi con iniziali CN esaminati fra collezioni pubbliche e private supera i venti esemplari. Fra questi è possibile individuare almeno due modelli ricorrenti, differenziati principalmente per proporzioni della cassa, numero di doghe e lunghezza del manico. Nel maggior numero di casi si trova corrispondenza con il primo modello (fig. 2A): cassa di larghezza compresa tra i 173 e 175 mm, guscio formato undici o tredici doghe e attacco del manico con il corpo al nono tasto. Del secondo (fig. 2B) si conoscono solo quattro strumenti marchiati, ma altri due anonimi corrisponderebbero al modello: la cassa è più larga, intorno ai 210 mm, il guscio è formato da quindici o diciannove doghe e il manico è più corto con attacco al corpo all'ottavo tasto. Non è stato pos-

sibile verificare le misure di tutti gli strumenti marchiati, quindi non si esclude la presenza di altre varianti.

In ogni caso, pur corrispondendo a un modello, ogni mandolino mantiene dettagli individuali riguardanti le tipologie di legni utilizzati, la sagoma del cavigliere, i motivi della rosetta e degli intarsi. Per il guscio è solitamente utilizzato legno di noce con filetti in acero o avorio; manico e cavigliere sono un pezzo unico in pero con finto innesto, la tastiera con tasti in ottone è ricavata sullo stesso manico o aggiunta con una striscia di ebano o palissandro; il ponticello, più soggetto a sostituzione nel corso del tempo, è in pero e osso, ma esiste una variante in ebano ancora da verificare come autentica; il battipenna è in palissandro o in tartaruga sopra a foglia d'oro; il piano è in abete per tutti gli strumenti. Il cavigliere con dodici piroli infissi perpendicolarmente al piano ha la tipica sagoma visibile in figura (fig. 2A), ma in alcuni casi la parte terminale è più semplicemente tagliata dritta arrotondando gli angoli. La tavola armonica ha una leggera piegatura in prossimità del ponte e una particolare incatenatura, con una delle tre catene che aggira il foro di risonanza. Il manico è fissato allo zocchetto con tre chiodi, uno più grande centrale e due più piccoli ai lati.

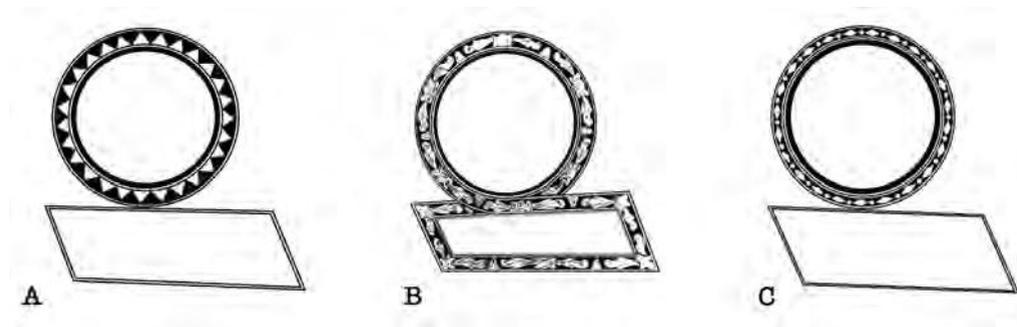


Fig. 3. Esempi di motivi attorno al foro di risonanza: A e C sono i più ricorrenti, mentre B si trova solo in due strumenti.

Oltre ai dettagli individuali sui mandolini più elaborati, altri disegni sono ricorrenti. I più comuni sono le picche a fondo del piano armonico e all'attacco con la tastiera, ma anche i triangoli (fig. 3A) o i rombi alternati a quadrati (fig. 3C) attorno al foro di risonanza. Talvolta la striscia circolare attorno alla buca prosegue a contornare il battipenna (fig. 3B). I disegni più complessi sono direttamente incisi sulla madreperla e ripassati a china con motivi floreali, animali, figure umane e strumenti musicali. Fra le forme

ricorrenti si trova spesso un fiore quadrilobato inserito in motivi fogliiformi, ma anche isolato nella striscia centrale del cavigliere. Due mandolini marchiati CN e un terzo anonimo hanno il retro del manico interamente intarsiato a scacchiera con rombi in ebano e avorio⁹. Le rosette in carta pergamena sono formate da tre piani rientranti verso l'interno della cassa, con due fondamentali tipologie: quadrata o quadrilobata. Quelle quadrate hanno sempre disegni e colori simili, con un solo alberello centrale, mentre le rosette quadrilobate hanno varianti nei disegni dei piani e del numero di alberelli.

Tutti gli strumenti esaminati erano originariamente predisposti per avere per una tracolla da legare al fondo sulla controfascia e sul bordo esterno del cavigliere. In alcuni casi si trovano ancora gli attacchi originali con anelli in ottone o in osso, ma più frequentemente sono rimasti solo i buchi turati. A tal proposito è interessante vedere una fonte iconografica¹⁰, seppur più tarda rispetto al periodo di diffusione del mandolino genovese, che mostra una tracolla attaccata allo strumento (fig. 4).



Fig. 4. Incisione di Herbert K. Bourne del 1867, collezione privata Federico Filippi Prévost de Bord.

Un certo numero di esemplari ha subito modifiche per ridurre il numero di corde ed essere suonato con accordatura da napoletano o milanese, ma esistono anche strumenti con marchio CN nati originariamente a quattro cori. Uno di questi, conservato al museo di Northampton nel Regno Unito¹¹, mantiene le caratteristiche tipiche del genovese, seppur con manico e cassa più stretti del solito e cavigliere costruito per ospitare soli otto piroli.

Agostino Delle Piane, attivo nella seconda metà del XVIII sec.

Marchio ricco di dettagli (fig. 1B) che raramente si distinguono in modo chiaro nella bruciatura sul legno: nell'ovale centrale un leone illeopardito con sole orizzontale a destra, all'esterno le tre iniziali ADP inframezzate da ornamentazioni non meglio identificabili.

La presenza di Agostino Delle Piane e della sua famiglia è documentata nella parrocchia di San Lorenzo in un appartamento al quinto piano di Vico Animette dal 1770 al 1800, probabile anno della sua morte¹². Di questo liutaio sono prevalentemente conosciuti alcuni violini firmati *Augustinus de Planis* di cui Grillet riporta un'etichetta con data 1750 indicandolo solo come lavoro ordinario¹³. Von Lütgendorff ne descrive le caratteristiche principali in poche parole: lavoro rozzo, vernice opaca, suono nasale e debole¹⁴. Al contrario Vannes si dissocia dagli altri e parla di qualche bel violino datato tra il 1759 e il 1782¹⁵. Anche il figlio Antonio, nato nel 1764, costruisce strumenti, considerati però di qualità inferiore rispetto a quelli del padre. Le iniziali del marchio corrispondono a entrambi i nomi, ma il periodo di attività e la presenza di strumenti particolarmente elaborati farebbero propendere per l'attribuzione ad Agostino. In ogni caso non si esclude che possa essere stato coadiuvato dal figlio nella costruzione di qualche mandolino o che esista qualche esemplare di fattura più modesta interamente realizzato da Antonio.

Almeno otto strumenti presentano il marchio di Delle Piane, ma in molti casi la bruciatura è praticamente indecifrabile senza il confronto con altre. La maggior parte dei mandolini ha misure che combaciano o si avvicinano molto al primo modello di Nonnemacker: guscio con undici o tredici doghe, attacco del manico al nono tasto, talvolta un po' prima, manico e cavigliere in un pezzo solo con finto innesto e paletta realizzata nelle stesse due varianti. Ad oggi non sono stati trovati strumenti con cassa larga come il secondo modello CN. Al contrario, un mandolino si distingue per il guscio particolarmente stretto e per il lungo manico con attacco alla cassa quasi al decimo tasto¹⁶. Non ci sono altri esemplari segnati ADP corrispondenti a questo modello, ma uno strumento senza

marchio conservato nella collezione di Palais Lascaris¹⁷ a Nizza (fig. 2C) ha misure quasi identiche e stesso numero di doghe. Inoltre, secondo le misure riportate nel catalogo di Kinsky della collezione Heyer¹⁸, anche il mandolino appartenuto a Paganini avrebbe combaciato per larghezza e numero di doghe. Possiamo quindi individuare un ulteriore modello di strumenti alla genovese con guscio più stretto e attacco tra manico e cassa tra il nono fino al decimo tasto. Gli altri mandolini marchiati ADP, differenti anche dal primo modello di Nonnemacker, hanno caratteristiche singolari che al momento non trovano riscontro in altri esemplari.

I materiali usati per le decorazioni e i disegni più ricorrenti sono comuni a quelli già elencati per gli strumenti CN. Un motivo in madreperla differente da quelli di Nonnemacker è formato da due foglie speculari con una goccia rovesciata al centro (fig. 5A). Le rosette in pergamena hanno disegno analogo a quelle degli altri liutai, con aggiunta di un modello differente a sei lobi, visto in un solo mandolino. Come per gli altri fabbricanti, esiste un grande divario fra strumenti particolarmente elaborati e altri di fattura modesta. Uno dei mandolini più raffinati è conservato al Musée de la Philharmonie di Parigi¹⁹: oltre alle bellissime decorazioni sulla tavola, un intarsio a scacchiera ricopre il retro del manico proseguendo in una striscia centrale sul cavigliere. A differenza dei mandolini con disegno simile di Nonnemacker, in questo caso troviamo utilizzati quadrati al posto dei rombi. Questo dettaglio è interessante perché uno dei pochi esemplari di mandolino basso o mandolone genovese ha un intarsio analogo proprio al mandolino di Delle Piane. Strumenti di questo tipo mantengono caratteristiche e decorazioni simili ai mandolini, ma sono più grandi e hanno proporzioni differenti. Un altro mandolone, conservato al Deutsches Museum, è stato trasformato in un falso colascione²⁰ lasciando solamente piano armonico e guscio originali. Anche in questo caso i motivi intarsiati sulla tavola ricordano alcuni mandolini di Delle Piane, ma lo studio su questi strumenti richiede ulteriori approfondimenti.

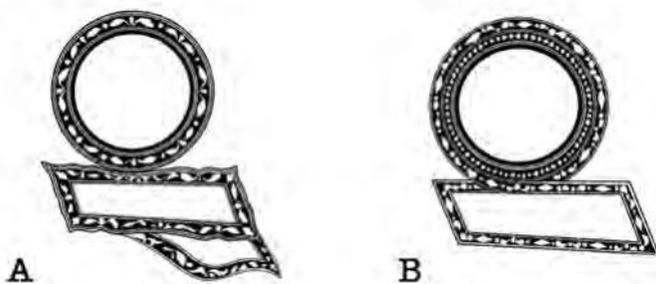


Fig. 5. A sinistra, motivo da un mandolino Delle Piane, a destra, da uno di Graziani.

Giuseppe Graziani, attivo nella seconda metà del XVIII sec.

Il terzo marchio riporta in modo più semplice le iniziali GG, con una bruciatura nel mezzo non chiaramente identificabile; nel mandolino conservato al Museo della Musica di Barcellona²¹ sembra un piccolo triangolo che separa le due lettere. Sono stati esaminati solo due mandolini che riportano questo marchio, un terzo strumento ha le stesse lettere con diversa sagoma, ma sono state apportate modifiche che non permettono di confermare se sia opera dello stesso liutaio.

Le ricerche sui liutai attivi a Genova nel periodo di diffusione del mandolino genovese hanno permesso di trovare la sola corrispondenza delle iniziali con il nome di Giuseppe Graziani. Grillet riporta l'immagine di una sua etichetta manoscritta *Joseph Gratiani | Fecit Genue 1762*²², mentre Vannes si limita a descrivere brevemente una viola *Joseph Gratiani | Fecit Genua 1781*²³.

Un violoncello, indicato come *Joseph Gratiani | Fecit Genue 1756*, è suonato dal violoncellista svedese Jacob Koranyi²⁴.

Le misure dei due esemplari esaminati combaciano, con una piccola differenza nella profondità massima del guscio. Il primo, nella collezione del Museo della Musica di Barcellona, ha tutte le caratteristiche tipiche del genovese, ma senza particolare cura dei dettagli, ridotti all'essenziale. Il cavigliere ha una striscia di palissandro centrale, affiancata da due strisce parallele in avorio e da due filetti in acero. Il battipenna è in palissandro, la rosetta in pergamena è mancante, mentre ponticello e tastiera non sembrano originali. Gli intarsi sono limitati a una sola picca sul piano armonico e ai tipici triangoli attorno al foro di risonanza.

Al contrario il secondo mandolino è particolarmente ricco di decorazioni. Un motivo circolare attorno alla buca riprende la tipica alternanza di rombi e quadrati in madreperla, una seconda striscia circolare esterna continua sul perimetro del battipenna con un disegno che ricorda le foglie speculari viste sul mandolino di Delle Piane, in questo caso alternate a rombi (fig. 5B).

Sul piano armonico altri intarsi in madreperla con motivi fogliiformi e fiori quadrilobati escono da due vasi speculari agli opposti della tavola. La tastiera è in tartaruga e il retro del manico è intarsiato con diverse figure in tartaruga e avorio disposte in strisce parallele. Il cavigliere è rivestito nella parte frontale in tartaruga con sottostante foglia d'oro; la banda centrale in ebano è decorata con due strisce parallele di quadrati e un motivo floreale centrale in madreperla.

Strumenti senza marchio

Sono stati esaminati anche mandolini genovesi senza marchio. Alcuni di questi presentano affinità con gli strumenti di Nonnemacker e Delle Piane, non escludendo che si possa trattare di loro lavori senza firma. A seguire saranno indicate in tabella le principali somiglianze riscontrate fra i diversi strumenti. Altri mandolini non marchiati sono anch'essi di liuteria genovese²⁵, ma nascono originariamente per ospitare quattro cori su un manico più stretto, con guscio più profondo, doghe più sottili e differente incatenatura. Questi ultimi non saranno descritti in questa sede, in quanto non classificabili nella tipologia genovese.

Nella seguente tabella sono inseriti alcuni riferimenti utili al riepilogo della situazione attuale della ricerca. Il marchio a fuoco è abbreviato con le rispettive iniziali del liutaio, mentre l'eventuale corrispondenza del mandolino con uno dei tre modelli (fig. 2) è indicata nell'ultima colonna a destra.

Collezione	N. Inv.	Marchio	N. doghe	Attacco al tasto ²⁶	Note
Museo Nazionale degli Strumenti Musicali, Roma	340	CN	13	9	Modello A
	341	CN	11	9	Modello A, ponte non originale
Musikmuseet, Copenaghen	C 65	CN	11	8-9	Modello A, ponte non originale
Museu de la Música, Barcellona	463	CN	19	8	Modello B, rosetta mancante.
Metropolitan Museum of Art, New York	89.4.1069	CN	15	8	Modello B, ponte non originale
National Music Museum, Vermillion	02743	GF (CN)	15	8	Modello B, marchio modificato, ponte non originale
Gemeentemuseum, Aia	45-1983	CN	13	9	Modello A
Horniman Museum and Gardens, Londra	15.10.48/68	CN	13	9	Modello A
Victoria and Albert Museum, Londra	200-1882	CN	17	7-8	Strumento restaurato, iniziali AG nel decoro sul piano
Museo Nacional da Música, Lisbona	0285	CN	13	9-10	Ponte non originale
Swedish Museum of Performing Arts, Stoccolma	X6075	CN	13	7	Cavigliere non originale, rosetta non originale
Stiftelsen Musikulturens Främjande, Stoccolma	IKN060	CN	19	8	Modello B, cavigliere accorciato, ponte mancante
Museo Civico "Ala Ponzone", Cremona	/	CN	13	12	Modello B (?), manico allungato

Collezione	N. Inv.	Marchio	N. doghe	Attacco al tasto ²⁶	Note
Collezione privata Federico Gabrielli, Milano	/	CN	13	9	Cavigliere accorciato, manca il piano armonico
Collezione privata Antonello Saccu, Genova	/	CN	13	9	Cavigliere accorciato, manca il piano armonico
Collezione privata, Genova	/	CN	13	8-9	Cavigliere restaurato
Collezione privata, Biella ²⁷	/	CN	13	9	Cavigliere restaurato, ponte non originale
Collezione privata, Torino ²⁸	/	CN	13	8-9	Manico modificato
Collezione privata, Francia	/	CN	11	9-10	Segni di usura sul piano armonico
Musée de la Musique, Parigi	E.38	ADP	13	9	Guscio con doghe in acero
Palazzo Madama, Torino	0010/SM	ADP	11	9	/
Germanisches National Museum, Norimberga	MIR 888	ADP	13	8-9	Rosetta in pergamena a sei lobi
Collezione privata Dante Guzman, Lima	/	ADP	13	9	Strumento restaurato
Collezione privata, Casale Monferrato (AL)	/	ADP	11	9	Ponte non originale
	/	ADP	13	9	Manico più largo
	/	ADP	11	9-10	Modello C, ponte mancante
Collezione privata	/	ADP	11	8	Cavigliere accorciato, strumento restaurato
Museu de la Música, Barcellona	462	GG	13	9-10	Tastiera e ponte non originali (?)
Collezione privata, Casale Monferrato (AL)	/	GG	15	9	/
Musée du Palais Lascaris, Nizza	C. 91	/	11	10	Modello C, ponte non originale
	C. 92	/	15	9	Ponte non originale
	C. 94	/	11	9	Ponte mancante, rosetta mancante
Musée de la Musique, Parigi	E. 1562	/	13	9	/
	E.2076	/	19	8-9	Modello B (?)
Museu de la Música, Barcellona	461	/	15	7	/
Musikmuseet, Copenaghen	CL 129	/(?)	15	8	Modello B (?) N. inv. incollato sopra al marchio (?)
Museo Nazionale degli Strumenti Musicali, Roma	70 e 2381	/(?)	9	9	Ponte mancante
Metropolitan Museum of Art, New York	89.2.151	/	/	8	Modello A (?) Cavigliere e manico ridotti

Note

- ¹ 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. La data di morte di Christiano Nonnemacker è stata comunicata da Maurizio Tarrini.
- ² STEPHEN MOREY, *Mandolins of the 18th century*, Cremona, Ed. Turrin, 1993.
- ³ Per le indicazioni sull'accordatura e alcune considerazioni sulle possibili fonti musicali per mandolino genovese si veda FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD, *La Scola del Leutino, o sia Mandolino alla Genovese*, in «Il Paganini», 5 (2019), pp. 50-64. In questo articolo non era stato segnalato il manoscritto di Domenico Balduino, *Sonatine a due Mandolini e Basso Del Sig.r Domenico Balduino Mandolino Secondo*, Archivio Capitolare del Duomo di Genova, MS/B19. Pur mancante delle altre parti, le sei sonate sono di grande interesse perché si adattano bene all'ambito e all'accordatura un'ottava sopra la chitarra. Il manoscritto è stato precedentemente citato anche in CARLO AONZO, *Il mandolino genovese. Relazione tenuta al convegno di iconografia musicali, Genova, 13-15 Gennaio 1994*, in «Plectrum», V (1994), n.1 p. 5.
- ⁴ Su Domenico Balduino si veda CARMELA BONGIOVANNI, *Domenico Balduino: un compositore del '700 strumentale genovese*, in «Quaderni dell'Istituto di studi Paganiniani», 5 (1989), pp. 67-76.
- ⁵ La sperimentazione di strumenti ibridi trova un interessante precedente genovese in un liuto a cinque ordini con manico e cavaliere tipici della chitarra barocca, che riporta l'incisione *Martin Heel in Genova 1701*, n. inv. CL 130 al Musikmuseet, Copenaghen, Danimarca. Questo strumento è indicato in catalogo come mandora, ma non ha cavaliere a falchetto. Viene citato anche da Cervelli come liuto "chitarrizzato", termine che potrebbe far pensare a successive modifiche. Lo strumento invece è stato costruito originariamente con queste caratteristiche. LUISA CERVELLI, *Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII*, in «Analecta Musicologica», V (1968), Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, 5, p. 313.
- ⁶ Il mandolino è conservato all'Horniman museum and gardens, Londra, n. inv. MT500-1998, in precedenza nella collezione del Victoria and Albert Museum, Londra, n. inv. 377-1882. Non si tratta dello stesso mandolino venduto da Sotheby's nel 1980, quindi esistono due strumenti entrambi datati 1732.
- ⁷ Collezione privata, Casale Monferrato (AL).
- ⁸ Sotheby's, *Catalogue of important musical instruments*, Day of sale Thursday 20th November 1980 at 10.30 am and 2.00 pm precisely. Il mandolino è il lotto 151, acquistato al tempo da Ian Harwood, pp. 42-43.
- ⁹ I due mandolini marchiati CN sono il n. inv. 463 al Musée de la Musica, Barcellona, Spagna e il n. inv. IKN060 nella collezione Nydahl al Musikkulturens Främjande, Stoccolma, Svezia. Lo strumento senza marchio è il n. inv. E.1562 al Musée de la Musique, Parigi, Francia.
- ¹⁰ Si tratta di un'incisione di Herbert K. Bourne (1825-1907) del 1867 da un quadro di Henry Nelson O'Neil (1817-1880) intitolato *Woman in love*. Il dipinto a olio è in una collezione privata, ma si dispone di alcune fotografie ad alta definizione. Il mandolino tenuto dalla giovane donna è quasi sicuramente un genovese. Nel dipinto i dettagli sono ancor meglio visibili: si distinguono bene le doghe larghe con filetti chiari e la caratteristica controfascia, il battipenna a forma di parallelogramma, la prima parte della rosetta in pergamena con fori circolari nel primo piano e il cavaliere con la tipica sagoma e dodici pioli.
- ¹¹ Il mandolino è il n. inv. 154-50, Northampton Museum, Northampton, Regno Unito. Si ringrazia particolarmente Enzo Puzzovio per le informazioni e le foto dello strumento.
- ¹² Genova, Archivio della parrocchia di S. Donato: Archivio della parrocchia di S. Lorenzo: Stato d'anime dal

- 1770 al 1800. Nel 1800 il nome di Agostino è accompagnato da una croce accanto al suo nome e negli anni successivi non compare più con il resto della famiglia. Su Delle Piane si veda anche Philip J. Kass, *Delle Piane Agostino*, in *Oxford Dictionary of Music*, Oxford 2014.
- ¹³ LAURENT GRILLET, *Les ancêtres du violon et du violoncelle, Les luthier et les fabricants d'archets*, Tomo I, Parigi, Charles Schmid éditeur, 1901, p. 213.
- ¹⁴ WIBALD LEO FREIHERRN VON LÜTGENDORFF, *Die geigen und lautenmacher vom mittelalter bis zur gegenwart*, Francoforte, Heinrich Keller, 1904, p. 499.
- ¹⁵ RENÉ VANNES, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, Les amis de la musique, 1951, p. 282.
- ¹⁶ Collezione privata, Casale Monferrato (AL).
- ¹⁷ Il mandolino è indicato nella tabella riassuntiva n. inv. C 91, Musée du Palais Lascaris, Nizza, Francia.
- ¹⁸ GEORG KINSKY, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln : Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente*, Lipsia, Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel, 1910, p. 216, numero di catalogo 649.
- ¹⁹ N. inv. E.38 al Musée de la Musique, Parigi, Francia.
- ²⁰ Su questo strumento e altri che hanno subito trasformazioni si veda un interessante studio di PANAGIOTIS POULOPOULOS, *New Voices in Old Bodies: A Study of 'Recycled' Musical Instruments with a Focus on the Hann Collection in the Deutsches Museum*, 1ª edizione, Münster, Monsenstein und Vannerdat OHG, 2016, pp. 106-109.
- ²¹ Musée de la Musica, Barcellona, Spagna, n. inv. 462.
- ²² LAURENT GRILLET, *Les ancêtres du violon* cit., p. 198.
- ²³ RENÉ VANNES, *Dictionnaire* cit., p. 136.
- ²⁴ Questa informazione è citata nella biografia del violoncellista Jacob Koranyi.
- ²⁵ Per un esempio di questi strumenti si veda il mandolino n. inv. D.AD.32044 al Musée de la Musique, Parigi, Francia.
- ²⁶ Con l'abbreviazione 'attacco al tasto' si fa riferimento al numero del tasto in cui manico e cassa si uniscono.
- ²⁷ Strumento indicato nel catalogo realizzato in occasione della mostra *Gli arnesi della musica, strumenti da vedere, Casa del Conte Verde 8 Settembre – 25 Novembre 2002*, Rivoli, pp. 48-49.
- ²⁸ *Ibidem*, pp. 50-51.

Alfa e omega della cantabilità pianistica

Dalle *Invenzioni a due voci* di J.S. Bach agli *Studi* op. 25 di F. Chopin

Simone Morgillo

Introduzione

Da sempre la voce umana ha ispirato strumenti e strumentisti. Per questo possiamo affermare che il cantabile deve suggerire alla prassi esecutiva modalità, strategie e livelli qualitativi. Non a caso l'acquisizione di una buona tecnica cantabile rappresenta forse una delle vette più alte del virtuosismo. Ma quali sono i parametri che costituiscono il cantabile nel pianismo?

Questo articolo raccoglie conclusioni e tratti salienti estratti dalla tesi di biennio in pianoforte dell'autore, con la quale si è soffermato sulla parola 'cantabile' applicata all'ambito pianistico. L'obiettivo era intavolare uno studio intorno al concetto di cantabile, e individuare un rapporto tra i due autori analizzati.

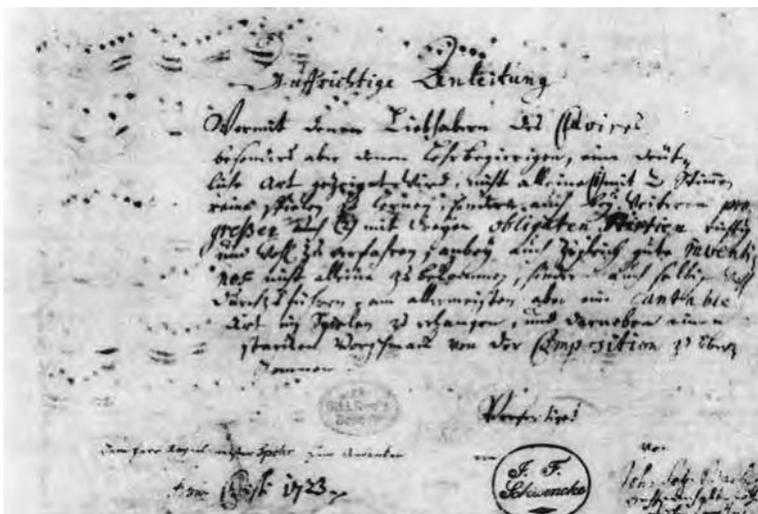
Per lo studio sono state prese in esame le *15 Invenzioni a due voci* di J.S. Bach e i *12 Studi* op. 25. Le motivazioni che hanno supportato questa scelta sono molteplici. Innanzitutto entrambe le raccolte hanno destinazione didattica: se nel caso di Chopin tale destinazione risulta chiara dal titolo, il termine 'invenzione' designato da Bach potrebbe destare dubbi. Per quanto numerose siano le conferme che le *Invenzioni e sinfonie* siano state composte per avvicinare il figlio Wilhelm Friedemann allo studio della tastiera, la prefazione alla raccolta non lascia spazio ad equivoci:

Guida veridica, mediante la quale si indica ai dilettanti della tastiera, ma specialmente a coloro i quali sono desiderosi di apprendere, un metodo chiaro, non soltanto per imparare a suonare correttamente a 2 voci, ma anche con ulteriori progressi a procedere giustamente e bene a 3 parti obbligate, e inoltre a ottenere al tempo stesso non solo delle buone *inventiones*, ma anche a ben eseguirle, e soprattutto ad acquisire nell'esecuzione una maniera cantabile e inoltre ad impadronirsi sin dall'inizio di un solido gusto nei confronti della composizione¹.

Lo scopo di questa raccolta è squisitamente didattico dal punto di vista tecnico, ma anche stilistico, cercando di «acquistare nell'esecuzione una maniera cantabile». Vediamo quindi che il titolo dei brani è 'invenzioni', ma di fatto risultano a tutti gli effetti degli studi *ante litteram*.

Un altro elemento che accomuna le due raccolte è l'interesse nel raggiungimento della cantabilità, e se nel caso di Bach è stato esplicitato nella prefazione alla sua opera, nel caso di Chopin tale interesse va ricercato nelle testimonianze dei suoi allievi e nel suo repertorio.

Non va infatti dimenticato che Chopin è l'autore che forse più di tutti cercò di fare del 'bel canto' la base del proprio pianismo.



Prefazione alle *Invenzioni a due voci*.

Terminologia

Ci si è scontrati sin dalle prime battute con il problema più ostico: la terminologia. Con la mancanza di una definizione univoca del termine 'cantabile', non si ha la possibilità di prendere come riferimento delle linee guida storicamente consolidate, con il rischio di non tenere in considerazione dei possibili e probabili mutamenti etimologici nel corso del tempo.

L'inadeguatezza delle definizioni offerte dai dizionari musicali, i quali nella quasi totalità dei casi suggeriscono un vago rimando lessicale a 'tutto ciò che può essere cantato' e non propongono alcun tipo di parametro musicale caratterizzante del termine, ci conduce alla totale assiomaticità e soggettività del termine: esso non presenta quindi le condizioni tali da renderlo spendibile nell'ambito della nostra ricerca. È stato necessario cercare dei parametri che potessero definire maggiormente il cantabile e che fossero validi per ogni tipo di repertorio, ma si è dovuto fare un passo indietro.

Generalizzare ed ampliare lo spettro della ricerca terminologica ha condotto a considerare il canto nelle sue due componenti, parola e musica, permettendo di istituire come punto centrale della ricerca terminologica la prosodia musicale e di individuare come parametri caratterizzanti del cantabile proprio i tratti sovra-segmentali della prosodia musicale.

Prosodia musicale

La prosodia si occupa della quantificazione delle vocali e delle sillabe. Suggerendo una inclinazione della prosodia verso la fonologia, Ida M. Tosto la definisce più semplicemente come «la componente musicale presente nella lingua parlata» e prosegue dicendo che essa «si identifica con alcuni precisi elementi che contraddistinguono l'espressione orale, chiamati tratti sovra-segmentali o paralinguistici, che sono essenzialmente: le curve intonative, l'accentuazione, l'intensità, il ritmo e la velocità dell'eloquio, le qualità timbriche e articolatorie della voce»².

I tratti sovra-segmentali sono quindi i parametri che, variando in diversa misura e rapporto tra loro, non solo permettono di trasmettere all'interlocutore sentimenti come rabbia, serenità, fiducia, ma rappresentano gli elementi decisivi per il procedimento di 'formalizzazione vocale'. Per introdurre questo argomento citiamo Francesco Giannattasio, che suggerisce questo esempio:

Ricorrendo a una similitudine un po' azzardata, si potrebbe affermare che la musica come forma autonoma di rappresentazione stia a una più generale dimensione sonora musicale come lo starnuto di un attore sulla scena sta ai molti e diversi starnuti dello stesso attore al di fuori della finzione teatrale. A tutti è chiara la differenza: sul palcoscenico, la manifestazione clamorosa di un incipiente raffreddore dovrà difatti caricarsi di enfasi, diventare uno starnuto fra virgolette, consono al carattere del personaggio, anche per evitare che il pubblico creda che sia l'interprete, e non il personaggio, a essere raffreddato³.

I tratti sovra-segmentali principali che governano la cantabilità pianistica sono: l'intensità, la durata, l'altezza ed il timbro. Essi sono validamente applicabili a musiche di ogni stile o epoca, permettendoci quindi di confrontare autori cronologicamente distanti. Ecco che il passo dal parlato quotidiano alla recitazione teatrale risulta breve, ed altrettanto breve dalla recitazione al cantato: è proprio il diverso dosaggio dei tratti sovra-segmentali che permette di distinguere tra il comune parlato, l'orazione, la recitazione, la cantillazione, fino a giungere al cantato.

Se quindi è vero che ci serviamo dei suoni per creare musica come ci serviamo delle parole per creare una lingua⁴, allora a maggior ragione il cantabile al pianoforte dovrà, nei suoi limiti, rifarsi ad un linguaggio musicale ispirato alla prosodia.

