



12

IL PAGANINI

Quaderno del Conservatorio
Niccolò Paganini di Genova

IL PAGANINI

Quaderno del Conservatorio
Niccolò Paganini di Genova 2025 **12**



Quaderno del Conservatorio

“N. Paganini” di Genova

Quaderno del Conservatorio “N. Paganini” di Genova

Rivista annuale n. 12/2025

Autorizzazione del Tribunale di Genova n. 5/2015 del 23.12.2015,

Var. 10/22 del 20.06.2022

Numero Iscrizione ROC 38320

Presidente del Conservatorio “N. Paganini”

Fabrizio Callai

Direttore del Conservatorio “N. Paganini”

Luigi Giachino

Direttore Amministrativo

Raffaele Guido

Direttore Biblioteca

Carmela Bongiovanni

Direttore responsabile della rivista “Il Paganini”

Piero Mioli

Comitato scientifico

Carmela Bongiovanni, Tiziana Canfori, Elena Manuela Cosentino, Pasquale Spiniello

Comitato di redazione

Marco Lombardi, Maurizio Tarrini (redattore capo), Marco Vincenzi

Realizzazione grafica a cura di Alessandra Pagano

Copertina di Alessandra Pittaluga

Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova

Realizzazione editoriale

© 2025 Conservatorio Statale di Musica “N. Paganini”

Via Albaro 38 – 16145 Genova

L'editore rimane a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate

I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

ISSN 2465-0528

IL PAGANINI

Indice

Introduzione

Premessa del Presidente del Conservatorio	9
Premessa del Direttore del Conservatorio	11
Premessa del Direttore dell'Annuario	12

1. Estetica, storia, analisi

Marco Vincenzi , <i>La Fantasia contrappuntistica</i> : culmine e modello del pianismo polifonico prima e dopo Busoni	14
Gian Francesco Falbo , Cherubini e Brahms: affinità compositive.....	37
Mattia Lorenzini , Sonata in <i>Si minore</i> di Liszt. Paralleli formali e richiami tematici con le opere orchestrali di Weimar	63
Emanuele D'Onofrio , L'incontro amoroso nell'Opera tra '800 e '900: <i>La Bohème</i> e <i>Lady Macbeth del Distretto di Mcensk</i>	79
Paola Perrucci e Annarosa Vannoni , Non solo Signora Spohr: l'Arpista Dorette Scheidler	116

2. Documentazione, organologia, tecnologia

Carmela Bongiovanni , Novità e riscoperte dai fondi musicali antichi del Conservatorio Paganini di Genova	155
Luca Brignole , Polleri, Remondini, Perosi: due illustri periti e un giovinetto analizzano le nuove campane della cattedrale di Genova (1887)	173

3. Cronache

Gabriele Bonazzi, Il Teatro Stabile di Genova192

Giorgio Appolonia, «Sogno che vive nella voce di un'anima».
Il soprano genovese Margherita Carosio209

Roberta Paganelli, Il soprano Maria Farneti
e le sue presenze genovesi223

4. Rassegne e persone

Ines Aliprandi, Luigi Cortese e la cultura musicale
a Genova nel '900238

Mario Pintacuda, Ricordo del Maestro Salvatore Pintacuda.....248

Roberto Iovino, Ricordo di Mario Trabucco272

Piero Mioli, Verdiana 2021-2024284

5. Miscellanea

Sandro Marrocu, Influenze francesi, circolazioni caraibiche e koiné
Jazz. Su alcune ragioni storiche di un 'dialogo' privilegiato316

Fabio Rizza, Rumore, nient'altro che rumore! Battaglie in musica
fra Rivoluzione francese e Napoleone335



Villa Sauli Bombrini in Albaro (foto: Tiziana Canfori)

Premessa del Presidente del Conservatorio

Con il piacere di sempre saluto l'uscita del nuovo numero de *"Il Paganini"*, frutto, come di consueto, di un serio e profondo lavoro di studio - lo conferma il numero e la portata degli argomenti trattati - e di collaborazione. La mia premessa è per me, quest'anno, anche particolarmente carica di significato in quanto l'ultima. Dopo due mandati triennali, non essendo per legge possibile rinnovare l'incarico, lascio nel maggio 2027 la carica di Presidente. Approfitto quindi di questa pagina ufficiale per ringraziare tutti coloro i quali hanno collaborato con me in questi quasi sei anni, in primis, il Dott. Raffaele Guido, severo e giusto Direttore amministrativo, col quale è stato un piacere e un onore portare a termine, con una proficua frequentazione quasi quotidiana, tanti progetti di miglioramento (cito, tra i molti: il recupero dei locali del Fondo antico, gli arredi della Biblioteca, l'acquisto od il restauro di strumenti e così via), i Collegi del Consiglio di amministrazione, fra i quali i due Direttori che si sono succeduti alla guida didattica dell'Istituto.

Nel ringraziare i Professori per il costante impegno volto alla formazione degli Alunni (con i quali è sempre stato un vero piacere confondermi, rinverdendo i lieti ricordi di quando io stesso ero allievo di questo Conservatorio) ed il personale ausiliario, auguro di cuore ogni bene a questa Scuola, non solo musicale ma anche di vita, che è il nostro Istituto. Sono fiero e veramente onorato di aver potuto far parte, in due ruoli così diversi, del Conservatorio "Niccolò Paganini" di Genova.

Amate questa Scuola, che è la vostra Scuola! Saprà ricambiare, a volte prepotentemente, altre volte con discrezione, questo affetto nel corso della vostra vita.

Fabrizio Callai



Palazzo Senarega (foto: Tiziana Canfori)

Premessa del Direttore del Conservatorio

Col passare degli anni, per me le soddisfazioni arrivano sempre più spesso dal lavoro delle persone che mi sono professionalmente vicine e che stimo, piuttosto che dal mio.

Il Paganini è una testimonianza di impegno, cultura musicale, interesse storico e letterario, che genera un caleidoscopio di argomenti e studi ricco ed importante. Troviamo compianti personaggi genovesi, come Mario Trabucco e Luigi Cortese, ma il percorso va ben oltre Genova. Gli argomenti – intelligentemente suddivisi per sezioni - sono tanti e compositi, ma tutti sotto un comun denominatore: la passione per la ricerca e per lo studio. I relatori hanno lavorato molto e magnificamente.

Piero Mioli - Direttore responsabile -, coadiuvato in redazione da Maurizio Tarrini, Marco Lombardi e Marco Vincenzi, ha realizzato una pubblicazione che, pur nella sua esclusività, invoglia alla lettura e all'approfondimento: non è poco.

Voglio ringraziare sinceramente tutti i Saggisti per aver dato vita ad un numero del Paganini ricco come non mai e manifestare a tutti i Colleghi e Collaboratori la mia gratitudine per l'apporto costruttivo ed efficace alla crescita culturale, didattica ed artistica del Conservatorio di Genova.

Luigi Giachino

Premessa del Direttore dell'Annuario

SEMEL IN ANNO

Sono termini un po' burocratici, "annuario" e "quaderno", ma danno bene l'idea, forse come quel termine di "rivista" che ha la caratteristica di ispirarsi sempre a un ente produttore. Tutto ciò è *Il Paganini*, che esce una volta all'anno, non ha ambizioni particolari, dipende pari pari dall'omonimo istituto di cultura musicale. Ma spesso le pubblicazioni così definite sono libere ed eterogenee raccolte di saggi, quasi imprevedibili miscellanee. L'*XI Paganini* un settore miscelaneo ce l'ha, invero, ed è il quinto di una serie abbastanza organica e per questo forse altrettanto prevedibile.

Soprattutto otto-novecentesco, il settore che allinea *Estetica, storia, analisi* comincia rilettendo su quel vertice del pianismo polifonico che è la *Fantasia contrappuntistica* di Busoni: vertice e invero anche *specimen* esemplare. Poi spazia fra Cherubini, un italiano a Parigi, e Brahms, un tedesco a Vienna; e prosegue confrontando il superpianismo della sonata di Liszt con quei poemi sinfonici dello stesso che, originalissimi di concezione, non si possono certo chiamare campioni di orchestrazione (e Berlioz, allora? E Wagner?). Quando perviene al duetto d'amore, il cuore (è proprio il caso di dirlo), salta Metastasio, Rossini e Donizetti per soffermarsi su Puccini e Šostakovič, di Giacomo indagando la pagina più breve (quella di Rodolfo e Mimì, cioè, altro che René e Manon o il marine e la geisha) e di Dmitrij la pagina "volgare" di Caterina Izmailova e Sergej). Per finire, un'arpista come Dorette Scheidler che, vaga luna oscurata da un certo sole, è passata alla cronaca come consorte di Louis Spohr. Dopo la poesia, la prosa? Non è proprio così, perché non meno delle altre arti la musica, che è tanto canto quanto suono,

ha bisogno di carta e inchiostro, e più delle altre di legno, metallo e così via. Il settore di *Documentazione, organologia, tecnologia* penetra nei fondi antichi del Conservatorio e tange, studia, interpreta le antiche campane della cattedrale di Genova.

Il confine fra i settori successivi, *Cronache e Rassegne e persone*, è piuttosto labile. Un riflettore sul Teatro Stabile di Genova avrà un carattere poco musicale, forse, ma certo molto artistico, scenico, attualistico: d'origine inevitabilmente locale, quell'"impresa" ha donato al teatro italiano spettacoli indimenticabili di Goldoni, Brecht, Miller. Terra ferace di voci liriche, Genova diede i natali al soprano Margherita Carosio, squisita camerista; e ha goduto di diverse presenze della forlivese Maria Farneti. Degnamente trattate le voci, ecco i volti di maestri compositori come Luigi Cortese, Salvatore Pintacuda e Mario Trabuco, legati alla città e alla sua vita musicale con vasta polifonia d'intenti. In prima coda, procede l'aggiornamento bibliografico verdiano 2021-24, forse meno intenso di prima ma certo non vano. In seconda coda, due saggi veramente interdisciplinari puntano verso l'ipotesi di una *Koiné Jazz* (fino ai Caraibi) e un intreccio di musica con rivoluzione francese o meglio con rumore, nient'altro che rumore.

Era già una collettanea-miscellanea, questa coppia di lavori; ed era bene che chiudesse l'odierno *Paganini*. Che, sia detto per inciso, in questa breve premessa rivive senza i troppi nomi degli autori, docenti del Conservatorio o meno da ravvisare nell'indice del volume e onorare nelle trattazioni stesse. Ma grazie a loro e ai componenti il comitato di redazione chi firma qua sotto, avendoli in parte richiesti e in parte ricevuti, è convinto d'aver fatto tappezzare almeno una saletta, dentro il ricco museo musicale di Genova.

Piero Mioli

La *Fantasia contrappuntistica*: culmine e modello del pianismo polifonico prima e dopo Busoni

di Marco Vincenzi

Questo testo nasce come relazione al convegno internazionale di studi *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, svoltosi dal 28 al 30 giugno 2001 presso la Curt Sachs Saal del Museo degli strumenti musicali a Berlino. Gli atti sono stati pubblicati in tedesco a Wiesbaden nel 2004 da Franz Steiner Verlag, a cura di Albrecht Riethmüller e Hyesu Shin e mai tradotti in italiano. Oggi, a un quarto di secolo di distanza, ritengo che il presente studio sulla *Fantasia contrappuntistica* possa rivestire ancora un certo interesse, non essendo venuto a conoscenza in questi anni di analoghi approfondimenti.

L'arte della variazione – guidata dalla sensibilità – è arrivata in Bach all'altezza dell'ornamentazione gotica. Gli esempi sono innumerevoli e possono valere come base generale di una teoria della formazione della melodia. (...)

Inoltre dovrebbero venire riportate tutte le possibilità contrappuntistiche di un tema non sfruttate da Bach. Dovrebbero venir fatte osservazioni su come si arriva all'espressione per mezzo della polifonia. Dovrebbero venir discusse a questo proposito le nuove prospettive aperte da Beethoven in questo campo (prospettive che non hanno avuto ulteriore sviluppo nelle epoche successive non-polifoniche; per esempio la fuga umoristica dei *Maestri Cantori* è un esempio isolato in questa direzione). La decadenza dovuta alle fughe e ai fugati "pianistici" di Brahms, Liszt, Sgambati ecc. dovrebbe venir citata quale ammonimento. Tentativi di infondervi nuova vita da parte di Franck e ultimamente anche di Reger. Principio numero uno: non vedere il contrappunto come arido "lavoro scientifico",

ma come strumento di facoltà espressive personali e sempre più sviluppate. La forma più alta: dissoluzione della forma-fuga, in quanto la polifonia diventa una delle costituenti più importanti della “grande” musica (vedi la nuova Estetica). E così via. (...)

L'Arte della fuga ti aiuterà a chiarire le mie parole; (...). Che lo stesso Bach non abbia esaurito tutte le possibilità con le sue 16 fughe sullo stesso motivo è dimostrato dalla mia “grande fuga”, la quale, se fai un confronto, aggiunge una ventina di pagine di nuove combinazioni. (...)

E ho dimenticato di citare l'ampliamento dei mezzi armonici e contrappuntistici raggiunto al giorno d'oggi, l'abbandono di obiezioni teoriche e soprattutto l'inversione simmetrica degli intervalli (introdotta da Bern. Ziehn di Chicago) che apre un campo interamente nuovo¹.

Ha proprio ragione Antony Beaumont, quando definisce Busoni “uno dei migliori e più fertili scrittori di lettere del suo tempo”²: in effetti, non trovo parole migliori di quelle sopra riportate (significativamente indirizzate a Egon Petri) per introdurre l'argomento. Premetto che non mi soffermerò a lungo sulla *Fantasia contrappuntistica* in quanto tale, e che non mi addentrerò in analisi comparate delle diverse versioni: ci sono già molte ottime pubblicazioni che affrontano l'opera sotto questo profilo³. L'aspetto che vorrei approfondire qui, invece, riguarda alcuni possibili modelli della *Fantasia contrappuntistica* in un certo tipo di pianismo polifonico prima di Busoni,

¹ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera a Egon Petri* (Berlino, 12.07.1910), in *Lettere*, con il carteggio Busoni-Schönberg, scelta e note di Antony Beaumont, ed. it. riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Ricordi-Unicopli, 1988, pp. 167-9.

² ANTONY BEAUMONT, *Introduzione all'edizione inglese*, in FERRUCCIO BUSONI, *Lettere* cit., p. 9.

³ Fra le altre, cito soltanto i capitoli dedicati espressamente alla *Fantasia contrappuntistica* in ANTONY BEAUMONT, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 160-77 e in LARRY SITSKY, *Busoni and the piano. The Works, the Writings, and the Recordings*, New York-Westport-Londra, Greenwood Press, 1986, pp. 139-62 Per una bibliografia busoniana esaustiva anche sull'argomento, rimando comunque a MARC-ANDRÉ ROBERGE, *Ferruccio Busoni. A Bio-Bibliography*, New York-Westport-Londra, Greenwood Press, 1991.

e il successivo porsi della *Fantasia* stessa come modello per quella medesima concezione di pianismo dopo di lui. Parallelamente, cercherò di inquadrare la *Fantasia contrappuntistica* all'interno della maggiore produzione di Busoni per il suo strumento, evidenziandone non tanto il linguaggio – appunto – contrappuntistico, quanto quello armonico e timbrico, spesso oscurati dall'indiscusso magistero della polifonia.

Sarà bene, innanzitutto, definire meglio ciò che intendo qui come pianismo polifonico prima di Busoni, in quanto – di per sé – il termine può assumere un'accezione piuttosto ampia: personalmente, mi premerebbe ritrovare quel filone che Busoni stesso individuava e a cui si riferiva nei propri scritti. Il punto di partenza, come si può facilmente immaginare, è l'opera per clavicembalo di Bach, con particolare riferimento a quelle composizioni in cui la polifonia è posta come intenzione fondante del lavoro stesso: dai *Piccoli Preludi e Fughetto, Invenzioni e Sinfonie, Duetti*, ai vari *Preludi e Fughe e Fantasie e Fughe*, alle *Variazioni Goldberg* (nelle quali l'inserimento di un Canone – a intervalli che aumentano progressivamente dall'unisono alla nona – ogni tre Variazioni crea comunque un'architettura imitativa di fondo) e soprattutto ai due libri del *Clavicembalo ben temperato*, culmine della polifonia pensata espressamente da Bach per la tastiera, come risulta dalle seguenti parole di Busoni:

All'edificio della musica Johann Sebastian Bach recò massi giganteschi, saldandoli in un fondamento incrollabile. E là dove pose le basi del nostro odierno indirizzo compositivo è anche il punto di partenza del moderno pianismo. Sorpassando la sua epoca di generazioni, Bach sentiva e pensava in dimensioni a cui i mezzi espressivi dell'epoca non erano adeguati. (...)