Johann Sebastian Bach

L'amico di Bach J.A. Birnbaum afferma che «le *performances* di Bach alla tastiera erano cantabili»⁵, inoltre E.L. Gerber mette in opposizione la continuità del modo di suonare di Bach con quello dell'organista C.G. Schroter che «all'organo suonava tutto staccato»⁶. Tuttavia altre fonti, meticolosamente raccolte da Delano K. Kahlstorf nella sua dissertazione⁷, offrono diverse opinioni che spiegano come il significato di cantabile non abbia a che vedere semplicemente con l'articolazione, ma mettono in luce la sua affinità con la retorica e la 'teoria degli affetti'. Ad esempio, J. Butt scoraggia a «presupporre che 'cantabile' nella musica di Bach faccia riferimento ad un legato continuo»⁸, mentre D. Schulenberg afferma che:

Il concetto dello stile cantabile di Bach era abbastanza ampio da includere sia i sospiranti semitoni della Sinfonia n. 9 sia i rapidi arpeggi della Invenzione n. 10. Perciò, l'uso della parola [cantabile] nel titolo di Bach non può sottintendere la predominanza di una articolazione legata o sfumature dinamiche 'espressive'⁹.

Tutto ciò ci conduce innanzitutto al fatto che mancano le premesse per poter ricondurre il cantabile bachiano esclusivamente ad un legato di ispirazione lirica; secondariamente non bisogna dimenticare la destinazione didattica dell'opera, che non si limita al raggiungimento di «un maniera cantabile di suonare», ma anche all'acquisizione di «un certo gusto per la composizione». Non essendo ancora in possesso di alcun dettaglio decisivo ai fini della ricerca, è necessario approfondire ulteriormente. Soffermandosi sulla destinazione strumentale della raccolta, è bene notare come Bach abbia volutamente

utilizzato il termine plurale *Clavires* nella prefazione, quasi a voler indicare non un solo strumento, ma molteplici. Da ciò che è emerso dall'analisi della partitura, possiamo immaginare con certezza che Bach abbia scritto le *Invenzioni e sinfonie* seduto davanti ad un clavicembalo. Tuttavia il termine plurale *clavires* ci porta a pensare che il 'pensiero' di Bach non fosse clavicembalistico, bensì tastieristico: egli attuava quindi un processo compositivo versatile, trasversale a tutti gli strumenti a tastiera. È importante sottolineare che questa breve divagazione terminologica è servita principalmente per tentare di capire cosa Bach intendesse con 'cantabile' e come questa parola assuma significati diversi al cambiare dello strumento. Clavicembalo e clavicordo hanno infatti una differenza sostanziale: a differenza del primo nel secondo è possibile ottenere una variazione d'intensità. Data la molteplicità di possibilità strumentali delle *Invenzioni*, dobbiamo dedurre necessariamente che il significato di 'cantabile' non sia vincolato ai parametri sonori, dal momento che ogni strumento a tastiera ha caratteristiche acustiche sensibilmente differenti. Giacché la legittimità di poter eseguire un passaggio 'cantabile' è stata conferita sia a strumenti musicali dotati di dinamiche e non, possiamo affermare che la variazione di intensità sonora è un aspetto sicuramente non trascurabile nell'esecuzione pianistica, ma che esula dalla cantabilità nella musica di Bach.

Retorica musicale

Come si è anticipato precedentemente la retorica ricopre un ruolo di primaria importanza non solo nell'interpretazione della musica barocca, ma anche nella comprensione del termine 'cantabile' nel Barocco. La retorica, 'l'arte del parlare', rappresenta l'anello di congiunzione tra la musica ed il 'cantabile', che deve essere inteso non solo con il significato di 'relativo al canto', ma anche come qualcosa di affine alla declamazione oratoria. Questo rapporto tra testo e musica inizia ad essere valorizzato maggiormente con il madrigale¹⁰ anzi, il madrigale rappresenta la fine di un rapporto di indifferenza tra il testo e la musica, per poi farsi più stretto nel periodo barocco e la trattatistica più ricca. Bach era ben consapevole di questa relazione, ed indubbiamente anche i suoi studenti e la sua cerchia in generale erano a conoscenza dei principi stabiliti dai teorici del XVII XVIII secolo.¹¹ Lo scopo delle figure retoriche nella musica e nella letteratura è analogo: persuadere, smuovere sentimenti (il *movere* ciceroniano), in altre parole trasmettere 'affetti'.

Possiamo a questo punto introdurre il concetto di *Affektenlehre* ('teoria degli affetti'),

ovvero la dottrina per la quale le passioni, o ‘affetti’, possono essere rappresentate musicalmente per mezzo di figure retorico-musicali attraverso un procedimento che potrebbe quasi essere definito sinestetico. Secondo questa teoria l’andamento melodico, ritmico e armonico di un brano sarebbe in grado di indurre in chi suona e chi ascolta sentimenti, o *Affekte* (‘affetti’), differenti. Ecco che diventa chiaro come essere a conoscenza dell’espressione dei vari affetti nella musica di Bach ci conduce inevitabilmente ad una ‘buona esecuzione’: l’aver compreso che l’arpeggio ascendente dell’*Invenzione* n. 8 rappresenta un sentimento gioioso esclude necessariamente una esecuzione mesta, meditativa; al contrario la figura retorica della *suspiratio* nella *Invenzione* n. 2 suggerisce la scelta di un tempo certamente più pacato. In questo contesto anche la tonalità stessa del brano racchiude un carattere. In tutto ciò giocava senza dubbio un ruolo fondamentale anche i temperamenti inequabili in uso all’epoca: essi creavano toni e semitoni di diversa ampiezza ed in diverse posizioni della scala, per cui ogni tonalità era unica. Al tema degli affetti è direttamente conseguente l’importanza espressiva degli intervalli melodici, che hanno un ruolo primario nella cantabilità. Sarà quindi da prestare particolare attenzione ad intervalli ampi, eccedenti, diminuiti, intervalli sospesi come la quinta e l’ottava. Bisognerà tenere in considerazione anche gli andamenti cromatici e la loro direzione ascendente o discendente, senza mai dimenticare l’affetto a cui il brano è associato.

Articolazione

Individuata la forte analogia tra linguaggio verbale e musicale, possiamo confermare che l’articolazione in musica rappresenta «tutte quelle più o meno piccole separazioni nella continuità del suono che contribuiscono, insieme con gli accenti, a dargli forma e renderlo intelligibile»¹². L’articolazione si contrappone quindi al legato, che invece richiede una continuità tra un suono all’altro senza alcuna interruzione: mentre possiamo avere diverse sfumature di staccato, possiamo avere un solo tipo di legato¹³. D.K. Kahlstorf prosegue il discorso ribadendo che i suoni non possono essere parzialmente legati, ma possono essere o totalmente legati o non legati in diverse misure¹⁴. Ecco cosa scrive C.P.E. Bach nel suo trattato:

Ci sono alcuni che suonano ‘appiccicati’, come se avessero la colla tra le dita. Il loro tocco è letargico; tengono le note troppo a lungo. Altri, nel tentativo di correggere ciò, lasciano il tasto troppo presto come se si fossero bruciati. Entrambi sbagliano. La via di mezzo tra questi estremi è l’ideale. Qui parlo in generale, in quanto ogni tipo di tocco ha il suo utilizzo¹⁵.

L'articolazione nel clavicembalo è fondamentale per definire il carattere del brano e, come conferma Carl Philipp, non è possibile riferirsi ad un solo tipo di staccato o di legato, ma bisogna invece saper sfruttare tutte le sfumature intermedie in base al tempo, all'andamento melodico ed anche all'affetto. Gli *Affekte* sono racchiusi nelle tonalità e negli intervalli espressivi utilizzati e devono essere quindi interpretati con una articolazione appropriata.

L'*Invenzione* n. 6, dal tema cromatico discendente e dal carattere soave e delicato, non può essere associata al tipo di articolazione più secca e scandita di altre come la n. 4 o la n. 12, e sarà invece più affine ad invenzioni come la n. 9 o la n. 11, caratterizzate da uno staccato morbido, da un legato sinuoso prodotto anche sovrapponendo minimamente le note tra loro, suonando con le dita in posizione leggermente allungata in modo da poter avvicinare il tasto con la parte più morbida del polpastrello.

Infine possiamo anche riconoscere una cantabilità indirizzata verso il canto lirico, caratterizzata quindi da un andamento melodico prevalentemente per gradi congiunti con un utilizzo dosato ed accurato degli intervalli espressivi, ed una cantabilità maggiormente affine alla declamazione ed all'orazione, delineata da un importante uso di figure retorico-musicali ed una attenzione particolare all'affetto, al sentimento, alla persuasione.

Fryderyk Chopin

Nello stile creativo di F. Chopin ritroviamo a tutti gli effetti gli insegnamenti di Bach sul linguaggio musicale fino a qui descritti, e ne abbiamo conferma dall'autore stesso:

Chopin ripeteva frequentemente ai suoi allievi: “Una nota lunga va suonata più forte, così come una nota acuta. Allo stesso modo, una dissonanza deve essere più marcata; lo stesso vale per una sincope. La fine di una frase, prima di una virgola o un punto, è sempre debole. Quando la melodia sale, si suona in crescendo; quando scende, decrescendo. Inoltre bisogna rispettare gli accenti ‘naturali’ [...]. Queste sono le regole. Quanto alle eccezioni, sono sempre indicate dai compositori stessi”¹⁶.

Per quanto queste indicazioni appena esposte possano sembrare regole di buon senso musicale per la conduzione di un fraseggio, esse derivano a tutti gli effetti dalla prosodia, quindi dal linguaggio parlato, sono regole che applichiamo quotidianamente alle nostre interazioni verbali. Chopin rammentava regolarmente ai suoi allievi il parallelismo tra

musica ed arte oratoria per quanto riguarda la conduzione della frase, come ci suggerisce la testimonianza di Karol Mikuli:

Un cattivo fraseggio gli [a Chopin] suggeriva il seguente paragone, che amava ripetere spesso: «È come se qualcuno recitasse in una lingua che ignora un discorso faticosamente imparato a memoria, e ciò non solo senza osservare la quantità naturale delle sillabe, ma persino fermandosi a metà delle parole [...]. Perciò, proprio come l'oratore, deve rinunciare completamente a produrre col suo discorso un qualsivoglia effetto sull'ascoltatore»¹⁷.

Il cantabile inteso da Bach, come si è detto precedentemente, prende la propria ispirazione in prevalenza dall'arte oratoria, dedicandosi alla trasmissione dei sentimenti (*Affekte*) con l'aiuto di figure retorico-musicali; Per quanto riguarda Chopin, sia dalle testimonianze sia dall'analisi del repertorio emerge una profonda conoscenza ed assimilazione della lezione bachiana, ma non solo.

Respirazione

Questo termine, peculiare della pratica degli strumenti a fiato ma soprattutto della tecnica vocale, viene regolarmente applicato al pianoforte ma rappresenta forse l'intuizione più paradossale e allo stesso tempo rivoluzionaria del pianismo chopiniano. Certo non è una novità che i compositori di musiche per pianoforte traessero ispirazione da altri strumenti, o gruppi di strumenti: Bach ricercava spesso un tipo di articolazione ispirata alle arcate degli strumenti ad arco (*Invenzioni* nn. 3, 9), Beethoven, mentre componeva le sue sonate per pianoforte, con molta probabilità era guidato da un pensiero orchestrale (pensiero che Franz Liszt erediterà successivamente).

Tuttavia tentare di applicare gli elementi del bel canto al pianoforte, lo strumento forse più dissimile dalla voce umana, è una chiave di volta nello sviluppo di un concetto di musica governata da un linguaggio universale, non vincolato allo strumento musicale con cui la si esegue e i suoi limiti fisici acustici.

The image shows a musical score for Chopin's *Studio* op. 25, n. 1, measures 21-24. The score is in 4/4 time, B-flat major, and features a piano (*p*) dynamic. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 21-22, and the second system shows measures 23-24. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and dynamic markings. The left hand (bass clef) has a bass line with slurs and dynamic markings. The bass line includes asterisks and the word *riten.* (ritardando).

Chopin, *Studio* op. 25, n. 1

Nella figura si ha un esempio di fraseggio che potremmo per l'appunto definire 'vocale' tratto dallo *Studio* op. 25 n. 1 (misure 21-24): in ognuna delle quattro battute rappresentate la dinamica indica un crescendo iniziale ed un diminuendo finale, al pari di una 'messa di voce'. In una situazione simile un buon cantante riuscirebbe facilmente a respirare tra una battuta e l'altra, mantenendo una dinamica ed un timbro molto simile tra l'ultima nota di una legatura e la prima nota dell'altra. In altre parole potremmo dire che riprende con naturale precisione la dinamica del suono che ha appena lasciato, e così facendo il cantante fa coincidere una necessità fisica di riprendere fiato ad una necessità della musica di 'respirare'. A tal proposito desta particolare interesse la testimonianza di Emilie von Gretsich:

In ogni punto dove il cantante prenderebbe il fiato, il pianista che non sia più un principiante [...] deve stare attento a sollevare il polso per lasciarlo ricadere sulla nota che canta con la più grande scioltezza immaginabile¹⁸.

La rivoluzione chopiniana forse poggia le sue fondamenta proprio sul far coincidere la respirazione musicale alla respirazione umana: musica e uomo condividono tensioni e

distensioni, quasi come in una risonanza per simpatia. Del resto Chopin stesso consigliava di basare il proprio pianismo sulla teoria del canto, e di perfezionarlo ascoltando dei bravi cantanti¹⁹, suggerendo ai propri allievi di andare ad ascoltare in particolare i cantanti italiani per acquisire naturalezza nell'esecuzione²⁰.

Quando si parla di rivoluzione musicale non si intende solamente l'operazione di 'traduzione' per imitazione della tecnica vocale sul pianoforte, bensì un 'adattamento' alle possibilità performative dello strumento. Parliamo quindi di una operazione più profonda, che Chopin mette in pratica sin dalle prime fasi del processo creativo, e tale consapevolezza non si riscontra semplicemente nel numero di composizioni di carattere melodico-cantabile, ma anche in uno stile compositivo mediatore tra tecnica pianistica e vocale. Possiamo infatti parlare di uno stile squisitamente pianistico del cantabile, che grazie a Chopin raggiunge i massimi livelli. Sulla base di queste ultime considerazioni, siamo in grado di apprezzare appieno il tipo di scrittura dello *Studio* op. 25 n. 2 il quale, diversamente dal primo, non presenta una cantabilità di tipo vocale, ma esemplifica chiaramente il concetto appena espresso di una cantabilità affinata sulle proprietà che il pianismo offre rispetto alla voce umana: uno di questi è la superfluità della respirazione. Il pianoforte è in grado di eseguire frasi musicali lunghe anche alcune pagine – come in questo caso – senza bisogno di respirare e senza precludere la cantabilità, come l'utilizzo e la enfaticizzazione di intervalli espressivi e del legato ad imitazione del canto.

Abbiamo quindi visto due esempi antitetici tra loro riguardanti l'utilizzo del concetto di cantabile rappresentativi dello stile compositivo di Chopin, che da un lato predilige uno stile melodico ispirandosi ai cantanti lirici contemporanei e tentando di riportarne la tecnica sul pianoforte, e che dall'altro lato riesce ad incorporare gli elementi della cantabilità vocale nella tecnica prettamente pianistica, sapendo sfruttare le qualità esclusive del pianoforte.

Conclusion

Dopo l'analisi delle *15 Invenzioni a due voci* BWV 772-786 di J.S. Bach e dei *12 Studi* op. 25 di F. Chopin possiamo concludere che il termine 'cantabile' viene applicato alla musica strumentale in entrambi i casi con il valore etimologico di tutto ciò che è riconducibile a modelli vocali, 'ad imitazione della voce'. Sulla base di questa premessa, i due autori sviluppano modi differenti, ma non del tutto estranei, di intendere la vocalità; Si è detto in precedenza che secondo Giannattasio il passaggio dal parlato quotidiano alla

declamazione oratoria, alla recitazione teatrale ed infine al canto non sia graduale, ma un continuum; in altri termini tra parlato e cantato vi è, come in un glissando, una gamma infinita di sfumature. Parimenti possiamo affermare che Bach e Chopin utilizzano sì come riferimento la voce umana, ma sono riconducibili a diversi livelli di formalizzazione vocale.

In Bach troviamo una cantabilità ispirata prevalentemente all'*ars oratoria*, che comporta quindi l'utilizzo frequente di figure retorico-musicali ed una attenta cura dell'articolazione e degli intervalli per la trasmissione degli 'affetti', ovvero dei sentimenti e delle intenzioni.

Tuttavia non mancano esempi di stampo squisitamente lirico. Va ricordato che la raccolta delle *Invenzioni e sinfonie* si prefigge non solo l'obiettivo di suonare 'in una maniera cantabile', ma anche di padroneggiare due e tre voci e di acquisire un certo gusto per la composizione: ogni brano si concentra su alcuni aspetti didattici in particolare, e pensare di ritrovare i parametri del cantabile in ogni *Invenzione* alla stessa misura sarebbe esigere da questo *corpus* di lavori una consapevolezza didattica e pedagogica storicamente impossibile.

Chopin, dimostrando di conoscere bene gli insegnamenti di Bach sulla retorica musicale, sull'orazione e sul linguaggio prosodico, prosegue oltre il livello di formalizzazione della declamazione e dell'oratoria tracciato da Bach, indirizzandosi verso la tradizione operistica e la lirica, creando un 'pianismo cantabile' che divenne il comune denominatore di tutte le sue composizioni. Chopin in particolare pone l'attenzione su due tipi di cantabilità: un primo tipo che vede protagonista la melodia 'ad imitazione del canto' che quindi tiene in considerazione anche della respirazione; un altro tipo di cantabilità è imperniata alle proprietà sonore e timbriche dello strumento, dovute soprattutto alla pedalizzazione, che permette la fusione di semplici melodie con tappeti sonori di accompagnamento. Possiamo concludere che esiste una certa evoluzione dell'idea di cantabilità da Bach a Chopin, e che questa evoluzione trova le sue ragioni nei procedimenti di formalizzazione vocale studiati dalla prosodia: Bach sta all'oratoria come Chopin sta al canto lirico.

Note:

- ¹ Traduzione di ALBERTO BASSO, *Frau Musika: la vita e le opere di J.S. Bach*, Torino, EDT, 1979, vol. I, pp. 646, 647.
- ² *Ibidem*.
- ³ FRANCESCO GIANNATTASIO, *Dal parlato al cantato*, in *Enciclopedia della musica*, vol. V (*L'unità della musica*), Torino, Einaudi, 2005, pp. 1003-1036.
- ⁴ FRYDERYK CHOPIN, *Esquisses pour une méthode de piano*, a cura di Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1993.
- ⁵ *The new Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*, edited by Hans T. David, Arthur Mendel, New York, W.W. Norton & Company, 1999, p. 341.
- ⁶ *Ibidem*, p. 243.
- ⁷ DELANO K. KAHLSTORF, *The two-part inventions of J.S. Bach: a performing edition based upon the keyboard technique and performance practice of Bach and his circle*, Dissertation (PhD), Texas Tech University, 2002.
- ⁸ JOHN BUTT, *J. Bach Interpretation: articulation marks in primary sources of J.S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (*Cambridge Musical Text and Monographs*), p. 15.
- ⁹ DAVID SCHULENBERG, *The keyboard music of J.S. Bach*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2013, p. 151.
- ¹⁰ MASSIMO PRIVITERA, *Madrigali malinconici*, in *Enciclopedia della musica*, vol. IV (*Storia della musica europea*), Torino, Einaudi, 2004, pp. 303-315.
- ¹¹ DELANO K. KAHLSTORF, *The two-part inventions cit.*, p. 19.
- ¹² ERIC BLOM in *Grove's dictionary of music and musicians*, 5^a ed., London, MacMillan and Company, 1954, vol. I, p. 235.
- ¹³ ROSALYN TURECK, *An introduction to the performance of Bach*, London, Oxford University Press, 1960, p. 6.
- ¹⁴ DELANO K. KAHLSTORF, *The two-part inventions cit.*, p. 23.
- ¹⁵ CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, a cura di Willam J. Mitchell, New York, W.W. Norton, 1949, p. 149.
- ¹⁶ JAN KLECZYNSKI, *Chopin's grossere Werke*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898, pp. 23-24.
- ¹⁷ KAROL MIKULI, *Vorwort' to F. Chopin's Pianoforte-Werke*, Leipzig, Kistner, 1880, p. 4.
- ¹⁸ MARIA VON GREWINGK, *Eine Tochter Alt-Rigas, Schulerin Chopins*, Riga, Loffler, 1928, pp. 9, 10.
- ¹⁹ JAN KLECZYNSKI, *Frederic Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres*, Paris, Mackar, 1880, p. 71.
- ²⁰ MORITZ KARASOWSKI, *Friedrich Chopin, sein Leben, Sein Werke und Briefe*, Dresden, Ries, 1877, vol. II, p. 93.

Bibliografia di Lorenzo Parodi: gli articoli del «Caffaro», 1910-1914 (III)

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 terza puntata della bibliografia di Lorenzo Parodi prosegue con lo spoglio delle annate del «Caffaro» dal 1910 al 1914, effettuato con le stesse modalità indicate nella prima puntata («Il Paganini», 4/2018, pp. 7-23). La ricerca è stata interrotta a febbraio 2020 a causa della pandemia COVID-19 (*Corona Virus Disease 2019*) e della conseguente chiusura delle biblioteche; riprenderà non appena saranno riattivati i servizi di consultazione.



Lorenzo Parodi

«Caffaro», XXXVI (1910) – XL (1914)

Legenda:

S = «Supplemento al Caffaro»

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

XXXVI (1910)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
8	8 gennaio	2	<i>Il Brahma e la coreografia</i>
17	17 gennaio	4	<i>Per il Guglielmo Tell</i>
★	18 gennaio	4	<i>L'audizione di un'operetta del maestro Lorenzo Parodi [Trionfo d'amore, su libretto di Eugenio Rossi]</i>
35	4 febbraio	4	<i>Tzigane opera in 4 atti di Franco Leoni al Carlo Felice [ritratto e biografia di F. Leoni nel n. 32 (1 febbraio), p. 1]</i>
40	9 febbraio	4	<i>Prima del "Pelleas e Melisande" di Claude Debussy al "Carlo Felice"</i>
★	25 febbraio	4	<i>L'Orfeo di Monteverdi a Genova [è citato un concerto commemorativo di Chopin presentato da L. Parodi]</i>
107	18 aprile	4	<i>Monteverdi e l'Orfeo (A proposito dell'esecuzione dell'«Orfeo» di Monteverdi al «Carlo Felice») [cfr. anche n. 97 (8 aprile), p. 4 (L'Orfeo di Claudio Monteverdi al Carlo Felice); n. 108 (19 aprile), p. 1 (L'autore e gli interpreti dell'Orfeo); n. 109 (20 aprile), p. 4 (D., L'Orfeo di Monteverdi al Carlo Felice)]</i>
123	5 maggio	4	<i>La "Notte di Quarto" ed "Alba eroica" al Carlo Felice</i>
124	6 maggio	4	<i>La Notte di Quarto di Mario Tarenghi e Alba eroica di Domenico Monleone al Carlo Felice</i>
197	15 luglio	4	<i>L.A. Bourgault-Ducoudray</i>
239	30 agosto	2	<i>Giovanna D'Arco in musica [di C. Lenepveu; suo ritratto nel n. 228 (19 agosto), p. 1]</i>

309	8 novembre	3	<i>Futurismo e “Carlo Felice”</i>
322	21 novembre	2	<i>Un ballo teatrale di Claudio Debussy</i>
349	18 dicembre	2	<i>Gli studi musicali in Italia</i>
352	21 dicembre	2	<i>Per il “Sigfrido” al Carlo Felice [I]</i>
356	25 dicembre	2	<i>Per il “Sigfrido” al Carlo Felice. II</i>

XXXVII (1911)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
1	1 gennaio	1-2	<i>“Sigfrido” al Carlo Felice</i>
37	6 febbraio	2	<i>Intorno al “Werther” di Massenet</i>
56	25 febbraio	2	<i>Giovanni Copello e La Partita a scacchi</i>
59	28 febbraio	2	<i>Una Partita a scacchi di Giovanni Copello al Carlo Felice</i>
61	2 marzo	4	<i>Concerto inaugurale della Società Amici della musica</i>
95	5 aprile	2	<i>La musica a Parigi [I]</i>
99	9 aprile	2	<i>La musica a Parigi [II]</i>
106	16 aprile	2	<i>La musica a Parigi [III]</i>
107	18 aprile	4	<i>Medaglioni artistici. Amilcare Zanella</i> [cfr. <i>Il concerto Zanella al Carlo Felice</i> , n. 110 (21 aprile), p. 4]
118	29 aprile	2	<i>Per il “Carlo Felice”</i>
128	10 maggio	2	<i>Il Teatro del Popolo</i>
139	21 maggio	2	<i>Salomè al Carlo Felice</i>
142	24 maggio	1	<i>“Salomè” di Riccardo Strauss al teatro Carlo Felice</i>
166	17 giugno	2	<i>La “Fanciulla del West” – La “Partita a scacchi”. Dukas e Debussy</i>
173	24 giugno	2	<i>Un artista genovese in Francia. Nuove pubblicazioni. Debussy e Ida Rubinstein</i>
218	7 agosto	4	<i>Un musicista a Santa Margherita Ligure [Michele Esposito, direttore del Conservatorio di Dublino]</i>
238	28 agosto	2	<i>Impressioni musicali torinesi</i>
★	290	19 ottobre	2 <i>A.E., L’operetta: “Il trionfo d’amore”</i> [di Lorenzo Parodi; libretto di Eugenio Rossi]

354	22 dicembre	3	<i>I "Maestri Cantori" e Luigi Mancinelli [cfr. anche M.P., I Maestri Cantori di Norimberga, n. 353 (21 dicembre), p. 3]</i>
356	24 dicembre	6	<i>I "maestri Cantori" al Carlo Felice</i>

XXXVIII (1912)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
4	4 gennaio	4	<i>Per l' "Aida"</i>
12	12 gennaio	4	<i>Paolo e Francesca di Luigi Mancinelli al "Carlo Felice". Il libretto</i>
14	14 gennaio	6	<i>Paolo e Francesca di Luigi Mancinelli al "Carlo Felice". La musica</i>
35	4 febbraio	4	<i>"La Fanciulla del West" di Giacomo Puccini al Carlo Felice. La musica</i>
122	3 maggio	4	<i>Il concerto dell'orchestra di Monaco di Baviera al Carlo Felice</i>
167	17 giugno	2	<i>Per Severino Noli</i>
174	24 giugno	2	<i>La musica a Parigi</i>
210	30 luglio	2	<i>Rassegna musicale</i>
228	17 agosto	3	<i>Massenet</i>
237	26 agosto	2	<i>Castello Foltzer</i>
359	27 dicembre	4	<i>Cristoforo Colombo in musica</i>

XXXIX (1913)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
15	15 gennaio	4	<i>Il successo di Isabeau al "Carlo Felice". La musica</i>
26	26 gennaio	4	<i>Ermanno Wolff-Ferrari</i>
38	7 febbraio	4	<i>L'opera nuovissima I Gioielli della Madonna di Hermann Wolff Ferrari al Carlo Felice</i>
83	25 marzo	4	<i>A proposito del Concerto Rosenthal</i>

XL (1914)

N.°	GIORNO, MESE	P/PP	TITOLO
84	25 marzo	5	<i>Ochidoro di Carlo Raimondo</i>
95	5 aprile	2	<i>“Madrigali e Anfiparnaso”. A proposito di due concerti al “Carlo Felice”</i>
112	23 aprile	6	<i>“Wagner in Italia”</i> [sul volume di Mario Panizzardi, <i>Wagner in Italia</i> , Genova, E. Palagi & C.]
262	22 settembre	5	<i>La protesta degli artisti</i>

(continua)



Cartolina postale raffigurante lo studio di Théodore Dubois a Rosnay con sovrascritto messaggio a Lorenzo Parodi, 30 gennaio 1906 (Collezione privata).

Il laboratorio *Strumenti e metodi per un'edizione critica*: un ampliamento di prospettiva per l'esecutore

Mariateresa Dellaborra

Premessa (Mara Luzzatto)

È abitudine didattica largamente condivisa quella di sottrarre agli studenti uno spartito di qualità modesta, suggerendo un'alternativa migliore: soprattutto negli ultimi anni, gli allievi si procurano la musica alla spicciolata, per lo più scaricandola da internet o passandosela tra di loro. Costume legittimo, questo (al contrario di quello diffuso nella mia generazione, ossia la fotocopiatura), ma molto poco raccomandabile, in quanto è assai difficile – in particolare per gli studenti più giovani – valutare l'effettiva attendibilità dei testi musicali.

*Quindi ci si trova a fornire loro edizioni maggiormente accurate – quando ciò è possibile – o si intraprende insieme ad essi un'adeguata ricognizione testuale. Ma, occorre dirlo, siamo noi stessi non propriamente 'formati' in materia, dunque il laboratorio *Strumenti e metodi per un'edizione critica* ha costituito una preziosa occasione per approcciare in modo più sistematico le problematiche inerenti lo studio delle fonti, la collazione dei materiali, la formulazione di ipotesi di lavoro sui testi.*

Nei mesi da marzo a settembre 2019, un gruppo di dieci studenti del “Paganini” ha avuto così la possibilità di acquisire dapprima i fondamenti relativi al metodo scientifico, e poi di partecipare al laboratorio vero e proprio, nel quale è stato analizzato un trio di Saverio Mercadante per due flauti e fagotto, con l'obiettivo di arrivare – sotto la supervisione di Mariateresa Dellaborra – alla stesura dell'edizione critica.

È la stessa Dellaborra a riprendere di seguito, in sintesi, quanto è stato affrontato nel corso del laboratorio. Mi piace però osservare che l'attività proposta può davvero avere la funzione di incentivare gli studenti a rivolgere la loro attenzione – e, chissà, il futuro percorso di qualcuno tra loro – verso il settore della ricerca in ambito musicologico. Per quanto attiene specificamente al flauto, infatti, solo in tempi molto recenti si è iniziato a dedicare maggiore interesse alla qualità delle edizioni musicali riferite allo strumento: in questo senso, mi sembra cruciale concorrere alla formazione di una generazione di studenti consapevoli quantomeno dell'importanza di conoscere gli step successivi per una corretta elaborazione testuale.

Il vantaggio di partenza, per gli studenti, è stato quello di essere costantemente affiancati da Mariateresa Dellaborra, la quale – per effetto della consuetudine consumata con i manoscritti mercadantiani – ha potuto dirimere tutti i dubbi legati all'imprecisione del testo musicale.

Ma l'aspetto forse maggiormente interessante del lavoro di editing ha riguardato le scelte operative dal punto di vista del fraseggio, dove la varietà delle opzioni era naturalmente allargata in rapporto al gusto dei singoli strumentisti: scegliere un'articolazione escludendone un'altra è un atto di responsabilità, che deve tenere conto di criteri di coerenza oppure di dis-uguaglianza, ma deve considerare anche lo specifico 'carattere' di una battuta o di un passaggio. E può dover rispondere a criteri diversi a seconda del disegno delle altre parti, cioè delle linee orizzontali o dei rapporti verticali tra gli strumenti. Il tutto comporta anche la necessità di documentarsi nel dettaglio circa episodi consimili, confrontando eventualmente altre indicazioni originali di fraseggio. Partendo così dal presupposto che tutte le scelte sono opinabili, si è cercato di tenere presente che esse devono essere comunque debitamente motivate, per giungere ad una versione testuale in cui tutte le peculiarità stilistiche vengano tenute nella debita considerazione.

L'intervento è stato quasi nullo per quanto riguarda le indicazioni dinamiche, ridottissime nel manoscritto originale, ritenendo in questo ambito di dare il più ampio spazio di intervento agli esecutori: le dinamiche infatti rispecchieranno la sensibilità soggettiva, e soprattutto saranno valutate – in sede di esecuzione – in funzione del carattere attribuito al Trio, che può essere interpretato con maggiori o minori contrasti sonori, valorizzando piuttosto la componente solistica (in una scrittura che si avvicina sorprendentemente a quella dei Concerti), o invece una dialettica di impronta cameristica.

Dal punto di vista didattico, l'attività laboratoriale ha incontrato molto favore da parte degli studenti, ai quali è stato davvero svelato un mondo nuovo, all'interno del quale assume un'importanza centrale la documentazione sulle fonti, l'argomentazione di ogni singolo dettaglio, l'equilibrio tra la valutazione oggettiva e la realizzazione soggettiva di un testo musicale. Sostanzialmente, gli allievi hanno avuto modo di penetrare nell'a priori dell'esecuzione, cioè di partecipare a tutta quella parte di studio che è normalmente anteposta alla pratica strumentale, ma che ne costituisce un imprescindibile antecedente. Scoprendo poi che è proprio attraverso questa sorta di lente di ingrandimento posta sullo spartito che l'esecuzione acquisisce consapevolezza e pienezza interpretativa.

I punti-chiave del laboratorio

L'edizione critica si configura come il punto d'arrivo di un'attività complessa, in cui coesistono la critica del testo, l'interpretazione e la contestualizzazione dei contenuti del testo. Non destinata esclusivamente allo studioso, ma anche ai semplici cultori che deside-

rano avvicinare la composizione nella sua redazione più autentica, essa deve mirare a ricostruire il livello testuale originario – e, almeno come ipotesi di lavoro, il **livello d'autore** cioè la volontà definitiva dell'autore, dando conto delle diverse *facies* – ove sia possibile individuarle – che il testo ha assunto, sia per mano del compositore stesso nel corso dell'ideazione e in quello di eventuali successive revisioni, sia attraverso i processi di **tradizione** e infine dar conto dei fenomeni di **ricezione** del testo nel tempo e nello spazio. Diversi sono i **problemi** posti dai vari testi, e diverse sono di conseguenza le **tecniche** con cui essi vanno affrontati. In comune vi è il **rigore dell'indagine** e l'**obiettivo di rappresentare in modo 'scientifico' una determinata opera**. Gli esecutori che leggono direttamente dalle fonti, o sanano a prima vista problemi ed errori, non compiono un'operazione filologica perché la filologia non si accontenta di fotografare un tassello di storia testuale, ma vuole comprenderlo, collocarlo correttamente in rapporto a tutti gli altri e valutare consapevolmente il posto e il ruolo che esso occupa nella tradizione.

Un'edizione critica non è mai definitiva, ma è suscettibile di modifiche sulla base di premesse diverse, col procedere degli studi, l'incremento delle conoscenze, la scoperta di dati storico-documentari prima ignoti, o di nuove prospettive emerse dalla ricerca musicologica, o con la modificazione degli elementi su cui si basa (per esempio con la perdita di uno o più testimoni o con la riscoperta di altri, interi o frammentari, o con la rettifica o l'arricchimento delle informazioni sulla storia di testimoni già noti). Altresì essa non scaturisce da regole predefinite e invariabili, ma da una capacità critica del revisore che sa valutare metodi e soluzioni adeguati al problema specifico, pronto comunque a rimettere in discussione l'intero suo lavoro nel caso di nuove scoperte.

I testi musicali non costituiscono una categoria omogenea, ma presentano problemi diversi: ad esempio possono essere tramandati senza un testimone d'autore oppure traditi in testimone unico o, ancora, inseriti in una raccolta miscellanea. Nel caso del trio di Mercadante, ad esempio, dalla *recensio* si è appurato che il testimone è unico. È certamente "autorizzato", realmente esistente, manoscritto, autografo, risalente ad un unico livello redazionale, con una serie di problemi legati alla sua completezza. Venuta meno la possibilità di *collatio*, (cioè il confronto sistematico tra tutti i testimoni) ci si è concentrati sulla disamina meticolosa dell'unica fonte esistente, indagandone le caratteristiche fisiche (materiale scrittorio, filigrane, inchiostri, tipologia della notazione e della grafia musicale, foliazione), il contenuto testuale e l'eventuale contenuto paratestuale. Si è proceduto quindi alla ricostruzione della musica espungendo gli errori o gli inserimenti posteriori, evidenziando opportunamente tutti gli interventi del revisore per offrire all'interprete moderno il pensiero del giovane Mercadante nella sua autenticità.

Il laboratorio: contenuto e metodo

Il lavoro svolto con il gruppo di studenti di corsi di vario livello di flauto e di pianoforte del conservatorio Paganini da un punto di vista musicologico si è rivelato particolarmente proficuo per più di un motivo.

Innanzitutto perché la filologia ha trovato il suo connubio con la pratica (i problemi dello studioso messi a confronto con quelli del musicista), in secondo luogo per i contenuti precipui dell'indagine che hanno riservato molteplici motivi di riflessione e in terzo luogo per la realizzazione dell'edizione critica (Edizione Suvini Zerboni) che contribuisce ad ampliare la conoscenza della musica da camera di Saverio Mercadante, autore di cui quest'anno ricorre il 150° dalla morte.



Anche soltanto per questi tre elementi, vale la pena di condividere alcune considerazioni.

È risaputa e ormai imprescindibile la necessità per un interprete, che voglia dirsi informato della prassi esecutiva – e dunque voglia effettivamente trasmettere una versione attendibile di uno specifico brano – di studiare la lezione quanto più vicina alla volontà dell'autore, comprendendo il senso delle scelte effettuate dal compositore stesso non solo all'interno di quella specifica opera, ma anche in relazione a sue altre e, più in generale ancora, al contesto storico e culturale nel quale si trovava ad operare. Un elemento estremamente importante, ma non esaustivo nell'ambito di un'edizione critica, è infatti legato alla composizione in sé, alla versione che se ne fornisce, alle decisioni circa il fraseggio, le articolazioni, gli abbellimenti, le eventuali agogiche. Occorre però ricercare e considerare un ulteriore aspetto: mettere in relazione il brano al catalogo dell'autore senza trascurare l'ambiente in cui questi ha operato e più in generale la letteratura coeva che può avere influenzato la sua creatività. E ciò per coglierne e rimarcarne il senso, il significato, l'importanza. Altro dato indispensabile è verificare la fortuna nel tempo che quella composizione ha avuto, la sua diffusione e influenza in rapporto al repertorio successivo.

Nel caso specifico del trio di Mercadante la questione è stata di particolare rilevanza perché il brano è tramandato da un testimone unico, il che presuppone (o meglio impone) che per fornire una versione attendibile della composizione, per restituirne l'ideazione 'originale', il curatore debba conoscere buona parte del repertorio mercadantiano, il *modus operandi* dell'autore e le sue abitudini. Questo tipo di lavoro necessita dunque di competenze particolarmente ampie e profonde che guidano le scelte e le decisioni che il revisore adotta e di cui deve dare conto. Nel laboratorio genovese si è imposta pertanto una ricognizione generale nell'ambito del repertorio cameristico di Mercadante, specificamente nella formazione per trio formato da strumenti a fiato, quindi un'esplorazione ad ampio raggio nell'analogo repertorio napoletano del tempo per giungere a comprendere l'interesse di una simile composizione, i motivi della sua ideazione, il suo impiego, i possibili destinatari e i luoghi di esecuzione. Si è potuto rimarcare, ad esempio, che l'ambiente napoletano rispetto ad altri centri artistici era particolarmente fertile nell'ambito della produzione strumentale per una felice 'congiuntura'. Nei vari conservatori della città erano adottati più che altrove programmi di studio e di composizione incentrati sul genere cameristico e sinfonico; erano pianificati continui e regolari momenti di esecuzione di musica strumentale sia pubblici che privati; erano presenti e attivi strumentisti particolarmente virtuosi e dotati e non da ultimo erano fiorenti diverse ditte di costruzione di strumenti (soprattutto a fiato) che inducevano a ricorrenti e regolari 'test di verifica' sul

campo. Inquadrata così la scuola di Napoli e i suoi protagonisti, l'attenzione si è rivolta al testimone manoscritto del trio per due flauti e fagotto che nel catalogo di SBN viene descritto come incompleto e dunque inutilizzabile per un'edizione.

Dalla disamina del materiale, dall'analisi della grafia e dall'approfondimento dell'*usus scribendi* dell'autore, supportato dal confronto con altri casi analoghi, si è giunti alla conclusione che il brano è invece completo in tutte le parti. Si è potuto procedere alla trascrizione adottando gli accorgimenti adeguati per evidenziare gli interventi del revisore rispetto alla lezione autoriale, motivando le scelte relative ai vari casi presenti (la preferenza per un abbellimento rispetto ad un altro; l'integrazione delle parti mancanti, delle legature, l'individuazione di una specifica agogica, ad esempio) e fornendo poi l'elenco esaustivo delle varianti riscontrate. Non rimane che attendere l'esecuzione di questo brano che nell'ambito del catalogo mercadantiano si pone come *unicum*. La formazione in trio è coltivata dall'autore con un certo interesse (undici numeri), ma in combinazioni timbriche particolari e sempre diversificate (solo flauti; flauto, violino e chitarra; flauto, flauto d'amore e violoncello; solo clarinetti per giungere ai più consueti trii d'archi) che comunque prevedevano la presenza di professionisti virtuosi.

Il flauto ai tempi del *Covid 19*. Riflessioni sull'esperienza della didattica strumentale a distanza

Mara Luzzatto

L'aspetto più bello del nostro lavoro di insegnanti è la possibilità di rinnovarsi in continuazione a seconda degli studenti che abbiamo di fronte: dopo oltre trentacinque anni di insegnamento di flauto in conservatorio – come nel mio caso – ci si ritrova a reinventare ogni giorno la lezione, cercando i programmi più adatti e i consigli più efficaci per ogni allievo. Mai però ci eravamo confrontati con la modalità 'a distanza' – un'autentica rivoluzione, in quanto va a impattare sul rapporto diretto studente–docente. Nella riflessione che segue vorrei tuttavia mettere in evidenza come, nonostante tutte le criticità, sia stato possibile, in questa didattica a distanza, ottenere risultati davvero insperati.

Lezioni di gruppo e lezioni individuali

Va precisato in partenza che c'è naturalmente una sostanziale differenza tra un ordinamento scolastico e un altro, dunque è impossibile confrontare come si è svolta la didattica a distanza in conservatorio rispetto agli altri ordini di scuole. Tantomeno è sensato, in questa sede, soffermarsi sul gradimento (o, ahimè, sulla 'bocciatura') espressi da studenti e docenti di scuola primaria, secondaria, o università. È altrettanto evidente come, anche all'interno del conservatorio, le lezioni che si svolgono in gruppo siano del tutto diverse dalle lezioni di strumento: i colleghi che insegnano discipline rivolte a classi collettive – da poche unità a decine di studenti – sviluppano certamente anche rapporti personali, ma essenzialmente attivano all'interno delle singole classi dinamiche di gruppo, mentre le lezioni di strumento avvengono in un contesto di uno-a-uno.

Ed è proprio nel rapporto uno-a-uno che si radica la nostra didattica: prima della *lezione individuale*, infatti, c'è l'*individualità della relazione*, che si costruisce giorno dopo giorno e perdura finanche dieci anni (altra differenza sostanziale rispetto a tutti gli altri corsi, dove il rapporto studente/docente si limita a uno, due, tre anni. Nell'ordinamento

scolastico impostoci dal Ministero proprio a partire da quest'anno – che manda ad esaurimento il percorso pre-accademico introducendo un *corso propedeutico* triennale o massimo quadriennale – si mira a limitare la durata complessiva. Ma il percorso può ritornare decennale se si sommano un eventuale biennio 'laboratoriale', il corso propedeutico e il triennio accademico – che diventa un quadriennio per gli studenti che frequentano in parallelo un'altra università, e sono costretti a 'spalmare' i crediti formativo del triennio su quattro anni accademici. E può ulteriormente allungarsi con il Biennio Accademico di secondo livello).

Dunque, partecipiamo ad una relazione lunghissima tra insegnante e studente, che – pur trovando la propria ragion d'essere nell'apprendimento strumentale – presuppone la reciprocità del rapporto personale. Proprio questo sembrava venire a mancare, con la chiusura del conservatorio: si trattava, per tutti noi, di vedere improvvisamente impossibile l'incontro, sbarrato l'ingresso, finita la musica.

Unica via: la lezione a distanza

Dapprima, quindi, la difficoltà ha riguardato maggiormente la sfera emotiva. "E adesso? – la domanda era ugualmente degli studenti e nostra – Per quanto durerà?". Nessuno poteva rispondere, mentre, giorno dopo giorno, chiudeva tutto. E ci si rendeva conto che il problema non era la scuola o il lavoro, ma le vite di tutti noi. Vite interrotte, in un sentimento diffuso di paura che – mascherato da alcuni, esorcizzato da altri, manifesto o inespresso – pervadeva ciascuno.

Ecco che, prima ancora di ragionare sul ruolo di didatti che ci è proprio, molti di noi si sono posti il problema più a monte: come possiamo essere vicini ai nostri studenti, in un momento storico mai visto prima? La collega Patrizia Conti, insegnante di discipline collettive, giustamente ha riflettuto sul fatto che, prima di ipotizzare una via didattica alternativa, era importante che i ragazzi avessero la possibilità di esprimere il loro disorientamento e le loro angosce: ha quindi raccolto le testimonianze anonime di oltre un centinaio di studenti – dunque un campione altamente rappresentativo del conservatorio – che hanno così avuto modo di aprire realmente il loro cuore.

Poiché l'esordio è stato devastante proprio sul piano emotivo, era di primaria importanza che noi docenti – nella nostra veste di educatori, ma soprattutto in quanto così legati ai nostri allievi sul piano personale – ci facessimo sentire al loro fianco, nonostante tutto. E infatti molti di noi hanno contattato i ragazzi ben prima che ci fosse richiesto in forma

istituzionale, perché era importante recepissero che, a dispetto dell'avanzare del virus, delle paure, delle restrizioni, noi abbiamo veramente a cuore ciascuno di loro.

Credo che molti, tra gli studenti ed anche tra i docenti, avrebbero desiderato essere affiancati da esperti capaci di offrire supporto psicologico (quando la scuola sarà dotata di una figura professionale adeguata? Vengono inviati psicologi sul luogo di un disastro aereo o di un terremoto: non è stato questo un terremoto per l'umanità? Non sarebbe utile uno psicologo in ogni scuola, anche da contattare a distanza?): è esplosa una bomba che ha causato il confinamento di miliardi di persone, ma i giovani hanno avuto supporto 'solo' all'interno della famiglia – e, forse, non tutte le famiglie hanno potuto darlo. Ad ogni modo, in quanto educatori ci affianchiamo per definizione alle famiglie, e così abbiamo cercato di fare in questa situazione.

Lo shock iniziale non è mai passato: col trascorrere delle settimane la situazione peggiorava, e la didattica a distanza ha rappresentato un primo modo per reincanalare in qualche forma le vite dei bambini e dei ragazzi. Necessità vitale, dunque, *in primis* di tenerli occupati. Ma, ahimè, nel nostro ordinamento zero linee-guida. Ecco che noi insegnanti di conservatorio – neppure lontanamente formati professionalmente in ambito informatico – abbiamo raccolto la sfida del lavoro *online*, a fianco della sfida al virus del *Covid 19*. Una sparuta minoranza si è chiamata fuori, adducendo la motivazione più semplice – la difficoltà di connessione – o la più apparentemente ovvia – con gli strumenti non si può essere situati a distanza. Ma la maggioranza ha lavorato, e ha lavorato sodo, di più che in presenza, perché quando si sta blindati in casa non importa se è Venerdì di Pasqua, o la Liberazione, o la Festa del Lavoro. I più sapienti in materia informatica sono stati 'spremuti' (un grazie speciale, a nome di molti, al collega Fabio Macelloni, che ha trovato soluzioni per tutti), gli 'smanettoni' si sono dati più da fare del solito, ma anche quelli come me – veramente poco dotati – sono riusciti a mettersi in condizione di lavorare.

Sperimentazione autogestita

Tra un DPCM e l'altro, 'ciascuno si organizza come meglio ritiene': questo il senso delle indicazioni ministeriali per i conservatori. Interpretato in positivo, il sacrosanto principio della libertà di insegnamento; interpretato in negativo, una Babele. Ed è all'interno di questa Babele che ciascuno di noi ha trovato la sua via (oltre al solo modo utile per allontanarsi, almeno per un certo tempo della giornata, dall'incalzare delle notizie sull'epidemia che veniva rubricata a pandemia). Ma non era una via tracciata, era piuttosto un

sentiero accidentato. E non avevamo, come si raccomanda in montagna, le attrezzature necessarie. Però ci siamo messi in cammino, convinti che fosse la cosa giusta da fare. Convinti che gli studenti devono poter trovare in noi le risposte ai loro problemi e le soluzioni ai loro dubbi. In questo caso, dovevano vedere prima di tutto che noi 'grandi' cercavamo in tutti i modi di trasmettere loro fiducia: sì, c'era vicino a noi questo orribile mostro chiamato pandemia, ma si seguiva a vivere, con tutte le limitazioni necessarie.

Quando ho ritrovato i miei ragazzi nello schermo del pc, non ci eravamo da poco lasciati in classe: ero stata assente molti mesi, per drammatiche circostanze familiari, e – proprio quando avremmo dovuto reincontrarci – è iniziato il *lockdown*. Era quindi una situazione doppiamente difficile per tutti, perché la riorganizzazione *ordinaria* si rendeva impossibile a causa della nuova condizione *straordinaria*.



Nessuna linea-guida, in un anno scolastico che era già stato eccezionale (non solo per me, ma anche per gli allievi, in quanto avviato da un insegnante supplente): c'era veramente di ché scoraggiarsi. Ciononostante, tutti si dimostravano vogliosi di ripartire, almeno a distanza. E, sin dalle prime volte, osservavo che i ragazzi non salutavano, finita la lezione, ma ringraziavano: un ringraziamento accompagnato da un largo sorriso, che prendeva il posto di un cenno di saluto, generalmente distratto, al momento dell'uscita dall'aula in tempi 'normali'... Ma quelli che i primi giorni erano solo visi smarriti, si sono invece quasi da subito dimostrati ragazzi capaci di tuffarsi nello studio, che rappresentava sempre più chiaramente la componente della loro vita da salvare ad ogni costo.

Dall'oggi al domani si era azzerato tutto: il loro universo, fatto di amici, di relazioni, di affetti, di spostamenti, era totalmente scomparso. Restava soltanto l'ambiente familiare, quello che di solito ai ragazzi sta un po' stretto, quello rispetto al quale chi più tumultuosamente, chi più pacatamente, sta cercando di emanciparsi. Ma, con loro grande sorpresa, si sono presto accorti che l'hashtag “#resta a casa” – che vedevano come la peggiore delle condanne possibili – poteva rivelarsi un'opportunità: disponevano di molto tempo 'regalato' – quello dei tragitti da e verso il conservatorio, quello delle attese nei corridoi, quello delle chiacchiere sovrabbondanti (che rappresentano il modo nel quale si esplica per loro la socialità, ma talvolta supera la misura...). Hanno imparato a gestire le varie lezioni *online* senza troppi sprechi tra l'una e l'altra, e hanno dovuto forzosamente limitare l'uso del pc alle lezioni piuttosto che alle *chat*.

Un dolore come un pugno nello stomaco quando ho appreso che il *Covid 19* aveva colpito un genitore: il virus assumeva la fisionomia di una persona cara. La rianimazione, l'intubazione, il personale sanitario con gli scafandri noti come 'protezioni di sicurezza individuali' dalle immagini della tv arrivavano drammaticamente vicini a noi. Ma i giovani hanno la forza dell'età, e sono persino capaci di trasmettere a noi parte di questa incredibile forza. Quindi non si molla, una volta di più la reazione sembra la sola risposta efficace alla drammaticità del presente, e la lezione rappresenta forse l'unico modo per resistere all'annientamento. Dall'altra parte dello schermo ho appreso una lezione di vita straordinaria.

Ri-programmazione

In principio si parlava di poche persone contagiate, e qualcuno tra gli 'esperti' autorizzava a sperare che la diffusione potesse essere contenuta in un lasso ragionevole di tempo. Si ipotizzava che le scuole potessero riaprire, e dunque si faceva ancora riferimento ai pro-

grammi di studio ordinari. Per le prime settimane il lavoro è stato quindi organizzato nell'ottica di un possibile ritorno alla normalità; poi, con il crescere esponenziale dei malati, si è reso sempre più palese che la riapertura stava diventando un miraggio irraggiungibile.

Consultandomi con l'altra docente di flauto, ho iniziato dunque ad ipotizzare un drastico intervento sulla programmazione: dal momento che era stata totalmente impedita la collaborazione con i pianisti accompagnatori, occorreva valutare la possibilità di lavorare esclusivamente sul repertorio per flauto solo. Qualche collega del dipartimento avviava all'impossibilità di presentare pezzi accompagnati semplicemente limitando l'esecuzione strumentale alla parte solistica, ma personalmente la ritenevo un'esecuzione condannata ad essere realizzata a metà. Temevo che l'opzione 'a solo' sarebbe stata difficilmente accettabile dagli studenti, non soltanto perché tutti i programmi d'esame prevedono pezzi accompagnati, ma perché il 'montare' i pezzi col pianoforte rappresenta per loro la fase di maggiore interesse e maggiore soddisfazione. Sorprendentemente, invece, non ho trovato da parte degli allievi la minima opposizione, anzi, hanno accolto la proposta come l'unico modo concreto per potersi presentare agli esami già nella sessione estiva.

Dopo avere studiato in lungo e in largo i pezzi per flauto e pianoforte programmati in prima battuta, i ragazzi si sono trovati così ad abbandonare definitivamente i rispettivi pianisti (con molti dei quali la *partnership* è consolidata da anni), e a *shiftare* su un programma alternativo. Qualcuno ha persino ironizzato sull'importanza, genericamente parlando, di avere sempre a disposizione un 'piano B'; ma si sono messi tutti a studiare a capofitto, e ho trovato questo atteggiamento rivelatore di una grande maturità individuale e collettiva.

Impostata la programmazione 'di riserva', si è manifestata con ulteriore evidenza la difficoltà della lezione a distanza: se infatti la prima 'sgrossatura' non è molto diversa da quella che può essere effettuata in presenza, il lavoro di rifinitura è decisamente più impegnativo, e tutti noi docenti di strumento abbiamo fatto esperienza di che cosa significhi prendersi letteralmente un orecchio in mano per verificare – con una connessione debole o con rumori di contorno – la correttezza delle alterazioni, o per distinguere una legatura dall'altra, o la qualità dello staccato. Eppure, credo che molti possano convenire sul fatto che, con la pratica dei mesi, ci siamo abituati a cogliere particolari e sfumature anche minime. I ragazzi, da parte loro, hanno individuato la propria posizione più felice rispetto ai microfoni, sono passati da *Skype* alla videochiamata *WhatsApp* a seconda della ricezione, e hanno cercato la stanza della casa più idonea al collegamento. Come sempre, la collaborazione fa funzionare le cose.

Abbiamo svolto in questo modo il programma 'tecnico' (i miei vecchi volumi di studi, sui quali seguivo da casa le esecuzioni, hanno subito in questi mesi un'usura che ha reso

necessario un restyling completo!), e ci siamo dedicati ad un inusitato repertorio ‘a solo’ – opportunità che non si sarebbe presentata senza l’intervento di rimodulazione dei programmi. Certo, non abbiamo potuto raffinare quasi per nulla l’aspetto timbrico e dinamico, e ovviamente si tratta di una sensibile perdita di qualità. Ma, al di fuori di questa limitazione, credo sia un risultato estremamente concreto aver consentito a tutti di portare a termine gli obiettivi prefissati, e aver portato quattro allievi accademici a sostenere i rispettivi esami, e quindi a mantenere inalterato il numero di crediti programmati. Due delle mie allieve hanno optato per rimandare l’esame di Prassi esecutiva alla sessione autunnale, nella speranza di avere la possibilità di presentare i pezzi col pianoforte: speriamo che le condizioni epidemiologiche lo consentano, ma – in caso contrario – il sistema e i programmi sono stati rodati.

Conclusioni

Nonostante il fattore-sorpresa sia stato destabilizzante e la velocità del contagio abbia colto impreparata la sanità pubblica così come la società nel suo insieme, scuole comprese, non si può tacere sul fatto che una qualche preparazione tecnica sarebbe stata necessaria per tutti: *in primis*, naturalmente, sarebbe stato importante che fossero meglio attrezzati gli ospedali (dove avrebbero potute essere salvate molte vite umane), ma credo che anche tante criticità legate alla scuola si sarebbero potute attenuare con un più diffuso *know-how* tecnologico. Non è questa la sede per affrontare il tema, ma vorrei limitarmi ad osservare che – come del resto avviene in altre sfere del quotidiano – gli studenti si sono dimostrati nel complesso più competenti degli adulti in fatto di conoscenze informatiche. Pur senza pretendere di colmare lo svantaggio iniziale rispetto ai ‘nativi digitali’, sarebbe opportuno che per noi docenti fosse prevista almeno una formazione multimediale di base.

Ma soprattutto vorrei far osservare come sarebbe importante, in situazioni come quella che abbiamo fronteggiato, che l’istituzione scolastica di riferimento – e prima ancora il Ministero di competenza – fornissero delle indicazioni generali sulla base delle quali fosse possibile operare in modo condiviso e coerente. Nel nostro comparto si è verificata infatti una situazione nella quale ogni insegnante ha dovuto realmente improvvisare, col rischio anzitutto di non raggiungere risultati efficaci, e secondariamente di generare disparità nella preparazione. In alcuni istituti, addirittura, gli esami collegiali non sono stati previsti – il ché è veramente discutibile, oltre che discriminante rispetto agli studenti che gli stessi esami li hanno scrupolosamente preparati e sostenuti.

Se dunque è ineliminabile – in un sistema come il nostro, dove sostanzialmente non è prevista alcuna reale verifica per i docenti – che qualche collega lavori di più e qualche altro si applichi di meno, sarebbe quantomeno auspicabile che le singole dirigenze – lasciate libere di pianificare al proprio interno – vigilassero riguardo l’attivazione di programmi validi, e soprattutto ne verificassero lo svolgimento.

Seppure abbandonati all’iniziativa personale, credo comunque che tutti abbiamo imparato qualcosa da questa esperienza. Tralasciando infatti gli aspetti personali e quelli di natura più filosofica, che esulano dall’ambito di questa riflessione, dal punto di vista strettamente musicale abbiamo certamente imparato ad ascoltare con ancora maggiore attenzione: è vero che cerchiamo sempre di non lasciarci sfuggire scorrettezze timbriche, testuali ecc., ma la necessità di sopperire ai deficit di connessione ci ha resi ancora più vigili in tal senso. Inoltre, proprio per le accennate difficoltà di percepire le intenzioni dinamiche e timbriche, abbiamo aumentato gli sforzi per ‘compensare’ in termini di linguaggio, cosicché la definizione da un punto di vista estetico potesse rappresentare per l’allievo un’indicazione valida da seguire.

Se malauguratamente una recrudescenza del *Covid 19* – o un’altra emergenza – dovesse costringerci in futuro a ricorrere nuovamente alla modalità didattica a distanza, abbiamo quindi la speranza di essere innanzitutto più seguiti, ed anche più ‘collaudati’. Ma abbiamo anche la certezza che i nostri ragazzi si danno da fare: nella mia classe, il successo di tutti gli esami della prima sessione è stato non soltanto una grande soddisfazione condivisa, ma la riprova che questa didattica a distanza – che ha inizialmente scoraggiato molti di noi, e che non avremmo mai ritenuto applicabile agli strumenti – è una soluzione di ripiego realmente praticabile. Ovviamente non può essere sostitutiva della lezione in presenza, ma si è rivelata un’importante risorsa per evitare di fermare i percorsi scolastici dei nostri studenti. E, vorrei dire, è stata anche quella che ha consentito loro di ‘sopravvivere’ in un contesto veramente apocalittico, distogliendoli da una realtà destabilizzante, e aiutandoli a convogliare le loro energie sulla musica – che, una volta ancora, si è dimostrata un faro per tutti noi.

Collaborative teaching: nuove prospettive per la pedagogia pianistica

Valentina Messa

Si propone qui di seguito un primo report redatto dalla pianista e didatta Valentina Messa relativo a un progetto sperimentale avviato dalla stessa autrice in collaborazione con la docente di pianoforte principale del nostro Conservatorio Anna Maria Bordin e relativo alla formazione di due giovanissimi e talentuosi allievi. Un esempio di interessante e produttiva co-docenza in ambito strumentale: dialogo, assenza di preclusioni, strategie centrate sulle esigenze degli studenti e disinteresse sono le chiavi di questo innovativo approccio pedagogico.

Il progetto oggetto di questo studio nasce seguendo le linee guida del Ministero dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, in particolare il DM dell'11 maggio 2018 sull'"armonizzazione dei percorsi formativi" in cui si incoraggia la collaborazione tra Conservatori ed enti di formazione diversi dai Licei Musicali al fine di fissare standard pedagogici condivisi e creare una filiera educativa coerente sul territorio di riferimento : ciò si esplica nella stipula di convenzioni tra conservatori e scuole di musica al fine di integrare e supportare i percorsi della fascia pre accademica, in vista dell'accesso a trienni e bienni, così come nella cura dei rapporti con le scuole che si occupano della formazione della prima infanzia e dell'avviamento strumentale. Inoltre, l'art. 5 del suddetto decreto è dedicato proprio alla valorizzazione dei "giovani talenti" e incoraggia le Istituzioni ad "attivare specifiche attività formative" "al fine di valorizzare e favorire la formazione accademica di giovani studenti che, pur non ancora in possesso dei requisiti (...) necessari per l'accesso ai corsi accademici, siano dotati di particolari e spiccate attitudini e capacità artistiche e musicali".

Il nostro progetto ha coinvolto due insegnanti, Anna Maria Bordin del Conservatorio Statale di Musica N. Paganini di Genova e la scrivente, docente per l'Associazione Culturale Valentina Abrami di Bogliasco (Ge), e due piccoli allievi, Giovanni Aprile e Marco Vecchio: entrambi hanno iniziato lo studio del pianoforte a 5 e 8 anni con Valentina e hanno preparato l'esame di ammissione in conservatorio rispettivamente a 9 e 11 anni,

entrando a far parte della classe di Anna Maria Bordin. In origine la collaborazione tra le docenti ha avuto come principali obiettivi l'accompagnamento degli studenti nella transizione da un *setting* pedagogico concepito per l'infanzia ad uno di tipo accademico, focalizzato sul raggiungimento programmato di standard qualitativi prefissati e sulla maggiore autonomia dello studente; un altro scopo del progetto didattico era lo sviluppo di abilità strumentali ed interpretative nella prospettiva di un percorso finalizzato all'eccellenza performativa.

A questo fine è stata proposta e approvata dal Consiglio Accademico del Paganini l'attivazione di quello che è stato chiamato Laboratorio Strumentale, che fornisce una regolare cornice istituzionale a tale sperimentazione.

Questo tipo di collaborazione tra docenti nell'ambito della formazione strumentale non è molto frequente: la prassi di avere più di un insegnante è abbastanza diffusa nelle fasce di età corrispondenti alla specializzazione accademica, quando gli studenti cercano nuovi stimoli e nuovi approcci tecnici e musicali per crescere, ma non sempre è apprezzata ed incoraggiata dai docenti, che spesso pretendono l'esclusività della relazione didattica, di conseguenza spesso è praticata in maniera "clandestina" e raramente è frutto di una collaborazione coordinata tra gli insegnanti. Nella fase della prima formazione invece, tale pratica è totalmente assente, soprattutto perché è opinione corrente che la figura di riferimento debba essere solo una per non creare confusione nel giovane studente. Questa convinzione tuttavia è stata da tempo messa in discussione nell'ambito dell'educazione generale e di gruppo, in cui le soluzioni di pluri-docenza sono praticate da almeno un trentennio, e dunque è disponibile una ampia letteratura in merito, mentre sono praticamente assenti studi nel campo della collaborazione nella didattica strumentale uno a uno.

Lo studio in oggetto parte proprio dal confronto dell'esperienza di co-docenza di Anna Maria Bordin e della sottoscritta con i modelli di *co-teaching* formalizzati nello studio di Friend e Cook nell'ambito della didattica generale di gruppo.

Ecco i sei modelli con i quali le docenti si sono confrontate:

- *One Teaches, One Observes*: un insegnante guida la lezione mentre l'altro osserva per cogliere tecniche d'insegnamento e risultanze sullo studente;
- *One Teaches, One Assists*: il primo insegnante insegna normalmente, l'altro collabora in qualità di assistente su obiettivi specifici;
- *Station Teaching*: i due insegnanti seguono percorsi differenti ma correlati per contenuti;

- *Supplemental Teaching*: uno dei due insegnanti integra il percorso didattico dell'altro con approfondimenti dei contenuti ed ampliamenti delle attività;
- *Alternative or Differentiated Teaching*: i due insegnanti presentano gli stessi contenuti affrontandoli con strategie e metodi deliberatamente diversi, col fine di ottenere gli stessi obiettivi;
- *Team Teaching*: entrambi gli insegnanti partecipano alla pari a tutti gli aspetti della lezione.

Le domande che sono state poste sono state principalmente due. La prima, se fosse possibile applicare questi modelli e darne una traduzione per il contesto della didattica strumentale ed in particolare pianistica, la seconda quali fossero i reali benefici e quali le criticità di tali pratiche.