Ho creduto quindi di imboccare la via giusta prendendo la rincorsa dal *Clavicembalo ben temperato*, quest'opera tanto importante dal punto di vista pianistico e onnicomprensiva da quello musicale, per mostrare come da questo per così dire ceppo originario derivino le molteplici ramificazioni della tecnica pianistica odierna⁴.

⁴ FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al 'Clavicembalo ben temperato' di J.S. Bach*, in *Lo sguardo lieto*.

Incidentalmente, il fatto che Busoni avesse pensato di includere una revisione critica dell'*Arte della Fuga* nel suo progetto di edizione bachiana⁵ è indicativo della maggiore importanza attribuita alla componente contrappuntistica, rispetto a quella strumentale. Dopo Bach, comunque (riprendendo il discorso di Busoni), «lo spirito pianistico di Mozart si trasferisce in Hummel in una forma indebolita all'interno ed arricchita all'esterno. (...) Con ciò anche l'indirizzo seguito dai compositori virtuosi di pianoforte perde il collegamento con Bach, e la loro comprensione della musica di Bach diminuisce in conformità»⁶.

Il pianismo polifonico subisce dunque una battuta d'arresto. Si potrebbe quasi pensare che la scrittura mozartiana non interessi Busoni sotto questo aspetto, se non fosse per l'inclusione della *Sonata in re maggiore K 448*, della *Fuga in do minore K 426* e del *Duetto concertante* (tratto dal finale del *Concerto in fa maggiore K 459*) nel programma presentato a due pianoforti con Egon Petri a Berlino il 16 novembre 1921, accanto all'*Improvvisazione sul Corale di Bach "Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" BWV 517* e alla prima esecuzione assoluta dell'ultima versione della *Fantasia contrappuntistica*⁷. Del resto, oltre alla polifonia händeliana della *Fantasia e Fuga in do maggiore K 394*, basterebbe la ricchezza imitativa della *Sonata in fa maggiore K 533/494* per includere Mozart fra i compositori che hanno fornito esempi straordinari in tal senso.

Tutti gli scritti sulla musica e le arti, a cura di Fedele d'Amico, trad. it. di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 251 e 253.

⁵ "The task at hand was a critical edition of *The Art of Fugue* for his planned complete edition of the keyboard works of Bach" (ANTONY BEAUMONT, *Busoni the Composer*, cit., p. 161).

⁶ FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al 'Clavicembalo ben temperato' di J.S. Bach*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 252.

⁷ Cfr. TAMARA LEVITZ, *Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921-1924*, Francoforte sul Meno, Peter Lang, 1996, p. 161.

D'altra parte però con Beethoven sorsero nuovi punti di contatto con il maestro di Eisenach, che avviarono il corso della musica ad accostarglisi di nuovo e sempre di più: il punto più vicino fu toccato da Liszt e Wagner, le qualità stilistiche dei quali si richiamano direttamente a Bach e chiudono un ciclo da lui aperto⁸.

Eccoci tornati alle già citate «nuove prospettive aperte da Beethoven in questo campo»⁹: il posto occupato da Beethoven fra i polifonisti del pianoforte più apprezzati da Busoni non si discute. È il Beethoven della *Sonata op. 106* il primo riferimento della *Fantasia contrappuntistica*, come Ferruccio scrive a Gerda da Cincinnati il 19 febbraio 1910: «[Essa] sarà qualcosa tra C. Franck e la *Hammerklavier-Sonate*, con una sfumatura personale»¹⁰.

Per Busoni, comunque, tutto l'ultimo Beethoven è emblematico di una nuova concezione del pianoforte:

Nella storia del pianoforte non c'è stata una trasformazione maggiore di quella intercorsa fra la sonata di Haydn e Mozart e la Sonata "für das Hammerklavier". Beethoven ha creato il moderno pianoforte a coda nella sua tecnica: nello sfruttamento del registro acuto, di quello basso e dei registri più distanziati, nell'impiego del pedale, nel raffinamento e nell'arricchimento delle sonorità. La sua forma naturale d'espressione per raggiungere tutto questo fu la sonata, come ad altri fini era stata per Bach la fuga¹¹.

Beethoven è visto da Busoni come erede di Bach, benché su di un altro terreno formale, quello della Sonata in luogo della Fuga:

⁸ FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al "Clavicembalo ben temperato" di J.S. Bach*, in *Lo sguardo lieto* cit., pp. 252-3.

⁹ Cfr. nota 1.

¹⁰ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera alla moglie* (Cincinnati, 19.02.1910), in *Lettere alla moglie*, a cura di Friedrich Schnapp, ed. it. a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955, p. 146.

¹¹ FERRUCCIO BUSONI, *Beethoven*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 303.

ma la citazione dell'*Hammerklavier* autorizza a pensare che la novità della Sonata beethoveniana stia anche nella sua appropriazione della Fuga. Di conseguenza, le Sonate *op. 101, 109, 110* e le *Variazioni Diabelli op. 120* assumono piena cittadinanza nel genere di pianismo che interessa Busoni all'epoca della *Fantasia contrappuntistica*.

Anche la *Grande Fuga op. 133* per quartetto d'archi transita per la tastiera con la trascrizione a quattro mani pubblicata da Beethoven come *op. 134*. Tuttavia, mi sembra che il repertorio per duo pianistico esuli dal discorso, nonostante Busoni stesso abbia composto nel 1888 un Fuga a quattro mani sulla canzone popolare *O, du lieber Augustin*: si tratta infatti di un esempio di "fuga umoristica"¹², ben lontano dal tipo di fuga di cui stiamo cercando di trovare i precedenti. Di conseguenza, non considero qui la *Fuga in mi minore D 952* di Schubert (benché sia una delle piccole gemme del 1828) perché è per duo pianistico; parimenti, non considero tutta la produzione fugata di Mendelssohn e di Schumann perché non rientra nei gusti di Busoni, come afferma egli stesso riguardo a Mendelssohn: «La scrittura pianistica di Mendelssohn, hummelizzante e riboccante di un contrappunto scorrevolmente loquace, con una polifonia come quella di Bach, capace di smuovere le rupi, non ha nulla a che fare; per quanto a lungo ci si sia sforzati di farlo credere»¹³.

Ma soprattutto riguardo a Schumann:

C'è, di passaggio, una strigliatina per Schumann. Se la merita. (...) Quel parroco protestante! Quel copulatore del sabato sera, che faceva musica in famiglia il sabato pomeriggio! Ottuso e ostinato ripetitore di ritmi! Dichiarò guerra ai filistei! Come se la creazione immaginaria dei Davidsbündler non fosse un filisteismo della più

¹² Cfr. nota 1.

¹³ FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al 'Clavicembalo ben temperato' di J.S. Bach*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 252, nota 2. Questo scritto risale al 1894; nel 1910, Busoni rincarò la dose, aggiungendo: «Il gotico di fantasia degli anni Sessanta, che creava a memoria per sentito dire e intagliava fori a sesto acuto nei muri delle stazioni, trova il suo riscontro nello stile degli oratori e delle musiche per organo di Mendelssohn» (FERRUCCIO BUSONI, *I 'gotici' di Chicago*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 386).

bell'acqua! Dilettante di Zwickau! La sua smodata infatuazione per Clara Wieck lo mette a una distanza da Liszt pari a quella che corre fra le preoccupazioni di un parroco di campagna e quelle del Papa. Si erge a giudice di Liszt e per giunta scuote il capo, tanto che si sente sbatacchiare il poco sale che ha in zucca! Sì, perché non devo dirlo apertamente una buona volta¹⁴?

Nel passo sopra citato, la veemenza *contra* Schumann è in realtà una difesa a oltranza di Liszt, del quale appunto Schumann – in veste di critico dell' *Allgemeine Musikalische Zeitung* – non aveva apprezzato quegli stessi *Studi*¹⁵ di cui Busoni, da vero apostolo lisztiano, stava preparando una nuova edizione¹⁶.

Nei confronti di Brahms, la posizione di Busoni cambia nel tempo (e questo vale anche per il Brahms fughista, che qui vorrei isolare): se per il giovane Ferruccio «Brahms rappresentava il prototipo del musicista tedesco radicato nella grande tradizione che da Bach, attraverso Beethoven, giungeva fino all'età contemporanea»¹⁷, per il Busoni degli ultimi anni «Brahms (...) appariva (...) "troppo tedesco", pesante, formalista e dottrinario, un esponente di quella *Bequemlichkeit*, di quella compiacenza tipicamente germanica che in arte aveva influenzato negativamente il processo della storia scegliendo la linea di minor resistenza e il compromesso con la tradizione, ed evitando di affrontare alla base problemi nuovi»¹⁸.

Questo cambio di opinione riguardo a Brahms è ben esemplificato dalle *Variazioni e Fuga sul Preludio in do minore di Chopin op. 22*,

¹⁴ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera a Egon Petri* (Vienna, 03.08.1908), in *Lettere cit.*, p.144.

¹⁵ Cfr. ROBERT SCHUMANN, *Franz Liszt: Studi, op. 1 - Grandi Studi, fasc. 1 e 2*, in *La musica romantica*, a cura di Luigi Ronga, Torino, Einaudi, 1970, pp. 155-8.

¹⁶ Cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Avvertenze preliminari agli 'Studi' di F. Liszt*, in *Lo sguardo lieto cit.*, pp. 329-43.

¹⁷ SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT/ Musica, 1982, p. 146.

¹⁸ *Ibidem*.

scritte da Busoni nel 1884 *in signo brahmsiano* (ossia prendendo a modello le *Variazioni e Fuga su un tema di Händel op. 24*) e “rivisitate” autonomamente nel 1922, per poi essere inserite nell’ottavo fascicolo della *Klavierübung*¹⁹.

Nella lettera a Petri riportata in apertura (datata 27 febbraio 1910, in piena gestazione della *Grande Fuga*, che poi confluirà nella *Fantasia contrappuntistica*), Busoni accomuna Brahms a Liszt e a un lisztiano come Sgambati in un giudizio tanto poco lusinghiero²⁰ quanto illuminante sui suoi principi di «fughe e fugati pianistici»²¹.

Eppure, nel gennaio 1894, aveva scritto che «il punto più vicino [a Bach] fu toccato da Liszt e Wagner»²², specificando che «per quanto si riferisce a Liszt, la verità di quest’affermazione è confermata soprattutto dalle magnifiche *Variazioni sopra un motivo di Bach* (*Weinen, Klagen*) e dalla sua *Fantasia e Fuga su B. A. C. H.*»²³. E nel giugno 1887 aveva dato il benvenuto a Giovanni Sgambati, «chiamato dall’*Allgemeine Deutsche Musikverein* (...) al Congresso dei musicisti a Colonia»²⁴, con le seguenti parole: «Con (...) una fuga sull’inno *Sancte Joannes* [*il Preludio e Fuga op. 6* (1876)] ha aperto decisamente una via nuova, più seria e più sana, alla musica italiana per pianoforte»²⁵.

¹⁹ Scusandomi per l’autocitazione, rimando chi volesse approfondire la storia di queste *Variazioni* alla seconda parte della mia relazione al convegno internazionale di studi *Ferruccio Busoni e la sua scuola: Jarnach, Vogel, Weill*, tenutosi il 30 e 31 gennaio 1998 a Forlì sotto l’egida del Liceo musicale “Angelo Masini” in collaborazione col Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni di Empoli (cfr. MARCO VINCENZI, *Rivisitazioni busoniane*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, Lucca, “Una cosa rara”/LIM, 1999, in particolare pp. 133-9).

²⁰ «La decadenza dovuta alle fughe e ai fugati ‘pianistici’ di Brahms, Liszt, Sgambati ecc. dovrebbe venir citata quale ammonimento» (cfr. nota 1).

²¹ Cfr. nota 20.

²² Cfr. nota 8.

²³ FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al ‘Clavicembalo ben temperato’ di J.S. Bach*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 253, nota 3.

²⁴ FERRUCCIO BUSONI, *Giovanni Sgambati. Studio illustrativo dello stato attuale della musica in Italia*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 375.

²⁵ *Ibidem*.

L'apparente contraddizione si spiega, secondo me, dando il giusto valore all'aggettivo "pianistico" (che Busoni stesso mette fra virgolette, nel frammento già citato)²⁶: «fughe e fugati di Brahms, Liszt, Sgambati, ecc.»²⁷ si allontanano dall'originaria concezione bachiana quando sono troppo "pianistici". L'espresso riferimento busoniano alle *Variazioni su un motivo di Bach* e alla *Fantasia e Fuga* su B. A. C. H. di Liszt è indicativo, non certo perché tali composizioni non siano "pianistiche", bensì per la derivazione di entrambe da Bach; inoltre, il fatto che della *Fantasia e Fuga* esista anche una versione per organo la pone certamente – per Busoni – in un'ottica di musica assoluta e non esclusivamente "pianistica". Ecco quindi la distinzione in merito al pianismo polifonico di matrice bachiana in Liszt e la valorizzazione del *Preludio e Fuga* di Sgambati (la cui poderosa scrittura evoca talvolta sonorità organistiche).

Ed ecco il riferimento a Franck e a Reger²⁸, le cui radici sono saldamente piantate nel terreno bachiano e le cui rispettive maniere di strumentare la polifonia sul pianoforte (penso in particolare al *Preludio, Corale e Fuga* del primo e alle *Variazioni e Fuga su un tema di Bach op. 81* del secondo) presentano spesso impasti timbrici inusuali. Qui, sul timbro, si gioca una partita importantissima: è lavorando sul timbro che Busoni opera una trasformazione del pianoforte perfino superiore ai sortilegi hoffmanniani di Leonhard in *Die Brautwahl*. E la *Fantasia contrappuntistica* è emblematica di come il timbro dello strumento possa mutare in relazione al linguaggio musicale adottato.

Facciamo un passo indietro: abbozzando il progetto prima della *Grande Fuga* e poi della *Fantasia contrappuntistica*, Busoni cita soltanto Franck e l'*op. 106* di Beethoven²⁹, ossia un esempio cronologica-

²⁶ Cfr. nota 20.

²⁷ Cfr. nota 20.

²⁸ «Tentativi di infondervi nuova vita da parte di Franck e ultimamente anche di Reger» (cfr. nota 1).

²⁹ Cfr. nota 10.

mente vicino e uno lontano di polifonia scritta per pianoforte, ma non realmente “pianistica”. Su fughe e fugati “pianistici”³⁰ abbiamo visto come la pensa. Franck e Reger lo interessano, forse anche perché entrambi grandi organisti e cultori di Bach³¹, ma soprattutto perché – con la loro scrittura non “pianistica” – «tentano di infondere nuova vita»³² alla fuga.

Due sono quindi i cardini del discorso, ora che dai precedenti siamo finalmente arrivati a Busoni e alla genesi della *Fantasia contrappuntistica*: la forma-fuga e il suono del pianoforte in relazione alla polifonia. Cominciamo con l’idea – non certo scolastica – che Busoni aveva della fuga in quanto tale:

Sebbene la fuga sia chiamata, con gran pompa e solennità, la forma più rigorosa della composizione musicale, a mio avviso la condizione per mantenere viva questa forma consiste nel concederle la più ampia libertà. Nelle opere che aspirano a un valore artistico e non soltanto formale, una fuga assolutamente rigorosa non l’ho incontrata mai, e piuttosto m’è parso che l’aumento della libertà andasse di pari passo con l’ascesa verso l’altezza artistica. Forse non esiste una fuga che non cessi, a momenti, di essere tale. Una fuga veramente rigorosa sarebbe una compagine polifonica che non si scosta mai dal tema e in cui nessuna voce si arresta mai. (...) Le regole tradizionali per scrivere una fuga sono di origine in parte pratica, in parte simbolica. (...) Scopo finale pratico e simbolico della fuga: lo sfruttamento dell’idea principale fino al suo esaurimento³³.