Il campo di indagine è stato proprio il materiale e le esperienze accumulate negli ultimi due anni di collaborazione, durante i quali il *modus operandi* è stato estremamente fluido e aperto: la cosa che da subito si è ritenuta fondamentale è stato il continuo scambio di informazioni e opinioni, attraverso mail, telefonate, incontri virtuali ed in presenza. Le docenti hanno tenuto, durante alcuni periodi del progetto, un diario delle lezioni in cui ciascuna ha annotato dettagli significativi, speciali attività, le reazioni degli allievi, nonché i problemi da discutere insieme, le proposte di repertorio e le attività aggiuntive. Sono state programmati, di comune accordo, periodici momenti di verifica, come concerti e performance pubbliche, concorsi e prove private di esami; grande attenzione è stata prestata all'ascolto degli studenti e delle famiglie, proponendo anche alcune piccole interviste per avere da loro *feedback* riguardo la percezione del loro percorso e del lavoro didattico. Grande importanza ha avuto anche la cura della relazione tra le docenti, l'ascolto e la disponibilità alle esigenze dell'altra, soprattutto per prevenire o risolvere dinamiche di competizione o di conflitto. Si è cercato di lavorare senza preclusioni e pregiudizi, seguendo in modo fluido l'evoluzione dei due allievi e mettendo al centro l'obiettivo della loro crescita.

Analizzando il materiale raccolto, si sono trovati molti esempi di assetti didattici ascrivibili ai vari modelli, alcuni dei quali ricorrono più frequentemente, altri meno; alcuni sono più direttamente e facilmente riconducibili al modello originario di Friend and Cook, altri meno chiaramente, altri ancora sono casi in cui più modelli si sovrappongono in un'unica esperienza.

Due esempi

Il primo caso che si porta qui ad esempio si riferisce al modello di *Supplemental teaching*, nel quale uno dei due insegnanti integra il lavoro svolto dall'altro approfondendo specifici argomenti, ad esempio aspetti tecnici o metodologici, e ampliandolo con repertori e attività supplementari.

Nel corso dello scorso anno, le docenti hanno concordato per Giovanni lo studio del *Concerto BWV 1056 in fa minore di J.S. Bach*, autore da lui particolarmente amato, con cui ha da sempre grande confidenza e che legge molto velocemente; gli aspetti problematici che si intendeva affrontare erano di tipo tecnico e metodologico. Dal punto di vista tecnico, Giovanni soffriva di una accentuata debolezza nell'ultima articolazione delle dita, ossia nelle falangette, da cui discende mancanza di appoggio sul tasto e suono poco definito, soprattutto nella mano sinistra; dal punto di vista metodologico invece, proprio a causa della sua velocità di lettura e di una fortissima memoria ed istinto musicale, faticava a trovare un ordinato metodo di studio, affrontando la pratica casalinga in modo molto disordinato e poco disciplinato.

Focalizzati questi problemi, il lavoro didattico è stato organizzato in questo modo: la prima docente ha seguito Giovanni nella lettura, diteggiatura e impostazione tecnica e musicale del concerto, come di abitudine, e ha lavorato dal punto di vista tecnico su esercizi di articolazione a cinque dita, con uno, due o tre dita tenute e polso rilassato, allo scopo di rinforzare le falangette e il palmo della mano.



La seconda insegnante, oltre a confermare lo studio del concerto, ha chiesto a Giovanni di preparare un nuovo studio di *C. Czerny* dall'*op. 299* ogni quindici/venti giorni, per un totale di sei studi, programmandogli una tabella piuttosto rigida di preparazione, in cui fosse previsto lo studio a mani separate, quello con varianti ritmiche e con metronomo a velocità crescenti fino all'esecuzione. Questa insegnante si è occupata poi di organizzare delle prove supplementari con il secondo pianoforte, sia per stimolare Giovanni all'ascolto e all'interazione col tessuto orchestrale, sia per sviluppare in lui la produzione di un suono solistico, la cui necessità risulta subito chiara nel momento in cui ci si confronta con una seconda fonte sonora; molto importanti sono state poi le prove di concerto in contesti privati organizzate a ridosso dell'esecuzione vera e propria, che è avvenuta con eccellenti risultati nel settembre 2019 all'interno della stagione "Settembre Musicale di Sassello" insieme all'Orchestra Giovanile della Liguria diretta da Vittorio Marchese.

Analizzando questa esperienza si sono potuti notare molti benefici ed effetti positivi, a cominciare dall'ottimizzazione delle risorse didattiche delle docenti, sia in termini di tempo (difficilmente lo stesso insegnante potrebbe occuparsi di tanti aspetti contemporaneamente) sia di preferenze, inclinazioni e punti di forza del singolo insegnante. Nello specifico si è notata una forte velocizzazione dei processi di apprendimento dell'allievo, un sensibile rafforzamento e ampliamento delle abilità tecniche e un approccio allo studio maggiormente disciplinato. L'esposizione ad un ampio ventaglio di esperienze e suggerimenti musicali ha poi sviluppato in Giovanni una maggiore consapevolezza di sé, e gli ha permesso di comparare le suggestioni e le idee provenienti dalle due insegnanti e iniziare a far fiorire una propria identità artistica; inoltre, le occasioni supplementari di prove e performance hanno rafforzato la sicurezza di sé in sede di concerto.

Di contro, Giovanni ha patito una certa fatica da sovraccarico, poiché certamente questo tipo di lavoro ha comportato una quantità di studio maggiore del solito; le docenti hanno dovuto fare attenzione a bilanciare il lavoro per non eccedere in quantità e hanno dovuto mediare aspetti che potevano risultare contrastanti in termini di consigli tecnici o musicali, cercando di spiegare a Giovanni che spesso le possibilità di risoluzione di un problema o di espressione di un'intenzione musicale passano da più vie che si rafforzano e chiariscono a vicenda e che non sono mai assolute di per sé. Una criticità che va assolutamente tenuta in considerazione è il rischio di fallire nel raggiungimento di questi obiettivi qualora le insegnanti non comunichino adeguatamente e con frequenza.

Il secondo esempio significativo concerne il modello di *Alternative teaching*, in cui cioè gli insegnanti svolgono il medesimo programma, ma usano approcci e metodologie deliberatamente diverse, mirando ad una sintesi finale da parte dello studente.

Questa volta si tratta di un percorso svolto con Marco sulla *Fantasia- Improvviso op. 66 di F. Chopin*, anche in questo caso un autore particolarmente amato dal giovane allievo. Come è noto, si tratta di un brano bipartito in forma A-B-A, in cui la sezione A virtuosistica incornicia una parte centrale espressiva e cantabile.

Nella prima sezione lo studente si trova ad affrontare notevoli difficoltà tecniche, soprattutto per quel che riguarda la velocità di articolazione e l'uguaglianza nella mano destra, gli spostamenti e gli allargamenti nella sinistra e la gestione della poliritmia tra le due mani.

Il lavoro con la prima insegnante si è incentrato soprattutto sullo studio delle quartine di semicrome della mano destra con articolazione ampia delle dita, suono pieno e accentua- zioni costanti al quarto, successivamente con l'impiego di variazioni ritmiche, ripetizioni di gruppi di note e uso del metronomo a velocità crescenti. Nella fase di studio a mani unite si è badato a fornire una solida struttura polimetrica tale che l'andamento in terzine dell'accompagnamento si incastrasse in maniera geometrica e costante con le quartine di semicrome.



La seconda insegnante si è invece focalizzata su aspetti apparentemente opposti, quali l'uso di un'articolazione del dito molto rapida ma piccola e leggera sulla prima metà della corsa del tasto e quindi l'ottenimento di un suono cristallino ma sottile (*jeu perlé*), l'utilizzo di rotazione multiplanare della mano sinistra per coprire le distanze ampie richieste nell'accompagnamento, la focalizzazione mentale sul movimento fluido e costante del braccio,

sia nella destra sia nella sinistra, con movimenti a specchio tra le due braccia, la sottrazione di accenti se non una lieve enfasi al centro della battuta.

Questi due approcci hanno evidentemente scopi differenti, in quanto il primo mira ad ottenere grande regolarità ed efficienza nell'articolazione e solidità nella gestione degli aspetti meccanici del brano, ma non ponendo attenzione alla qualità finale del suono, il secondo si incentra sulla leggerezza, la fluidità e l'eleganza del gesto e del suono, tralasciando però il grande tema dell'uguaglianza delle dita.

Analogo, nella sezione B le due docenti hanno svolto percorsi differenziati: la prima si è dedicata allo studio del micro-frammento melodico, incentivando Marco a curarne l'espressività e a sperimentare varie possibilità di inflessione ed intensità, analogamente al lavoro di un attore sulle singole parole di un testo. Lo ha poi spinto a utilizzare il rubato a fini espressivi e in generale a percepire grande libertà agogica per togliere rigidità al brano.

La seconda insegnante invece ha incentrato il lavoro sulla cura della frase lunga, cercando di individuare le linee melodiche nella loro struttura complessiva e tenendo presenti a questo scopo le direzioni dinamiche più macroscopiche, che danno respiro ampio alle frasi, così come un attore fa quando si occupa della struttura dei periodi che costituiscono un monologo.

Inoltre ha badato alla regolarità dell'accompagnamento, sul quale la melodia scorre espressiva ma senza la necessità di grandi cambi di tempo.

Anche in questo caso si tratta di indicazioni apparentemente molto in contrasto, ma la riflessione che ne è scaturita è che effettivamente un'esecuzione tecnicamente dominata ed espressivamente densa e significativa è frutto di una molteplicità di approcci, che spesso nel pianista formato sono il risultato della stratificazione di esperienze e abilità molto diverse tra loro, accumulate nel tempo. In questo caso, si tenta di creare una sorta di pluralità di esperienze sincroniche, che sfocino in modo naturale in una sintesi da parte del giovane studente.

I benefici che sono stati riscontrati in quest'esperienza sono stati piuttosto evidenti: innanzitutto la grande esposizione ad un ampio ventaglio di approcci e metodi di studio ha arricchito il bagaglio culturale di Marco, ha sviluppato la sua autonomia nella ricerca di soluzioni ai problemi, e soprattutto ha ampliato sensibilmente le sue abilità tecniche e affinato le sue doti interpretative.

Inoltre ha rafforzato l'equa percezione delle due insegnanti, configurandole ai suoi occhi come colleghe alla pari.



Le problematicità di questo tipo di approccio sono invece fortemente connesse con le possibili falle nella comunicazione tra i tre soggetti e il conseguente rischio dell'instaurarsi di dinamiche conflittuali tra docenti; nel caso in oggetto però sono stati solamente rischi e non effettive difficoltà. Naturalmente ogni insegnante deve essere a conoscenza del metodo dell'altra, soprattutto per evitare problemi di chiarezza con lo studente, che diversamente potrebbe risulterne confuso; è infatti importantissimo mediare le indicazioni e spiegare all'alunno l'importanza e i benefici dell'uso di metodologie di studio diversificate e varie. Agendo seguendo questi principi è importante far notare che Marco non ha mai avuto la sensazione di ricevere indicazioni in conflitto, anche quando gli abbiamo proposto prospettive opposte: questo è avvenuto certamente perché avevamo a che fare con un ragazzino molto intelligente, ma forse anche perché i conflitti spesso non risiedono nelle informazioni, ma più facilmente nelle relazioni, in questo caso in quelle che intercorrono all'interno del team didattico.

La sperimentazione continua...

Il "Laboratorio strumentale" con Marco e Giovanni è ancora in corso, dunque non ci sono ancora delle vere e proprie conclusioni, ma alcune considerazioni potenzialmente importanti.

Nel corso di questi due anni si è trovato riscontro di tutti i modelli di Friend e Cook, come dicevamo, e ne si è fatta una sorta di traduzione in ambito strumentale, alla luce dell'esperienza in oggetto; il rilievo più importante a riguardo concerne proprio le relazioni che si instaurano tra i docenti nell'applicazione dei diversi modelli alle lezioni individuali di pianoforte. Il discrimine fondamentale è quello che divide i modelli in asimmetrici e simmetrici, ossia quelli in cui i ruoli di docenza sono ordinati in maniera gerarchica, con un docente in subordine o comunque in un ruolo di "eccezione" rispetto all'altro, e quelli in cui i ruoli sono paritetici e la componente gerarchica è assente.

Ecco dunque la revisione dei modelli con brevi considerazioni in merito a vantaggi e criticità connesse; l'ultimo modello, essendo la summa di tutte le esperienze accumulate dalle due docenti, è quello rispetto al quale si è ritenuto di poter fare considerazioni più approfondite che riguardano soprattutto questo progetto di sperimentazione.

Modello propedeutico e di verifica

- *One teaches, one observes / Uno insegna, uno osserva (in compresenza).*

Questo modello descrive una fase di reciproco studio delle metodologie adottate dai singoli docenti e dei meccanismi relazionali che intercorrono tra loro e gli alunni: uno dei due docenti insegna mentre l'altro osserva, ma i ruoli possono invertirsi soprattutto in un contesto di *co-teaching* in parallelo. Questo modello può essere sperimentato preliminarmente ad un percorso di insegnamento condiviso, allo scopo di preparare un *background* metodologico condiviso, come pure costituirne la punteggiatura, profilandosi come momento di analisi ed acquisizione di *feedback*.

Vantaggi: condivisione metodologica, tecnica, di strategie comunicative.

Criticità: nessuna.

Modelli asimmetrici

- *One Teaches, one Assists / Uno insegna, uno collabora a sostegno su obiettivi specifici* (tecnica, metodologia, attitudini specifiche).

Modello tradizionale di docente e assistente: il docente principale affida all'assistente il compito di affrontare temi specifici, quali possono essere precisi problemi tecnici, specifiche metodologie di studio, singoli repertori, risoluzione di lacune pregresse, che il proprio *setting* di-

dattico non consente di affrontare, per ragioni di tempo o di compatibilità con i programmi stabiliti dall'istituzione di appartenenza. L'assistente svolgerà dunque un ruolo di supporto e sarà guidato dal docente principale.

Vantaggi: ottimizzazione del tempo per il docente principale, velocizzazione del processo di apprendimento e dello svolgimento del programma didattico.

Criticità: maggiore rischio di non integrazione tecnico/metodologica dovuta al confinamento di uno dei due docenti ad un settore unico di azione, con conseguente minore necessità di confronto, di collaborazione, dunque di conoscenza reciproca; rischio di sviluppo di frustrazione del docente che svolge il ruolo di assistente.

- *Supplemental Teaching/ Didattica integrata di supporto e potenziamento* (un docente principale e un assistente di potenziamento e ampliamento).

Modello integrato di docente e docente-assistente: l'insegnante principale fissa obiettivi e stabilisce i programmi all'interno della cornice istituzionale a cui appartiene, il docente-assistente amplia l'offerta formativa, con repertori ed attività supplementari, allo scopo di estendere i contenuti e potenziare i momenti formativi e performativi.

Vantaggi: ottimizzazione delle risorse educative sia in termini di tempo sia in termini di profondità ed ampiezza; implementazione delle occasioni performative e sviluppo della sicurezza sul palcoscenico; sviluppo di identità artistica.

Criticità: grande necessità di confronto per scongiurare il rischio di biforcare eccessivamente i percorsi.

Modelli simmetrici

- *Station teaching / Didattica indipendente a due binari* (contenuti correlati ma percorsi indipendenti).

Modello di affiancamento paritetico tra due docenti che, concordate le linee guida metodologiche e il progetto didattico generale, svolgono percorsi indipendenti ma in dialogo tra loro: i programmi saranno differenti ma complementari, la metodologia e gli obiettivi didattici saranno comuni. Questo *setting* prevede frequenti confronti tra i docenti e scambio regolare di *feedback*.

Vantaggi: Maggiore esposizione degli alunni a repertori e percorsi didattici, ampliamento del repertorio; maggiore indipendenza dei docenti e libertà nelle scelte del materiale didattico; conseguente senso di maggiore equità dei ruoli.

Criticità: Rischio di eccedere nel carico di lavoro; rischio di instaurare un clima di

competizione tra i docenti; rischio per gli alunni di non riuscire ad integrare i percorsi dal punto di vista tecnico/metodologico, in quanto non gli vengono forniti gli strumenti per riconoscere i denominatori comuni dei due approcci, essendo essi indipendenti.

I binari totalmente indipendenti presuppongono una solida impostazione di base e una grande capacità di sintesi, che nella fascia di età analizzata non è presumibile. In quanto tale, la didattica a due binari nel contesto analizzato è applicabile a moduli di docenza, ma non *in toto*.

- *Alternative or Differentiated Teaching / Didattica condivisa a metodologie differenziate.*

Modello di affiancamento paritetico tra due docenti che concordano il progetto didattico generale e specifico, repertorio e obiettivi tecnico-strumentali, lo affrontano parallelamente ma con assetti metodologici deliberatamente diversi: lo scopo è offrire all'allievo un ampliamento della possibilità di soluzione dei problemi e un potenziamento dell'efficacia della strategia didattica, dovuta proprio all'interazione di modelli differenti.

Vantaggi: implementazione delle capacità di *problem solving*, velocizzazione dei processi di autonomizzazione dovuto ad una maggiore esposizione a modelli metodologici vari, sviluppo di autovalutazione ed autocritica.

Criticità: rischio di fornire indicazioni e contenuti in conflitto o che generano confusione.

- *Team Teaching/ Setting didattico di squadra* (metodologie e argomenti condivisi e integrati).

Modello di *co-teaching* paritetico e a tutto campo, in cui i docenti concordano il progetto didattico generale e specifico, repertorio, obiettivi tecnico-strumentali, momenti performativi e di verifica, si scambiano *know-how* e *feedback*, assumono un approccio metodologico in dialogo, che contempra analogie e differenze, modificano in corso d'opera il progetto in maniera condivisa, a seconda delle esigenze si affidano compiti differenziati oppure potenziano l'uno il lavoro dell'altro.

Vantaggi dal punto di vista degli alunni: gli studenti sono portati ad acquisire consapevolezza in merito all'importanza della chiarezza e limpidezza nel riportare i messaggi; la maggiore esposizione a *training* e *setting* tecnici complementari arricchisce il loro bagaglio di soluzioni tecniche e ne consente una più rapida assimilazione; le strategie di studio vengono rafforzate dall'applicazione di modelli diversificati ma complementari e grazie a doppi momenti di monitoraggio. L'esposizione ad un ampio ventaglio di esperienze musicali rende precocemente gli alunni coscienti della vastità delle possibilità in campo interpretativo e li rende più autonomi nelle scelte musicali e nella presa in carico del proprio ruolo di interprete. In campo affettivo e relazionale l'esposizione a due differenti modelli di docenza stimola l'adattabilità ai contesti e sviluppa la capacità di espressione di sé e di autoanalisi emotiva come risposta a richieste omologhe, ma alternative nei

modi e nei tempi, sui medesimi contenuti. L'esposizione ad un ampio ventaglio di proposte sviluppa poi una forte autonomia di giudizio, stimola l'auto-osservazione e l'autocritica, pone i presupposti per l'assunzione di responsabilità sulle scelte artistico-interpretative.

Vantaggi dal punto di vista delle docenti: il confronto e lo scambio possono arricchire il bagaglio di esercizi e approcci didattici di ciascun insegnante, ampliandone o affinandone l'aspetto terminologico in funzione della chiarezza o della disambiguazione o dell'ampliamento delle soluzioni. Lavorando in *équipe* è possibile delegare periodicamente all'una o all'altra docente la cura di aspetti metodologici, come anche si è portati naturalmente a mettere in discussione i propri inconsapevoli automatismi interpretativi e a godere poi dei risultati provenienti dal *mixing* delle visioni musicali individuali. La co-docenza ha il grandissimo vantaggio di moltiplicare i canali comunicativi tra i vari attori, docenti, discenti e componenti delle famiglie. In questo modo il tessuto relazionale è osservato da punti di vista più mobili e dunque da un lato ne restituisce un'immagine più tridimensionale, dall'altro offre materialmente più occasioni di confronto e di osservazione. Un altro vantaggio è la creazione di un senso di "comunità educativa" intorno allo studente, in controtendenza rispetto all'isolazionismo del tradizionale rapporto uno a uno. Lo sviluppo di autonomia e autocritica accelera i processi di apprendimento, dunque la velocità con cui si guida lo sviluppo degli alunni; inoltre fa sì che la comunicazione tra docente e discente sia meno gerarchizzata.

Criticità dal punto di vista degli alunni: nelle fasi di partenza può generarsi confusione sui ruoli, sui canali di comunicazione e lentezza nel passaggio delle informazioni e delle scelte. Gli studenti durante il periodo iniziale possono lamentare difformità nelle richieste, soprattutto perché dal punto di vista terminologico non riconoscono una totale corrispondenza ed una chiara continuità teorica, mettendo in evidenza suggerimenti musicali percepiti come antitetici o comunque non rispondenti ad una visione ai loro occhi contigua. Dal punto di vista affettivo possono evidenziarsi disparità nel grado di confidenza e familiarità con i docenti, in quanto queste relazioni possono essersi sviluppate in modi e tempi diversi

Criticità dal punto di vista dei docenti: nella fase iniziale di questo genere di esperienza si manifesta la necessità di rodare una *routine* comunicativa non automatica allo scopo di assumere un ritmo costante nello scambio di *feedback* e può emergere la tendenza al procedere per automatismi individuali nelle scelte didattiche. Possono manifestarsi differenze terminologiche e di approccio, che necessitano di mediazione, comprensione dell'altrui *setting* tecnico e ricerca di proposte integrate, complementari o di sintesi. Dal punto di vista musicale ed interpretativo è necessario mediare le proprie idee pregresse, aprendo ad un ventaglio di possibilità alternative; una criticità rispetto ai tradizionali assetti didattici sta nel non percepire lo sviluppo musicale dell'allievo come totalmente aderente al proprio immaginario. Sotto il profilo metodologico è

necessario instaurare un costante dialogo tra docenti e fondamentale conoscere le reciproche modalità di lavoro per monitorare e accompagnare gli alunni nella progressiva autonomizzazione nello studio. Dal punto di vista relazionale, potrebbero nascere rivalità dovute al diverso grado di intimità che si può sviluppare a favore dell'una o dell'altra docente; anche nel rapporto con le famiglie si potrebbero sviluppare asimmetrie comunicative, che possono venir mediate sempre dal confronto e dalla continua comunicazione tra le docenti.

Per concludere, riteniamo che ci siano due aspetti chiave che determinano la riuscita di un'esperienza di *co-teaching* in ambito di didattica strumentale: il primo è certamente la comunicazione, fondamentale tra docenti, tra docente ed alunno, tra docente e famiglia, il secondo è la capacità di mediazione, tanto a livello di contenuti e metodi quanto a livello emotivo e relazionale.

I più chiari obiettivi a cui mirare in questo tipo di percorso formativo sono lo sviluppo delle capacità critiche e autocritiche degli studenti, l'indipendenza nelle proprie scelte, lo sviluppo della responsabilità individuale e di una propria identità artistica, lo sviluppo della sicurezza di sé e la coscienza di essere inseriti in una forte struttura didattica che li sostiene.

Dal canto loro i docenti, attraverso un continuo scambio di idee e proposte, potranno arricchire il loro bagaglio di nozioni pedagogiche così come implementarne l'efficacia, sia che lavorino in un assetto simmetrico sia asimmetrico, e potranno inoltre beneficiare delle nuove soluzioni che naturalmente sorgono quando si mescolano approcci, esperienze e sensibilità diverse. Probabilmente l'unico vero ostacolo alla pratica del *co-teaching* in ambito strumentale è di tipo psicologico e legato alla tradizione del maestro/demiurgo, che forgia l'allievo a propria immagine e somiglianza e lo considera una propria diretta emanazione, come nel mito di *Pigmalione*, che da Ovidio passando da Petrarca fino a Bernard Shaw ha affascinato per secoli l'umanità; è proprio per questo che i presupposti per accostarsi a questo tipo di esperienza didattica sono il disinteresse, la generosità, l'equanimità e la capacità e la volontà di collaborare da pari a pari con l'altro.

Referenze bibliografiche

- FRIEND, MARILIN; COOK, LINNE, *Interactions: Collaboration skills for school professionals*, White Plains NY, Longman Publishing Group, 1992.
- HADDON, ELIZABETH, *Multiple teachers: multiple gains?*, in «British Journal of Music Education», 28 (2011), pp 69-85.
- MIUR-MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, Decreto 11 maggio 2018: *Armonizzazione dei percorsi formativi della filiera artistico-musicale*, in «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana», 159° (2018), n. 256 (3 novembre), pp. 7-46 (consultabile/scaricabile dal sito: www.gazzettaufficiale.it).

Il contributo della psicologia nella comprensione del linguaggio musicale

Giulia Beatini

Psicologia della Gestalt.

La psicologia si può occupare di musica in modi diversi e secondo differenti approcci. Può studiare la risposta sensoriale comune ad un elementare segnale acustico; oppure la risposta soggettiva ad un brano musicale, condizionata da fattori extra-musicali, che ha a che vedere con quello che la musica ci suggerisce o che stimola in noi per ragioni indipendenti dai suoi contenuti formali; può indagare le reazioni soggettive di tipo inconscio, scoprendo così le strade dell'uso della musica, per esempio, a fini terapeutici; può infine analizzare il modo in cui la mente umana comunemente organizza le sensazioni, ovvero come dà forma ai dati sensoriali organizzandoli in percezioni. Di quest'ultimo aspetto si occupa una delle più importanti correnti psicologiche del '900: la Psicologia della *Gestalt*, appunto, della *Forma*. I presupposti sono la distinzione fondamentale tra *sensazione* e *percezione* e l'idea che i processi percettivi tendano a generare "unità formali", cioè ad organizzare ed unire gli stimoli sensoriali in forme, raggruppamenti, a metterli in relazione e a gerarchizzarli.

Sorta in Germania agli inizi del secolo per opera di Max Wertheimer, questa corrente psicologica si fonda sull'idea filosofica di Franz Brentano che teorizzò la differenza tra la realtà *fisica* e quella *fenomenica*¹. Quando si osserva un oggetto, l'oggetto della realtà fisica è il contenuto dell'atto di osservare, ma ciò che si percepisce è una realtà fenomenica, ovvero l'oggetto come ci appare. Il modo in cui il soggetto che osserva vede l'oggetto non è la realtà fisica di quell'oggetto ma la sua rappresentazione fenomenica. La realtà fenomenica è il punto di vista della mente umana sulla realtà fisica, il modo in cui i dati sensoriali vengono elaborati e interpretati in unità percettive. Così, appunto, la *percezione* è diversa dalla *sensazione*. La sensazione è la raccolta di dati che gli organi di senso registrano dall'ambiente circostante. Tali segnali, poi, vengono trasformati in percezioni attraverso l'attività neuronale. Vengono quindi interpretati, elaborati, nel processo percettivo, secondo regole analizzabili.

La psicologia della *Gestalt* si concentra sullo studio della percezione, cioè sui meccanismi grazie ai quali un soggetto elabora la realtà fisica generando quella fenomenica, riuscendo a trasformare i dati sensoriali in percezioni. La prima importante scoperta è quella del *movimento apparente o stroboscopico*, cioè l'idea che attraverso il processo percettivo la mente tenda a realizzare unità anche in presenza di eventi fisici separati². Così i fotogrammi statici proiettati in sequenza al di sopra di una certa velocità sono percepiti come un movimento continuo e quando due lampadine si accendono alternate a una distanza fissa, quello che vediamo è un'unica luce che si sposta da un punto all'altro. Il meccanismo portante con cui la mente passa dalla sensazione alla percezione è perciò il "raggruppamento", l'assemblaggio. Nell'esperimento delle lampadine quello che noi vediamo non è una realtà fisica ma una riorganizzazione della mente che attua una sintesi tramite il processo di raggruppamento. L'illusione ottica è la riorganizzazione mentale di una realtà fisica osservata in cui la mente trasforma la sensazione in percezione. Questo processo è comune a tutti gli uomini: dato un *input* sensoriale il cervello opera un processo di semplificazione, mettendo in relazione i dati, assemblandoli, dando così luogo a una percezione. In questo senso «il tutto è diverso dalla somma della sue parti»: non c'è un procedimento di somma degli elementi ma di messa in relazione. Così nell'ascolto della musica, la *sensazione* riguarda l'individuazione ad esempio delle frequenze acustiche da parte dell'organo sensoriale deputato, mentre la *percezione* è il processo di unificazione formale attuato dal nostro cervello, ad esempio nell'individuare una melodia. La melodia perciò deriva dalla messa in relazione dei singoli segnali acustici tramite il raggruppamento. Per questo motivo se trasporto una stessa melodia in una tonalità diversa la riconosco lo stesso: cambiano le altezze dei singoli suoni ma non le relazioni tra di essi.

Inoltre il procedimento percettivo dell'assemblaggio avviene sia a livello minimo (per organizzare i singoli dati sensoriali) che più ampio (per organizzare i raggruppamenti già formati): il raggruppamento diventa a sua volta un elemento da mettere in relazione con altri raggruppamenti andando a formare raggruppamenti più grandi. Nell'ascolto di un brano musicale quindi il processo di strutturazione e segmentazione in parti più o meno grandi è modulare e non fisso, cioè evolve e rimodula continuamente i raggruppamenti durante la fruizione e quindi durante il procedere del brano. Fondamentale per lo svolgimento di questo processo è la memoria (*operativa o di lavoro*) che attraverso il suo *feedback* ci permette di rimodulare il percorso a seconda di come i nuovi stimoli elaborati in percezioni, si mettono in relazione coi precedenti, in un continuo processo di verticalizzazione e ridefinizione della gerarchizzazione.

Vediamo ora come Wertheimer descrive il processo "tensivo-distensivo" del pensiero:

Generalmente parlando, vi è dapprima una situazione S1, la situazione in cui il processo di pensiero effettivo ha inizio, e quindi, dopo un certo numero di passaggi, S2, in cui il processo finisce ed il problema è risolto.

Consideriamo la natura delle situazioni 1 e 2 mettendole a confronto, e prendiamo quindi in esame cosa avviene tra di loro, come e perché. È chiaro che il processo è una transizione, un cambiamento da S1 a S2 dove paragonato a S2, S1 è strutturalmente incompleto, presenta una lacuna o una difficoltà di struttura, mentre S2 sotto questo aspetto è strutturalmente migliore, la lacuna è stata riempita adeguatamente, la difficoltà strutturale è scomparsa: è ragionevolmente completo, a differenza di S1. Quando il problema è compreso, S1 contiene tensioni strutturali che vengono eliminate in S2. La tesi è che il carattere stesso dei passaggi, delle operazioni, dei cambiamenti tra S1 e S2 deriva dalla natura dei vettori prodotti in queste difficoltà di struttura per aiutare la situazione, appianarla strutturalmente... spesso il processo non ha inizio con S1 e non termina con S2, ma in S1.....S2..... S1 è già parte di uno sviluppo; e inoltre S2, la soluzione stessa, non rappresenta un termine, ma, per sua natura, porta a ulteriori conseguenze dinamiche³.

Leonard Meyer individua una connessione tra questo procedimento e il “processo estetico”, identificando nel meccanismo dell’attesa che da una situazione irrisolta conduce alla sua soluzione oppure la rimanda, il generarsi di un’emozione e quindi la natura del piacere estetico. Così, «se l’attesa nasce, poniamo, da un determinato vuoto di struttura, il ritardo necessario al compiersi del processo di pensiero si risolverà in affetto [...]. Oppure una situazione confusa e incerta che dà luogo ad una generica attesa di chiarificazione porterà ad uno stato di ansia e a risposte affettive»⁴.

In altre parole, come spiega Umberto Eco, Meyer assume la nozione di processo enunciata da Wertheimer per descrivere il discorso musicale:

uno stimolo si presenta all’attenzione del fruitore come ambiguo, inconcluso, e produce una *tendenza ad ottenere soddisfazione*: pone insomma in crisi, in modo che l’ascoltatore ha bisogno di trovare un punto fermo che gli risolva l’ambiguità. In tal caso sorge una emozione, poiché la tendenza a una risposta risulta improvvisamente arrestata o inibita; se la tendenza fosse appagata, non vi sarebbe scatto emotivo.

Ma poiché una situazione strutturalmente debole o di dubbia organizzazione crea delle tendenze alla chiarificazione, ogni dilazione imposta alla chiarificazione provocherà un moto affettivo. Questo gioco di inibizioni e reazioni emotive interviene a fornire di significato il discorso musicale: poiché mentre nella vita quotidiana si creano varie situazioni di crisi che non si risolvono e si disperdono accidentalmente così come sono sorte, nella musica l’inibizione di una tendenza diviene significante nella misura in cui la relazione fra tendenza e soluzione si fa esplicita e si conclude⁵.

In questa prospettiva, il discorso musicale si configura come un susseguirsi di raggruppamenti percettivi che tramite il *feedback* si riconfigurano e si dispongono gerarchicamente in un continuo alternarsi di momenti tensivi e distensivi anch'essi gerarchizzati, secondo un processo di rimodulazione che segue lo scorrere del brano musicale e che genera reazioni emotive.