³⁰ Cfr. nota 20

³¹ «Esiste anche un’arte gotica dei suoni e J.S. Bach è il costruttore di cattedrali in musica. È un’arte prevalentemente franco-germanica questo gotico dei suoni e, sintomaticamente, si chiama Franck un tardo interprete dei suoi segni e delle sue forme» (FERRUCCIO BUSONI, *I ‘gotici’ di Chicago*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 386).

³² Cfr. nota 28.

³³ FERRUCCIO BUSONI, *Introduzione al Il volume del ‘Clavicembalo ben temperato’*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 257.

A proposito del suono, è illuminante leggere quanto Busoni scriveva a Petri nel 1908, a proposito delle *Elegie*, che egli – come è noto – considerava pietre miliari nella propria evoluzione stilistica: «ho già fatto alcune volte l'esperienza che esse sembrano infinitamente più semplici alla lettura anziché all'ascolto»³⁴. In un certo senso, Busoni esprime qui il concetto dell'inseparabilità fra un determinato tipo di linguaggio musicale e la sua realizzazione in suoni: la novità di una partitura, insomma, non può risultare compiutamente alla lettura (nemmeno alla rilettura da parte dell'autore stesso!), perché priva della corrispettiva materia fonica. Grande è la portata di un'affermazione di questo genere, considerando che essa può essere applicata non soltanto alle *Elegie*, ma a tutta la produzione busoniana successiva; nelle *Elegie*, infatti, Busoni scopre una sonorità (e ne riveste le rivisitazioni del *Concerto*, delle musiche per *Turandot*, della scena delle apparizioni di *Die Brautwahl*), destinata a diventare una cifra stilistica della sua produzione matura. È un distillatore di timbri come Dallapiccola a sottolineare proprio «il suono personalissimo, la trasparenza assoluta (...), l'eufonia siderale di certe composizioni» [busoniane]³⁵, mentre Busoni stesso, parlando del suono nell'epilogo della 2a edizione dell'*Abbozzo di una nuova estetica della musica*, sconfina in una sorta di ebbrezza panica:

Ancora, non udrete nulla, perché tutto risuona. E già cominciate a distinguere. Tendete l'orecchio, ogni stella ha il suo ritmo. ogni mondo la sua battuta. E su ogni stella e su ogni mondo il cuore d'ogni singolo vivente batte diversamente dall'altro, giusta una legge sua propria. E tutti i battiti s' accordano, e sono una sola cosa, e un tutto. (...) Ora intendete come pianeti e cuori siano una cosa e insieme e non mai in nessun luogo possa darsi un fine, in nessun luogo un ostacolo; che nello spirito dell'essere l'infinito vive completo e indiviso; che ogni cosa è al tempo stesso infinitamente grande e in-

³⁴ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera a Egon Petri* (Vienna, 02.05.1908), in *Lettere cit.*, p. 140.

³⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *Su Ferruccio Busoni, a Empoli, il 29 agosto 1974*, in *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi (introduzione di Gianandrea Gavazzeni), Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 315.

finitamente piccola; e che luce, suono, moto, energia sono identici, e che ognuna di queste cose per sé e tutte riunite sono la vita³⁶.

Ora, la *Fantasia contrappuntistica* non è, come scriveva Busoni a Petri, «il [suo] lavoro pianistico più importante e uno dei più importanti della letteratura moderna per pianoforte»³⁷, soltanto per la grandiosità del progetto di completamento bachiano, la sua architettura monumentale (dove Preludio, Fughe, Intermezzo, Variazioni, Cadenza e Stretta mantengono il loro equilibrio in tutte le trasformazioni da una versione all'altra dell'opera), o l'impianto polifonico che ne risulta: lo è altrettanto per come l'intuizione timbrica segue l'andamento delle linee melodiche e il percorso armonico. Farò qualche esempio, riferito all'Edizione definitiva del 1910. Fino alla fine della Fuga III, il linguaggio armonico è sostanzialmente tonale: quello del Contrapunctus XIX dell'*Arte della Fuga BWV 1080*, arricchito dalla sovrapposizione di terze fino a raggiungere l'intervallo di 19a eccedente nel Preludio Corale (cfr. "Presto", p. 8 dell'edizione Breitkopf & Härtel), dai rintocchi della testa del tema del Preludio stesso nella Fuga II (pp. 16-7), o dall'applicazione dell'"inversione simmetrica" di Bernhard Ziehn³⁸ nella Fuga III ("più energico", pp. 26-7). La sonorità è ampia: nel Preludio Corale è la stessa della terza *Elegia* (resa più solenne all'inizio, grazie all'aggiunta dei tremoli, cfr. p. 1-2), mentre nelle Fughe è mutuata da quella delle trascrizioni bachiane precedenti.

L'Intermezzo, pur nella sua brevità, fa da chiave di volta del linguaggio di tutta la *Fantasia*: l'armonia approda alla politonalità, portando alle estreme conseguenze l'«inversione simmetrica» di Ziehn³⁹, mentre il suono diventa metafisico (e presuppone un

³⁶ FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 71-2.

³⁷ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera a Egon Petri* (Berlino, 29.08.1910), in *Lettere* cit., p. 172.

³⁸ Cfr. nota 1 e FERRUCCIO BUSONI, *Autorecensione e I 'gotici' di Chicago*, in *Lo sguardo lieto* cit., rispettivamente p. 174 e pp. 385-8.

³⁹ Cfr. nota 38.

impiego trascendentale del pedale tonale, per mantenere i bassi come indicato nel “visionario”, cfr. p. 28). A partire da qui, sembra di aver superato un valico: le tre Variazioni si susseguono in un clima armonico che non è più tonale (e non ricorda più le *Elegie*), e in un’atmosfera timbrica rarefatta, che annuncia la prima *Sonatina* (cfr. pp. 29-32). Nella Cadenza e nella seguente Fuga IV, vecchio (l’impalcatura tonale di si bemolle minore prima, e di re minore poi, con le relative armature di chiave, cfr. pp. 36-7) e nuovo (l’uso straniato di arpeggi e triadi rivoltate, cfr. “poco marcato” p. 34 o le successioni di accordi, cfr. “senza agitazione ma andando” p. 35) sono gettati nella medesima fornace ardente e fusi in un pianismo fiammeggiante, che sembra anticipare la *Toccata* e le sue lucenti sonorità. La ripresa del Corale – con quegli accordi perfetti che galleggiano sull’ostinato B.A.C.H. (cfr. pp. 39-40) – fa venire in mente «l’eufonia siderale»⁴⁰ di cui parla Dallapiccola, mentre la Stretta accumula il ritorno degli ultimi brandelli tematici in un parallelo addensarsi dei registri dello strumento; il passaggio dalla tensione dell’accordo di 15a alla risonanza dei sei “re” conclusivi sembra voler sintetizzare in un unico motto il percorso armonico dell’intero pezzo (cfr. p. 43).

Per quanto concerne il potenziale sonoro, un attento studioso del Novecento come Luigi Pestalozza lo trova talmente “aperto” da azzardare un parallelo fra la *Fantasia contrappuntistica* e la *Concord Sonata* di Ives, composta negli stessi anni (1909-15):

Se proprio nella *Fantasia contrappuntistica* impostata su Bach si organizza la musica che decostruisce la tonalità unica, o che dilaga nella politonalità mentre il ritmo (...) partecipa principalmente alla flessibilità formale del pezzo. (...) allora (...) l’uso di Bach in Busoni davvero si affianca a quello di Beethoven in Ives. Siamo in realtà alla questione del suono. Anche se (...) siamo all’interno del temperamento, la logica costruttiva dei due lavori “aperti” nella forma [*Fantasia contrappuntistica* e *Concord Sonata*] (...) è quella per cui alle loro spalle c’è il pensiero dei due compositori che fundamentalmen-

⁴⁰ Cfr. nota 35.

te pensano alla conclusione storica dell'ordine tonale come forma della musica e come temperamento o suddivisione in dodici gradi⁴¹.

Ora, Pestalozza sa perfettamente di proporre un confronto estremo fra «lavori lontani per fisionomia musicale e che però proprio musicalmente si portano dentro in parallelo (...) (senza mal incontrarsi) uno stesso rapporto critico con la musica occidentale»⁴², ma giustifica la sua tesi in senso storicistico, perché «a essere prima di tutto rappresentata dalla *Fantasia contrappuntistica* e dalla *Concord Sonata* è l'idea di una nuova musica dell'Occidente, oltre le categorie dell'occidentalismo musicale»⁴³.

A me, invece, interessa approfondire la posizione – unica – della *Fantasia contrappuntistica* nel contesto di un pianismo polifonico saldamente ancorato alla tradizione occidentale⁴⁴. Quindi, ripartiamo da Reger che, negli stessi anni in cui Buoni elaborava le varie versioni della propria *Fantasia*, dava alle stampe altrettante serie di *Variazioni e Fughe*: oltre a quelle, già menzionate, su un *tema di Bach op. 81* (1904), anche le *Variazioni e Fuga su un tema di Telemann op. 134* (1914) per pianoforte solo e, per due pianoforti, le *Variazioni e Fuga su un tema di Beethoven op. 86* (1904), *l'Introduzione, Passacaglia e Fuga op. 96* (1906) e le *Variazioni e Fuga su un tema di Mozart op. 132 a* (1914). Quando Busoni cita Reger⁴⁵, si riferisce con ogni probabilità al ciclo bachiano⁴⁶: qui, fatto salvo l'indiscusso magistero con-

⁴¹ LUIGI PESTALOZZA, *Busoni e Ives*, in *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento*, a cura di Marco Vincenzi, Lucca, LIM, 2001, p. 211.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Vedremo più avanti come anche l'*Opus clavicembalisticum* di Sorabji (uno dei lavori più monumentali apertamente ispirati alla *Fantasia contrappuntistica*) si possa considerare ancorato alla tradizione musicale occidentale, nonostante il suo autore sia di origine orientale.

⁴⁵ Cfr. nota 28.

⁴⁶ A rigore, nella lettera a Petri del 1910 (cfr. nota 1), Busoni avrebbe anche potuto voler alludere all'*Introduzione, Passacaglia e Fuga op. 96* del 1906: penso però che avrebbe specificato in qualche

trappuntistico, bisogna notare che gli impasti timbrici più inusuali (ai quali ho accennato in precedenza) sono da ricercarsi in alcune Variazioni (cfr. III, VIII, IX, X), mentre la scrittura della Fuga – pur nell’ispessimento, di netta matrice organistica – ricorda ancora più il Brahms delle *Variazioni e Fuga su un tema di Händel* che il Franck del *Preludio, Corale e Fuga*.

Come ho anticipato in apertura, non mi soffermerò a lungo sulla *Fantasia contrappuntistica* in quanto tale; vorrei soltanto puntualizzare qualcosa sulle sue tre redazioni strumentali⁴⁷ e rispettive differenze di suono. Per quanto riguarda il Preludio Corale nell’Edizione definitiva del 1910, ho già detto come l’atmosfera sia sostanzialmente la stessa della terza *Elegia*. Nell’Edizione minore, Busoni lo modifica sostanzialmente, come scrive alla moglie da Berlino il 20 luglio 1912: «ho finito oggi un altro buon lavoro, di non grandi proporzioni: versione ridotta della Fantasia contrappuntistica, per la quale ho scritto, a guisa d’introduzione, tre nuove variazioni sullo stesso corale (“Allein Gott in der Höh”)⁴⁸.

La sonorità delle nuove variazioni è più trasparente e introduce in maniera naturale al dettato bachiano, presentato tanto fedelmente nelle prime tre Fughe da indicare il punto esatto dove s’interrompe il frammento originale del Contrapunctus XIX. Queste variazioni, unite al materiale precedente, tornano nella versione per

modo che il discorso era esteso alla produzione per due pianoforti, sia perché Reger è nominato assieme a Franck (il quale, come è noto, non ha composto nulla per due pianoforti), sia perché la versione per due pianoforti della *Fantasia contrappuntistica* (1922) era di là da venire.

⁴⁷ Trovo infatti che sia un po’ ridondante considerare la terza *Elegia* e la *Grande Fuga* come ulteriori varianti della *Fantasia contrappuntistica*, come fa Sitsky (cfr. successiva nota 51). Lo stesso Busoni scrive a Petri (Berlino, 29. 08. 1910): «In fondo [la *Fantasia contrappuntistica*] non è nulla di nuovo per te, infatti è il matrimonio del Preludio corale delle *Elegie* con la Grande fuga, rielaborata con cura estrema» (Ferruccio Busoni, *Lettere cit.*, p. 172). La circolazione del materiale da un’opera all’altra, poi, è una degli aspetti più caratteristici del modo di comporre di Busoni.

⁴⁸ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera alla moglie* (Berlino, 20.07.1912) in *Lettere alla moglie cit.*, p. 194.

due pianoforti, “rivisitata” nel 1922 su richiesta di Frida Kwast-Hodapp e del marito James Kwast, come ricorda Beaumont⁴⁹. Naturalmente, il discorso sulla sonorità cambia prospettiva, passando da uno strumento a due, ed esula dal discorso sul pianismo polifonico che ho cercato d’impostare fin qui: dunque non lo affronto in questa sede. Mi limito a sottolineare che lo stesso Busoni (nella lettera alla Kwast-Hodapp citata da Beaumont) parla di maggiore facilità e trasparenza dell’ultima versione sia per chi esegue sia per chi ascolta, ribadendo quindi il concetto già espresso a Petri⁵⁰, relativo all’inseparabilità fra un determinato tipo di linguaggio musicale e la sua realizzazione in suoni. Il piano architettonico dalla Fuga I alla Stretta non differisce sostanzialmente dall’Edizione definitiva per pianoforte solo a quella per due pianoforti (come risulta dall’accurata tavola comparativa di Larry Sitsky)⁵¹, mentre l’Edizione minore non contiene né Intermezzo, né Variazioni, né tantomeno Cadenza e ripresa del Corale, dichiaratamente “per uso scolastico”⁵², come Busoni la preannunciava a Petri (progettandone il piano due anni prima di iniziarne la redazione stessa)⁵³.

Eccoci dunque al dopo, ossia a come il culmine della *Fantasia contrappuntistica* diventi un modello di pianismo polifonico del Novecento. Secondo Beaumont, «the *Fantasia contrappuntistica* is the forerunner of such works as Hindemith’s *Ludus Tonalis* or the Preludes and Fugues of Shostakovich – otherwise it stands like a sky-

⁴⁹ «Frieda Kwast-Hodapp (...) was now hoping for further duo works for their repertoire. She suggested the *Fantasia contrappuntistica*. ‘The piece is a disproportionate task for ten fingers’, admitted Busoni, ‘whereas divided between twenty it would be easy and transparent for player and listener alike’» (ANTONY BEAUMONT, *Busoni the Composer* cit., p. 172).

⁵⁰ Cfr. nota 34.

⁵¹ LARRY SITSKY, *Busoni and the piano* cit., p. 158-9.

⁵² FERRUCCIO BUSONI, *Lettera a Egon Petri*, (Berlino, 15.07.1910), in *Lettere* cit., p. 170.

⁵³ «Mi è venuto in mente che come conclusione dell’*Arte della Fuga* dovrebbe venir messa una versione *ridotta* della ‘grande’. Omettendo le variazioni e la cadenza, ‘Per uso scolastico’. How do you think? Ho già pronto il piano» (*Ibid.*, p. 170-1).

scraper, isolated, massive and imposing yet not without a certain element of ugliness»⁵⁴.

Vorrei però provare a seguire un ordine cronologico, parlando delle composizioni sulle quali potrebbe gettare ombra in qualche modo il capolavoro busoniano. Non basta infatti che si tratti di brani polifonici per pianoforte: la diffidenza di Busoni nei confronti di “fughe e fugati “pianistici”⁵⁵ non dovrebbe valere soltanto per individuare i possibili modelli della *Fantasia contrappuntistica*, ma anche per riconoscerla come modello.