La struttura musicale perciò è dotata di quelli che Meyer definisce i *significati incorporati* nel discorso musicale, cioè quei significati che sono propri, interni alla struttura stessa. Vi sono poi i *significati designativi*, cioè quelli referenziali, esterni alla struttura, concernenti elementi extra-musicali. Come chiarisce John Sloboda, il significato «designativo di riferisce a qualcosa di esterno alla musica, a oggetti ed eventi del dominio non musicale. [...] Il significato incorporato è, di contro, il senso che un brano musicale può avere per l'ascoltatore in termini di struttura propria»⁶.

I significati incorporati stimolano perciò emozioni che possiamo chiamare “intrinseche”, cioè concernenti meccanismi intrinseci all'oggetto fruito, che generano quello che possiamo definire il “piacere estetico”⁷. Ci sono poi le emozioni cosiddette “estrinseche” che riguardano invece ciò che viene collegato all'oggetto dalla nostra sfera biografica o socio-culturale. Sono emozioni che hanno a che vedere con sentimenti di empatia, identificazione, paura o piacere legati ad aspetti specifici della vita, del vissuto e del contesto socio-culturale personali. Hanno cioè a che vedere con il proprio gusto e il proprio sentire, con la soggettività di ciò che un contenuto musicale o semantico ci ispira o ci suggerisce. Questo tipo di emozione genera quello che può essere chiamato “affetto”.

Le emozioni *intrinseche* – di cui si occupa la psicologia di area cognitiva – sono oggettive poiché sono interne all'oggetto, riguardano la struttura dell'oggetto stesso. I meccanismi di tensione e distensione propri di un brano musicale, originano piacere estetico e quindi una risposta emotiva comune a tutti gli uomini. Al contrario le emozioni *estrinseche* – di cui si occupano le psicologie di area socio-affettiva e psico-analitica – essendo riferite a significati esterni collegati all'oggetto, sono soggettive. Lo stesso brano musicale quindi può suscitare risposte soggettive differenti a seconda di chi lo ascolta. In conclusione, con le parole di Umberto Eco,

Ciò non vuol dire che un discorso sulla natura della musica debba ad ogni costo evitare un riferimento al mondo dei sentimenti che essa suscita nell'ascoltatore, un mondo [quello delle emozioni estrinseche] che esiste, che è connesso inevitabilmente al fatto musicale, e che sarebbe quindi follia ignorare; ma il rapporto col fruitore si specifica proprio come il rapporto complesso di stimoli sonori dotati di una certa organizzazione (analizzabile) e una reazione umana che avviene secondo modelli di comportamento psicologico e culturale (anch'essi analizzabili o almeno descrivibili)⁸.

Figura e Sfondo

Nel corso dei suoi studi ed esperimenti Wertheimer **identifica le strategie mentali che regolano la messa in relazione dei dati sensoriali e permettono la formazione** dei raggruppamenti percettivi, i quali a loro volta, seguendo gli stessi principi, si mettono in relazione tra loro in un processo mobile di continua rimodulazione. **Individua così dei principi di unificazione formale** che permettono la formazione di unità fenomeniche. Ad esempio elementi vicini o elementi simili si unificano tra loro ed emergono come forme distinte; la mente tende a chiudere le figure incomplete, cioè a unificare i contorni anche quando sono parziali; vengono preferite soluzioni efficienti e sintetiche in cui vengono incorporati tutti gli elementi; la segmentazione del campo è influenzata dalle nostre esperienze passate⁹.

Questo procedimento fa sì che il campo percettivo (visivo o uditivo) si segmenti e si articoli in zone con carattere di *Figura* e altre con carattere di *Sfondo*. In che modo infatti le forme possono emergere rispetto all'insieme degli stimoli? In che modo la mente può isolare alcuni elementi da altri, presentandosi gli elementi simultaneamente? Per ragioni energetiche la mente opera delle semplificazioni: attraverso i meccanismi appena illustrati, il cervello che viene colpito da un numero di impulsi, riconfigura la realtà in termini schematico-riduttivi, gerarchizzando gli elementi, ovvero mettendone alcuni in risalto rispetto ad altri, creando cioè un rapporto tra ciò che è *Figura*, in primo piano e ciò che è *Sfondo*, in secondo piano. In questo senso lo *Sfondo* fa da supporto alla *Figura* e questa acquista la sua rilevanza proprio grazie allo *Sfondo* e il variare dello *Sfondo* può modificarla. Essendo gli elementi in rapporto di verticalità ovvero sovrapposti e simultanei, a seconda degli impulsi lo *Sfondo* può diventare *Figura* e viceversa, in un rapporto di stimolo e riconfigurazione continua.

Vi sono diverse modalità secondo cui la *Figura* e lo *Sfondo* possono essere in rapporto tra loro: il processo compositivo si appoggia a queste necessità psicologiche-sintetiche di articolazione del campo percettivo e si muove attraverso questo ventaglio di possibilità, caratterizzando così i differenti stili di scrittura musicale. La configurazione del rapporto *Figura-Sfondo* ci permette di percepire le relazioni di dialogo, scambio, alternanza, sovrapposizione e contrapposizione dei diversi elementi musicali, il rapporto tra *soggetto* e *controsoggetto*, tra la caratterizzazione tematica e l'accompagnamento, tra i motivi ritmico-tematici e la loro cornice ritmico-armonica. Nel rapporto di *complementarità*, per esempio, l'accompagnamento, che ha funzione di *Sfondo*, evidenzia la *Figura* della linea melodica e in questo senso gli elementi sonori si completano l'uno con l'altro. Alla base del

rapporto di *complementarità* c'è un contrasto percettivo tra una condizione ritmica continua (Sfondo) ed un'altra discontinua (Figura), dove quindi una funzione ritmico-simmetrica diventa fondamentale (complementare) per mettere in risalto gli interventi ritmico-asimmetrici della dimensione tematica. È proprio questa differenziazione della distribuzione ritmica che permette al nostro cervello di elaborare una percezione “polifonica” illusoria (diversa, cioè, dalla realtà fisico-sonora) sfruttando, essenzialmente, i principi gestaltici di *vicinanza* e *somiglianza* sopra accennati. Il rapporto di *dipendenza* è quello tipico della scrittura “accordale”, caratterizzato cioè da una sincronia ritmica tra le parti. In questo caso la linea tematica è “sorretta” da un'armonizzazione verticale e perciò la Figura e lo Sfondo sono elementi analoghi e interdipendenti. Il rapporto di *indipendenza* invece è quello dello stile “contrappuntistico” e riguarda elementi sonori diversi, spesso caratterizzati da dimensioni ritmiche differenti e da sfasature temporali di attacco. Il rapporto di *richiamo* è quello che troviamo nello stile “imitativo” e riguarda elementi analoghi che sono però disposti in differenti posizioni spaziali e temporali. Nello stile imitativo, in genere, la parte che lascia la proposta (Figura) assume funzione di Sfondo contrappuntando la parte che imita. Infine, il rapporto di *alternanza* è quello in cui due elementi differenti si alternano nella presenza: lo Sfondo è neutro (o passivo) e il fenomeno gestaltico risiede nel fatto che il cervello riesca comunque a percepire una continuità “virtuale” tra le due Figure che si susseguono in maniera alternata ed autonoma (quindi senza il pericolo di percepire un'unica Figura).

Musica e Parola.

Un ulteriore elemento di grande importanza analitica e interpretativa è costituito dal rapporto tra la musica e il testo. Non ci interessa qui affrontare le ragioni storico-culturali e stilistiche che hanno determinato il “dialogo” tra Musica e Parola nel corso della storia, ma piuttosto gli aspetti psicologico-linguistici che caratterizzano l'incontro su di un piano strutturale ed espressivo tra i due linguaggi. In questo ultimo ambito rientrano gli studi di psicolinguistica che ci dimostrano come, in realtà, le diverse articolazioni di “superficie” rimandino ad un comune assetto percettivo di profondità. Di particolare interesse è il parallelismo, evidenziato da Sloboda, tra la teoria del linguista americano Noam Chomsky e quella del musicologo tedesco Heinrich Schenker. I due condussero ricerche su linguaggi diversi, ma arrivarono sorprendentemente a conclusioni molto simili. Come scrive Sloboda: «entrambi sostengono ognuno per la propria disciplina, che il comportamento umano

deve avere alla base la capacità di formare delle rappresentazioni astratte». Secondo Chomsky «tutti i linguaggi naturali hanno, a livello profondo, la stessa struttura, e questa, a sua volta, può dir qualcosa di universale sull'intelletto umano». Similmente «è implicita in Schenker l'affermazione secondo cui, a livello profondo, tutte le buone composizioni musicali hanno lo stesso tipo di struttura, che ci rivela, almeno in parte, la natura dell'intuizione musicale». La somiglianza fondamentale quindi «è quella che riguarda la differenziazione tra strutture di *superficie* e strutture di *profondità*. Per struttura di superficie si intende, approssimativamente, la forma assunta dalla sequenza linguistica (o musicale) al momento in cui viene pronunciata (o scritta)», la struttura di profondità è quella che sta alle base delle differenti specificazioni di superficie. Così «musica e linguaggio condividono delle caratteristiche sia comportamentali che formali»¹⁰.

Tra il linguaggio verbale e quello musicale è bene operare una prima fondamentale distinzione: la parola è fatta di *significato* e *significante*, mentre la musica è essenzialmente *significante*. Il significato è determinato dal riferimento diretto di una parola verso "qualcosa" o "qualcuno"; il significante riguarda invece l'aspetto formale e fonetico della parola che nomina "qualcuno" o "qualcosa" (così, due parole come "Mela" in italiano "Apple" in inglese hanno lo stesso significato ma un diverso significante, appartenendo a due lingue diverse). Nell'uso quotidiano del linguaggio verbale, ciò che ci interessa è l'aspetto semantico, poiché comunichiamo con lo scopo di veicolare un'informazione. Diverso è il caso del linguaggio verbale utilizzato in letteratura e specialmente in poesia, dove un oggetto, uno stato emotivo, una situazione o un accadimento estremamente semplice, è preso a pretesto per la costruzione di una cattedrale che ha tutto il suo fascino espressivo nell'andamento fonetico-metrico e nella struttura formale. Questo succede eminentemente nella produzione vocale cameristica che si serve di testi poetici, ma anche nelle arie d'Opera o di Oratorio, che utilizzano prevalentemente un linguaggio di prosa: un fatto di grande semplicità funge da pretesto per la costruzione di una veste formale (in questo caso musicale oltre che testuale) che prevarica il fatto stesso, lo trasforma, lo trasfigura. La musica quindi da un lato si serve della parola per acquisire significato, per trarne ispirazione, per darne rappresentazione metaforica o descrizione didascalica, amplificandone il valore comunicativo; dall'altro permette alla parola di liberarsi dalla sua prevalente funzione semantica, sfruttando tutto il suo valore formale e dando vita ad elaborazioni musicali che trascendono il pretestuale spunto di partenza. Un esempio è quello del meccanismo musicale di ripetizione di parole o del loro prolungamento (sillabico o melismatico), inusuale in una narrazione o in una declamazione senza musica. La ripetizione (a fini macrostrutturali), di parte di essa (a fini mediostutturali) o di una singola parola (a fini microstrutturali) ha

senso solo se inserita nel contesto musicale: in questo caso quindi il testo viene incorporato e fagocitato dalla struttura musicale. Un altro esempio è quello di *Recitativo e Aria*: l'*Aria*, a differenza del *Recitativo*, non ha nessuna funzione narrativa e le parole vengono utilizzate pretestuosamente per costruirne una struttura espressiva. La struttura dell'aria barocca A-B con *da capo* ne è ancora di più la riprova: il *da capo* non ha più nulla a che vedere con la narrazione e con la parola, ha una ragione prettamente formale e musicale, la parola è solo significativa.

Così, quando la musica veste la parola ne assorbe il significato e lo utilizza per creare meccanismi e pannelli musicali agganciati, del tutto impensabili senza l'esistenza del testo. Al contempo però il significato della parola può guidare l'interpretazione musicale. Per esempio in una forma liederistica bipartita o strofica, le parti musicali si ripetono identiche o con piccole variazioni ed è il significato che guida il percorso interpretativo e determina l'intensificazione espressiva. Il compositore permette così al testo poetico di avere il suo degno respiro grazie all'intenzione dell'interprete, in un gioco di scambi e interconnessioni che vanno a determinare un tessuto percettivo che unisce i due linguaggi a livello profondo.

Esistono tre fondamentali meccanismi prosodico-musicali (livello medio/micro-strutturale), ovvero tre modi in cui la dimensione formale della musica e quella semantica della parola interagiscono tra loro a fini espressivi. Si parla di *cesure ritmico-cadenziali* quando si viene a creare una corrispondenza tra l'aspetto sintattico-semantico del testo e le funzioni cadenzali della musica. La coincidenza tra i due linguaggi è di tipo sintattico e si realizza una corrispondenza tra le rispettive forme di punteggiatura (per esempio una cadenza perfetta che viene impiegata in corrispondenza di un punto testuale o alla fine di una frase). Un altro meccanismo è quello già citato di *reiterazioni o prolungamenti sillabici o melismatici* che comporta l'accentuazione, attraverso la ripetizione o il prolungamento, di parole o frasi ritenute più importanti a livello semantico o espressivo. Infine, attraverso *climax dinamici e/o melodici*, la musica può mettere in risalto una parola o frase (ad esempio attraverso un'intensificazione dinamica o uno sviluppo dell'estensione melodica). Così elementi musicali specifici possono rendere più intensi ed espressivi i relativi passaggi Musica-Parola. I meccanismi prosodico-musicali oltre ad enfatizzare specifici passaggi, possono essere funzionali alla costruzione di ulteriori significati iper-testuali che si determinano attraverso una rete di rapporti, connessioni e rimandi.

Vi sono poi tre combinazioni compositive di testo e musica, ovvero tre tipologie di distribuzione del testo sulla musica a livello macrostrutturale. In un primo caso, per esempio nei Lieder strofici, al cambiare del testo la musica rimane uguale: su tutte le strofe

della poesia, la forma musicale si ripete identica o con piccole variazioni. Qui la musica tiene in considerazione il solo aspetto metrico del testo, non si modifica cioè al mutare del significato testuale. In altri casi, per esempio nella forma *liederistica* del *durchkomponiert*, al variare del testo varia anche la musica: la scrittura musicale si serve perciò del significato del testo, variando al variare della componente semantica. Infine la musica può variare pur rimanendo il testo invariato: può cioè generare nuovi significanti, ripetendo anche interi versi o strofe per ragioni formali di tipo macrostrutturale, ma anche per sottolineare l'importanza semantica della parola, della strofa o del verso ripetuto. Data una combinazione compositiva tra testo e musica, anche piccole alterazioni della struttura, possono fornirci spunti interpretativi interessanti, ma generalmente nei brani più intensi dal punto di vista espressivo, le strutture sono più articolate e più eloquenti sono i rapporti tra il significato testuale e il significante musicale.

Così, i rapporti Figura-Sfondo generati dalle articolazioni compositive e la determinazione di specifiche relazioni tra il testo e la realizzazione musicale, fanno parte della struttura intrinseca di un brano e contribuiscono alla creazione del suo proprio percorso tensivo-distensivo. Ogni composizione si configura come un'architettura di *climax* espressivi posti in una precisa relazione gerarchica e mettere in evidenza gli elementi propri di ciascuna struttura ci può aiutare ad indirizzare il percorso interpretativo in maniera più consapevole.

Note

- ¹ FRANZ BRENTANO, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, 3 voll., Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1874 (tr. it., *La psicologia dal punto di vista empirico*, 3 voll., Roma, Laterza, 1997).
- ² MAX WERTHEIMER, *Esperimenti sul fenomeno del Phi*, in *Experimentelle Studien über der Sehen Bewegung* [Studi sperimentali sulla visione del movimento] del 1912, considerato la prima pubblicazione in cui trova espressione l'impostazione teorica della psicologia della Gestalt. (da Aspi: Archivio storico della psicologia italiana).
- ³ MAX WERTHEIMER, *Il pensiero produttivo*, Firenze, Giunti-Barbera, 1965 (ed. orig. New York, 1945), pp. 255 e 259.
- ⁴ LEONARD B. MAYER, *Emozione e significato della musica*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. orig. Chicago 1956), p. 29.
- ⁵ UMBERTO ECO, *Necessità e possibilità nelle strutture musicali*, in UMBERTO ECO, *La definizione dell'arte (scritti dal 1955 al 1963)*, Milano, Garzanti, 1983, p. 176.
- ⁶ JOHN A. SLOBODA, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. orig. Oxford 1985), pp. 25-26.
- ⁷ Come scrive Argenton, infatti, l'arte è «il prodotto di un comportamento che ha una sua lontana origine biologica: la necessità, per sopravvivere, di mettere ordine nel mondo percepito». Così «la connessione fra rappresentazione o simbolo e significato è quella che ha contribuito a far sì che il nostro antenato preistorico potesse proseguire nel processo di ominazione, che lo ha aiutato a mettere ordine nelle sue esperienze del mondo, a dare loro un significato ed a trovare delle forme, effimere o durature, alcune delle quali artistiche, con cui rappresentare tali significati al fine di comunicarli, conservarli, tramandarli e arricchire così ulteriormente il proprio senso del mondo». In ALBERTO ARGENTON, *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'Arte*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, pp. 177, 215.
- ⁸ UMBERTO ECO, *Necessità e possibilità* cit., p. 175.
- ⁹ I principi di unificazione sono detti di: *vicinanza, somiglianza, chiusura, continuità di direzione, pregnanza* o «buona forma», *destino comune ed esperienza passata* e sono stati enunciati da Wertheimer nei due saggi *Untersuchungen zur Lehre der Gestalt* [Ricerche sulla teoria della Gestalt], pubblicati nel 1922-23 sulla rivista «Psychologische Forschung», fondata nel 1921 con Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, che divenne l'organo ufficiale della scuola gestaltista. (da Aspi: Archivio storico della psicologia italiana).
- ¹⁰ JOHN A. SLOBODA, *La mente musicale* cit., pp. 39-42.

Ferruccio Busoni e l'Italia

Marco Vincenzi

La celebre definizione di Busoni “uomo anfibio”, dovuta alla sottile capacità introspettiva di uno scrittore come Stefan Zweig, mette in luce il senso di appartenenza del musicista a due culture, l'italiana di nascita e la tedesca di elezione¹. Però è risaputo quanto Busoni si sentisse lacerato nella propria coscienza allo scoppio della Prima Guerra Mondiale: preferì esiliarsi in Svizzera piuttosto che schierarsi contro una delle due nazioni in conflitto. Invece è decisamente meno indagata la posizione del compositore nei confronti della musica italiana. Di solito il suo nome è associato a quello di Bach per via delle numerose trascrizioni, ma è anche tra quelli degli alfieri della tradizione strumentale tedesca, quando il nostro era Paese di melodramma. Ora, è certo vero che Busoni ha pensato di fondare in Italia un'orchestra stabile che potesse diffondere la conoscenza del sinfonismo di Beethoven e Brahms: come vedremo, è stato uno dei suoi tanti insuccessi quando era direttore del Conservatorio di Bologna tra il 1913 e il 1914. Però è anche vero (e di sicuro meno noto) che Busoni ha testimoniato nelle occasioni più impensate il suo amore per l'Italia. La recentissima edizione italiana della storica biografia busoniana di Edward J. Dent² fornisce svariati esempi di quanto Busoni si sentisse latino, conoscesse a fondo la nostra arte e la nostra letteratura, fosse incantato dal paesaggio toscano, ma soprattutto difendesse la musica italiana presente e passata dai suoi detrattori. Sotto questo aspetto, la posizione busoniana non è così distante da quella della successiva “generazione dell'Ottanta”, a cui si ascrive il merito di aver valorizzato gli antichi autori italiani. Ma procediamo con ordine.

Partiamo proprio da lontano, da dove meno ci aspetteremmo: Busoni appassionato del repertorio rinascimentale. Dent cita un episodio significativo attorno al 1885³: confinato a Frohnleiten col padre, Ferruccio scrive alla madre di inviargli alcune partiture fondamentali per il suo studio. Tra queste la *Passione secondo Matteo* di Bach e alcune Sinfonie di Mozart, ma anche un'antologia di Messe e Mottetti di Palestrina. Del resto, nello stesso periodo, il meno che ventenne Busoni aveva incontrato l'anziano Robert Franz⁴, il quale – trovandosi di fronte un ragazzo italiano – gli aveva esaltato i nomi di Palestrina, Lotti e Scarlatti, quali

modelli da seguire a distanza di secoli. Ancora negli anni di formazione a Vienna, Dent racconta di Ferruccio rapito ad ascoltare una Messa di Palestrina nella cappella del Palazzo Reale, o chino a copiare *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi nella biblioteca di Corte, con l'idea di revisionare l'opera per la pubblicazione (eventualità subito esclusa dal padre, il quale pensava ai soli guadagni facili)⁵. Molti anni dopo, nel pieno della gestazione del *Doktor Faust*, Busoni si era messo a studiare i Madrigali di Monteverdi: nel 1921 giunse a scrivere al Ministero delle Belle Arti a Roma, sottolineandone l'importanza educativa per i giovani artisti italiani⁶.

Da Monteverdi passiamo ora a Verdi: come tanti altri musicisti della sua generazione (fra i quali lo stesso Puccini), l'adolescente Busoni non era esattamente un verdiano. Nel 1884, scriveva che non c'era melodramma italiano ad averlo impressionato più di *Carmen*, aggiungendo:

Non pretendo, con questo dire, di sconoscere [*sic*] affatto i grandi meriti del Verdi ed i molti pregi della sua musica, ma a me sembra ch'egli abbia troppo poco operato per rialzare un'epoca decaduta, e poco assai ponendo le sue produzioni a confronto con quelle delle altre scuole, a lui contemporanee⁷.

Il vero *shock* arriva dieci anni dopo col *Falstaff*, che Busoni ascolta a Berlino nel 1894, riferendone alla madre in questi termini:

Ier l'altro udii il *Falstaff* di Verdi che è, nel suo genere, un piccolo capo d'opera. È veramente incredibile come un uomo di ottant'anni possa fare ancora delle cose non mai fatte da lui antecedentemente, non solo; ma varie cose pure non fatte da altri avanti lui. Il *Falstaff* è – diciamolo in breve – un lavoro originalissimo, fresco, spiritoso, e indubbiamente la miglior opera comica dopo il *Barbiere*. E non vuol dir poco⁸.

Subito dopo, il giovane ex-detrattore scrive all'illustre vegliardo una lettera colma di ammirazione⁹, senza però trovare il coraggio di inviargliela. Il vero significato di questa sorta di conversione è molto profondo: attraverso il *Falstaff*, Busoni inizia a scorgere i limiti della propria formazione tedesca. Proprio lui, che avrebbe sempre riconosciuto come il merito più grande del padre quello di averlo «severamente spinto [...] allo studio di Bach, [...] un musicista tedesco», ritrova «la latinità compartita[gli] dalla natura»¹⁰. Nello stesso tempo gli pare di vedere come l'eredità del teatro mozartiano (che per lui resterà sempre un modello irraggiungibile di perfezione) passi da Rossini all'ultimo Verdi, dotando così anche l'Italia di un'opera nazionale in evoluzione. Infatti, pur provando una crescente avversione per Wagner, Busoni non poteva negare che in Germania ci fosse

stato uno sviluppo costante da Weber allo stesso Wagner, così come in Francia si poteva cogliere una continuità da Berlioz a Gounod.

Negli anni a venire, la composizione di una grande opera italiana sarà uno dei progetti che più ossessioneranno Busoni: intorno al 1912 pensò a Leonardo come soggetto (incontrando più volte D'Annunzio¹¹, che avrebbe dovuto scrivere il libretto), poi immaginò addirittura di mettere in scena la *Divina Commedia*¹². Sebbene questi progetti fossero destinati a restare tali, l'Italia appare comunque nei quattro lavori teatrali busoniani: in *Die Brautwahl* (oltre alla citazione del *Mosé in Egitto* nella prima scena), è centrale il personaggio di Leonhardt, il quale ha molto in comune con il genio di Vinci oltre al nome. Inoltre una delle scene più intense dell'opera è la visione di una chiesa italiana dove il protagonista Edmund dipinge un affresco, mentre un coro invisibile canta in latino un inno alla gloria dell'arte. *Arlecchino*, ambientato a Bergamo, è tutto intessuto di riferimenti all'opera buffa (talvolta palesi, come quello a *La figlia del reggimento*, ma più spesso sapientemente evocati), mentre *Turandot* ostenta una fedeltà alla fiaba di Gozzi maggiore rispetto alla versione teatrale di Schiller e alla ben più famosa opera di Puccini: Busoni, infatti, non rinuncia alle maschere della commedia dell'arte veneziana, inserendole con assoluta naturalezza nel contesto fiabesco orientale e sottolineando così la matrice italiana del lavoro. Infine, uno dei quadri del *Doktor Faust* è immaginato alla Corte di Parma: alcune pagine richiamano antiche danze italiane e le affinità tra Faust e Leonardo sono numerose.

Passando alla produzione strumentale busoniana, uno dei lavori di ampie dimensioni dove la componente italiana è più evidente (e dove proprio questa componente fu aspramente criticata in Germania) è il monumentale *Concerto* per pianoforte, coro virile e orchestra. Dent riferisce nei dettagli la *bagarre* scatenata in una memorabile serata del 1904, quando Busoni si presentò al pubblico dell'austera Beethoven-Saal di Berlino «con un grande *Concerto* per pianoforte, o meglio, con un lungo *Concerto* per pianoforte», definito senza mezzi termini dal critico del *Roland von Berlin* come *Höllenspektakel*, ossia come «un pandemonio lasciato libero»¹³.

Busoni aveva deliberatamente sfidato i critici tedeschi, dando al suo *Concerto* un titolo italiano, con sottotitoli in italiano per i diversi movimenti. Basò questo per garantirsi l'ostilità dei critici più patriottici, ancora prima che questi ultimi si infuriassero per il carattere aggressivo e tipicamente italiano della musica stessa¹⁴.

In particolare il quarto tempo – il cui sottotitolo è appunto «All'italiana» – dovette risultare assolutamente scandaloso: nelle intenzioni dell'autore, questa autentica Tarantella voleva «diventare Napoli stessa; solo un po' più pulita, ma non così pulita come gli altri

tempi»¹⁵, comprendendo «una *notte d'amore* con una serenata – e anche un'*eruzione del Vesuvio*»¹⁶ e la citazione di una canzone dei bersaglieri¹⁷. Decisamente troppo per la critica e il pubblico tedesco.

Parlando della musica di Busoni, siamo arrivati ai suoi rapporti con l'Italia a lui contemporanea. Si tratta di un tema delicato, connesso soprattutto al Festival Internazionale di Musica Contemporanea, svoltosi a Salisburgo nel 1923: in una lettera a Dent¹⁸, Busoni osserva:

Gl'italiani si lagnano di essere negletti nella scelta del programma per Salisburgo. Oggi Gatti mi scrive che un gruppo di *sei* ha ritirato le composizioni. Nessuno ha avuto l'attenzione di comunicarmi questo passo; di modo che io rimango il solo nome italiano sul Programma.

Questa sorta di sciopero da parte di Alfano, Casella, De Sabata, Malipiero, Molinari, Pizzetti, Respighi e lo stesso Guido M. Gatti (quindi più dei sei citati da Dent) pare fosse la risposta al poco spazio riservato alla musica italiana all'interno del Festival. Considerando Busoni non soltanto un membro del Comitato d'onore della Società Internazionale di Musica Contemporanea, ma soprattutto uno dei più autorevoli compositori connazionali, Alfredo Casella gli inoltrò la lettera in cui gli autori sopracitati dichiarano di ritirare i rispettivi brani: peccato che fosse scritta in tedesco. Busoni, notoriamente permaloso, si sentiva toccato nel vivo quando la sua origine latina veniva dimenticata: la sua risposta irritata non si fece attendere.

Sono persuaso che la lettera=protesta era scritta in "ottimo" italiano: ma, allora, perché inviare a me una traduzione tedesca? – omaggio ironico? – Scherno? [...] Abito la Germania, dove non faccio altro che *combattere per l'italianismo* nella musica; e Voi, Italiani in Italia, esultate [*sic*] Strauss, Stravinskij, Debussy! Insultate Puccini, rinnegate Verdi, e Vi prostrate – a Roma – dinanzi a delle mediocrità tedesche¹⁹.

Il mese prima aveva scritto a Dent in termini analoghi, usando l'italiano come faceva il più delle volte nella fitta corrispondenza con l'amico inglese:

Il Walischeff vanta il Karmanzoff, Karmanzoff vanta il Walischeff, e tutti e due piangono di ammirazione per un terzo. [...] Gl'italiani dicono ira di Dio l'un dell'altro. [...] Una scuola puramente *italiana*, oggi, in Musica, *non esiste*. Chi fa dello Strauss, chi del Debussy, chi un po' di Stravinskij, e Wagner rimane il Dalaj-Lama. È ben naturale che l'estero abbia più gusto ad ascoltare gli *originali*, che non queste pallide copie²⁰.

E l'*affaire* si concluse ancora peggio. Quando l'apposita commissione selezionò la *Fantasia contrappuntistica* di Busoni per il Festival, si diede per scontato che il duo pianistico sarebbe stato individuato dalla sezione tedesca della Società Internazionale²¹, dal momento che l'autore abitava a Berlino; forse qualcuno sperava che gli interpreti sarebbero stati lo stesso Busoni con Egon Petri²² al secondo pianoforte, ma le cattive condizioni di salute di Busoni non gli permettevano più di suonare in pubblico²³. Alla fine, l'esecuzione fu affidata a Hans Kwast e alla moglie Frieda Hodapp²⁴, già dimostratasi una solida interprete busoniana. Nessun duo pianistico italiano si fece avanti, e questo la dice lunga su quanto effettivamente gli italiani considerassero Busoni un connazionale, seppure residente all'estero.

Forse bisogna fare un passo indietro di una decina d'anni e riandare al 1913, quando Busoni – pur fra mille incertezze – assunse la direzione del Conservatorio di Bologna. Si trattava della seconda volta in cui un'istituzione cittadina gli conferiva un riconoscimento importante: la prima era stata nel 1882, allorché la prestigiosa Accademia Filarmonica aveva conferito al quindicenne Ferruccio il diploma di composizione.



Empoli, casa natale di Busoni.

Nessun altro musicista adolescente – dopo Mozart, che l’aveva ottenuto nel 1770 – aveva ricevuto un attestato corrispondente da parte di quella che era la più antica fra le Accademie italiane²⁵. L’anno seguente, ancora a Bologna, Luigi Mancinelli²⁶ aveva diretto al Teatro Comunale la cantata *Il sabato del villaggio*, su testo di Leopardi, lavoro a cui il giovane Busoni si era accinto dietro suggerimento di Boito, che fu tra i suoi primi sinceri ammiratori²⁷. Insomma, Bologna rappresentava molto per Busoni: dal punto di vista personale, era la città italiana che prima fra tutte aveva riconosciuto il suo talento compositivo, ma era anche una città il cui solo nome evocava cultura, per la presenza della più antica Università europea, dove avevano insegnato Carducci e Pascoli. In un certo senso, era il luogo ideale da cui partire per cercare di imprimere un nuovo slancio alla vita musicale del suo Paese:

Quello che ho sempre sognato, un posto di grande autorità in Italia, mi viene ora offerto. In due e due quattro potrei fare di Bologna una città della musica, punto focale del Paese, e forse spingerla a occupare una posizione più elevata in Europa²⁸.

Eppure, nonostante l’entusiasmo iniziale, Busoni si scontrò quasi subito con la nostra burocrazia (che evidentemente – anche un secolo fa, al pari di oggi – era in grado di scoraggiare chiunque volesse intraprendere qualcosa di nuovo):

Benché abbia in mano molte cose, è difficilissimo combinare qualche cosa. (È come se mi si regalasse un’isola e mi si levasse la nave per andarci). 1° La direzione del Conservatorio. 2° I concerti della Società del Quartetto. 3° Una nuova rivista musicale, che sta a mia disposizione. 4° Un seggio nella Commissione delle rappresentazioni teatrali²⁹.

Sebbene possa sembrare una battuta, l’unica impresa che Busoni riuscì a portare a termine come direttore del Conservatorio bolognese fu la ristrutturazione dei servizi igienici, che secondo lui risalivano ai tempi di Padre Martini³⁰. Gabinetti a parte, il livello della scuola gli pareva basso, la villa che avrebbe desiderato abitare non era disponibile, ma soprattutto il sogno covato anni prima di dotare la città di una vera orchestra sinfonica (mezzo indispensabile per diffondere la conoscenza del grande repertorio tedesco, ma allo stesso tempo volano della rinascita strumentale italiana) si era infranto contro l’indifferenza delle istituzioni. Ecco quanto aveva scritto all’amico Emilio Anzoletti nel 1906:

Quasi tutte le città italiane mancano di concerti orchestrali sistematicamente organizzati. [...] Perciò mi venne in mente il progetto di un’orchestra italiana che provvedesse a tutte le città principali, regolamentate, seguendo un sistema ben maturato. [...] Bologna mi par propizia³¹.