Il primo, colossale, lavoro che esplicitamente si richiama alla *Fantasia contrappuntistica* è l’*Opus clavicembaliscum* (1930) di Kaikhosru Sorabji.

Il sig. Kaikhusru [sic] Sorabji fu così gentile da suonarmi al pianoforte una Sonata di sua composizione. A giudicare dalla prima impressione – del resto alquanto sorprendente – il talento del signor K. S. si manifesta nella complessità armonica e ornamentale delle sonorità, che sembra venirgli spontanea, facile e ricca d’estro. Qui regna la libertà, sebbene forse ancora in modo disordinato ed esuberante. La musica è scritta con coscienza, quasi senza accorgersi delle sue irregolarità, soprattutto nelle proporzioni; ma esce dalle “tradizioni” e ottiene un certo risultato varcando una soglia che non è più puramente europea, ed è capace di produrre una vegetazione esotica (ma non nel senso delle nostre seducenti danze orientali, per esempio)! Insomma un talento nascente d’un tipo nuovo, che fa pensare e sperare⁵⁶.

Così Busoni descrive il ventisettenne Sorabji in una lettera conservata alla Rowe Music Library di Cambridge. Sorabji, dal canto

⁵⁴ ANTONY BEAUMONT, *Busoni the Composer* cit., p. 170.

⁵⁵ Cfr. nota 20.

⁵⁶ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera di raccomandazione*, in *Lettere* cit., p. 415 nota 3.

suo, proverà sempre per Busoni un'autentica venerazione⁵⁷. Della *Fantasia contrappuntistica* scrive:

La *Fantasia contrappuntistica* giunge qualche anno più tardi: la più vasta opera pianistica busoniana, una sequenza di quattro fughe con interludi e variazioni di collegamento. Qui gli artifici polifonici sono portati all'estremo: sono impiegati tutti i divieti scolastici immaginabili, ma con una tale logica, una tale persuasività, una tale naturalezza che, nell'osservare il suo scorrere maestoso, non ci si rende conto di certe ingenuità nella costruzione architettonica, così come non si riescono a contare i milioni di litri d'acqua che scorrono ogni ora lungo un grande fiume. Quest'opera trova il suo posto fra i grandi capolavori della letteratura pianistica, a fianco dell'*Hammerklavier*, della *Sonata in si minore* e delle *Variazioni su "Weinen, Klagen"* di Liszt. Nel climax della composizione, quando tutti i fili sono intrecciati, si raggiunge un tale livello d'elevazione spirituale per la maestria compositiva che ha pochi confronti nell'ambito della musica di tutti i tempi. Una variazione interessante, con un bellissimo Preludio-Corale di stupefacente effetto, è rappresentata dall'Edizione minore della *Fantasia*. È significativo osservare che Busoni impiegò molte energie nel revisionare quest'opera e nel rimettervi mano. Oltre alle tre forme conosciute del lavoro – l'Edizione definitiva, l'Edizione minore e la versione per due pianoforti (che presenta a sua volta delle divergenze) – ce n'è un'altra nelle Opere complete di Bach-Busoni edita da Breitkopf nel volume IV, dove il finale della Stretta della Coda è modificato, con grande effetto pianistico e musicale⁵⁸.

⁵⁷ Cfr. Marc-André Robèrge, *Producing Evidence for the Beatification of a Composer: Sorabji's Deification of Busoni*, *The Music Review* vol. 54 n. 2 (maggio 1993), pp. 123-36 (pubblicato tuttavia solo nel 1996).

⁵⁸ KAIKHOSRU SORABJI, Busoni, in *Around Music*, Londra, The Unicorn Press, 1932, pp. 21-30 (trad. it. Mara Luzzatto, in *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento* cit., p. 325-6).

Come ricorda Giovanni Guanti⁵⁹, poche settimane dopo aver ascoltato la *Fantasia contrappuntistica* nell'interpretazione di Egon Petri, Sorabji cominciò la composizione dell'*Opus clavicembalisticum*⁶⁰. Nelle quattro Fughe (da uno a quattro soggetti) di cui è costituito l'immane lavoro (che comprende anche Introito, Preludio Corale, Fantasia, due Interludi, due Cadenze e Coda stretta, per un totale di duecentocinquantadue pagine a stampa e una durata di circa quattro ore di musica), «le voci sono sì annotate e organizzate mensuralisticamente, ma entro un quadro ritmico e metrico che resta alquanto enigmatico, a meno di non pensare (...) che l'unità-base del *tactus* non sia una figura ritmica o una pulsazione metronomica – vale a dire, una durata relativa o una durata assoluta – ma il soggetto stesso della fuga e le sue permutazioni intesi come indivisibili *Gestalten* melodiche»⁶¹.

Dopo un'opera di tali ciclopiche proporzioni, provo a ritornare alla normalità, e personalmente intravedo l'impronta della *Fantasia contrappuntistica* nei due brevi *Ricercari sul nome B. A. C. H.* (1932) di Alfredo Casella: la concezione polifonica e timbrica del primo rimanda direttamente all'Intermezzo e alla Variazione II dell'Edizione definitiva. Vi si trova perfino un esempio di armonia simmetrica (per allargamento), paragonabile a quella impiegata da Busoni in diversi passi (cfr. batt. 16 del "Funebre" di Casella col già menzionato "più energico" di pag. 26-7 della *Fantasia contrappuntistica*). Anche lo "stringendo molto" del secondo *Ricercare* può ricordare, per disposizione pianistica e concisione tematica, la Stretta dell'Edizione minore. È soprattutto per il parallelismo fra invenzione polifonica e intuizione sonora che si può parlare, a parer mio, della *Fan-*

⁵⁹ Cfr. GIOVANNI GUANTI, *Busoni e Sorabji*, in *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento* cit., p. 190.

⁶⁰ Cfr. Marjorie Maulsby Benson, *The Opus clavicembalisticum by Kaikhosru Shapurji [recte Shapurji] Sorabji: An Analysis, with References to its Model, the Fantasia contrappuntistica by Ferruccio Busoni* (DMA, American Conservatory of Music, 1987), Ann Arbor: University Microfilms International, 1987 (item n. 87-15706).

⁶¹ GIOVANNI GUANTI, *Busoni e Sorabji*, in *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento* cit., p. 202.

tasia contrappuntistica come modello dei *Due Ricercari*: poco conta, a mio avviso, che da una parte ci siano «45 pagine a stampa di musica senza interruzioni»⁶² e dall'altra meno di una decina. Tanto è vero che chi si aspettasse di ritrovare influssi di Busoni in una composizione caselliana di maggior mole – e di impianto parzialmente polifonico – come *Sinfonia, Arioso e Toccata* (1936) resterebbe deluso: tutti e tre i movimenti del trittico appartengono già al Casella neoclassico, che con la “Nuova classicità” busoniana⁶³ ha ormai ben poco in comune.

Nonostante il titolo possa sembrare un esplicito omaggio a Busoni, il *Divertimento contrappuntistico* (1940) di Giorgio Federico Ghedini è in realtà un implicito omaggio a Casella e al secondo *Ricercare* (quindi, visto che tale *Ostinato* si può ricollegare alla *Fantasia contrappuntistica*, potrebbe essere considerato una sorta di omaggio a un omaggio...). La scrittura, asciutta ed essenziale, ha perfino qualcosa di stravinskijano (gli accordi di si bemolle minore che punteggiano l'inizio del brano ricordano l'incipit della *Sinfonia di Salmi*): di contrappuntistico, tuttavia, c'è solo un atteggiamento di reazione all'impressionismo, tipico di molta musica pianistica italiana di quegli anni.

L'ordine cronologico m'impone di parlare adesso del *Ludus Tonalis* (1942) di Paul Hindemith. In effetti, i punti di contatto con la *Fantasia contrappuntistica* non mancano: a parte l'ingegnosità del *Praeludium* e del *Postludium* concepiti specularmente, il fatto che i vari *Interludia* abbiano la funzione di preparare l'armonia (e quindi anche la sonorità) per le rispettive *Fugae* eleva l'opera dal piano della lettura a quello dell'ascolto, per usare i termini di Busoni⁶⁴. La scrittura è per la maggior parte – volutamente – paraclavicembalistica, ma riserva alcune sorprese di pianismo polifonico davvero

⁶² FERRUCCIO BUSONI, *Lettera a Egon Petri* (Berlino, 29.08.1910), in *Lettere cit.*, p. 172.

⁶³ Cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Nuova classicità*, in *Lo sguardo lieto cit.*, pp. 112-5.

⁶⁴ Cfr. nota 34.

efficace (cfr. Interludium I, IV – che può perfino ricordare la prima variazione nell’Edizione minore – VII, VIII).

Torniamo in Italia con le *Invenzioni* (1944) di Goffredo Petrassi: anche in questo caso (come per Ghedini), il titolo può trarre in inganno. Si tratta infatti di otto pezzi nei quali la componente orizzontale prevale su quella verticale, nel senso che la linea prevale sull’accordo; la scrittura imitativa è presente in alcuni numeri (I, II, V, VII), mentre altri sono *Invenzioni* di particolarissimo colore pianistico. Si potrebbe dire che alcune delle peculiarità della *Fantasia contrappuntistica*⁶⁵ vi si trovano, magari separatamente. Una specie di citazione busoniana c’è, ma viene dall’Epilogo del quarto fascicolo di *An die Jugend* (cfr. Invenzione V, “cadenza rapida, con rubato”).

La *Sonatina canonica in mi bemolle maggiore su “Capricci” di Niccolò Paganini* (1946) di Luigi Dallapiccola è decisamente più in linea con la *Fantasia contrappuntistica*. Intanto, anche in questo caso, si tratta di una rielaborazione di materiale di un altro compositore (per il quale, fra l’altro, il virtuosismo e quindi la strumentalità facevano tutt’uno con l’invenzione compositiva); poi i numerosi artifici polifonici impiegati hanno una precisa rispondenza timbrica (cfr. l’aggravamento su pedale di tonica nell’“Allegretto comodo” del primo tempo genera quasi un’«eufonia siderale»⁶⁶ di busoniana memoria). Del resto, Pierluigi Petrobelli scrive: «L’atteggiamento di Dallapiccola nei confronti della musica di Bach coincide in più d’un senso con quello di Busoni. (...) Dallapiccola “ritorna” a Bach attraverso il pianoforte, sotto lo sguardo vigile di Busoni»⁶⁷.

L’*Hortus conclusus* (1946) di Gian Francesco Malipiero rientra in questo discorso soltanto di sfuggita. Per il I libro (l’unico pub-

⁶⁵ «Il rinnovamento del senso armonico per mezzo di una libera polifonia» (Ferruccio Busoni, *Autorecensione*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 175).

⁶⁶ Cfr. nota 35.

⁶⁷ PIERLUIGI PETROBELLI, *Dallapiccola e Busoni*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a cura di Mila De Santis (prefazione di Talia Pecker Berio), Milano, Ricordi-LIM, 1997, pp. 30-2.

blicato) e per i precedenti *Tre Preludi a una Fuga* (1926), *Prélude à une Fugue imaginaire: hommage à Bach* (1933), *Preludio e Fuga* (1940) vale, in parte, quanto accennato a proposito di Ghedini o Petrassi: il legame – idealizzato – con la *Fantasia contrappuntistica* può essere ricercato nella linearità della scrittura di queste pagine rigorose, che talvolta danno vita a un autentico «rinnovamento del senso armonico per mezzo di una libera polifonia»⁶⁸, in senso busoniano.

Per i 24 *Preludi e Fughe* op. 87 (1951) di Dmitri Shostakovitch, il riferimento al *Clavicembalo ben temperato* è talmente diretto da rischiare di non rendere obbligato il passaggio da Busoni: invece basta sfogliare i Preludi IX o XII (ma gli esempi si potrebbero moltiplicare) per trovarsi di fronte a disposizioni pianistiche prettamente busoniane (dalla suddivisione dei registri del IX alla passacaglia del XII). La Fuga I, “bianca”, nasce non soltanto assieme alla sua sonorità, ma addirittura assieme all’intento di impiegare soltanto i tasti bianchi, mentre la Fuga VII zampilla dall’arpeggio di la maggiore, di cui trasporta la limpidezza nel tessuto polifonico.

Concludo la mia personale panoramica con due lavori di Ronald Stevenson, *Preludio, Fuga e Fantasia sul “Faust” di Busoni* op. 51 (1959) e *Passacaglia su D. S. C. H.* op. 70 (1962). Siamo in presenza di un musicista che ha fatto di Busoni uno dei cardini della propria notevolissima attività di pianista e compositore⁶⁹. Ispirandosi a Busoni, Stevenson cerca di conciliare l’impiego delle grandi forme consacrate dalla tradizione occidentale con un linguaggio nuovo⁷⁰. Il copioso materiale busoniano usato nel *Preludio, Fuga e Fantasia* spazia dal *Doktor Faust* alla *Sonatina seconda*, al *Concerto*, alla *Sonata* op. 36 a fino, appunto, alla *Fantasia contrappuntistica*: il risultato

⁶⁸ Cfr. nota 59.

⁶⁹ Nel 1967, Stevenson è stato insignito dell’Harriet Cohen International Music Award per i suoi scritti su Busoni.

⁷⁰ Cfr. JOHN OGDON, *Editorial note*, in Ronald Stevenson, *Prelude, Fugue and Fantasy on Busoni’s “Faust”*, Londra, Novello, 1968.

è un poderoso trittico della durata di circa mezz'ora, avvicinabile per diversi aspetti al nostro modello. La Passacaglia, che prende invece spunto dal nome di Dmitri Shostakovitch cui è dedicata, ha una struttura di fondo paragonabile all'*Opus clavicembalisticum* di Sorabji (pur non essendo «una foresta vergine con molte erbacce e molti rovi, ma esotica e lussureggiante»⁷¹, bensì un blocco articolato di centoquarantuno pagine a stampa, per una durata di circa ottanta minuti di musica senza soluzione di continuità): si suddivide infatti in tre parti, a loro volta suddivise in varie sezioni, delle quali la penultima è una Tripla Fuga, palesemente ispirata alla *Fantasia contrappuntistica*.

Potrei proseguire, cercando esempi nel pianismo più denso e polifonico (in senso lato) di Ligeti, Boulez, Xenakis o Kurtág. Mi vengono però in mente le parole di Bruno Canino, interprete tanto fedele a Busoni quanto al repertorio del secondo Novecento:

Avevo accennato prima all'abilità magica di Busoni di articolare un discorso assai complesso, rendendone riconoscibili gli elementi. Come avrebbe risolto Busoni queste situazioni [di Boulez e Kurtág] in termini di chiarificazione timbrica? (...) Se Busoni avesse fatto una versione da studio (...) di questi pezzi, forse avrebbe ottenuto maggior chiarezza, ma probabilmente non quello che questi autori volevano: un effetto di stordimento. (...) Se questa perdita di chiarezza è uno degli scopi di questi nuovi, grandi compositori, evidentemente il punto di contatto con Busoni non c'è⁷².

In effetti, con la Nuova Musica i parametri di contrappunto, armonia e i loro rapporti con la sonorità degli strumenti cambiano totalmente significato: sarebbe forse pretestuoso volerli legare all'accezione che hanno per Busoni nella *Fantasia contrappuntistica*, e che ho provato a evidenziare fin qui.

⁷¹ FERRUCCIO BUSONI, *Lettera alla moglie* (Londra, 29.11.1919), in *Lettere alla moglie* cit. p. 282.

⁷² BRUNO CANINO, *L'evoluzione del concetto di virtuosismo da Busoni alla Nuova Musica*, in *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento* cit., p. 269.

Cherubini e Brahms: affinità compositive

di Gian Francesco Falbo

Introduzione

Luigi Cherubini pare essere ulteriore esempio che la storia ci consegna a rafforzare la nota espressione *nemo propheta in patria*. La sua formazione fu tutta italiana, ma fu al di là delle Alpi che il musicista fiorentino trovò terreno fertile e rappresentanti illustri del panorama musicale europeo lo accolsero con parole di encomio¹. Tra questi Brahms, compositore espressione di un Romanticismo vigoroso e discreto allo stesso tempo, che in Cherubini riconobbe un'elegante sintesi dei suoi modelli di riferimento e scorre nella sua *Médée* il "pinnacolo della musica drammatica". L'ammirazione di Brahms per Cherubini, tuttavia, non rimase testimonianza letteraria, ma si tradusse nell'assimilazione di alcuni tra gli stilemi che divennero caratteristici del suo linguaggio.

Attraverso l'analisi di dieci *overtures* di altrettante opere, di genere comico e serio (inclusi i sottogeneri della commedia eroica e dell'opera-balletto), composte da Cherubini nel periodo successivo all'approdo in Francia (1788), questo scritto si propone di tracciare una panoramica del suo stile strumentale, allo scopo di rintracciare nessi e parallelismi con quello brahmsiano. A tal proposito, si forniscono alcune indicazioni:

- si è deciso di focalizzare l'attenzione sulle *ouvertures* cherubiniane e di non trattare la sua *Sinfonia in Re Magg.*, per quanto sicuri che

¹ Per una biografia di Cherubini si cita il testo di GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Luigi Cherubini. L'uomo. La musica*, Milano, Bompiani, 2015.

fornirebbe ulteriori spunti di confronto, poiché gli apprezzamenti documentati di Brahms, che hanno dato slancio alla ricerca, furono per il repertorio operistico

- si precisa che gli esempi proposti, relativamente a Brahms, non sono volti a fornire un'analisi dei brani a tutto tondo (consapevoli della vasta bibliografia esistente a riguardo), ma rappresentano una selezione operata strettamente nell'ottica del confronto

- si specifica in ultimo che, in questo saggio, verrà riportata l'analisi della sola *Médée*, a esemplificare il lavoro svolto sui dieci titoli presentati in elenco nel secondo capitolo.

1. Il genere dell'*ouverture*

Il termine *ouverture* è di derivazione francese e veniva impiegato, originariamente, per descrivere il brano "che formava l'introduzione solenne a un balletto, un'opera o un oratorio"². Fu il compositore Lully a definirne i contorni formali, proponendo un modello bipartito in cui, a un'introduzione di carattere maestoso, a ritmo di marcia, accostò una sezione contrastante in stile imitativo, cui sovente seguiva chiusura circolare con breve ritorno del materiale d'inizio. In Italia, nello stesso periodo, esisteva la sinfonia avanti l'opera, nella forma tripartita Allegro-Adagio-Allegro. Vi erano poi altri modelli, quali l'*ouverture* in due parti, il cui finale si collegava al primo numero vocale. Sul finire del XVIII secolo, accanto a quella bipartita di derivazione francese, si stabilì l'*ouverture* costituita da un Allegro in forma-sonata, con sviluppo estremamente conciso:

«[...] Allegros are in sonata-form, with modifications frequently to be found [...] several contrasting key areas in the exposition, brief development sections, and recapitulations that include considerable tonal movement»³.

² NICHOLAS TEMPERLEY, *Overture*, in «New Grove Dictionary of Music and Musicians» (versione online), 22 Ottobre 2008, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20616>.

³ MARTIN CHUSID, *Schubert's Overture for String Quintet and Cherubini's Overture to "Faniska"*, in

Questo modello, arricchito anch'esso di introduzione lenta, aveva una struttura simile a quella del primo movimento di una sinfonia. Nel corso del XIX secolo, accanto alle *ouvertures* drammatiche (concepite cioè per il melodramma), iniziarono a diffondersi quelle da concerto, brani per orchestra che assunsero sempre più le fattezze di pezzi di carattere descrittivo, sovente corredati da titolo, di respiro meno ampio rispetto al poema sinfonico. Si trattava dei naturali sviluppi di un genere che aveva mostrato, fin dai primordi, una certa propensione all'indipendenza e che ora, in forza alla consacrazione del sinfonismo e della musica a programma, trovava la sua giusta collocazione anche al di là del melodramma.

2. Analisi delle *ouvertures*

Si tratterà di *Démophon; Lodoïska; Eliza, ou Le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard; Médée; L'hôtellerie portugaise; Le deux journées, ou Le porteur d'eau; Anacréon, ou L'amour fugitif; Faniska; Les Abencérages, ou L'étendard de Grenade; Ali Baba, ou Les quarante voleurs.*

In sede di analisi si è fatto riferimento ad acronimi ed espressioni quali HC: Half Cadence; PAC: Perfect Authentic Cadence; IAC: Imperfect Authentic Cadence; Transizione dissolvente / indipendente⁴. Vi si aggiungono due simboli di nuovo conio o, meglio, di provenienza non accertata: C.a.→Tr: controaffermazione del tema che sfocia in transizione; Materiale di chiusura / codetta ⇒ Tr: materiale di chiusura / codetta che diviene transizione.

«Journal of the American Musicological Society», 15 n. 1, 1962, p. 79 (trad. nostra): «[...] Gli Allegro sono in forma-sonata, con frequenti modifiche rintracciabili [...] diverse aree tonali contrastanti nell'esposizione, brevi sezioni di sviluppo, e riprese che includono considerevole movimento armonico».

⁴ Acronimi ed espressioni sono state mutate da JAMES HEPOKOSKI & WARREN DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York, Oxford University Press, 2006. Si cita altresì il testo di WILLIAM E. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.

Médée

Opera in tre atti, libretto di François-Benoît Hoffmann, tratto da Pierre Corneille e da Euripide.

Première: Parigi, Théâtre Feydeau, 1797.

L'opera che, assorbita la riforma gluckiana, si colora di una sensibilità preromantica, seguì e accrebbe il successo ottenuto con *Lodoïska*.

Ouverture (fonte: partitura a stampa ed. Peters, Lipsia)

Orchestra: 2.2.2.2/4/timp./archi

Struttura

Allegro 

Esposizione 1-158

- I T 1-36
 - I T 1-21 i (fa min.)
 - Espansione 22-36 (anticipazione II T)
- Collegamento 37-56 (pedale di dom.)
- C.a. I T→Tr 57-86 ^v/_{III} (III:HC)
- II T 87-143
 - II T 87-96 III
 - Collegamento 97-103
 - II T (variato) 104-119
 - Collegamento 120-127

- II T (variato) 128-143 III:IAC

- Codetta⇒Tr 144-158

Sviluppo 159-198

- I T 159-180

- Sezione cadenzale 181-198

Ripresa invertita 199-304

- II T 199-256

- II T 199-209 I (Fa Magg.)

- Collegamento 210-216

- II T (variato) 217-232

- Collegamento 233-240

- II T (variato) 241-256 I:IAC

- Codetta⇒Tr 257-277

- I T 278-304 i

Coda 305-341

Fraseggio

Esposizione				
I T + espansione (1-36)	Collegamento (37-56)	C.a. I T→Tr (57-86)	II T (87-143)	Codetta⇒Tr (144-158)
a8 a'8 b5 c4 d11 i	e20 pedale di dom.	a8 f5 e'6 b'11 III:HC	c'10 g*7 c''16 g'8 c''16 III:IAC	c'''4 h11
Sviluppo	Ripresa invertita			Coda
(159-198)	II T (199-256)	Codetta⇒Tr (257-277)	I T (278-304)	(305-341)
a4 e4 a4 e4 a6 b6 e13	c'10 g7 c''16 g'8 c''16 I I: IAC	c'''4 h11 e6	a8 a'8 e12 i	b6 e'8 b23 (8+15 post cad.)

*g collegamento tra le enunciazioni del II T

Materiale motivico

I T dal carattere romantico (cfr. Weber, *Der Freischütz - Ouverture*, bb. 61-64), costituito da due cellule motiviche:



Figura 1. *Allegro*: Violino I, bb. 1-4

Le due cellule motiviche generano il materiale tematico di tutta l'ouverture:

- motivi della sezione di espansione:

Motivo 2 (testa)

stacc.

p

stacc.

p

stacc.

p

Motivo 1

Cellula z

Figura 2. *Allegro*: archi, bb. 19-24

- II T (anticipato dal motivo 1 di Fig. 2):

stacc.

a 2

p

Figura 3. *Allegro*: Fagotto, bb. 86-90

La cellula z (Fig. 2) viene utilizzata nei collegamenti/transizioni (crea un pulsare costante). Nella seconda area tematica ricompare variata, in aumentazione e divisa in due emistichi:

a 2

p

Figura 4. *Allegro*: Oboi, bb. 130-137

Piano armonico

Elementi di rilievo: sviluppo poco modulante, prende avvio con il I T in La $\flat$ Magg., tonalità della seconda area tematica; segue ripresa invertita con II T in Fa Magg. che anticipa il I T, creando un coagulo di energia per enfatizzarne la forza espressiva⁵. Coda introdotta da movimento d'inganno mitigato: prolungamento di V - $\vee$ /vi - vi (bb. 293-305).

Orchestrazione

Inizio in *medias res* dal forte impatto, coadiuvato dal *tr* dei timpani. I *crescendo* sono spesso rafforzati da *layering* progressivo (e.g. bb. 37-56). Il II T, proposto più volte in forma variata, viene enunciato con combinazioni strumentali sempre diverse, in imitazione. L'utilizzo delle pause è volto a creare silenzi di grande densità drammatica.

Quadro generale

Overture dal profilo sinfonico, condensata in un unico movimento; grande l'elaborazione motivica, sintesi di uno stile proteso verso nuove sensibilità. Innegabile l'affinità con celebri pagine beethoveniane.

3. Considerazioni

Alla luce dell'analisi svolta, è possibile mettere in rilievo i seguenti aspetti.

⁵ Il tema della ripresa invertita verrà trattato nel Capitolo 4.

a. Struttura

Cherubini predilige il modello bipartito Adagio-Allegro (con gamma di sfumature agogiche per entrambi: Lento, Largo, Andante-Allegro vivace, Allegro spiritoso), anche se non mancano esempi di *ouvertures* senza un'introduzione lenta, cui può fare da appendice una sezione di "stretta" più o meno estesa (*Ali Baba*).

Adagio

Otto delle dieci *ouvertures* analizzate hanno un'introduzione. Essa consta, in genere, di alcune (micro)-sezioni e due idee tematiche contrastanti: la prima, introdotta da accordo in forte a tutt'orchestra, ritmicamente articolata, la seconda dal carattere lirico (nell'*ouverture* a *Les deux journées* accade il contrario; in *Faniska*, invece, ne viene sviluppata una sola). La seconda idea tematica può essere affidata a uno strumento a fiato (*Anacréon*, *Les Abencérages*) e, diversamente dall'Allegro, in cui è il coro degli archi a essere preminente, con i fiati a creare supporto armonico o raddoppiare/colorare la linea melodica, in questo caso è talvolta l'orchestrazione a delineare le due sezioni tematiche. L'introduzione svolge, inoltre, il duplice ruolo di informare il materiale melodico e delineare il piano armonico di tutta l'*ouverture*. Termina con un passaggio che porta al tono della dominante: la cadenza che precede l'Allegro può essere sospesa (I:HC) o risolvere (PAC o IAC). Due le eccezioni: il *Largo assai* di *Faniska* chiude con un solo dell'oboe la cui nota conclusiva (si $\sharp$) viene ripresa, dopo una corona, dai violini primi e risolve sul Do Magg. dell'Allegro ($\text{vii}^{\text{7}}/\sqrt{\text{v}}$) con cadenza V-I "posticipata"; l'Adagio di *Lodoïska* termina con cadenza perfetta (I:PAC) e acquisisce un grado di autonomia rispetto all'Allegro vivace.

Allegro

Ha un'impalcatura simil-forma sonata.

Esposizione

È per lo più bitematica, ma vi sono casi di esposizione continua / *Fortspinnung* (*Anacréon*) o a tre temi (*Les Abencérages*, *L'hôtellerie Portugaise*). Quando sono presenti due idee esse hanno, in genere, affinità di quinta (anche se, come si osserverà nel paragrafo relativo al piano armonico, vi sono alcune eccezioni).

Sviluppo

È breve e consta in genere di un'unica sezione in cui viene elaborato materiale relativo al primo tema/transizione (eccezion fatta per *Lodoïska*, con un prolungamento dell'armonia di dominante in lieu di uno sviluppo in senso stretto e *Les Abencérages*, nel cui svolgimento compare anche il secondo tema). Esso può essere:

- non modulante: *Démophoon*, *Lodoïska*
- poco modulante: *Médée*, *Faniska*, *Les deux journées*, *Ali Baba*
- modulante: *Eliza*, *Anacréon*, *L'hôtellerie portugaise*, *Les Abencérages*

La limitatezza di esplorazione tonale che talvolta si osserva nello sviluppo è dovuta al fatto che l'*ouverture* quale genere permette una certa fluidità armonica anche in altre sezioni.

Ripresa

Diversi sono gli scenari possibili:

- ripresa di I e II T: *Lodoïska*, *Faniska*, *L'hôtellerie portugaise**, *Le deux journées*, *Ali Baba*

- ripresa invertita (*reverse reprise*): *Médée*
- ripresa del solo I T: *Démophon, Anacréon***
- ripresa del solo II T: *Eliza*
- ripresa del solo III T: *Les Abencérages*

* viene ripreso anche il III T

** il II T è in realtà prodotto del continuo sviluppo del primo

Coda

Sono due i tipi di coda individuati: quella introdotta da cadenza perfetta, in cui viene utilizzato per lo più materiale di transizione e che conclude con pedale di tonica, dopo una reiterazione di V - I/i (a questo tipo rispondono quasi tutte le *ouvertures*) e quella che “ritarda l’avvento della tonica attraverso cadenza evitata”⁶ in cui, oltre a cellule motiviche preesistenti, viene utilizzato materiale nuovo (*Ali Baba*).

Transizione

È per lo più il prodotto di frammentazione motivica, che spesso prende avvio da controaffermazione del tema (transizione dissolvente); può essere altresì caratterizzata da materiale nuovo (transizione indipendente), che pure si combina con cellule motiviche già esposte (*Lodoïska, Anacréon, Les Abencérages*). Modula in modo più o meno consistente.

⁶ DOUGLASS M. GREEN, *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1979, p. 140.