Ed era certo questo uno dei motivi che lo avevano convinto ad accettare la nomina. La Grande Guerra e la successiva rinuncia alla neutralità dell'Italia agirono sul pacifista Busoni come un argomento definitivo: in un primo momento, egli chiese un anno di permesso al Consiglio Municipale bolognese per andare in *tournée* negli Stati Uniti. Nel 1915, quando decise di tornare in Europa, molte cose erano cambiate: a ragione o a torto, la nuova Amministrazione Comunale – ritenendo che Busoni fosse stato assente per troppo tempo – aveva già nominato un nuovo direttore del Conservatorio. Avendo ricevuto dall'Italia un'unica e poco gratificante offerta come insegnante di pianoforte a Roma, Busoni scelse di rimanere neutrale e di stabilirsi in Svizzera, dove restò sino alla fine del conflitto, incompreso tanto dagli italiani quanto dai tedeschi³².

Un discorso a parte meriterebbe l'interesse di Busoni per il futurismo – movimento tutto italiano – e in particolare per la pittura di Umberto Boccioni³³, al quale fu legato da profonda stima e sincera amicizia, nonostante la notevole differenza di età. Il rapporto tra i due nacque quando Busoni acquistò una grande tela di Boccioni – *La ville qui monte* – dopo averla vista in una galleria londinese nel 1912; il giovane pittore gli scrisse poco dopo per ringraziarlo. I due si incontrarono l'anno seguente in un'altra serata *shock* per il pubblico (stavolta tutto italiano), quando Busoni eseguì a Milano la *Sonatina Seconda*, una delle pagine più avveniristiche del proprio catalogo: in sala era presente una folta schiera di futuristi, capitanati dallo stesso Marinetti, i quali parvero apprezzare le arditezze di un brano così ostico, a differenza della maggior parte degli altri uditori. I rapporti proseguirono a fasi alterne fino a quando Busoni – già a Zurigo da un anno – decise di accettare l'invito dell'amico Marchese di Casanova³⁴ a trascorrere un periodo nella sua villa a Pallanza sul Lago Maggiore, chiedendogli di ospitare anche Boccioni, il quale aveva intenzione di ritrarlo. Il suo insolito ruolo di modello non era – comprensibilmente – l'unico motivo a smuovere Busoni dalla Svizzera: il Marchese possedeva infatti un'importante collezione di autografi lisztiani molto interessanti per lui, che in quel periodo stava occupandosi della revisione dell'opera pianistica del compositore ungherese. In ogni caso, a Pallanza Boccioni dipinse quel *Ritratto del Maestro Ferruccio Busoni* (oggi esposto alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma), che resta una delle sue ultime opere: purtroppo il pittore calabrese morì meno di due mesi dopo, cadendo accidentalmente da cavallo mentre prestava servizio militare. Busoni, indignato dal fatto che sui giornali italiani Boccioni fosse ricordato più come patriota che come artista, gli dedicò un vibrante articolo sulla *Neue Zürcher Zeitung*³⁵.

Con la *Neue Zürcher Zeitung* siamo tornati all'esilio svizzero da cui eravamo partiti, cercando di approfondire la storia che lega Busoni all'Italia. Questa si potrebbe concludere

ricordando che Busoni ritornò a Roma nel 1921³⁶, dove fu addirittura nominato Comendatore della Corona, sentendosi ironicamente lusingato da quel titolo³⁷. Però dobbiamo ricordare che la lettera al Ministero delle Belle Arti³⁸, dove egli caldeggiava l'insegnamento di Monteverdi per l'alto valore formativo, risale al mese dopo e non risulta abbia avuto risposta: di certo Busoni avrebbe preferito essere preso in considerazione come mentore, compositore, filosofo della musica, che come un personaggio del *Don Giovanni*, nonostante il suo grande amore per Mozart.

Eppure, se vogliamo terminare parafrasando Manzoni («così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimosettimo»), potremmo aggiungere che ha continuato ad andare così nel secolo scorso, e ancora in questo, per limitarci alla poca consapevolezza che l'Italia ebbe – e ha tuttora – della statura di un artista profetico come Busoni. Del resto, essere un “uomo anfibio” vuol dire sentire di appartenere a due mondi, ma anche rischiare di non essere pienamente accettato da nessuno dei due: per tutta la vita, Busoni ha dimostrato amore per l'Italia, pur scegliendo di vivere in Germania. L'Italia ha saputo cogliere il solo aspetto del “principe dei pianisti moderni”, che “soggiogò, commosse, stupì con la grande arte sua le genti di tutto il mondo civile, recando gloriosamente dovunque il nome d'Italia”, come recita la lapide apposta sulla casa natale a Empoli. Non ha saputo cogliere, invece, la portata di un uomo di cultura cosmopolita, la cui avveniristica concezione della musica – oltre all'inconfondibile e personalissima cifra stilistica – resta un'eredità unica per il suo Paese.



Ferruccio Busoni (Museo Casa Busoni).

Note:

- ¹ «Un altro di questi uomini anfibi, posti fra due nazioni, era Ferruccio Busoni, italiano per nascita ed educazione, tedesco di elezione. [...] «A chi appartengo?» mi domandò una volta. «Quando la notte sogno, mi accorgo al destarmi di aver parlato in sogno in italiano. Ma se poi scrivo, penso parole tedesche»», STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri*, trad. it. di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1946, ristampa 1979, pp. 221-222.
- ² EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia*, a cura di Marco Vincenzi, trad. it. di Tomaso Valseri e Mara Luzzatto, Polistampa, Firenze, 2020.
- ³ *Ibidem*, p. 65.
- ⁴ Robert Franz (1815-1892), organista, compositore e direttore d'orchestra tedesco, si dedicò intensamente allo studio di Bach e Händel, ma anche alla composizione di Lieder (ne scrisse più di 300); dal 1841 divenne progressivamente sordo, e ricevette aiuto da amici, fra cui Liszt e Joachim. Per l'incontro di Busoni con Franz, cfr. *ibidem*, p. 66.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Volkmar Andrae, Berlino, 15.06.1921, in *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, scelta e note di Antony Beaumont, ed. it. riveduta e ampliata da Sergio Sablich, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Ricordi-Unicopli, 1988, p. 466.
- ⁷ FERRUCCIO BUSONI, *Della Carmen di Bizet e del posto che occupa nella storia dell'opera francese*, in *Gli articoli su "L'Indipendente"*, in appendice a *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, trad. it. di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola, Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, p.493, nota 1.
- ⁸ FERRUCCIO BUSONI, Lettera ai genitori, Berlino, 24.03.1894, in *Lettere ai genitori*, a cura di Martina Weindel, ISMEZ Editore, Roma, 2004, p. 291.
- ⁹ «Illustre e venerato Maestro, già da molto tempo è nato e s'è accresciuto in me il desiderio [...] di presentarmi a Lei, di entrare in un rapporto qualsiasi col primo compositore d'Italia, con uno degli uomini più nobili del nostro tempo. [...] La mia giovinezza trascorse tra studi severi, lavoro e meditazioni perseveranti, nutriti e sostenuti dalle arti e scienze germaniche. [...] Relativamente troppo tardi dunque – voglia perdonarmi! – sono arrivato ad ammirare i Suoi capolavori e ad inebriarmene. Infine il *Falstaff* ha suscitato in me una tale rivoluzione dello spirito e del sentimento, che con pieno diritto posso datare da questo momento un'epoca nuova della mia vita artistica»: FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Giuseppe Verdi, Berlino, s.d., in *Lettere cit.*, p. 105.
- ¹⁰ FERRUCCIO BUSONI, *Poscritto attuale all'Edizione di Bach di Ferruccio Busoni*, in *Lo sguardo lieto cit.*, p. 269.
- ¹¹ Cfr. EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia cit.*, pp. 179, 183-185.
- ¹² «Dante [...] avrebbe fornito il soggetto ideale per la grande opera nazionale. Questa si sarebbe aperta col Sommo Poeta sognante sulla famosa pietra in Piazza della Signoria. [...] Poi sarebbero seguite altre sei scene tratte dalla *Divina Commedia*. [...] L'opera si sarebbe dovuta concludere con l'incontro di Dante e Beatrice, e la loro ascesa al cielo»: *ibidem*, p. 182.
- ¹³ Cfr. EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia cit.*, p. 127. Oltre all'opinione sopra riportata di Adolf Weissmann sulle colonne del *Roland von Berlin*, Dent riferisce che «l'opera fu coperta di insulti da quasi tutta la stampa».
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 128.
- ¹⁵ FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Berlino, 01.08.1902, in *Lettere alla moglie*, a cura di F Schnapp, traduzione e prefazione dell'ed. it. a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955, p. 49.
- ¹⁶ FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Berlino, 22.07.1902, *ibidem*, p. 48.
- ¹⁷ Conformemente alle abitudini di Busoni, che era solito far circolare il proprio materiale in diverse composizioni, alcuni temi del *Concerto* ritorneranno nella seconda *Elegia*, intitolata non a caso «*All'Italia!*» (con tanto di punto esclamativo).
- ¹⁸ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Edward J. Dent, Berlino, 17.06.1923, in *Lettere cit.*, p. 498.
- ¹⁹ FERRUCCIO BUSONI, Lettera ad Alfredo Casella, [Berlino], 21.07.1923, *ibidem*, p. 501.

- ²⁰ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Edward J. Dent, Berlino, 24.06.1923, *ibidem*, p. 498.
- ²¹ «Così, per esempio, sono un po' attonito che la sezione tedesca "s'impegni a prendere la responsabilità" per la mia cooperazione a Salisburgo»: *ibidem*.
- ²² Egon Petri (1881-1962), pianista tedesco, studiò violino col padre Henri, poi pianoforte con Busoni, di cui fu allievo prediletto a Berlino e a Weimar. Insegnò a Manchester, Zakopane, Basilea, Berlino, infine negli Stati Uniti. Già all'epoca, era considerato il massimo interprete ed erede del magistero busoniano.
- ²³ L'ultima apparizione pubblica di Busoni come pianista fu alla Philharmonie di Berlino in data 29.05.1922, solista nel *Quinto Concerto* ("Imperatore") di Beethoven.
- ²⁴ Frieda Hodapp (1880-1949), pianista tedesca, allieva di Jacob Kwast, che sposò nel 1902. Oltre all'attività concertistica (anche in duo col marito), insegnò a Berlino, Mannheim e Heidelberg. L'anno precedente aveva eseguito in prima assoluta il *Concertino op. 54* (esito dell'aggiunta del dittico *Romanza e Scherzoso al Konzertstück op. 31 a*) di Busoni, sotto la direzione dell'autore.
- ²⁵ Vale la pena di citare per esteso il testo della lettera di accompagnamento: "Vi sovvenga, o giovinetto artista, che nella sala in cui voi avete entusiasmato un eletto uditorio col vostro suono, e in cui avete composto i pezzi per l'esame di Maestro, ivi pure, in tenera età, diede il suo esperimento l'immortale Mozart per ottenere in quest'Accademia il grado stesso che voi pure avete conseguito. Ciò vi serve di sprone e di conforto a proseguire nell'intrapresa carriera, che dovrà guidarvi alla celebrità", cit. in SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1982, p. 23.
- ²⁶ Luigi Mancinelli (1848-1921), compositore, direttore d'orchestra e violoncellista, nel 1881 fu nominato direttore del Conservatorio di Bologna, della Cappella di S. Pietro e del Teatro Comunale, e fondò la Società del Quartetto. Ebbe apprezzamenti come direttore d'orchestra sia da Verdi che da Wagner; all'estero, lavorò soprattutto a Londra, Madrid, New York e Buenos Aires.
- ²⁷ «Non dimenticherò mai che Boito, molto più tardi, si mostrò indignato che io avessi dedicato tanto tempo al pianoforte e tanto poco alla composizione, Egli fu quasi il solo a intendere il mio dovere artistico in questo modo, e io accolsi questo rimprovero come la più meravigliosa delle lodi»: FERRUCCIO BUSONI, *Arrigo Boito, in memoriam ne Lo sguardo lieto* cit., p. 401.
- ²⁸ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Hermann W. Draber, Bologna, 18.04.1913, in *Lettere* cit., p. 239.
- ²⁹ FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Bologna, 15.10.1913, in *Lettere alla moglie* cit., p. 234.
- ³⁰ EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia* cit., pp. 195 e 204.
- ³¹ FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Emilio Anzoletti, Berlino, 10.05.1906, in *Lettere* cit., p. 130.
- ³² Quando stava ancora valutando se accettare o meno l'incarico bolognese, Busoni si era decisamente illuso sui propri conazionali: «Ma gli Italiani mi hanno pienamente riconosciuto come loro compatriota, finalmente – mentre Berlino mi considererà sempre uno straniero e inveirà contro il mio modo di suonare Beethoven» (cf. nota 28). In realtà, dopo la guerra, la Germania gli avrebbe offerto la cattedra di composizione all'Accademia berlinese, mentre l'Italia si sarebbe limitata a un'onorificenza di facciata.
- ³³ Per approfondire l'argomento, cfr. l'ottimo saggio di LAURETO RODONI, *Tra futurismo e cultura mitteleuropea: l'incontro di Boccioni e Busoni a Pallanza*, Alberti, Verbania-Intra, 1998.
- ³⁴ Silvio Dionigio Camillo della Valle di Casanova (1861-1929) studiò pianoforte con Liszt a Weimar, poi germanistica e filosofia all'Università di Stoccarda. Aprì ad artisti e scrittori la sua villa a San Remigio di Pallanza sul Lago Maggiore.
- ³⁵ FERRUCCIO BUSONI, *Il caso di guerra Boccioni*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 433-435.
- ³⁶ Sergio Sablich annota che Busoni si presentò al pubblico dell'Augusteo in quattro concerti come solista e uno come direttore in sole due settimane (cf. F. BUSONI, *Lettere* cit., p. 458 nota 2).
- ³⁷ EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia* cit., p. 234.
- ³⁸ Cfr. nota 5.

Una famiglia di copisti e suggeritori a Genova: i Taccoli e il Teatro

Davide Mingozzi

1. Federico Taccoli, "conte" e copista di musica*

La curiosa personalità di Federico Taccoli è strettamente legata alle vicende dei teatri genovesi. Nacque forse a Modena all'incirca nel 1727¹, discendente di una famiglia d'antica nobiltà reggiana². Il padre Pietro acquistò nel 1723 il marchesato di S. Possidonio e vi edificò un'imponente residenza. Federico potrebbe essere stato educato a Modena nel Collegio di S. Carlo dove venivano insegnati anche i rudimenti musicali. Morto il padre nel 1738, seguirono aspri contenziosi fra il primogenito Achille e i fratellastri; tra questi anche Federico. Forse in seguito a tali vicende Taccoli decise di trasferirsi a Genova dove risulta già stabile nel 1743³. In città il "conte Taccoli", come si faceva chiamare⁴, iniziò a rivolgere i propri interessi verso le più svariate forme di guadagno: dal commercio di cavalli e strumenti musicali, all'affitto di appartamenti, al prestito di denaro, all'impiego come copista e suggeritore per i teatri⁵. Personaggio dal temperamento focoso⁶, dedito all'immischiarsi in qualsivoglia traffico, lecito o illecito che fosse, lasciò una non irrilevante mole di documenti giudiziari e notarili, testimonianza dei suoi multiformi interessi commerciali. L'impietoso ritratto tratteggiato da Levati («uno dei tanti ficcanasi teatrali, che aveva il ticchio di essere musico e faceva da suggeritore al Teatro S. Agostino»), uno «dei tanti ciurmatori che ebbero il loro quarto d'ora di celebrità fra noi»⁷) non rende giustizia però all'importanza che il "conte" ebbe in campo musicale. Per quasi sessant'anni Taccoli sovrintese a una vera e propria copisteria per soddisfare le numerose richieste della nobiltà genovese e i sempre maggiori bisogni dei teatri cittadini. Da una serie di pagamenti effettuati nella stagione primaverile del 1774, per esempio, apprendiamo che Taccoli fornì le parti copiate per l'orchestra e collaborò alle rappresentazioni come suggeritore⁸.

* Desidero ringraziare il prof. Maurizio Tarrini per avermi gentilmente fornito materiale sia bibliografico sia documentario, frutto delle sue ricerche su Federico Taccoli. Le abbreviazioni impiegate nelle note sono le seguenti: ASCG = Archivio Storico del Comune di Genova; ASGe = Archivio di Stato di Genova; I-GI = Genova, Biblioteca del Conservatorio di musica "N. Paganini".

Quest'ultimo incarico fu mantenuto anche negli anni seguenti, come leggiamo in una ricevuta del 6 giugno 1790⁹. Talvolta, avendo evidentemente dimestichezza con la pratica strumentale (forse con il violino), si adoperò anche per le feste da ballo¹⁰. Non detenne tuttavia un monopolio nella collaborazione con i teatri genovesi, almeno non fino al 1794. Per il carnevale '73, per esempio, la copiatura delle parti fu assegnata a Giuseppe Saettone detto "Bona", contrabbassista dell'orchestra¹¹. Lo stesso Saettone, in collaborazione con Taccoli, approntò le parti per la stagione primaverile del '74¹², mentre nel '89 l'incarico fu condiviso con l'orchestrante Giovanni Battista Fossa¹³. Le partiture dei balli nella stessa stagione furono invece copiate da un tal Giuseppe Pietra¹⁴. Per rispondere alle numerose richieste, Taccoli si valse negli anni di svariati collaboratori: nel 1787 lavorò nello «scagno» un certo Giacomo Crespi, nel '94 Costantino Tubino e anche Maria Caterina Taccoli collaborò con il padre.

Traccia della rilevante attività della copisteria è il gran numero di manoscritti a essa riconducibili¹⁵, in cui l'elegante grafia di Taccoli si accompagna sovente a quella dei suoi collaboratori¹⁶. Il primo manoscritto al momento noto a lui riconducibile, l'aria «Cara, ti lascio, addio» dall'*Adriano in Siria* di Andrea Adolfati è databile al 1751¹⁷; l'ultimo, la cavatina «Poverina sventurata» dai *Due baroni* di Francesco Gnecco, reca invece l'indicazione «In Genova 1804»¹⁸: ossia alle soglie della sua scomparsa il 5 marzo 1809¹⁹.

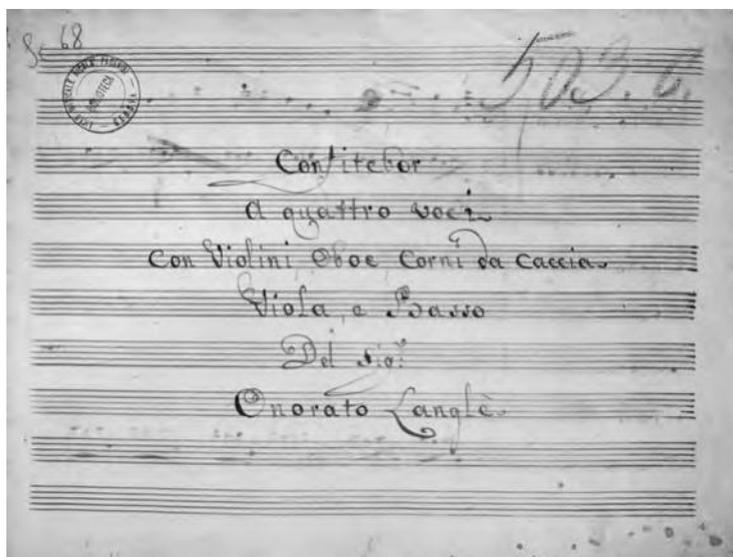


Fig. 1. Honoré Langlé (1741-1807), *Confitebor a quattro voci con Violini, Oboe, Corni da caccia, Viola e Basso* (frontespizio), copia realizzata da Federico Taccoli (Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica "N. Paganini").

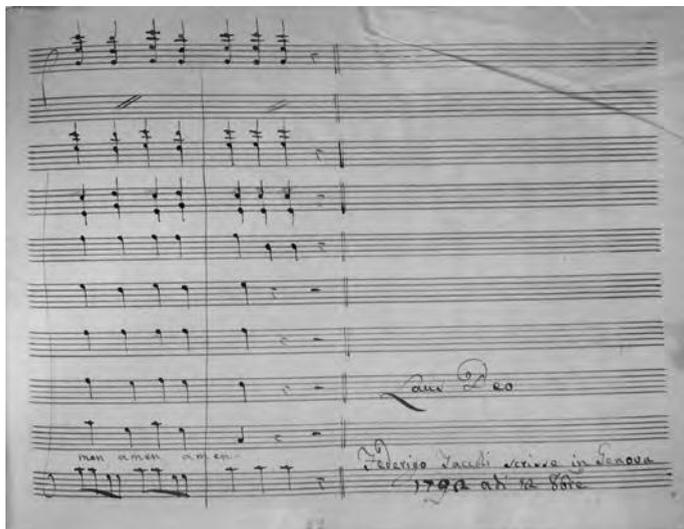


Fig. 2. Honoré Langlé (1741-1807), *Confitebor a quattro voci ...*, sottoscrizione di Federico Taccoli a c. 51: *Federico Taccoli scrisse in Genova 1792 adì 12 8bre* (Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica "n. Paganini").

Taccoli diede prova di un temperamento bellicoso anche nei rapporti con la direzione del teatro. Nel maggio 1794, l'impresario Francesco Benedetto Ricci affidò la redazione delle parti per l'opera a un altro copista suscitando il risentimento del Nostro. L'impresario si indusse in tale decisione per un contenzioso in corso con Taccoli che vantava nei confronti di Ricci un debito di 20 lire. Impegnato in quei giorni nella copiatura dell'opera *I zingari in fiera* di Paisiello, Taccoli pensò di sequestrare la copia in attesa di chiarimenti. La contesa è narrata da un tal Francesco Brindani e da un collaboratore della copisteria, Costantino Tubino, i quali l'11 aprile dell'anno seguente dichiararono che

in un giorno del mese di maggio [...] mi trovai in casa del signor conte Federico Taccoli [...] e vidi che capitò il signor Francesco Ricci impresario del Teatro il quale disse al detto signor Taccoli se voleva o no darle lo spartito de' *Zingari in fiera* [...] allora le rispose detto signor Taccoli che volentieri ce lo darà ma che prima di tutto voleva da esso sapere per quale motivo le voleva levare le copiature del Teatro che da anni 22 e più aveva sempre servito con universale soddisfazione e gradimento²⁰.

Non si trovò un accordo e l'incarico fu affidato a un altro copista. Taccoli il 26 agosto si rivolse ai Residenti di Palazzo chiedendo di essere mantenuto nel possesso del suo impiego²¹. I due magistrati infine ordinarono che

Federico Taccoli debba essere conservato e mantenuto nel suddetto impiego di copista della musica del teatro nella stessa guisa che lo ha esercitato per il passato, ed abbia il *gius* esclusivo di qualunque altro nel copiare detta musica, cioè di cavarne tutte le parti, tanto per l'orchestra quanto per li cantanti ed attori, mediante li prezzi consueti stabiliti e percepiti in addietro e sino al presente, né possa mai decadere da tal beneficio per opera e fatto di verun impresario, salvo il caso di grave mancanza nel proprio dovere²².

Le testimonianze dei battibecchi che lo videro coinvolto sono numerose e delineano un quadro, talvolta divertente, della personalità del Taccoli. È il caso della contesa sorta nel 1785 con il cembalario Antonio Corsi,²³ che nel '90 così Taccoli raccontava²⁴:

Dell'anno 1785 in febbraio il signor Antonio Corsi fu da me incaricato d'aggiustare un mio cembalo a tre registri, cioè impiumarlo, impannarlo [*sic*] e porgli le corde, per la quale fattura mi prese L. 60. Fatto riportare tale cembalo in mia casa, venne da me il signor abate Lorenzo Prato per sentirlo e nel sonarlo, trovò che nella prima ottava de' bassi le corde non erano accordate. Prese la chiave per accordarle e s'accorse che non stavano accordate neppure per il breve spazio di due Ave Maria, sicché nol potè suonare. Pochi giorni dopo il signor Paolo Briaschi organista mi chiese se volevo prestargli tale cembalo per servirsene. Al che io acconsentii. Quando il signor Briaschi ebbe in casa il cembalo, venne fra breve da me per dirmi che non mancassi di rimandarmi a prenderlo, perché era inservibile, atteso che nella prima ottava de' bassi le corde non si potevano accordare perché l'arco delle punte dove si appuntano le dette corde era quasi del tutto staccato dal piano armonico [...] Mandai subito dal Corsi acciò andasse a visitare il cembalo. Disse egli che se gli mandasse di nuovo in casa, che con tutta facilità l'avrebbe posto a luogo [...] Ora il Corsi quando ebbe in casa il cembalo [...] se lo tenne tal quale, e ciò perché già aveva da me prese le L. 60. In vece del mio cembalo se ne serviva per banco, con mettervi sopra altri cembali, legni, ferri e tutto ciò gli capitava da levare da mezzo nella sua fabbrica d'organi. Sicché passando tre e quattro anni in questo modo e vedendo che il mio cembalo non tornava mai, mandai dal Corsi il suddetto signor Braschi per sollecitarlo a terminarlo. E per ciò effettuare lo stesso signor Braschi mi propose di comprare dal Corsi una piccola spinetta che aveva in casa, allora gli dissi di non volergliela pagare finché non mi avesse bene aggiustato il cembalo. Di fatto andai dal Corsi per vedere la spinetta quale negoziai per nove scudi di Francia, e quando l'ebbi in casa dissi di non volergliela pagare se non dopo avermi reso il mio cembalo ben accomodato. Il Corsi mi fece mille preghiere, acciò gli dessi subito li 9 scudi, promettendomi fra un mese il mio cembalo accomodato. Io sul momento gli sborsai tale denaro. Passato il mese mi dice che il cembalo è già accomodato ma che pretende per tale accomodatura lire cinquanta.

La lite si protrasse per i successivi cinque anni: Corsi non voleva restituire il cembalo se non dopo essere stato pagato e Taccoli lo accusava di aver danneggiato lo strumento.

Nel 1790 Taccoli tentò una nuova causa con il Corsi. Il 24 agosto si procedette a una perizia dalla quale emerse che non era stato eseguito alcun intervento e Corsi fu condannato a rimborsare le L. 30 a Taccoli. Da parte sua il cembalaro, non intenzionato a sborsare la somma, intentò un'ulteriore causa contro Taccoli, commissionandogli di copiare svariata musica senza poi volergli pagare le L. 35 dovute²⁵. Alla fine, il 12 settembre, Corsi fu condannato e rimborsò sia le L. 30 che le L. 35²⁶.

2. Giuseppe Taccoli, suggeritore

Anche il figlio, Giuseppe Taccoli, nato tra il 1743 e il '45²⁷, gravitò nell'orbita dei teatri cittadini. Ricevette una certa educazione, retaggio della nobiltà vantata, e fu istruito nella musica che sfruttò adoperandosi come suggeritore. Non risulta alcuna collaborazione con la copisteria di famiglia. Ereditò dal padre l'ambizione per il proprio rango – anche lui si fece chiamare “conte” –, nonché un'indole impetuosa e violenta di cui diede prova in due occasioni nel 1788, a pochi giorni di distanza.

Il 26 maggio, Bartolomeo Brosi, capitano di guardia al Teatro da S. Agostino, in un rapporto informò che la sera precedente «il suggeritore dell'opera per nome il Conte Taccoli ha fatto doglianza che il Magnifico Paolo Cicala [...] le aveva date delle bastonate»²⁸ nella platea del teatro. Cicala negò l'accaduto e i due in via preventiva furono arrestati. Il Governo ordinò di avviare delle indagini e nei giorni successivi furono raccolte svariate testimonianze²⁹. Apprendiamo così che la sera del 25, Taccoli si trovò

verso le ore ventitré suonate essendo passata la processione [...] alla finestra del mezzano della seconda donna in compagnia della cameriera e vedendo passare un oboista soprannominato Mario Stella di compagnia del primo mezzo carattere, lo chiamai perché venisse sopra come di fatti successe, [...] e giunti in sala dimandò detto Stella alla cameriera chi era di là ed essa le rispose essere un sonatore ed io subito le soggiunsi: «sarà Scannavino»;³⁰ e subito detto Stella entrò e vedendo che vi era in vece il Magnifico Paolo Cicala rispose: «perdoni Vostra Eccellenza mi avevano detto che ci fosse Scannavino» [...] Ritornato verso le ore 24 suonate mi portai nuovamente da detta seconda donna e vi trovai per anche il detto Magnifico Paolo Cicala ed entrato nella stanza senza che altro mi dicesse si partì [...] Dopo alcuni minuti mi partii con detta seconda donna e l'accompagnai in camerino e me n'andai in platea del Teatro e, giunto alle prime banche, trovai detto Magnifico Cicala [...] e presomi per un braccio [...] dicendomi che mi aveva da parlare e [...] mi disse che era molto mal soddisfatto di me al che soggiunsi: «mi dica il motivo»; ed egli rispose: «dalla Seconda Donna questo dopo pranzo mi ha fatto un'azione da birbante dicendo che io ero il sonatore Scan-

navino», e che non era da paragonarsi al sonatore mentre era Paolo Cicala e mi avrebbe dato delle legnate e, soggiungendole che non aveva ragione di fare questo, me ne tirò due³¹.

Discordante la versione raccontata da Cicala:

Domenica sera verso le ore 23 ½ andai dalla Seconda Donna del teatro e vi trovai il conte Taccoli sdraiato sopra una sedia con il cappello il capo facendo mille sbadigli, dopo mezz'ora si è affacciato alla finestra e passando l'oboista Mario Stella lo chiamò ed interrogato da detto Mario Stella chi vi era rispose: «ci è quel coglione di Scannavino», e di fatti venuto sopra detto sonatore Mario Stella entrò dentro della camera e subito mi disse: «servo Scannavino»; ma poi avendomi meglio riconosciuto mi disse: «Vostra Eccellenza perdoni» [...] Andatomene nella platea del teatro mentre passeggiavo per la corsia di mezzo mi sentii dare un urtone e voltatomi conobbi che era il detto signor Taccoli, allora le dissi: «venga con me che le ho da parlare»; e [...] le dissi che io non sono Scannavino [...] ma che ero Paolo Cicala e che nemmeno doveva dar urtoni ed egli stando sempre con il cappello in capo glielo presi e ce lo gettai in terra e le dissi che questa non era la maniera di trattare ed egli mi rispose che egli se n'infotte di tutti li gentiluomini e che io ero un gentiluomo da cazzi e soggiungendole che si meriterebbe delle legnate egli allora senza che le dessi o altro mi prese in mano il bastone e dopo d'avermelo rotto si pose a gridare che io lo ho bastonato³².

Furono riportate anche altre testimonianze, tutte favorevoli a Taccoli. Il 2 giugno fu ordinato il rilascio di Taccoli e il giorno successivo fu decretato l'arresto di Cicala nella fortezza di Savona³³.

Giuseppe Taccoli non seppe però giovarsi della recuperata libertà. A distanza di nemmeno un mese, il 26 giugno, il sergente di guardia a Palazzo Angelo Maria Alessandri riferì di essere stato chiamato al «casino del teatro», dove era accorso un «alterco anche con armi alla mano fra il conte Taccoli ed il secondo uomo»³⁴ Luigi Bonfanti. Costui raccontò che nella sera precedente, in compagnia di tal Luigi Raffanelli, del primo ballerino Urbano Garzia e del fratello di quest'ultimo sentì

del rumore nelle stanze destinate per la Seconda Donna, dove il Garzia, andato per vedere cosa vi era, essendo dalla porta disse che questa non è la maniera di trattare, si sentì una voce [...] quale disse: «chi siete voi? Cosa volete?»; e subito noi a riparo d'ogni inconveniente venimmo ad avvertir la guardia [...] e ritornati al Teatro sentimmo sempre far rumore dalla porta di detta Seconda Donna, io allora me ne andai a letto [...], ebbi però il riguardo di porre dalla mia porta detto fratello di Garzia ed il mio servitore per vedere chi sortiva da quella stanza e svegliandomi questa mattina dimandai agli stessi chi era sortito e mi risposero che prima era sortito un uomo piccolo vestito di colore che non conosco e poco dopo sortì il Taccoli. Alzatomi da letto andai da Raffanelli, e ci raccontai quanto [...] e nel nomi-

narle il conte Taccoli passò lo stesso e disse: «con chi parlate?» ed io le risposi: «un'altra volta signor Taccoli abbiate la bontà di stare quieto e non venire ad inquietare le persone» ed egli subito mi disse: «siete un coglione»; e dopo qualche altre parole dettesi vicendevolmente mi pose mano ad una pistola che ben distinti non ostante che non vi fosse ben chiaro attesa la vicinanza in cui eravamo. Allora io mi ritirai dentro l'appartamento del signor Raffanelli e prendendo una sedia per difendermi egli si ritirò in casa di detta Seconda Donna, e subito mandai il mio servitore a chiamare la guardia.³⁵

Diversa la versione raccontata da Taccoli³⁶:

La notte del giorno 26 andai in compagnia del mio sarto verso le ore due circa all'abitazione della seconda donna [...] per prendere certa roba da farmi un paro calzone e consegnarla al detto sartore e di fatti aperta la porta, essendo le finestre aperte, si chiuse sbattendo forte e subito vennero Raffanelli, Bonfanti, Garzia ed il servitore di detto Bonfanti quali dissero: «chi vi è <?>» e non volendo aprirci dissero molte improprie ed io mai parlai a segno che stimai bene di chiudere col ferro la porta e di non più sortire in quella notte e fatto giorno me n'andai essendo però prima di me sortito il sarto e passando dalla porta di detto Bonfanti vidi il fratello di Garzia con un servitore che stavano a farmi la guardia, ma non avendomi detto niente tirai avanti il mio cammino.

Verso le ore undeci circa ritornato in casino e passando dalla porta di Raffanelli vi era Bonfanti quale disse rivolto a me: «Eccolo là, se apriva la porta lo volevo accomodar bene», ed in ultimo avendomi detto: «signor contino da c.»; le risposi: «perché parli così con me [?];» ed allora ci dicemmo reciprocamente degl'improprie ed egli si avvicinò a me e mi diede un urtone, allora io per farlo fuggire mi posi una mano in tasca perché si credesse che avevo qualch'arma e nel momento istesso me ne fuggii in casa di detta seconda donna.

Anche questa volta Taccoli riuscì a farla franca, e per ordine dei Serenissimi Collegi il 30 giugno fu scarcerato³⁷.

3. *Gli sventurati casi di Maria Caterina Taccoli*

Tra i collaboratori che operarono nella "copisteria Taccoli", anche Maria Caterina, nata forse nel 1769³⁸, figlia del secondo matrimonio di Federico con Maria Gentile. Ricevette una sommaria educazione che le permise di scrivere in italiano e di impiegarsi nello «scagno» di suo padre. Intenzionata a diventare monaca, nel luglio 1787 fuggì di casa per sottrarsi alle angherie del padre, del fratello e della domestica. Trovò rifugio in casa del nobile

Bernardo Ottone che abitava nelle vicinanze. È la stessa Caterina a raccontare in una lettera a Ottone i fatti e a implorarne la protezione³⁹:

io mi sono ritrovata in cative circostanze più assai del solito perché ieri sera <h>o dimando alla serva che mi desse soldi due per la mia collasione mi rispose che non mi voleva dare niente affatto e quasi quasi mi [h]a messo le mani addosso e maltrattatomi come se fossi stata una non mai vista dal diavolo. E mio padre credo che abbia saputo tutto per l'affare di questo monastero e mi ha minacciato e dato che questa mattina ha mandato da diversi cavalieri per scoprir il tutto, e ieri sera un cavaliere <h>a avvisato mio fratello, io dunque per la paura che venendo mio fratello accasa e che dicesse tutto a mio padre, mi sono presa la libertà di venirmene in casa sua perché la signora Giovannetta se ne andata in Senato a farli presente tutto e li <h>anno detto che non manchi pure di risetarmi in casa e così sono scappata quasi in camicia come ero. Lo prego perdonarmi l'ardire che mi sono preso di fare questo, ma lei ben sa che per salvar la vita si fa questo e di altro e per salvare l'anima che non la voglio dare al diavolo come fanno li miei di casa. La preso di farmi la carità di parlare a sua Eccellenza il signor Girolamo Durazzo perché io piuttosto che ritornare in casa sono pronta ad andare in barbaria per schiava.

In un anonimo biglietto – scritto probabilmente dai famigliari di Ottone – si denunciava che

li pessimi trattamenti usati da un certo conte Tacoli verso di Maria Catarina sua figlia, sono stati il motivo per cui la stessa costretta dalla disperazione se ne è fuggita di casa ricoverandosi in quella del Magnifico Bernardo Ottone [...] Questo fatto merita le paterne considerazioni di Vostre Signorie Serenissime, affinché siano prontamente dati gli ordini opportuni all'oggetto che i suddetti padre e figlio Taccoli si contengano nei limiti del proprio dovere e non si facciano lecita di opprimere suddetta giovane⁴⁰.

Il Governo affidò la pratica al Deputato di mese degli Inquisitori di Stato che avviò un'indagine⁴¹. Tra il 18 e il 28 luglio furono raccolte le svariate testimonianze. Bartolomeo Pezzolo, «farinotto», dimorante in Piazza nuova, dichiarava di conoscere il

conte Taccoli, che fa il copista al teatro e di carta di musica, il quale abita in Piazza nuova, ed ha una serva in casa che <h>a figlia, e da certi altri vicini si è veduta due o tre volte grvida, e questa è quella che comanda in casa, e si dice che dorma nello stesso letto con padrone con scandalo della famiglia, e in specie d'una figlia la quale da qualche giorno se ne è fuggita per la disperazione [...] e non ostante detta figlia li fosse di profitto al padre di L. 4 o 5 al giorno, pure l'ha sempre sprovveduta di abiti, e quasi senza scarpe ai piedi, e la teneva senza di citti per quando diceva ad altra mia figlia [ch]e tutti li denari che detto conte guadagna se li spende con tre cavalli che tiene in stalla che ha in casa, e due o tre cani che ha in casa⁴².

Il vicino di casa, Giuseppe Garibaldo, testimoniò che per mantenere cavalli e cani, simbolo di una vita nobiliare, Taccoli faceva

patire la propria famiglia nel vitto e vestito, e la moglie che aveva è morta, per quanto lo dica pubblicamente, disperata anche per la gelosia di una serva che aveva ed ha tuttora in casa [...] Ha una figlia d'anni 18 circa la quale più volte per il passo ho sentito lamentarsi di suo padre per il poco cibo⁴³.

Infine Caterina Taccoli, che inoltrò agli Inquisitori una propria memoria⁴⁴:

Questo mio signor padre <h>a delle grande imposture verso di me, la quale cosa sono tutte false perché lui dice che non mi vole impedire che io non mi faccia monaca, ma se non volesse impedire questo non avebre fatto tanto chiasso [...] Se pure la mia intenzione vuole così questo mio padre <h>a avuto tanto coraggio di rispondere che li servo per il suo scagno e che in casa mia non mi manca niente, la quale cosa che la cameriera del signor Bernarnardo Ottun è restata morta quanto <h>a veduto che sono vestita in questa maniera, senza quasi avere camicia.

Li giuro che se io fosi in mano de' turchi passerei meglio vita. Io dimando questa carità di non andare più in casa di mio padre, dimando questa giustizia perché sarei sicura che la mia vita sarebbe terminata. Io me ne voglio andare subitamente in monastero [...] almeno mi mettano ascoto in qualche conservatorio [...] perché se io avessi d'andare in casa di mio padre piuttosto me ne anderei a butarme giù dalle mura. Mia madre l'<h>anno fatta morire disperata, e è morta senza confessione né comunione e adesso volono fare così a me e farmi perdere la mia anima [...] Io sono ridotta a tale segno che alle feste bisogna che mi vada affare prestare fino le scarpe e le calse ed il scosale.

Dopo aver elencato le persone che avrebbero potuto testimoniare in suo favore, tra cui «li giovani che scrivono in casa mia»⁴⁵ e la richiesta di informare il parroco di San Donato che padre e fratello, «non [h]anno né pure compito la Santa Pascua»⁴⁶, narrò le sventure della madre, fuggita

a ure dudeci dopo la mezanotte perché [la serva] <h>a avuto tanta sfaciatagine di ponerli le mani addosso in presenza di mio padre, e questo mio padre <h>a permesso queste cose. È stata sei o otto giorni fuori di casa, li <h>a mandato a dire mia madre che se non mandava via la serva non veniva più in casa, e lui li <h>a mandato a dire che la serva fa per lui e che non la manderà via mai più⁴⁷.

Caterina in particolare chiedeva che le fossero restituiti i vestiti e i gioielli appartenuti alla madre. Il 13 luglio a Taccoli fu convocato innanzi Deputato di mese ma non si presentò

adducendo una presunta infermità – si seppe poi che «se ne andava divertendo a cavallo»⁴⁸. Il Senato il 14 agosto decretò che si provvedesse al più presto per l'ingresso di Caterina in un conservatorio e ne delegarono le spese di mantenimento al padre. Informato del decreto, per evitare di vedersi pignorare i beni, Taccoli nottetempo svaligiò la sua casa degli «argenti e diverse sciupette e pistole»⁴⁹, come pure dei tre cavalli, che affidò ad alcuni amici compiacenti. I beni furono però rintracciati, compresa una «cassa ripiena di musica, due violini», e sequestrati⁵⁰. I cavalli, troppo onerosi per essere gestiti dalla casse del Governo, furono venduti e il ricavato fu trattenuto. Convocato nuovamente, Taccoli chiese una delazione per il pagamento; alla data stabilita tuttavia non si presentò, dando anzi a credere di essersi allontanato da Genova. Il 24 agosto fu convocato Giuseppe Taccoli al quale fu intimato che si sarebbe proceduto alla vendita degli oggetti allineati qualora non avessero provveduto al fornire a Caterina il necessario per l'entrata nel conservatorio⁵¹. A settembre la contesa era ancora bloccata e Caterina dovette inoltrare una nuova supplica. La sentenza arrivò il 19 novembre: se i Taccoli non avessero presentato la somma entro tre giorni beni sarebbe stati liquidati. Questa volta i due cedettero e pagarono l'ammontare per il riscatto degli averi. Tra l'agosto 1788 e il febbraio '89 Taccoli ritornò in possesso di «tutti li rame, tre libri, tre schiappette, due viole e tre violini, una cassa ripiena di carta di musica ed altra carta di musica fuori di detta cassa»⁵². In seguito tuttavia Maria Caterina non vestì l'abito monacale: il 18 giugno 1788 si sposò, non sappiamo se per sua volontà, con un tale Giacomo Grillot⁵³. La vita con il marito non fu particolarmente appagante se ebbe una relazione extraconiugale con il compositore Francesco Gnecco, dal quale ebbe un figlio, Paolo Francesco, nato il 18 luglio 1797⁵⁴.

Note

- ¹ ASCG, *Stato civile napoleonico, Registri dei decessi*, 1809, I, n. 550.
- ² Il cognome deriverebbe da "Tacula", feudo della famiglia fino al 1351. La forma corretta sarebbe "Tacoli"; Federico si firmò tuttavia sempre "Taccoli". Cfr. LIDIA RIGHI GUERZONI, *Achille Tacoli (1724-1806)*, in *La manifattura ceramica di Achille Tacoli (San Possidonio 1765-1769)*, Carpi, Nuovagrafica, s.d., pp. 4-28; FABRIZIO FERRI PERSONALI, *Famiglie nobili e notabili dei domini estensi*, Modena, Il Fiorino, 2004, p. 54 Sulla famiglia Tacoli in particolare: NICOLA TACOLI, *Memorie storiche della città di Reggio di Lombardia*, Reggio di Lombardia, 1748; ENZO GHIDONI, *I Tacoli di San Possidonio: una famiglia ed un patrimonio nella bassa modenese*, in *Mirandola e le terre del basso corso del Secchia dal Medioevo all'età contemporanea*, Modena, Aedes Muratoriana, 1984, I (*Territorio e società*), pp. 275-294; VINCENZO BUONOCORE, *I Tacoli: quadri di famiglia*, *ReggioStoria* 96, XXV, 3, pp. 2-17; IDEM, *Una famiglia di "nobili cortigiani": i Tacoli di Modena e San Possidonio. Storia e collezionismo (1650-1800)*, in *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi*, XI, 2004, pp. 283-324.
- ³ Mantenne tuttavia delle proprietà nei territori modenesi. Cfr. ASGe, *Notai antichi*, not. Pietro Fossa, 11431 (1768), n. 265, «Procura»; ASGe, *Notai antichi*, not. Pietro Fossa, 11432 (1769), n. 210, «Procura»; ASGe, *Notai antichi*, not. Pietro Fossa, 11433 (1770), n. 138, «Procura»; ASGe, *Notai antichi*, not. Lazzaro Giuseppe Cerruti, 14359 (1790), n. 69, «Procura». A Genova nel 1743 risulta residente nell'ambito della parrocchia di San Giacomo di Carignano. Cfr. ASGe, *Stati delle anime 1743-44*, sala Senarega 1074. Circa la biografia di Taccoli, dall'atto di morte apprendiamo che si sposò tre volte; il nome della prima moglie non è noto. Da questa unione nacque probabilmente il figlio Giuseppe Gerolamo (1743-45). Sappiamo invece che il 3 ottobre 1768 si sposò con Antonia Maria Gentile da cui nacque una figlia Maria Caterina (1768-69). Cfr. Genova, Archivio della chiesa di S. Stefano, *Indice dei matrimoni 1761-1775*. Rimasto vedovo intorno al 1786, si risposò una terza volta il 7 giugno 1801 con Maria Goffre. Cfr. Genova, Archivio della Parrocchia di S. Donato: *Matrimoni (1683-1844)*, p. 238; *Liber tertius matrimoniorum ecclesie prepositualis ac collegiate Sancti Donati Genue ab anno 1798 marci per totum annum 1805*, c. 10v. Al momento della morte risiedeva in piazza S. Agostino. Di Maria Gentile ho ritrovato un solo un documento con cui nel 1771 presta una somma di denaro a tal Bartolemo Romagnino, cfr. ASGe, *Notai antichi*, not. Giuseppe Assarotti, 14230 (1771), n. 29, «Debito».
- ⁴ Talvolta in alcuni documenti il titolo è indicato invece come "marchese". Cfr. ASGe, *Notai antichi*, not. Lazzaro Giuseppe Cerruti, 14355 (1789), n. 248, «Procura».
- ⁵ Sulla compravendita di cavalli e fieno, cfr. ASGe, *Notai antichi*, not. Pietro Malagamba, 14679 (1787), n. 139, «Venditio»; n. 140, «Venditio»; altre copie dei due atti in ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052; not. Luigi Maria Castiglione, 12118, n. 330, «Testi Sommari»; not. Giuseppe Assarotti, 14243 (1784), n. 127, «Testi Sommari»; not. Giacomo Toso Maria giunior, 12090 (1784), n. 243, «Testi Sommari»; *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli, 194 (1784), «Per Federico Taccoli». Su l'affitto e vendita di un cembalo, cfr. ASGe, *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli 202 (1787), «Per Federico Taccoli»; sull'affitto di appartamenti, cfr. ASGe, *Notai di Genova*, I sezione, not. Niccolò Assereto, 782 (1777), n. 51, «Sottolocazione»; sul prestito di denaro, cfr. ASGe, *Notai antichi*, not. Giuseppe Assarotti, 14227 (1768), n. 81, «Debito e Sigortà»; *Notai di Genova*, I sezione, not. Giovanni Battista Silvano, 999 (1760-69), n. 314; not. Giovanni Battista Garassino, 1057 (1785-1786), n. 247, «Debito e Cessione»; sull'attività di copista e suggeritore, cfr. ASGe, *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli, (1775-76), «Libro degli ordini», II, n. 39, «Per Federico Taccoli contro Emanuele Calcagno», n. 78, «Per Federico Taccoli contro Giorgio Ruzza»; ASGe, *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli, 184 (1779), «Libro degli ordini», II, n. 309, «Per Federico Taccoli, comparso per esso Pietro Bocconi contro Michele Gabella ordinario»; ASGe, *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli, 187 (1781), «Libro degli ordini», I, n. 181, «Per Federico Taccoli contro Gio. Sciacca-luga».
- ⁶ Nel 1791 fu arrestato per «aver fatto correre il suo cavallo in qualche giorni, stante che egli è solito giornalmente per

- ordine del suo medico a cavalcare»: ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 373 (1791), «Per Federico Taccoli».
- ⁷ LUIGI MARIA LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797 e vita genovese negli stessi anni*, Genova, Tipografia della Gioventù, 1916, pp. 399–403. Il Levati tuttavia traccia questo profilo confondendo alcuni documenti riguardanti Federico e altri relativi al figlio, anche quest'ultimo dotato di temperamento rissoso.
- ⁸ Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio musicale P.C. Remondini, *In primavera al Teatro da S. Agostino. Opera serie in musica. 1774*, Arch.III.3, c. 56dx; c. 56sx.
- ⁹ ASGe, *Imprese teatrali*, sala Senarega, 1091 (1644–1790), «Conti di Spese Serali in Primavera 1790».
- ¹⁰ ASGe, *Imprese teatrali*, sala Senarega, 1091 (1644–1790), «Conti di Spese Serali in Primavera 1790».
- ¹¹ Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio musicale P.C. Remondini, *Opera buffa in musica per il carnevale dell'anno 1773 nel Teatro posto da S. Agostino*, Arch.III.2, c. 45dx, 67sx. La collaborazione di Saettone si estese anche alla primavera seguente. Cfr. Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio Remondini, *Opera seria in musica per la primavera dell'anno 1773 nel Teatro da S. Agostino*, Arch.III.1, c. 12sx.
- ¹² Genova, Biblioteca Franzoniana, Archivio musicale P.C. Remondini, Arch. III. 3, *In Primavera al Teatro* cit., c. 25sx.
- ¹³ ASGe, *Imprese teatrali*, sala Senarega, 1091, (1644–1790), «Conti di spese serali in primavera 1790».
- ¹⁴ ASGe, *Imprese teatrali*, sala Senarega, 1091, (1644–1790).
- ¹⁵ Esiste un manoscritto da lui vergato presso la Biblioteca estense di Modena («Concerto per il cembalo obbligato» di Gaetano Isola Mus.F2007) e alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze («Le Amazzoni», di Agostino Accorimboni D.I. 167–168).
- ¹⁶ Taluni manoscritti sono autografati: *Beatus vir* (I–GI, Sc.153), *Credo* (Sc. 153), *Gratias agimus* (I–GI, Sc.89), *Messa a tre voci* (I–GI, Sc. 28), *Miserere a 3 e 4 voci* (I–GI, D.8.13), *Misere a 3 voci* (I–GI, Sc.115) di Gregorio Sciroli, *Catone in Utica* di Giovanni Paisiello (I–GI, L.8.8), *Confitebor* di Honoré Langlé (I–GI, Sc. 68). Cfr. SALVATORE PINTACUDA, *Genova. Biblioteca dell'Istituto musicale "Niccolò Paganini". Catalogo del fondo antico*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, pp. 287, 340, 415, 417.
- ¹⁷ DAVIDE MINGOZZI, *Nota biografica*, in *A. Adolfati. Arie dall'opera "Ifigenia"*, a cura di Davide Mingozzi, Padova, Armelin, 2015, pp. III–XXIV; IDEM, *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», II, 2016, pp. 111–119.
- ¹⁸ GIORGIO PIUMATTI, *Catalogo delle opere di musicisti liguri esistente presso la Biblioteca del Conservatorio Niccolò Paganini di Genova*, Genova, ERGA, 1975, p. 39.
- ¹⁹ ASGe, *Stato civile napoleonico, Registri dei decessi*, 1809, I, n. 550.
- ²⁰ ASGe, *Notai antichi*, not. Giacomo Maria Toso giuniore, 12101 (1795), n. 154, «Testi Sommarî».
- ²¹ ASGe, *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli, 220 (1794), «Per l'imprendario Ricci».
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Su Antonio Corsi cfr. LUCA BRIGNOLE, MAURIZIO TARRINI, *L'organo Antonio Corsi 1790 dell'Oratorio di S. Giacomo Maggiore "della Marina" a Genova*, «Arte Organaria Italiana», X (2018), pp. 353–367; IDEM, *L'organo Antonio Corsi 1790 dell'Oratorio di S. Giacomo Maggiore "della Marina" a Genova (II)*, «Arte Organaria Italiana», XI (2019), pp. 303–311.
- ²⁴ ASGe, *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli 211 (1790).
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ ASGe, *Residenti di Palazzo*, sala Bracelli 211 (1790), «Libro degli ordini», *ad indicem*.
- ²⁷ Il 23 giugno 1770, Taccoli a nome proprio e del figlio, nominò suo procuratore don Giuseppe Borri di Reggio Emilia. A questa altezza cronologica Giuseppe presumibilmente era già maggiorenne, ossia maggiore di 25 anni. Cfr. ASGe, *Notai antichi*, not. Pietro Maria Fossa 11433 (1769–1770), n. 132, «Procura».
- ²⁸ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788).
- ²⁹ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788), «Esposizione dell'Illustrissimo Generale riguardo un fatto seguito

- al Teatro di S. Agostino tra il Magnifico Cicala ed il Conte Taccoli»; ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788), «Relazione dell'Illustrissimo Generale riguardo il Magnifico Cicala e il così detto Conte Taccoli».
- ³⁰ Violinista dell'orchestra.
- ³¹ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788).
- ³² *Ibidem*
- ³³ Cfr. ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788), «Relazione dell'Illustrissimo Generale riguardo il Magnifico Cicala e il così detto Conte Taccoli». Cicala arrivò a Savona l'8 seguente. Cfr. ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788), «Dall'Illustrissimo Governatore di Savona che avvisa essersi costituito in quella fortezza il Magnifico Paolo Cicala».
- ³⁴ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788), «Relazione dell'Illustrissimo Generale riguardante il conte Taccoli».
- ³⁵ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788).
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 362 (1788), «Relazione dell'Illustrissimo Generale riguardante il conte Taccoli». Non ho trovato notizie su Giuseppe Taccoli successive al 1788, se non che nell'aprile 1789 risulta «commorante presentemente» nella città di Ferrara, doveva gestiva alcuni affari per conto del padre. Cfr. ASGe, *Notai antichi*, not. Lazzaro Giuseppe Cerruti, 14355 (1789), n. 248, «Procura»; ASGe, *Notai antichi*, not. Lazzaro Giuseppe Cerruti, 14355 (1789), n. 114, «Procura».
- ³⁸ Il 6 luglio 1785 Caterina era dichiarata «minore di anni 25 ma maggiore di anni 16»: ASGe, *Notai di Genova*, I sezione, not. Giovanni Battista Garassino, 1057 (1785), n. 245, «Procura». Tenendo conto che Taccoli e Maria Gentile si sposarono il 3 ottobre 1768, per essere maggiore di 16 anni nel 1785, Caterina deve essere nata o immediatamente dopo le nozze o, più verosimilmente, tra gennaio e luglio del 1769.
- ³⁹ ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052 (1787), «A sua Eccellenza il signor Bernardo Ottone».
- ⁴⁰ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 359 (1787), «Biglietto che riguarda la figlia del conte Taccoli fuggita di casa».
- ⁴¹ ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052 (1787).
- ⁴² ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052 (1787).
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052 (1787).
- ⁴⁵ ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052 (1787).
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega, 360 «Relazione dell'Illustrissimo Deputato di mese d'Inquisitori di Stato riguardo il contegno del Conte Taccoli verso della propria figlia».
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052 (1787).
- ⁵² ASGe, *Inquisitori di Stato*, sala Senarega, 1052 (1787).
- ⁵³ Genova, Parrocchia S. Maria di Castello: *Battesimi-Matrimoni-Morti* (1785-1829), *Matrimoni*, p. 9. Il 14 giugno avevano ottenuto la licenza, probabilmente perché Caterina era ancora sotto la tutela del padre. Cfr. ASGe, *Fedi di matrimonio*, sala Senarega, 1121. Il padre di Giacomo, Ludovico era Maggiore del reggimento di Palazzo e impegnato anche nella sorveglianza a teatro. Pure un altro figlio, Francesco, intraprese la carriera militare. Cfr. ASGe, *Collegi Diversonum*, sala Senarega 340 (1781), «Per Francesco Grillo».
- ⁵⁴ Genova, Archivio della Chiesa parrocchiale di S. Donato, Archivio della Chiesa parrocchiale dei SS. Cosma e Damiano, *Battesimi-Matrimoni-Morti* (1759-1805) c. 81v, 18 luglio 1797.

Le Sacre du Printemps: prospettive esecutive del piano-duet

Francesco Guido

Pietra miliare del XX secolo, *Le Sacre du Printemps* è stata oggetto di numerosi arrangiamenti e rivisitazioni più o meno audaci. Prima di proporre un'ennesima versione è dunque lecito chiedersi il perchè. La partitura di riferimento in ambito pianistico è la riduzione per pianoforte a quattro mani (da qui in avanti *Réduction*), che ha una collocazione particolare nella genesi del *Sacre*. Non si tratta infatti di una mera riduzione pianistica, ma di una versione realizzata da Stravinsky parallelamente alla partitura orchestrale, sebbene molto più affine di quest'ultima al pensiero musicale contenuto nello *sketchbook*. Inoltre fu la prima in assoluto ad essere stampata, a partire dal maggio 1913, diverse settimane prima della *première* (29 maggio 1913), ma non ricevette le stesse attenzioni della versione orchestrale in fatto di revisioni.

Approcciandosi alla *Réduction*, non è possibile esimersi dal confronto con la realizzazione orchestrale, nè ignorare la presenza degli “ossia” indicati dallo stesso compositore, che fanno intravedere la ricchezza e complessità compositiva. Al tempo stesso si noterà la natura essenziale di molti passaggi, nonchè la distanza da un arrangiamento di stampo dichiaratamente virtuosistico come nel caso dei *Trois mouvements de Petrouchka*. La *Réduction* si configura infatti «come una partitura «modellata sullo sviluppo di un originale e primigenio pensiero musicale [...] scevra d'ogni mezzo retorico che non sia necessariamente funzionale al contenuto espressivo o poetico della medesima»¹.

Da questi presupposti e dal diretto contatto con lo spartito è scaturita, in prima battuta, l'intenzione di rimaneggiare la *Réduction*, proponendo una riorganizzazione del materiale su due pianoforti. Non si può infatti ignorare come la scelta di utilizzare due strumenti, percorsa da parte di autorevoli interpreti, presenti notevoli vantaggi: maggior gamma dinamica; migliore pedalizzazione e gestione timbrica; maggior comodità esecutiva; possibilità di ridistribuire le parti, ma anche di introdurne di nuove dalla stessa partitura orchestrale.

Dalle ampie prospettive di integrazione si è dunque delineata la possibilità di produrre

una revisione critica (da qui in avanti *Revisione*) il più possibile aderente all'ultima versione orchestrale, avanzando proposte specificamente mirate all'utilizzo dei due strumenti.

I diffusi e capillari interventi, scaturiti dall'analisi delle due partiture (con riferimento alle edizioni B&H 17271 e 19441), possono essere metodologicamente ricondotti alle seguenti categorie: redistribuzione, integrazione, interventi dinamico-timbrici, correzione delle discrepanze tra edizioni, rimozione.

L'intervento più massiccio è stato quello di redistribuzione, attuato in risposta a diverse esigenze. Esso è risultato necessario laddove siano stati introdotti nuovi elementi provenienti dalla partitura orchestrale, per ovvi motivi di gestione del materiale sulle tastiere. Tuttavia sono di maggior interesse gli esempi di redistribuzione attuati come conseguenza di intenzioni estetiche ed esecutive. Gli esempi che seguono mostrano alcuni tra gli interventi attuati, mettendo a confronto la *Réduction* e la *Revisione*².

49 $\text{♩} = 80$ *Sostenuto e pesante*

49 $\text{♩} = 80$ *Sostenuto e pesante*

$\text{♩} = 80$ *Sostenuto e pesante*

$\text{♩} = 80$ *Sostenuto e pesante*

Es. 1a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Réduction, n. 49, bb. 1-2

Es. 1b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Revisione, bb. 316-317

Nella *Réduction*, questo episodio dei *Rondes printanières* (Es. 1a) vede impegnato soltanto il secondo esecutore in gran parte del “sostenuto e pesante”. Ad esso sono affidate contemporaneamente le parti degli archi e dei fiati. L’azione di redistribuzione proposta (Es. 1b) permette di meglio evidenziare timbricamente il controtempo del clarinetto basso, anche in virtù di una pedalizzazione indipendente. Il risultato sonoro è quindi caratterizzato da una maggior spazializzazione, nel rispetto dell’intenzione orchestrale del compositore.

Es. 2a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Réduction, n. 60, bb. 1-3

Es. 2b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Revisione, bb. 394-396

Nella versione orchestrale dell’Es. 2, il dialogo tra gli strumenti a fiato si svolge nel registro acuto, a partire dal la_4 . Per ovvi motivi di spazio, l’intero episodio è assegnato al primo esecutore nella *Réduction* (Es. 2a), a discapito della componente dialogica. L’utilizzo di due pianoforti (Es. 2b) consente di riprendere lo scambio tra oboi e clarinetti, arricchito dai dovuti raddoppi e meglio isolato dalle linee del corno inglese e della tromba.

Es. 3a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Réduction, n. 194, bb. 3-5

Es. 3b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Revisione, bb. 1051-1053

Nella *Réduction* (Es. 3a), la mano destra del secondo esecutore è raddoppiata all’ottava superiore dal primo. Questo enfatizza la scrittura accordale rendendo più difficoltosa l’individuazione delle diverse linee, sia da parte dell’esecutore, sia dell’ascoltatore. Nella *Revisione* (Es. 3b) il raddoppio è stato assegnato al secondo, mentre il primo ha una scrittura che rende più chiaro il movimento dei singoli strumenti orchestrali (corni in particolare). Si noti inoltre la differente suddivisione in battute, in aderenza all’ultima revisione orchestrale.

L’introduzione di nuovi elementi presenti in partitura orchestrale ha richiesto particolari attenzioni, essendo già in partenza un intervento molto evidente ed invasivo. Si è cercato il più possibile di rispettare la stesura della versione a quattro mani, evitando di rimuovere elementi in essa presenti. Laddove questo si fosse reso necessario o dove le parti fossero risultate in numero eccessivo per prevedere una loro totale integrazione, sono stati seguiti questi principi:

- a) fare riferimento alle sonorità orchestrali nell’attribuire le priorità;
- b) dare spazio almeno all’incipit di un elemento, o farne una breve citazione, sempre tenendo a mente l’effetto percettivo desiderato.

Es. 4a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Réduction, n. 33-36

Es. 4b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Revisione, Revisione, bb. 232-239

Nella Revisione (Es. 4b) la mano destra del primo esecutore presenta una marcata componente ritmica, ad integrazione del preponderante ruolo delle trombe. Da misura 236 si è scelto invece di dare priorità agli interventi cromatici dei fiati nel registro acuto, fortemente caratterizzanti dal punto di vista dinamico. L'ostinato accordale, assegnato nella *Réduction* (Es. 4a) alla mano destra del secondo esecutore, passa alla mano sinistra dello stesso e costituisce l'elemento di continuità di tutto l'episodio. Si noti inoltre, nella Revisione, il raddoppio all'ottava della mano destra del secondo.

Es. 5a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Réduction, n. 38-39

Es. 5b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Revisione, Revisione, bb. 249-251

I tempi di pausa del Secondo nella *Réduction* (Es. 5a), così come la scarsità di materiale nelle battute successive, suggeriscono la possibilità di integrazione. La *Revisione* (Es. 5b) propone l'intervento di crome delle viole, che risalta sullo sfondo ostinato del Secondo e si contrappone agli elementi percussivi della mano sinistra del Primo.

Musical score for Example 6a, measures 161-162 of Stravinsky's *Sacre du printemps*, Réduction. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The music is marked *fff* (fortissimo). The score is arranged in two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows measures 161 and 162, with a box around the number 161. The second system continues the music, with a box around the number 8 above the first measure of the system.

Es. 6a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Réduction, n. 161-162

Musical score for Example 6b, measures 901-902 of Stravinsky's *Sacre du printemps*, Revisione. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The music is marked *fff* (fortissimo). The score is arranged in two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows measures 901 and 902, with a box around the number 161 above the first measure. The second system continues the music, with a box around the number 6 above the first measure of the system.

Es. 6b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Revisione, bb. 901-902

In questo caso (Es. 6a), come in numerosi altri, Stravinsky indica parti orchestrali rilevanti ma non eseguibili nella versione a quattro mani. Nello specifico si tratta di due incisi con ribattuti molto marcati, il primo affidato a violini, trombe e flauto piccolo, il secondo ai tromboni. Nella Revisione (Es. 6b) tali incisi vengono assegnati ai due esecutori, in modo da dare maggior risalto all'aspetto imitativo. Si noti la scelta di utilizzare sestine di biscrome al Secondo per emulare l'effetto sonoro del tremolo degli archi, stratagemma timbrico che si può incontrare in diversi passaggi (cfr. Es. 5).