Materiale di chiusura/codetta

Trattasi di sezione che, similmente alla transizione, sfrutta frammenti di motivi esposti in precedenza, ma quale corollario alla cadenza di chiusura della seconda area tematica. In molte *ouvertures*, tuttavia, questa sezione “diviene” transizione (questo anche perché, sebbene si utilizzi lo schema della forma-sonata, esso si applica a un genere la cui struttura non prevede ripetizione dell’esposizione). Per citare un’istanza: in *Médée* quella che, introdotta da cadenza d’inganno, parrebbe una piccola coda al secondo tema, si “trasforma” in transizione che conduce allo sviluppo (bb. 144-158).

b. Trattamento del materiale motivico

Tutte le *ouvertures* prese in analisi mostrano stretta parentela quanto a gestione del materiale motivico: a fare da comun denominatore l’elaborazione di un corredo ristretto di elementi, talvolta uno solo. Come osservato nel paragrafo a essa relativo, è in genere l’introduzione (ove sia presente) a fornire le premesse tematiche all’Allegro: nell’*ouverture* a *Démophon* il tema dello sviluppo riprende quello del *Lento*; in *Lodoïska* il primo tema dell’*Allegro vivace* è strettamente imparentato con quello introduttivo dell’*Adagio*; in *Eliza* il secondo tema dell’*Allegro spiritoso* riprende quello del *Mae-stoso*. Lo sviluppo del materiale dell’*Allegro* si espleta sovente tramite emancipazione delle cellule del primo tema (*motivic spin-off*), che assolvono al duplice ruolo di produrre sezioni di espansione e informare aree tematiche successive. In *Médée* non solo il secondo tema ha le sue premesse in una cellula del primo, ma vi è un frammento (Fig. 2: cellula z) che pervade varie sezioni, talvolta celato da un processo di aggravamento e divisione (Fig. 4).

c. Piano armonico

Come in ambito motivico, così in quello armonico Cherubini compie scelte ricercate. Vi è, ad esempio, un caso in cui il prolunga-

mento dell'armonia di dominante è il risultato di un percorso che porta, o meglio, riporta alla sottodominante, prima di cadenzare sulla tonica (si parla di prolungamento con la dovuta cautela, pensando al quarto grado come sorta di "rimbalzo inverso"); trattasi del seguente passaggio di *Anacréon*:

Figura 5. *Anacréon - Allegro*: archi, bb. 50-55

Aspetto in cui più si manifesta l'elaborazione armonica è quello relativo alle polarità: esse possono riguardare l'impianto tonale nella macrostruttura del brano, con trazione oscillante fra modo maggiore e minore (e.g. *Médée*, *L'hôtellerie portugaise* e *Les deux journées*) o comparire in forma di conflitti interni spesso presentati, in sede d'introduzione, quali *shiftings* semitonal che andranno a irrorare il tessuto dell'Allegro (è il caso di *Eliza* o, ancor più, di *Faniska*). Strettamente legato alle polarità il ricorso alla modalità, che assume tinte diverse: compaiono il $\flat$ VII misolidio (e.g. *Faniska* 106-118) e, in modo più ricorrente, il $\flat$ II napoletano (e.g. *Démophon* bb. 29-39, *L'hôtellerie portugaise* bb. 247-251, *Les Abencérages* bb. 41-42 e 148-150). Altro aspetto relativo alla sfera armonica riguarda la relazione tra i temi: essa avviene, per lo più, per affinità di quinta, ma può essere mediata da rapporto di terza (è il caso di *Les deux journées*, nel cui *Allegro* si delinea la successione I - $\flat$ III - V).

d. Ritmo

Prevale una pulsazione regolare. Vi sono, tuttavia, istanze in cui l'elaborazione motivica passa attraverso lo spostamento dei valori ritmici: è il caso del tema introduttivo di *Lodoïska* o del motivo di transizione nell'*Allegro spiritoso* di *Les Abencérages*; questo in aggiunta alle pratiche di diminuzione o aggravamento cui le cellule tematiche possono essere sottoposte. Nelle *ouvertures* di forte impatto sinfonico (*Lodoïska*, *Médée*, *Le deux journées*) le transizioni sono spesso caratterizzate da ostinato di cellule in controtempo. Negli *Allegro* permane, in genere, la distinzione fra una prima area tematica ritmicamente articolata e una seconda dal carattere lirico anche se, in molti casi, quest'ultima eredita cellule della prima in modo più o meno consistente. Talvolta un frammento motivico si dissemina per tutto l'*Allegro*, producendo compattezza ritmica di fondo: ad esempio il levare di due crome del primo tema di *Faniska* o, ancor più, il ritmo di marcia (semiminima seguita da due crome) di *Les Abencérages*. Non mancano casi di concitazione ritmica alla Rossini o di "stretta" conclusiva, che accompagnano sezioni di crescendo (*Lodoïska*, *Ali Baba*).

e. Orchestrazione

Le *ouvertures* presentano organici di varia grandezza, da quelli di tipo classico (*Eliza*) ad altri che annoverano ottoni (trombe e tromboni), ausiliari del *range* sonoro (ottavino) e, nel caso di *Ali Baba*, il brano con organico più corposo, un *set* aggiuntivo di percussioni (banda turca). Come già messo in luce, nei movimenti introduttivi l'idea tematica successiva al tutti d'apertura è talvolta affidata a uno strumento a fiato. Negli *Allegro*, invece, sono in genere gli archi a presentare il materiale tematico, con i fiati a fare da supporto armonico, raddoppiare la linea melodica o colorarla con linee di controcanto, in particolare quando essa viene ripetuta (in questi casi, vengono spesso proposte combinazioni strumentali diverse per produrre varietà timbrica). Talora si denotano scelte di

orchestrazione meno consuete: nell'*Adagio* di *Lodoïska* viene presentata una seconda idea tematica, nel tono d'impianto, con i flauti a raddoppiare la linea dei violini primi (anti-classico); nel secondo tema dell'*Allegro spiritoso* di *Eliza*, ovvero il tema del *Maestoso*, flauti e oboi raddoppiano i violini fin dalla prima enunciazione. Sovente l'intensificazione dinamica è il prodotto di *layering* progressivo e interessa zone di espansione tematica (*Médée*, *Anacréon*). Le transizioni sono spesso caratterizzate da blocchi accordali reiterati.

Sulla base delle informazioni raccolte notiamo che quello dell'*ouverture* è un genere alquanto duttile e, sebbene analizzato secondo uno schema simil-forma sonata, esso rifugge da parametri di definizione univoci per aprirsi a un ampio spettro di possibilità. Cherubini, con scelte eleganti e ricercate, proprio nelle *ouvertures* riuscì a declinare la sua grande inventiva melodica in una varietà di soluzioni formali e strumentali, producendo miniature di immenso valore.

4. Cherubini e Brahms: affinità compositive

Siamo giunti al confronto fra Cherubini e Brahms, il *core* della nostra ricerca. Quali sono dunque i tratti stilistici assimilabili tra i due compositori? Partiamo da una premessa: come l'analisi ha permesso di delineare, Cherubini mantenne saldo un pensare sinfonico anche in ambito operistico. Approccio simile è caratteristico di Brahms, la cui scrittura sembra sovente valicare i confini di genere: si pensi alle sonate per pianoforte del periodo giovanile, "sinfonie velate" come Schumann le aveva definite nel noto articolo *Neue Bahnen* (*Vie nuove*⁷). Questa premessa, punto di partenza del confronto, è supportata da una serie di elementi.

⁷ Nell'articolo, pubblicato sul «Neue Zeitschrift für Musik» nel 1853 Schumann, che aveva ricevuto ed ascoltato Brahms a Düsseldorf, lo celebra quale "eletto" che avrebbe dischiuso nuovi orizzonti musicali.

Abbiamo notato quanto nelle *ouvertures* di Cherubini l'elaborazione motivica sia una costante: sezioni di un brano, talvolta il brano nella sua interezza, sono strutturati sulla base di un corredo motivico esiguo, in continuo sviluppo. A questo riguardo, passiamo ora ad analizzare alcuni estratti dall'ultimo movimento della *Terza Sinfonia* di Brahms che inizia, in modo alquanto sorprendente, con un tema non armonizzato enunciato all'ottava da archi e fagotti, *piano* e *sottovoce* (fonti utilizzate in questo capitolo: partiture a stampa ed. Breitkopf & Härtel, Lipsia):



Figura 6. *Terza Sinfonia - Allegro*: Violino I, bb. 1-7

La seconda semifrase del tema compare in aumentazione e armonizzata all'interno dello sviluppo:

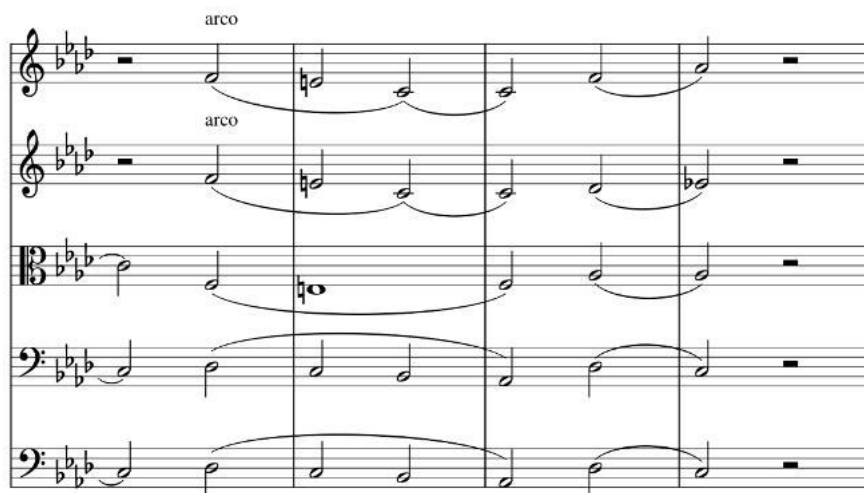


Figura 6.1. *Terza Sinfonia - Allegro*: archi, bb. 113-116

La prima semifrase si ritrova, anch'essa in forma variata e armonizzata, nella coda:

- terzinata:



Figura 6.2. *Terza Sinfonia - Allegro*: Viola, bb. 252-257

- in aumentazione:



Figura 6.3. *Terza Sinfonia - Un poco sostenuto*: Oboi, bb. 266-268

- in (parziale) aumentazione e con spostamento dell'accento metrico:



Figura 6.4. *Terza Sinfonia - Un poco sostenuto*: Violoncello, bb. 297-298

Trattasi di alcuni esempi che dimostrano quanto Brahms giochi a plasmare di continuo il materiale di partenza (tecnica che Schönberg individuò come caratteristica del suo linguaggio e che definì con l'espressione "variazione in sviluppo").

Consideriamo un altro aspetto: l'anticipazione del materiale tematico. Nell'*Andante* della Sinfonia cui si è appena fatto riferimento, 1° clarinetto e 1° fagotto propongono un tema, poi ripreso da 1° oboe e 1° corno, che fa una e una sola apparizione e, interrompendo il fluire melodico del tema principale, crea una sorta di interrogativo tematico e armonico:



Figura 7. Terza Sinfonia - Andante: 1° Clarinetto e 1° Fagotto, bb. 40-45

Risposta verrà fornita con la ripresa del tema nell'*Allegro* conclusivo, a distanza di due movimenti:



Figura 7a. Terza Sinfonia - Allegro: Clarinetti, bb. 19-28

Ancora nell'*Andante* troviamo una cellula costituita da terzina di crome, nelle viole prima e in 1° clarinetto e fagotti poi, che parrebbe semplice fioritura di fine frase:

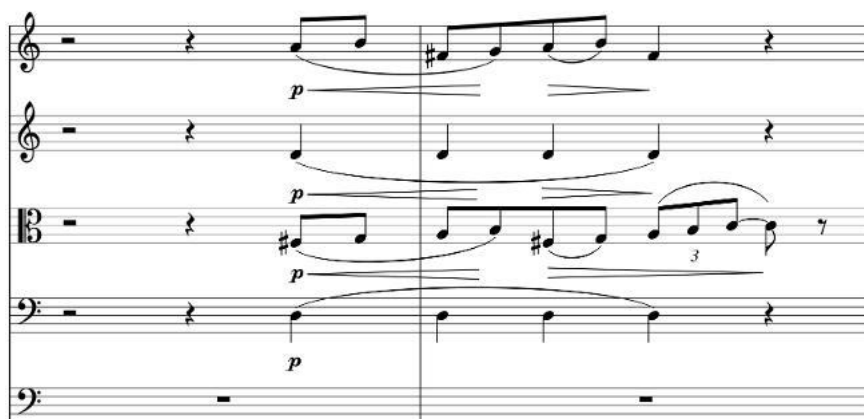


Figura 8. Terza Sinfonia - Andante: archi, bb. 54-55

In realtà essa, se da un lato fa eco alla terzina del tema precedente (Fig. 7), dall'altro sfocia nel motivo dei violini della sezione successiva, per essere poi riproposta in combinazioni diverse:

Figura 8.1. *Terza Sinfonia - Andante*: archi, bb. 62-63

Trattiamo un altro parametro: l'armonia. Si è parlato, a proposito di Cherubini, di soluzioni ricercate e si è fatto riferimento a un passaggio di *Anacréon* (Fig. 5) per esemplificare un caso di elaborazione del percorso dominante-tonica che coinvolge un ritorno alla sotto-dominante. Indugiamo sull'*Andante* della *Terza Sinfonia*, per analizzarne una sezione dal punto di vista armonico (rif. partitura, bb. 51-63): siamo nell'ambito della dominante secondaria, Re Magg., e la ripetizione della figura a bb. 54-55 (Fig. 8) avviene in seno a una cadenza V - IV; lo sviluppo della cellula di terzina, che ha luogo dopo la transizione (Fig. 8.1) riporta alla dominante del tono d'impianto. Guardandolo nel suo complesso, questo passaggio è strutturato in un percorso V - IV - V - I (nell'area della dominante), in parte mitigato dalla temporanea sospensione che la transizione produce (a differenza di Cherubini, Brahms compie il percorso V - IV in modo diretto). Rimaniamo nello stesso ambito, per esaminare il tema delle polarità armoniche. Come in precedenza specificato, nelle *ouvertures* esso si espleta in termini macrostrutturali o quale serie di "conflitti" interni. Prendiamo ora un brano originariamente composto per due pianoforti, che Brahms orchestrò quale "eserci-

zio" preparatorio alla *Prima Sinfonia: le Variazioni su un tema di Haydn*. Nella quarta variazione la linea melodica, enunciata prima dai fiati poi dagli archi (in contrappunto doppio), presenta l'oscillazione semitonale do $\natural$ - do $\flat$:

Figura 9. *Variazioni su un tema di Haydn* - Var.IV: fiati, bb. 146-155

Il do $\flat$, utilizzato quale settima nella cadenza v^7/v^7 , anticipa l'armonia di $\flat\text{II}$ (napoletano) che si troverà, a distanza di alcune battute, nel *climax* della variazione (rif.: partitura, bb. 178-181).

Il ricorso alla modalità è altro aspetto caratteristico di Brahms ed è testimoniato da uno degli esempi proposti in precedenza: il tema non armonizzato, che apre l'ultimo movimento della *Terza Sinfonia* (Fig. 6), è costruito sulle note della scala frigia.

Vi sono altri due elementi della sfera armonica da considerare: il primo è dato dalle relazioni tematiche. Si è evidenziato, a proposito dell'*ouverture* a *Le deux journées*, che fra i due temi dell'*Allegro*

si crea, in prima istanza, un'affinità di terza, formula questa che, parte di un bagaglio sempre più condiviso (si pensi a Schubert in particolare), Brahms non esita ad assimilare nel proprio linguaggio. Essa può interessare la macrostruttura di un brano, ossia le relazioni tonali fra un movimento e un altro, come nel caso della *Prima Sinfonia* (i cui quattro movimenti sono rispettivamente in do min. - Mi Magg. - La $\flat$ Magg. - do min./Magg.), oppure il rapporto fra aree tematiche interne come avviene, ad esempio, nel primo movimento della *Terza Sinfonia* dove, a sedare temporaneamente i dubbi di quell'ambiguità d'esordio la $\flat$ - la $\sharp$, il secondo tema viene proposto in La Magg., a distanza di terza dal tono d'impianto (salvo essere poi riproposto in Re Magg. nella ripresa).

Un ultimo aspetto, che coinvolge sia il piano armonico che quello tematico, trova le sue premesse nell'*ouverture* a *Médée*. Nell'analizzare il brano si era osservato che nella ripresa è il secondo tema a essere enunciato per primo, nella tonalità di Fa Magg., ossia nel maggiore del tono d'impianto. Questa strutturazione, che il teorico Jack Adrian cita quale esempio di "tonica apparente"⁸ si ritrova, come da lui stesso descritto, nell'*Overture tragica* di Brahms e si configura quale espediente per accrescere l'impatto drammatico del ritorno al primo tema, secondo quello schema che Timothy L. Jackson ha definito "*Tragic Reversed Recapitulation*"⁹.

Proprio in rapporto alla distribuzione del materiale tematico, si è messo in luce quanto Cherubini presenti le soluzioni più diverse: oltre alla ripresa invertita in *Médée*, non mancano casi di sviluppo continuo di una sola idea (*Fortspinnung*), di tritematismo e trattamento per così dire "asimmetrico" nella ripetizione o ripresa dei temi. Se da un lato una certa libertà d'azione pare giustificata quale presupposto di genere, dall'altro essa si configura come ulteriore

⁸ JACK ADRIAN, *The Function of the Apparent Tonic at the Beginning of Development Sections*, in «Intégral», 5, 1991, pp. 1-53.

⁹ TIMOTHY L. JACKSON, *The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition*, in «Journal of Music Theory», 40 n. 1, 1996, pp. 61-111.

tratto di affinità con Brahms, che si svincola da alcuni dettami di tradizione per “disordinare” la forma, senza mai rinunciare a una coerenza di fondo: esempio ci è dato nuovamente dall’ultimo movimento della *Terza Sinfonia* la cui ripresa non inizia con enunciazione del tema principale nella sua forma prima, bensì con il suo “alter ego eroico” (rif. partitura, bb. 30-31); trattasi peraltro di movimento tritematico.

Concludiamo questo capitolo di confronto soffermandoci su un aspetto astratto: il “senso di natura” che i due compositori sono in grado di evocare. A questo proposito mettiamo a confronto le prime battute dell’*Allegro* di *Anacréon* con quelle dell’*Allegro molto* della *Serenata n.1* di Brahms:

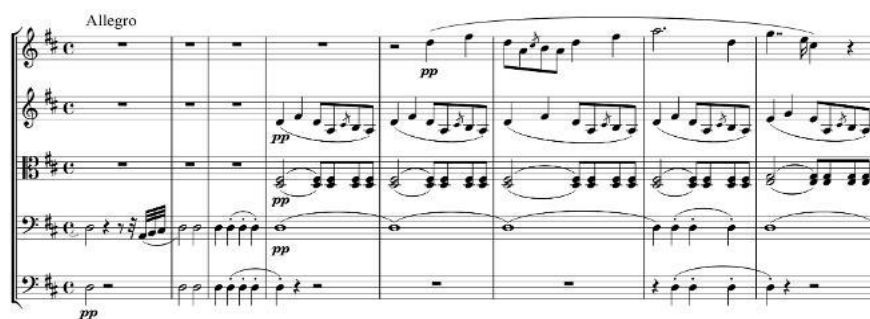


Figura 10. *Anacréon* - *Allegro*: archi, bb. 29-35

Allegro molto

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 11. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro molto'. The score begins with a piano (p) dynamic. The first staff shows a melodic line starting with a half note, followed by a series of eighth notes. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords. The score is divided into two systems by a double bar line.

Figura 10.1. *Serenata n.1 - Allegro molto*: partitura, bb. 1-11

In entrambi i casi, il tema principale viene introdotto da un pedale di tonica: non si tratta certo di elemento esclusivo, ma il modo con cui la ripetizione articolata delle note di accompagnamento prepara l'ingresso dei rispettivi temi e le loro caratteristiche stesse fanno sì che i due brani assumano un colore pastorale, bucolico. E proprio come le prime note della *Seconda Sinfonia* dell'Amburghe-
se sembrano irradiare i contorni delle Alpi austriache, così il tema iniziale di *Eliza* pare condurci fra le vette innevate della Svizzera.

Conclusioni

Siamo giunti all'epilogo del nostro percorso, un percorso che ha coperto un lasso temporale di quasi un secolo: eppure la distanza fra Cherubini e Brahms sembra ora affievolirsi. Sulla base dei dati che il confronto ci ha permesso di raccogliere, possiamo mettere a fuoco i tratti stilistici che avvicinano i due compositori:

- la continua elaborazione motivica, che ha le proprie radici in un pensiero di matrice contrappuntistica
- l'anticipazione del materiale tematico quale espediente per creare relazioni tra sezioni e/o movimenti
- un uso elaborato dell'armonia, che comprende:
 - passaggi di "ritorno" dalla dominante alla sottodominante (Brahms in particolare)
 - polarità armoniche, a livello interno e/o di macrostruttura
 - il ricorso alla modalità
- l'instaurazione di relazioni di terza tra i movimenti di un brano e/o aree tematiche
- l'utilizzo di espedienti armonico/strutturali come la ripresa invertita a scopo drammatico
- tritematismo e trattamento asimmetrico dei temi, ossia la capacità di "disordinare" la forma in modo coerente
- il "senso di natura" entrambi in grado di evocare.

Di certo le trame motiviche e armoniche che si intrecciano nelle pagine brahmsiane presentano spesso un più alto livello di articolazione rispetto a quello delle *ouvertures* di Cherubini, sia per questio-

ni di genere che di momento storico (Cherubini è pur sempre uomo del tardo classicismo e il suo stile, per quanto fortemente proteso verso nuove sensibilità, eredita archetipi strutturali di tradizione - partimenti), ma i presupposti dei due sono simili e, quel che è di più, scaturiscono da un approccio volto a conferire un senso organico al comporre quale *sphragis* di quel “pensare sinfonico” condiviso.

Questo confronto, se da un lato ci ha permesso di mettere in evidenza alcuni degli aspetti che rendono unico il linguaggio di Brahms, dall’altro ci ha dato modo di comprendere quanto Cherubini sia stato precursore di tendenze del Romanticismo pieno. Non stupisce che, proprio in virtù della sua propensione al sinfonismo, egli abbia ottenuto i maggiori successi in terra tedesca. Nelle parole del musicologo Martin Chusid:

«it is not difficult to understand why the youthful Schubert was attracted to the renowned operatic composer. By 1811 Cherubini had enjoyed his greatest successes, including *Lodoïska* (1791), *Elisa* (1794), *Médée* (1797) and particularly *Les deux journées* (1800). Strangely enough, although he was born in Italy and chose France for his adopted homeland, Cherubini was most consistently applauded in the Germanic States. His undeniable craftsmanship and his sincere, if at times cold, dramatic style were enthusiastically received by German musicians. Beethoven, von Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann, and even Wagner left written testimonials of their admiration for his music. The transplanted Italian evidently provided for them one of the earliest and strongest links with the exciting music emerging from France in the years following the French Revolution»¹⁰.

¹⁰ MARTIN CHUSID, op. cit., p. 83 (trad. nostra): «non è difficile comprendere il motivo per cui il giovane Schubert fosse attratto dal rinomato compositore d’opera. Giunti al 1811 Cherubini aveva ottenuto i suoi maggiori successi, tra cui *Lodoïska* (1791), *Elisa* (1794), *Médée* (1797) e soprattutto *Les deux journées* (1800). Stranamente, nonostante nacque in Italia e scelse la Francia quale patria adottiva, Cherubini fu celebrato con maggior consistenza nei paesi germanici. La sua innegabile maestria e il suo stile drammatico autentico, seppur a volte freddo, furono accolti con entusiasmo dai musicisti di area tedesca. Beethoven, von Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann, persino Wagner lasciarono

Ebbene, prendiamo la licenza di aggiungere Brahms alla lista di estimatori di Cherubini proposta da Chusid. Brahms da un lato, Cherubini dall'altro: il primo a compiere quella silenziosa rivoluzione musicale per la quale il secondo sembra aver posto le premesse¹¹.

testimonianza scritta della loro ammirazione per la sua musica. Evidentemente l'Italiano trapiantato rappresentò per loro uno dei primi e più forti punti di contatto con la stimolante produzione musicale che emergeva dalla Francia negli anni successivi alla Rivoluzione».

¹¹ Con questo saggio si è inteso proporre una sintesi di un precedente lavoro di analisi. Ripercorrendone i cardini, si è voluta dare nuova veste a un confronto di stile fra due compositori lontani nel tempo, ma con tratti assimilabili, nella speranza che l'opera di condensazione letteraria abbia permesso di detenere, anzi abbia solidificato, quel fervido interesse che l'argomento aveva destato all'epoca della prima redazione.

Sonata in *Si minore* di Liszt.

Paralleli formali e richiami tematici con le opere orchestrali di Weimar¹

di Mattia Lorenzini

I. Weimar: una “nuova Atene”

La *Sonata in si minore* di Franz Liszt, composta tra il 1852 ed il 1853 e pubblicata l'anno successivo da Breitkopf & Härtel, è un'opera fortemente rappresentativa del “nuovo corso” che la vita e l'attività compositiva di Franz Liszt avevano preso già da alcuni anni. La svolta avvenne nel 1848, quando il pianista virtuoso - che a lungo aveva viaggiato per tutta l'Europa, esibendosi in *performances* che come è noto lasciavano sbalordito l'uditorio - decise di abbandonare la frenetica attività concertistica e di stabilirsi nella cittadina di Weimar, in Turingia. Essa era stata descritta, già negli anni durante i quali Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) vi aveva vissuto e operato, come la più importante città intellettuale della Germania, e cominciò ad essere mitizzata come una sorta di “nuova Atene”, o di “Atene sull'Ilm¹”, complice in particolar modo il saggio *De l'Allemagne* (1810) di Madame de Staël (1766-1817). Per la scrittrice francese, Weimar era «The ideal realm of the arts, [...] ‘Germany’s intellectual capital’, the cradle of German Classicism»²; e l'ultimissima affermazione è giustificata dal fatto che, oltre a Goethe, almeno altri tre importanti letterati furono legati a questo centro: Christoph

¹ L'Ilm è un piccolo fiume della Turingia, affluente della Saale, che attraversa diversi centri tra i quali Weimar.

² “L'idealizzato regno delle arti, [...] ‘la capitale intellettuale della Germania’, la culla del Classicismo tedesco”: DETLEF ALTENBURG, Liszt and the Spirit of Weimar in “*Studia Musicologica*” Vol. 54, No. 2 (pp. 165-176), Budapest, Akadémiai Kiadó, 2013, pp. 165-166.

Martin Wieland (1733-1813), Johann Gottfried Herder (1744-1803) e Friedrich Schiller (1759-1805), i principali esponenti della cosiddetta *Weimarer Klassik* con Goethe; i quattro potevano fregiarsi dell'altisonante appellativo di «*das Viergestirn aus Weimar*» («i quattro astri di Weimar»).

Liszt ebbe occasione di visitare la città della Turingia - nello specifico la Goethe-Haus - già nel 1840, mentre vi si esibì la prima volta nel 1841. L'anno successivo vi ritornò per un secondo concerto, e fu nominato dal granduca Carl Friedrich di Sassonia-Weimar-Eisenach *Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst* (Maestro di cappella straordinario). La fama di Liszt come virtuoso della tastiera più che come compositore portò però la stessa corte di Weimar - come pure alcune personalità del mondo artistico dell'epoca che consideravano il pianista alla stregua di un circense privo di profonde doti musicali - a criticare tale scelta, che sembrava voler mettere la figura di Liszt in continuità con quelle della *Weimarer Klassik*. Così sentenziava ad esempio, nel gennaio 1843, la «*Zeitung für die elegante Welt*»:

The most accomplished virtuoso, but also the one most deficient in musical good taste, has now become the direct successor of Schiller and Goethe, this at a time when [...] music in its frivolity is representing the appreciation for literature everywhere³.

Liszt accettò ad ogni modo l'incarico, e iniziò a sognare una *nouvelle Weymar* per i propri progetti musicali e culturali già negli anni immediatamente successivi, caratterizzati ancora da *tournées* e lunghi viaggi per il continente, con impegni a Weimar⁴ che richiedevano la sua presenza in città solo alcuni mesi all'anno. Tutto ciò fino al

³ «Il più grande virtuoso, che è però pure il più carente in quanto a buon gusto musicale, è divenuto il diretto successore di Schiller e Goethe, questo in un momento in cui [...] la frivolezza in musica sta ovunque soffocando l'apprezzamento per la letteratura»: Cit. inclusa in D. ALTENBURG, op. cit., p. 167, qui evidentemente tradotta in inglese dall'originale in tedesco.

⁴ Il primo concerto ufficiale come Kapellmeister fu nel 1844, quando diresse la modesta orchestra della città, formata prevalentemente da non professionisti, nella Quinta Sinfonia di Beethoven.

1848, anno in cui come si diceva egli decise di interrompere l'attività concertistica e di ritirarsi nella città della Turingia per assumere a tempo pieno l'incarico di *Kapellmeister*. Liszt ritenne evidentemente Weimar adatta ad ospitare una vita musicale ricca e aperta alle novità della cosiddetta *Musik der Zukunft* (Musica dell'avvenire); questo in un momento in cui altri e ben più noti centri musicali andavano "cristallizzandosi" su certe posizioni e repertori:

La Vienna postbeethoveniana era in preda ad un arido accademismo, Leipzig aveva emarginato la musica moderna, a Parigi dominava l'Opéra⁵.

Liszt, una volta arrivato a Weimar, soggiornò dapprima in albergo e poi in affitto in una casa chiamata *Altenburg*, dove iniziò la convivenza con la principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein⁶, che riuscì a creare nella nuova residenza un ambiente adatto alla sua creatività. Il maestro soleva comporre tutta la mattina, ed assolti gli obblighi di *Kapellmeister* aveva comunque tempo da dedicare tanto alla composizione di opere svincolate da tale impiego, quanto alla direzione d'orchestra ed all'insegnamento. La permanenza in pianta stabile a Weimar durò fino al 1861, quando fu chiaro il fallimento dell'utopia musicale di Liszt⁷.

2. La Sonata in si minore: sperimentazioni formali e tematiche

Liszt, ormai libero dalla logica esibizionistica impostagli in precedenza dall'attività di pianista virtuoso, poté tanto razionalizzarsi

⁵ MARIATERESA STORINO, Franz Liszt. La Sonata in si minore, Bologna, Albisani Editore, 2009, p. 21.

⁶ Conosciuta l'anno precedente in Russia e sua compagna dopo la fine della relazione con Marie d'Agoult, ella aveva portato con sé a Weimar l'undicenne figlia Marie, abbandonando il marito, il principe Nikolaus zu Sayn-Wittgenstein-Ludwigsburg.

⁷ Per questo tema, che non possiamo affrontare in queste pagine, vedi - in ALAN WALKER, Franz Liszt. The Weimar Years, 1848-1861, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1993 - il capitolo Liszt Makes a Testament and Leaves Weimar, 1860-1861, pp. 529-552.

- farsi “illuminista”⁸- e trovare un equilibrio nel modo di scrivere per il pianoforte quanto maturare enormemente nelle sue capacità strettamente compositive, e volle in qualche modo, dopo gli anni delle sperimentazioni e degli eccessi virtuosistici degli anni '30 e dei primi '40, «rientrare nella storia: non più opporvisi baldanzosamente ma [...] farla propria»⁹. Sul piano costruttivo-architettonico, come anche su quello dell'elaborazione tematico-motivica, appare sempre più evidente nelle composizioni lisztiane di questi anni una sorta di “naturalizzazione” tedesca, che va di pari passo con l'assunzione di Beethoven - il maestro per antonomasia della costruzione e dell'elaborazione melodica - come modello imprescindibile. L'attenzione in particolare alle grandi forme musicali si declina sostanzialmente nell'interesse per la forma-sonata, la cui caratteristica precipua è quella del contrasto e della contrapposizione tra temi, aree tonali e caratteri espressivi presenti nella musica.

Prima ancora che alla *Sonata*, Liszt si dedicò però ad alcuni brani ad ampio respiro strutturale *lato sensu* riconducibili a questo genere: citerei *in primis* il *Grosses Konzertsolo* (1849-50), ma va anche ricordata la trascrizione per pianoforte e orchestra della *Wanderer-Fantasie* di Schubert (1851). Già negli anni pre-Weimar poi si ritrovano i contrasti tonali e tematici tipici della forma-sonata in *Après une lecture du Dante*, ampio brano conclusivo del secondo volume delle *Années de pèlerinage*, il cui sottotitolo *Fantasia quasi Sonata* tradisce un chiaro riferimento all'op. 27 di Beethoven¹⁰. Quando nel 1852 Liszt iniziò a comporre la *Sonata in si minore*, la sua confidenza col genere era ormai tale da far sì che egli creasse un brano efficacissimo per coerenza strutturale, varietà espressiva e resa “drammaturgica”¹¹, del

⁸ Cfr. PIERO RATTALINO, *Liszt pianista Tecnica e ideologia*, Varese, Zecchini Editore, 2016, in particolare Parte III Liszt illuminista, pp. 87-135.

⁹ PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 189.

¹⁰ Ciascuna delle due Sonate per pianoforte op. 27 porta infatti il sottotitolo di Sonata quasi una Fantasia.

¹¹ Drammaturgica in senso musicale, ma c'è chi ha visto in quest'opera «A musical portrait of the Faust legend, a conflict between the divine and the diabolical based on the Bible and Milton's Paradise

tutto degno del titolo di *Grande Sonate* che porta¹². Ma in virtù della durata di circa mezz'ora e soprattutto del fatto che la musica procede senza soluzione di continuità, senza un'esplicita divisione in più movimenti, la forma è fascinosamente ambigua, interpretabile in diverse maniere. Rattalino rileva ad esempio che

La forma della *Sonata* in si minore rappresenta la sintesi di tre forme classiche, e cioè della sonata in quattro tempi, dell'allegro di sonata, della canzone [= tripartita]¹³.

La fusione in particolare tra le prime due ipotesi è a mio avviso particolarmente convincente, poiché rende giustizia alla complessità di questa ampia architettura.