Nella macro-categoria degli interventi dinamico-timbrici rientrano raddoppi, cambi di registro, introduzione di tremoli, così come specifiche indicazioni riguardanti dinamica, articolazione, impiego del pedale tonale ed esecuzioni non convenzionali (pianoforte preparato, percussione della cordiera)

Es. 7a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Réduction, n. 128-129

Es. 7b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Revisione, b. 744

L'Es. 7 mostra l'uso del pianoforte preparato, che consente di ottenere un particolare timbro percussivo, normalmente non accessibile. In particolare, con la preparazione di uno o alcuni dei tasti più acuti del Secondo (Es. 7b), si ricrea l'effetto sonoro del tamburello basco che, con un ostinato in controtempo, scandisce l'episodio fino a misura 756. Inoltre, sfruttando un espediente stravinskyano, viene citato il ritmo della grancassa (presente anche in "ossia" dell'Es. 7a) mediante il cluster formato dalle tre note più gravi della tastiera, assegnato al Primo. Va infine evidenziata l'integrazione delle biscrome di fagotto e controfagotto alla mano sinistra del Secondo.

Example 8a shows a musical score for piano and bass. The piano part features a cluster of notes in the right hand, marked with a dynamic of *ff*. The bass part has a rhythmic pattern with notes marked with an '8' and a '1'. The score is in 4/4 time and includes a measure number of 70.

Es. 8a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Réduction, n. 69 b.3 - n.70 b. 1

Example 8b shows a musical score for piano and bass. The piano part features a cluster of notes in the right hand, marked with a dynamic of *ff*. The bass part has a rhythmic pattern with notes marked with an '8' and a '1'. The score is in 4/4 time and includes a measure number of 70. The text "Sulla condiaua" is written below the bass staff.

Es. 8b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Revisione, Revisione, bb. 456-458

L'episodio dell'Es. 8 vede impegnata l'intera orchestra con grande potenza sonora. La *Réduction* (Es. 8a) presenta l'indicazione, in piccolo, delle percussioni e una parte del primo esecutore decisamente scarna rispetto al pieno orchestrale. La percussione sul registro grave della cordiera (Es. 8b), da parte del Primo, permette di introdurre un nuovo timbro, che meglio si distingue tra le tante parti presenti. I raddoppi all'ottava e le indicazioni di accentuazione evidenziano le linee degli ottoni (trombe in particolare) che devono necessariamente risaltare. A tale scopo si è scelto di rinunciare alle note reb_5 e dob_5 , meno facilmente percepibili all'ascolto, poiché eseguite dai flauti. Si noti, da misura 456, l'integrazione della parte dei corni, iniziata già a misura 442, affidata alla mano destra del Primo e successivamente al Secondo. Come conseguenza sono state anche revisionate le parti affidate, nella *Réduction*, alla mano destra del Primo (corni e oboi) e ad entrambe le mani del Secondo (archi).

Decisamente meno ingenti sono stati gli interventi di correzione delle discrepanze, per aderire alla più recente revisione orchestrale del compositore, e di rimozione di parti presenti nella *Réduction*.

Es. 9a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Réduction, n. 9

Es. 9b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*,
Revisione, b. 52

Nella *Réduction* (Es. 9a), il gruppetto di dodici note al Secondo rimanda certamente alla parte assegnata al flauto contralto. Tuttavia nella parte orchestrale tale figurazione è composta da dieci note, mancando le ultime due. In casi come questo si è scelto, nella

Revisione, di aderire alla partitura orchestrale (Es. 9b). Per concludere si illustrano diversi esempi tratti dalla *Danse de la terre*, che ben sintetizzano l'intero approccio di revisione ed i risultati ottenuti.



The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment of quarter notes. The second system consists of a treble clef staff with a series of triplets and a bass clef staff with rests.

Es. 10a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Réduction, n. 75 bb. 7-9



The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with rests. The second system consists of a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment of quarter notes.

Es. 10b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Revisione, bb. 501-503

I due elementi che caratterizzano l'episodio dell'Es. 10, ovvero le terzine di crome e le quartine di semicrome, vengono assegnati, nella versione orchestrale, in alternanza a diversi strumenti. Nella Revisione (Es. 10b), la sola redistribuzione del materiale della *Réduction* (Es. 10a) ha permesso di rendere efficacemente il carattere dialogico dell'episodio.



Es. 11a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Réduction, n. 76 bb. 4-6



Es. 11b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, Revisione, bb. 509-511

Per dare ulteriore risalto alla linea delle semicrome, la Revisione la integra con un'ulteriore linea a distanza di quinta (Es. 11b), imitando le sovrapposizioni degli archi. Questo garantisce inoltre continuità a misura 511 dove, nella *Réduction* (Es. 11a), la mano destra del Primo subiva una brusca interruzione. Come conseguenza si è scelto di rinunciare alla linea più grave di terzine, assegnate nella *Réduction* alla mano sinistra del Secondo.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff is marked 'RIDEAU' and has a bracketed '8' above it. The bottom staff also has a bracketed '8' above it. The second system also consists of two staves. The top staff features a melodic line with triplets and dynamic markings such as '>' and 'ff'. The bottom staff features a bass line with triplets and dynamic markings such as '>' and 'ff'.

Es. 12a. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, *Réduction*, n. 78 bb. 4-6

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff is marked 'RIDEAU' and has a 'ff' dynamic marking at the end. The bottom staff has a 'ff' dynamic marking at the end. The second system also consists of two staves. The top staff has a 'ff' dynamic marking at the end. The bottom staff has a 'ff' dynamic marking at the end.

Es. 12b. I. Stravinsky, *Sacre du printemps*, *Revisione*, bb. 528-530

In continuità con quanto presentato negli esempi precedenti e per garantire una maggior sonorità, indispensabile per esaltare il crescendo esasperato, la linea di semicrome viene mantenuta nella Revisione (Es. 12b) fino alla conclusione del primo quadro. Ciò è stato reso possibile assegnando gli accordi al Secondo e distribuendo la linea di terzine tra di essi. Si noti il passaggio della linea del basso (raddoppiata all'ottava) alla mano sinistra del Primo, in corrispondenza dell'ingresso delle tube. L'episodio si conclude su un accordo per entrambi gli esecutori, conformemente alla versione orchestrale.

Naturalmente il fulcro dell'intero lavoro è stato il dichiarato impiego di un secondo pianoforte, che ha dischiuso possibilità precluse alla versione a quattro mani, portando anche a interessanti risultati indiretti. Infatti, sebbene gli interventi siano stati principalmente guidati dal risultato estetico richiesto dalla partitura, non è un segreto che si sia ricercata anche una certa godibilità esecutiva. Alcuni passaggi sono così diventati più comodi e gestibili, altri decisamente più virtuosistici e, più in generale, si sono bilanciati i ruoli tra parti principali e di accompagnamento, evitando di relegare ad uno di essi il singolo esecutore, favorendo inoltre occasioni di dialogo tra i due strumenti.

Note:

¹ ENRICO COMINASSI, *Le Sacre du Printemps: i concetti di arrangiamento e trascrizione nei processi creativi stravinskiani*, Tesi di Diploma Accademico, Pavia, Istituto superiore di studi musicali "F.Vittadini", a.a. 2013-2014, relatore prof.ssa Anna Maria Bordin p. 80.

² Per le indicazioni delle battute nelle didascalie sono stati usati i numeri di battuta per la Revisione e, per la *Réduction*, i numeri di chiamata, al fine di agevolare un'eventuale consultazione della partitura orchestrale.

La Natura in Olivier Messiaen tra mimesi e trascendenza

Michele Savino

Studiare la poetica di Olivier Messiaen (1908-1992) significa addentrarsi in un dedalo di stimoli culturali, tecnici e filosofici con pochi eguali nel Novecento. Come osserva Enzo Restagno¹, gran parte della difficoltà con cui la cultura italiana del secondo dopoguerra ha reagito all'opera del compositore-ornitologo è dipesa da postulati ideologici che hanno inibito la comprensione di un *unicum* tanto ricco e sfaccettato.

L'universo simbolico del compositore è stato a lungo frainteso, preferendo letture parziali volte a collocarlo fra gli ispiratori delle avanguardie. Celebre, a tal proposito, è la contrarietà di Messiaen nei confronti del brano *Mode de valeurs et d'intensité* (1949-50), salutato da alcuni come primo esempio di serialismo integrale ma che il compositore stesso giudicava «*musicalmente tre volte niente*»².

La ricchezza e l'eterogeneità degli stimoli culturali che innervano la ricerca di Messiaen rappresentarono, per l'epoca, un segno di eclettismo, virtù non particolarmente apprezzata in tempi di grandi tensioni ideologiche.

Fortunatamente, nel corso degli ultimi decenni, la comunità degli studiosi sta ampliando l'orizzonte interpretativo sulle musiche del Maestro, cercando di chiarire i profondi nessi teologici ed il ricco simbolismo che lo contraddistinguono. Così Raffaele Pozzi:

In una musica intenzionalmente simbolica, nella quale cioè il simbolo è parte integrante del progetto compositivo e della poiesi, ignorare uno dei due volti del simbolo equivale a smarrire il senso globale dell'opera.

Né l'intenzionalità simbolica, proprio in quanto intento, annulla l'autonomia dell'opera: se ciò avvenisse passeremmo dall'ambiguità del simbolo all'eteronomia del segnale descrittivo.

Rimuovere l'intenzione simbolica dalla musica di Messiaen è analogo, anche se diametralmente opposto, alla pretesa, fuorviante sul piano storico-critico, di depurare la musica seriale della sua fase di speculazione pre-compositiva.³

Da questa nuova coscienza prende le mosse anche il presente lavoro, che intende fare il punto sugli studi riguardanti il canto degli uccelli nell'opera di Messiaen. In questa sede si intende proporre una ricostruzione del dibattito a partire dagli anni Sessanta ad oggi, confrontare i vari orientamenti musicologici sul tema della *mimesis*, con particolare riguardo all'argomento del "Double Realism" proposto da Robert Fallon.

1. *Ecclettismo e sistematicità*

Un elemento che colpisce, nell'itinerario creativo del Maestro è la relativa continuità e stabilità dei suoi punti di riferimento culturali. A differenza di altri compositori, che hanno più volte rimesso in discussione in modo radicale le proprie coordinate, rinnegando e ripensando il proprio lavoro, l'arte del Nostro si fonda su pochi assi fondamentali, stabiliti quando il compositore aveva all'incirca una ventina d'anni e che rimangono costanti lungo tutto il corso della sua carriera: il canto degli uccelli, la profonda fede cattolica declinata a livello filosofico per l'interesse nei confronti del neotomismo e a livello musicale nello studio e utilizzo il canto gregoriano; la modalità; la ricerca ritmica e l'interesse per tradizioni extra europee come la teoria musicale indiana; lo studio della sinestesia.

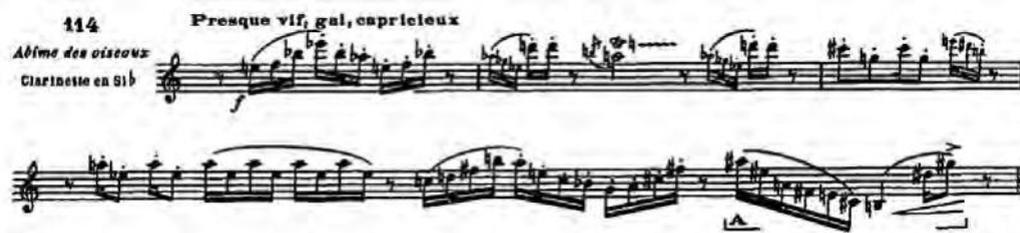
Questi elementi all'apparenza eterogenei non diventano né elementi di un gioco postmoderno, né oggetto di appropriazione culturale ma vengono studiati approfonditamente e riorganizzati in una nuova e personale sintesi.

Messiaen dedicherà alla spiegazione della propria musica ben tre trattati, oltre a diverse interviste. La grande mole di informazioni di prima mano può, in alcuni casi, essere fuorviante. Non solo per il carattere legittimamente ondivago di alcune opinioni espresse dall'autore a distanza di anni ma anche per il tentativo – a volte implicito nel lavoro di alcuni esegeti – di avvallare le tesi del compositore anche quando l'analisi condurrebbe a conclusioni di segno opposto, come nel caso della teoria del "doppio realismo" che esporremo nel terzo paragrafo.

Analizziamo i trattati. Il primo, *Technique de mon langage musical* (1944) è concepito dal compositore non come un manuale didattico ma come una guida alle opere composte fino a quel momento. Il testo è organizzato in due volumi, di cui il secondo di esempi musicali. Strutturato in diciannove capitoli, il primo tomo si sofferma in particolare su questioni di natura ritmica – dalla notazione all'illustrazione dei *Râgavardhana*, i ritmi Hindu (2-7), il trattamento della melodia (8-10), l'organizzazione formale (11-12), il trat-

tamento armonico con particolare riferimento all'opera di Claude Debussy (13-15), per poi concludere con il trattamento dei modi a trasposizione limitata e il loro utilizzo (14-19).

È significativa la presenza di un ancora stringato capitolo dedicato al canto degli uccelli. In questa prima fase del suo percorso creativo, lo studio e l'utilizzo di melodie tratte dal mondo della natura era a dire il vero molto limitato e Messiaen stesso a volte si limitava a notare sulla partitura la dicitura "style oiseau", indicando all'esecutore più un carattere generico che un riferimento specifico, come nell'esempio seguente, tratto dal terzo movimento del *Quatuor pour la fin du Temps*, meditazione per clarinetto solo:



Il secondo trattato è il monumentale *Traité de Rythme, de Couleur et de Ornithologie* è una vera e propria summa di 3.200 pagine – esemplata sul modello della *Summa Theologiae* di San Tommaso – delle proprie ricerche nel campo della ritmica, della sinestesia e del canto degli uccelli.

La stesura del trattato tenne occupato Messiaen dal 1949 fino alla fine della sua vita e venne in seguito completato dalla moglie Yvonne Loriod. Non potendo discutere in questa sede della straordinaria ricchezza di contenuti del *Traité*⁴, ci limitiamo a sottolineare l'impostazione mentale sottesa al V tomo del trattato, esplicitamente dedicato alla classificazione dei canti degli uccelli. Il tomo, che si presenta diviso in due libri, è un affascinante *excursus* intellettuale la cui portata esorbita l'interesse strettamente musicologico.

Accanto alla descrizione di ogni specie ed alla trascrizione dei canti, Messiaen si premura di annotare anche dettagli relativi al comportamento dell'animale, creando anche osservazioni di sfondo che saranno molto preziose nei componimenti più "corali" delle fasi tarde. Oltre al materiale musicale, queste pagine ospitano anche un aristotelico desiderio di catalogazione affine ai naturalisti settecenteschi come Linneo, un desiderio che, se da un lato eleva la natura ad oggetto privilegiato della propria poetica, dall'altro non può che imprigionarla fra le gabbie di una raffinatissima operazione intellettuale.

2. Dallo "style oiseau" alle opere della maturità

Il rapporto di Messiaen con la natura venne spesso tacciato di "imbarazzante inattualità". A ben vedere, si trattava di una risposta molto personale ad alcune questioni di rilievo nell'estetica musicale del tempo, per almeno due ragioni. Pensiamo allo sviluppo della musica concreta in Francia, grazie a compositori come Pierre Schaeffer e Pierre Henry: Messiaen partecipa a questa esperienza in maniera molto limitata avendo nel suo catalogo solamente quattro titoli, di cui tre per Ondes Martenot ed uno, *Timbres-durées* (1952) per nastro magnetico. L'esperienza concreta lascia il Maestro insoddisfatto ma il legame fra arte e natura continuerà ad interrogarlo: si trattava solamente di tornare a mezzi espressivi a lui più congeniali. In secondo luogo, il tema della superiorità dell'arte rappresentativa era un *leitmotiv* ricorrente nella cultura cattolica francese dell'epoca, che aveva nel filosofo Jacques Maritain il più illustre esponente. In *Art et scolastique* (1920) Maritain poneva la rappresentazione come requisito per un'arte autenticamente spirituale e aperta alla trascendenza.

Alla luce di quanto detto, cerchiamo di chiarire l'evoluzione di questo fondamentale tratto stilistico di Messiaen.

Il primo lavoro in cui è stato accreditato l'utilizzo di melodie avicole è *L'Ascension* (1932-3, in due versioni, la prima per orchestra e la seconda trascritta per organo) in cui le linee melodiche includono trilli e ripetizioni di microframmenti⁵. L'ispirazione naturalistica si fonde con il canto alleluiano in *La Nativité du Seigneur* (1935) così come nel primo tempo del *Quatuor pour la fin du temps* in cui le varie specie vengono esplicitamente menzionate.

Tutta la produzione di Messiaen, fino al cosiddetto "periodo sperimentale" (1949-1951) utilizzava il materiale melodico delle trascrizioni come brevi episodi. È soltanto a partire dall'inizio degli anni Cinquanta che l'interesse del compositore verso una maggiore accuratezza si fa sentire.

Le ragioni di questo cambiamento di prospettiva sono da ricercare in una svolta stilistica ma anche in un'esigenza di carattere più militante, data la delicata situazione geopolitica legata alla Guerra Fredda⁶. Nella *Messe de la Pentecôte*, il compositore esprime in modo cifrato il desiderio di libertà e la preoccupazione per un'imminente sciagura nucleare.

Le merle noir (1951) e *Réveil des Oiseaux* (1953) sono le prime composizioni a fare uso esclusivo di melodie avicole. La prima è una miniatura per flauto e pianoforte commissionata da Claude Delvincourt, allora direttore del Conservatorio di Parigi, in cui si esplora il *topos* del virtuosismo strumentale mentre il secondo è un affresco naturalistico realizzato attraverso pagine di grande impegno contrappuntistico⁷.

3. L'argomento del Double Realism (Fallon)

L'idea di trascrivere i canti del mondo animale e di adoperarli come materiale compositivo risale alla *musica avicularis* di Lorentz Schröder (1639) e alla *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (1650). Messiaen ha posto sempre grande attenzione al tema della trascrizione dei canti degli uccelli, non mancando mai di sottolineare l'eccezionale accuratezza del proprio lavoro.

La letteratura secondaria ha impiegato gran parte delle sue energie nel dibattere l'accuratezza delle trascrizioni, dibattere che tende molto spesso a fermarsi al dato fenomenico evitando interpretazioni più articolate. La questione della *mimesis* va inserita all'interno di un progetto simbolico di respiro più ampio.

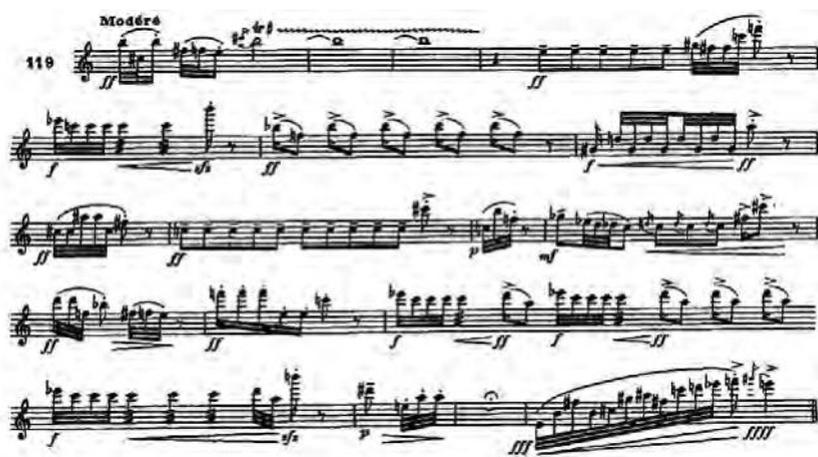
Cerchiamo di scorrere le principali posizioni del dibattito. Norman Demuth nel 1960⁸ elogiava il "verismo impressionistico" delle trascrizioni di Messiaen mettendo allo stesso tempo in guardia dal gioco intellettuale sotteso da partiture di questo genere, con particolare riferimento a *Réveil des Oiseaux* (1953), prima composizione in cui Messiaen utilizza esclusivamente materiale desunto dalle sue trascrizioni: «Direi che ci deve essere un unico approccio all'ascolto in questo caso. Non vedo il motivo per cui ci si dovrebbe disturbare ad indovinare il materiale musicale per nome [del volatile corrispondente], solo gli esperti possono sperare di riuscirci. Occorre prenderla per quello che è, un'orgia di suono meraviglioso»⁹. E aggiunge che

[...] la prima preoccupazione di un compositore deve essere dimenticare l'origine delle melodie e concentrarsi sulle loro qualità particolari, aprendo così il loro stile agli usuali processi di variazione e trasposizione. I compositori scrivono da sempre Variazioni e Fantasie su canti piani, corali, inni, canzoni popolari e non vedo perché non debbano utilizzare il canto avicolo anche se "Variazioni su un tema ornitologico" suona un po' goffo al momento¹⁰.

Trevor Hold analizza in modo ancor più articolato la questione definendo il lavoro del compositore una "trasmutazione immaginativa". In primo luogo Messiaen stesso dichiarò i limiti oggettivi delle sue trascrizioni, sia per quanto riguarda la capacità strumentale umana di riprodurre la velocità, le altezze, la natura microtonale delle melodie. Hold sposta il baricentro della questione su un altro piano. Anziché discutere della maggiore o minore autenticità delle trascrizioni, lo studioso si chiede quale sia l'importanza di questo materiale ornitologico per Messiaen.

Nel corso di un'intervista¹¹, il compositore dichiarò che prese il canto degli uccelli a modello di libertà espressiva irrintracciabile nei repertori umani, ma Hold giunge a ribaltare completamente questa ipotesi:

Personalmente credo che l'aspetto ornamentale sia più importante della libertà. Perché malgrado la sua lode verbale alle qualità liberatorie del canto degli uccelli, lui [Messiaen] non sfrutta appieno le sue implicazioni. In nessuno dei suoi brani avicoli c'è la spontaneità dell'uccello che canta. Il suo utilizzo di tempi comuni e rigidi, il rigore del tempo e la precisione dell'insieme hanno l'effetto di distruggere anziché evocare spontaneità. È riuscito a ingabbiare i suoi uccelli anziché lasciarli cantare in libertà¹².



In un puntuale saggio, Robert Fallon riassume le posizioni principali riguardo al tema: «le conclusioni riguardo la sua accuratezza sono state ristrette a tre posizioni: i suoi uccelli sono accurati, inaccurati o il problema non si pone»¹³.

L'argomentazione più calzante ed esaustiva riguardo al problema della mimesis in Messiaen sembra, a nostro avviso, quella proposta dallo stesso Fallon in un articolo in cui interpreta la questione alla luce della teoria del doppio realismo (*double realism*). Entrando in stretto contatto con la riflessione di filosofi della musica di tradizione analitica come Roger Scruton e Peter Kivy, Fallon affronta la questione dal punto di vista del potere rappresentazionale della musica, affermando che gli uccelli di Messiaen «[...] sono imitativi e rappresentativi. Anche se esse [le trascrizioni] possono essere ridotte soltanto agli uccelli, funzionano simbolicamente» e più avanti continua:

L'imitazione e la rappresentazione di Messiaen corrispondono al suo uso della realtà sensibile per suggerire l'esistenza di una realtà nascosta e più elevata. Egli ha fondato la sua metafisica dell'esemplarismo nell'estetica dell'accuratezza e ha discusso il suo canto avicolo in termini di livelli di realtà¹⁴.

Per comprendere appieno questa chiosa di Fallon, siamo obbligati ad una breve digressione teologica. Il modello teorico a cui Messiaen fa riferimento è la teoria dell'esemplarismo elaborata da San Bonaventura da Bagnoregio nel 1259 e contenuta in particolare nel secondo capitolo del trattato *Itinerarium mentis in deum*¹⁵. Nella visione di Bonaventura, il compito dell'uomo in cammino sulla terra (*viator*) consiste nel leggere le tracce di Dio, in quanto il mondo ne è riflesso (*speculatio*). La tradizione francescana è qui presente nell'idea che il mondo animale sia presente come vestigio divino e che per l'uomo il fatto di averne percezione costituisca una tappa dell'avvicinamento verso il Creatore.

Nel trascrivere e utilizzare il canto dei volatili, Messiaen compie sia una lode del Creato ma anche un processo artistico di stilizzazione ed idealizzazione platonica del materiale presente in natura. Anche la trascrizione contiene al suo interno un elemento artistico imprescindibile, in cui il compositore seleziona, rielabora, cerca di catturare un carattere anziché limitarsi ad una riproduzione pedissequa. Questo spiegherebbe anche perché Messiaen non si sia mai avvalso di registrazioni in forma di nastro magnetico, anche quando il progresso tecnologico glielo avrebbe consentito.

4. Conclusioni

Il rapporto fra musica e natura in Messiaen è certamente denso e complesso. Ci auguriamo, in queste pagine, di aver contribuito ad una chiarificazione riguardo tre aspetti fondamentali.

L'utilizzo del canto avicolo non è mai unilaterale ma obbedisce, di volta in volta, a precise funzioni ornamentali, simboliche, drammaturgiche. Nella sua musica il compositore-ornitologo ci ha mostrato come il canto di un merlo, di un tordo bottaccio o di un cucù possano esprimere una forma di preghiera cifrata, un simbolo di pace o il topos antico del virtuosismo strumentale. Trattando i "piccoli messaggeri della gioia immateriale" come personaggi, Messiaen ha allestito vere e proprie drammaturgie implicite: studiarle e decifrarle dà luogo ad un complesso e stimolante gioco intellettuale che è, a parere di chi scrive, una delle ragioni del fascino della musica del Maestro.

In secondo luogo, abbiamo evidenziato la complessa rete interdisciplinare entro cui prende vita la sua poetica. Messiaen non è né uno scienziato naturalista, né un teologo di professione ma si muove in tutti questi diversi ambiti con la scaltrezza del conoscitore e l'animo dell'artista.

Una piena comprensione della sua arte esige la disponibilità a muoversi in domini culturali molto eterogenei. Dietro alla facciata di mistico, Messiaen intrattiene un rapporto

serrato con la contemporaneità ed i suoi problemi, sia per quanto riguarda l'estetica musicale che la società *tout court*, individuando le risposte attraverso un dialogo costante con la storia e le culture musicali extra-occidentali. Chissà cosa avrebbe pensato il Maestro riguardo al crescente interesse verso discipline come la zoomusicologia, la biomusicologia o la ricerca sui *soundscapes*... Certo è che ognuna di queste aree di ricerca deve qualcosa all'autore di *Chronochromie*.

Concludiamo questo saggio con un'aporia e lasciamo al lettore il piacere di riflettervi sopra. Nell'universo simbolico di Messiaen, gli uccelli hanno sempre rappresentato la più alta forma di libertà concepibile. Eppure, nell'ansia aristotelica di classificarne e notarne i canti, il compositore sembra averli fissati in una forma eterna, ingabbiati per sempre nei suoi pentagrammi. È questo il paradosso di ogni musica d'arte che ambisca a catturare il *fluire* del tempo e a ricomporlo secondo i suoi principi.

Note

- ¹ ENZO RESTAGNO, *Prefazione* in PETER HILL (cur.), *Olivier Messiaen. Dai Canyon alle Stelle*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 9.
- ² CLAUDE SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Arles, Actes Sud, 1999, pp. 72-73.
- ³ RAFFAELE POZZI, *Olivier Messiaen dal Banquet céleste alla Turangalila-symphonie*, Lucca, LIM, 2007, p. 15.
- ⁴ Cfr. JEAN BOIVIN, *Genesis and reception of Olivier Messiaen's Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, 1949-1992: Toward a new reading of the composer's writings*, in Robert Fallon (cur.), *Messiaen Perspectives 2 – Technique, Influence and Reception*, Aldershot, Ashgate, 2013, e GARETH HEALEY, *Messiaen's Musical Technique: The Composer's View and Beyond*, London, Routledge, 2016.
- ⁵ DAVID KRAFT, *Birdsong in the music of Olivier Messiaen*, London, Arosa press, 2013, p. 58.
- ⁶ Un'accurata analisi dei sottotesti politici contenuti nella produzione dei primi anni Cinquanta si trova in ROBERT FALLON, *Birds, Beasts, and Bombs in Messiaen's Cold War Mass*, in «The Journal of Musicology», 26 (2009), n. 2, pp. 175-204.
- ⁷ Per un approfondimento su un aspetto generalmente poco studiato cfr. CHRISTOPH NIEDHOFER, *Messiaen's Counterpoint*, in ROBERT FALLON (cur.), *Messiaen's Perspectives 2* cit., pp. 77-110.
- ⁸ NORMAN DEMUTH, *Messiaen's Early Birds*, in «The Musical Times», 101 (1960), n. 1412, p. 627.
- ⁹ *Ibidem*, p. 628 (traduzione mia).
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 629.
- ¹¹ ANTOINE GOLÉA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Julliard, 1961, p. 19.
- ¹² TREVOR HOLD, *Messiaen's birds*, in «Music and Letters», LII (1971), n. 2, p. 122.
- ¹³ ROBERT FALLON, *The record of realism in Messiaen's bird style*, in CHRISTOPHER DINGLE, NIGEL SIMEONE (cur.) *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 115.
- ¹⁴ ROBERT FALLON, *The record* cit., p. 134.
- ¹⁵ SAN BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerario dell'anima a Dio*, introduzione, traduzione, note e apparati di Letterio Mauro, Milano, Bompiani, 2002.

APPENDICE

I quadri dell'Istituto (anno accademico 2019-2020)

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

Supporto alla Biblioteca

Mauro Castellano

(delibera del C.A. n. 21, 11.06.2018)

Segreteria Didattica

Giuseppe Cardullo

Valentina Castigliengo

Simona Concas

Cristina Doriani

Segreteria Amministrativa

Manuela Benedetti

Alberto Lusci

Segreteria Amministrativa/Protocollo

Paolo Gonella

Ufficio Produzione

Luigi Giachino

Ufficio Comunicazione

Luigi Giachino

Referente Erasmus

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
Daniel Formentelli	Viola	CODI/05
Daniela Cammarano	Violino	CODI/06
Isabella Longo	Violino	CODI/06
Valerio Giannarelli	Violino	CODI/06
Gloria Merani	Violino	CODI/06
Vittorio Marchese	Violino	CODI/06
Cristina Dancila Sirbu	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
Chiara Coppola	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
Daniele Fredianelli	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*).

Adalgisa Frontero	Pianoforte	CODI/21
Enrico Stellini	Pianoforte	CODI/21
Marco Vincenzi	Pianoforte	CODI/21
Maurizio Benoma	Strumenti a Percussione	CODI/22
Elena Bakanova	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

Eric Maestri	Composizione Musicale Elettroacustica	COME/02
--------------	---------------------------------------	---------

5. Discipline interpretative d'insieme

Marco Simoncini	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

Laura Ramella	Teoria e Tecnica dell'Interpretazione Scenica	CORS/01
---------------	---	---------

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 (Marilena Laterza supplente)	Storia della Musica	CODM/04
Maria Gabriella Ghigliazza	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
Carla Magnan	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Roberto Tagliamacco	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06

10. *Discipline didattiche*

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

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

Consiglio di Amministrazione (triennio accademico 2018/2021)

Daide Viziano (Presidente)

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

Roberto Tagliamacco (Direttore)

Marco Vincenzi (Docente)

Matthias Crisafulli (Studente)

Raffaele Guido (Direttore Amministrativo, Segretario verbalizzante)

Consiglio Accademico (Triennio Accademico 2017-2020)

Roberto Tagliamacco (Direttore)

Deborah Brunialti (Docente)

Gianfranco Carlascio (Docente)

Vittorio Marchese (Docente)

Gisella Dapuzo (Docente)

Luisella Ginanni (Docente)

Barbara Petrucci (Docente)

Alessio Pisani (Docente)

Luigi Giachino (Docente)

Silvia Bertuccio (Studente)

Filippo Bogdanovic (Studente)

Consulta degli Studenti

Matthias Crisafulli (Presidente)

Silvia Bertuccio (Membro)

Filippo Bogdanovic (Membro)

Lorenza Cevasco (Membro)

Simone Schermi (Membro)

Revisori dei Conti (Triennio Accademico 2018-2021)

In fase di nomina (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 (Tiziana Canfori)
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 (Maria Gabriella Ghigliazza)
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
Marina Larosa
Rocco Nelli
Monica Romano
Barbara Romeo
Elzbieta Szpor (Giorgio Albertani supplente)
Ivan Trentin (Francesco Ansaldi supplente)

FINITO DI STAMPARE OTTOBRE 2020