Se pensiamo alla *Sonata* come ad una composizione in quattro movimenti fusi tra loro, essi possono essere delimitati, rifacendoci a quanto scrive Walker¹⁴, in questo modo:

- bb. 1-330: primo movimento, in tempo *Allegro energico* ma preceduto da un *Lento assai* introduttivo, che arriva fino allo sviluppo e che omette la ripresa¹⁵;

- bb. 331-458/459: secondo movimento lento, *Andante sostenuto/Quasi Adagio*;

lost, an allegory of the Garden of Eden dealing with the Fall of Man» (Un ritratto musicale del mito di Faust, un conflitto tra divino e diabolico fondato sulla Bibbia e sul *Paradise lost* di Milton, un'allegoria del Giardino dell'Eden che tratta della Caduta dell'Uomo), come riassunto in poche parole in DAVID BROWN, *The B Minor Sonata Revisited: Deciphering Liszt* in "The Musical Times" Vol. 144, No. 1882 (pp. 6-15), Londra, Musical Times Publications, 2003, p. 6.

¹² Nella prima pagina del manoscritto - pubblicato in facsimile da Henle Verlag - il compositore scrisse infatti: *Grande Sonate pour le Pianoforte* par F. Liszt terminé le 2 Fevrier 1853.

¹³ PIERO RATTALINO, *Storia cit.*, p. 190.

¹⁴ Cfr. ALAN WALKER, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵ Da notare che la stessa cosa avviene nella prima parte della *Wanderer-Fantasie* schubertiana, in cui la sezione dello sviluppo sfocia direttamente nella seconda parte, che inizia a b. 189.

- bb. 459/460-532: terzo movimento con carattere di scherzo, nuovamente in tempo *Allegro energico*;

- bb. 533-760: quarto tempo, sempre *Allegro energico*, con indicazioni agogiche sempre più incalzanti fino al *Prestissimo* (da b. 682) e con il ritorno (bb. 711-760) dell' *Andante sostenuto* e del tempo *Lento assai* dell'inizio.

Se interpretiamo invece la composizione come un unico vastissimo allegro di sonata, essa - tenendo in considerazione soprattutto le aree tonali e l'utilizzo e riproposizione dei materiali musicali - potrebbe essere divisa a mio avviso in questa maniera:

- bb. 1-31: introduzione, con forte indeterminazione tonale;

- bb. 32-276: esposizione, con primo arrivo su si minore proprio a b. 32;

- bb. 277-532: sviluppo, divisibile in prima (fino a b. 330), seconda (bb. 331-459 = tempo lento nella versione in quattro movimenti) e terza parte (bb. 460-532 = scherzo nella versione in quattro movimenti);

- bb. 533-672: ripresa, che terminerebbe quindi a b. 672 in maniera analoga a come finiva l'esposizione ma in una diversa tonalità;

- bb. 673-760: coda, in tempo dapprima rapido (fino a b. 710) e poi moderato/lento.

La grandezza della *Sonata in si minore* sta però anche nella maniera in cui Liszt elabora temi e motivi, argomento che per la sua complessità non può certo essere affrontato in questa sede. Ci basterà qui rintracciare, "catalogare" e presentare in maniera schematica e nella forma della loro prima apparizione quelli che sono a mio avviso i sei motivi o temi "germinali" dai quali tutta la composizione scaturisce, e che vedremo fra poco rappresentare in certi casi quasi

dei *topoi* della musica lisztiana di quegli anni.

I
(b. 1)

Lento assai

p sotto voce

II
(bb. 2-3)

III
(bb. 8-13)

Allegro energico

f

IV
(bb. 14-15)

f marcato

V
(15 e segg.)

ff

Seol.

segui

The image displays five measures of a musical score for the Sonata in B Minor by Liszt. Measure I is marked 'Lento assai' and 'p sotto voce'. Measure II is marked 'Allegro energico' and 'f'. Measure III is marked 'Allegro energico' and 'f'. Measure IV is marked 'f marcato'. Measure V is marked 'ff' and 'Seol.'. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Es.1: I motivi (o temi nei casi più estesi) sui quali l'intera *Sonata* è costruita, qui presentati per come si manifestano la prima volta nell'opera.

3. Paralleli tra la Sonata e i poemi sinfonici¹⁶

L'utilizzo della forma-sonata - o perlomeno del suddetto contrasto tonale, tematico e di carattere che ne è caratteristica specifica - può essere riscontrato anche in parecchi lavori orchestrali lisztiani

¹⁶ Tutti i riferimenti a pagine e battute nell'analisi dei poemi sinfonici - e delle sinfonie nell'ultimo paragrafo - si basano sulle edizioni Breitkopf & Härtel degli anni 1907-10, 1917, 1920: Franz Liszt's Musikalische Werke, I. Für Orchester, 1. Abteilung: Symphonische Dichtungen, voll. 1-6; Franz Liszt's Musikalische Werke, I. Für Orchester, 2. Abteilung: Symphonien, voll. 7-9. Per una più agile consultazione, si allegano i link alle partiture delle opere orchestrali citate in questo articolo, liberamente consultabili e scaricabili da IMSLP:

IMSLP60417-PMLP41607-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_1_1.pdf (Ce qu'on entend sur la montagne);

IMSLP60495-PMLP13636-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_2_4.pdf (Orpheus);

IMSLP60494-PMLP06045-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_2_3.pdf (Les Préludes);

IMSLP60497-PMLP43111-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_3_6.pdf (Mazeppa);

IMSLP60816-PMLP43122-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_5_10.pdf (Hamlet);

IMSLP60496-PMLP43107-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_3_5.pdf (Prometheus);

IMSLP60498-PMLP43114-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_4_7.pdf (Festklänge)

IMSLP60817-PMLP43125-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_6_11.pdf (Hunnenschlacht);

IMSLP60818-PMLP43132-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_6_12.pdf (Die Ideale);

IMSLP60857-PMLP22465-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_7_13.pdf (Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia);

IMSLP60860-PMLP22468-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_8-9_14.pdf (Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern).

degli anni di Weimar¹⁷: guardando ai dodici poemi sinfonici¹⁸, mi pare esemplare il caso di *Ce qu'on entend sur la montagne* (1848-54). Qui troviamo un'introduzione in *Poco Allegro* fino a p. 10, cui segue una transizione (*Poco a poco più di moto*) che porta ad un *Allegro mosso* (p. 16), poi un *Maestoso assai* in fa diesis maggiore (p. 22) - in rapporto di terza rispetto al mi bemolle maggiore d'impianto. Circa a metà del brano (p. 73) abbiamo una sezione fortemente contrastante, un *Andante religioso* con scrittura corale, cui segue un ritorno dei materiali dell'*Allegro* in tonalità distanti da quella d'impianto e viene riproposta anche una transizione in accelerando verso il tempo *Allegro* (p. 86, b. 4), che coincide col ritorno - nella tonalità d'impianto del brano - del materiale dell'*Allegro mosso*. Approssimandoci alla conclusione, vediamo un ritorno dell'*Andante religioso*, cui segue il vero e proprio finale in *Allegro moderato*. Si tratta di un lavoro in un'ampissima seppur libera forma-sonata, ed è sorprendente come nella *Sonata in si minore* si possano trovare praticamente gli stessi identici snodi formali:

- il tempo veloce (*Allegro energico*) preceduto da un'introduzione;
- il *Grandioso* (da b. 105), passaggio corrispettivo del *Maestoso assai* del poema sinfonico;
- l'*Andante sostenuto* (da b. 331) caratterizzato dalla medesima scrittura corale dell'*Andante religioso* di cui sopra, e collocato nel cuore del brano;
- il fugato della *Sonata* (da b. 460) a segnare il ritorno del tempo *Allegro energico* e dei suoi materiali in tonalità distanti da quella d'impianto prima della vera e propria ripresa in si minore (b. 533),

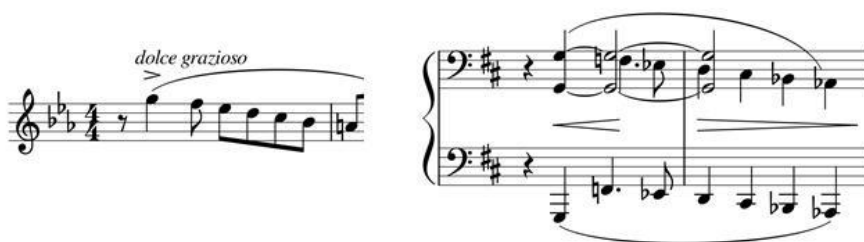
¹⁷ Per un approfondimento sull'utilizzo di strutture formali derivate dalla tradizione nella musica "a programma" di Liszt si rimanda alla lettura di RICHARD KAPLAN, *Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered*, in "19th-Century Music" Vol. 8, No. 2 (pp. 142-152), Oakland, University of California Press, 1984.

¹⁸ A questi dodici si aggiungerà nel 1882 *Von der Wiege bis zum Grabe* (Dalla culla alla tomba).

similmente a quanto avviene nel poema sinfonico;

- il ritorno dell'*Andante sostenuto* (da b. 711).

Somiglianze tra i due lavori sono riscontrabili anche a livello tematico: l'incipit del tema dell'*Allegro mosso*, in particolare nella sua primissima apparizione (pag. 12, b. 2, oboe I), può ricordare le scale discendenti - in particolare la prima, visti gli intervalli quasi identici - delle bb. 2-3 della *Sonata* (motivo II):



Es. 2: Parallelo tra l'incipit del tema dell'*Allegro mosso* in *Ce qu'on entend sur la montagne* e il motivo II della *Sonata*.

Il passaggio di pag. 28, bb. 1-4, affidato a clarinetti e clarinetto basso ricorda invece per profilo melodico e ritmo l'incipit del motivo presentato nella *Sonata* all'inizio dell'*Allegro energico*. E i colpi di timpano coi quali termina il poema sinfonico sembrano trovare la loro trasposizione nei sol coi quali invece inizia il capolavoro pianistico di Liszt, anche se qui essi non sono tutti in battere come in *Ce qu'on entend sur la montagne* ma sui tempi deboli della misura. La suggestione timbrica del "colpo di timpano" all'inizio della *Sonata* è riportata anche da Mariateresa Storino, che a sua volta si rifà al *Liszt-Pädagogium*¹⁹:

L'effetto dell'*incipit* del tema deve corrispondere [...] al suono di un *dum-pfer Paukenschlag* ('colpo di timpani cupo'²⁰).

¹⁹ Raccolta di opere pianistiche di Liszt con varianti, aggiunte e cadenze tratte dall'insegnamento dello stesso compositore, curata da Lina Ramann (1833-1912), sua biografa.

²⁰ M. STORINO, op. cit., p. 85.

Tali “colpi di timpano” costituiscono quasi uno stilema nelle opere lisztiane di Weimar: essi appaiono, scendendo dapprima la terza pulsazione e poi il battere delle misure in 4/4, nelle ultime bb. di *Orpheus* (1854), quasi “metamorfosi” dei sol in sincope dei corni coi quali si era aperta la composizione. Questo stilema è riscontrabile anche all’inizio di *Les Préludes* (1850-54), ma con una veste timbrica differente (archi in pizzicato), e nell’*incipit* dei poemi sinfonici *Mazeppa* (1851), *Hamlet* (1858), e in *Prometheus* (1855), dove a p. 6, bb. 2-3, lo ritroviamo però in *ff* e con un carattere più estroverso rispetto agli altri brani. In *Festensklänge* (1853), invece, appare piuttosto stretta la parentela della melodia che inizia a p. 23, b. 7 con levare con l’*incipit* del tema III della *Sonata*, visto il profilo intervallare molto simile:



Es. 3: Melodia da *Festensklänge* che ricorda il motivo III della *Sonata*.

Il tema V della *Sonata* (b. 105 e segg.) potrebbe anch'esso avere un possibile corrispettivo nel passaggio di *Hunnenschlacht* (1857), affidato ai tromboni, che inizia a p. 20, b. 3²¹.

Nell'ultimo dei dodici poemi sinfonici scritti a Weimar, *Die Ideale* (1858), troviamo nuovamente somiglianze nell'organizzazione formale con la *Sonata*, anche se in maniera meno eclatante rispetto al caso di *Ce qu'on entend sur la montagne*²²: troviamo un'introduzione lenta, poi un *Allegro spiritoso*, cui segue molto più avanti (p. 67) un ritorno dell'*Andante* iniziale e poi un *Andante maestoso* nel cuore

²¹ Passaggio denominato peraltro Choral in partitura, tratto probabilmente dalla melodia gregoriana del Crux Fidelis.

²² Non a caso *Ce qu'on entend sur la montagne* e *Die Ideale* sono tra tutti i poemi sinfonici quelli più ampi, nei quali si rese necessaria direi più che negli altri un'organizzazione interna complessa e ricca di sezioni, cangianti per tonalità, metro e andamento, esattamente come nella *Sonata*.

del brano comprendente una pagina degli archi con scrittura corale (p. 74), un ritorno del tempo veloce e verso la fine uno *Stretto* che porta però, contrariamente a quanto avviene nella *Sonata*, ad una conclusione trionfale del brano. Inoltre, si può ravvisare qui un bi-tematismo quasi sonatistico, che contribuisce a smentire l'idea assai radicata per cui i brani del genere del poema sinfonico siano costruiti a partire sempre e soltanto basandosi sull'idea extra-musicale ogni volta diversa che li caratterizza, e non su modelli più generali e astratti²³. In particolare, la contrapposizione - qui di carattere ma non tonale - riguarda il vivace primo tema dell'*Allegro spiritoso* (p. 3) ed il tema maestoso di p. 17, ancora una volta quasi un corrispettivo del *Grandioso* della *Sonata*.

4. Paralleli con la Faust-Symphonie e la Dante-Symphonie

Spostiamo ora la nostra attenzione sulle due sinfonie, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* (Una sinfonia dal *Faust* in tre quadri caratteristici, 1854) e *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (Una sinfonia per la *Divina Commedia* di Dante, 1855-56). In quest'ultima riscontriamo alcune somiglianze tematiche e formali con la *Sonata*. Già nel primo movimento, intitolato *Inferno*, ritroviamo la consueta introduzione lenta, alla quale il compositore associa in maniera esplicita in partitura i versi danteschi:

Per me si va nella città dolente,
per me si va nell'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
[...]
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate²⁴.

²³ Vedi nota 18.

²⁴ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Inf., III, vv. 1-3, 9. (Lievemente modificati nell'ortografia da Liszt stesso).

All'introduzione fa seguito un *Allegro frenetico*, caratterizzato da frequenti cromatismi e incertezza tonale in maniera non dissimile da quanto avviene nell'*Allegro energico* della *Sonata*. Nella sezione centrale, che evoca il celebre episodio di Paolo e Francesca del Canto V, troviamo una melodia (p. 38, I sist., clarinetto I) il cui *incipit* ha ancora una volta una forte parentela col motivo III della *Sonata*. Così come mi sembra esserci una somiglianza "sospetta", nel profilo melodico e nel carattere, tra la melodia data ai violini all'inizio dell'*Andante amoroso* (p. 47) e quella delle bb. 441-445 nella *Sonata*, entrambe peraltro nella tonalità di fa diesis maggiore:

The image displays two musical excerpts for comparison. The top excerpt is from Liszt's Sonata in B minor, measures 441-445, featuring a piano accompaniment with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F# major/C# minor), and the tempo/mood is marked 'dolciss.'. The bottom excerpt is from Dante's Symphony, measures 11-12, featuring a violin part in treble clef. It is divided into two sections: '2 Violinen ohne Dämpfer (2 Violini senza sordini)' and 'Alle mit Dämpfern (Tutti con sordini)'. The key signature is also three sharps, and the tempo/mood is marked '(p) dolce con intimo sentimento'. Both excerpts show a melodic line with a similar contour, consisting of a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure of the bottom excerpt.

Es. 4: Parallelo tra le bb. 441-44 della Sonata e un passaggio dall'*Andante amoroso* della Sinfonia Dante.

Nel secondo movimento, *Purgatorio*, riscontriamo - nell'inizio della melodia affidata all'oboe (p. 90, bb. 2-4), come nel disegno dei clarinetti di p. 90, ultima b. - una somiglianza con le bb. 11-12 della composizione pianistica. Sul piano strutturale va segnalata invece la sezione fugata del *Lamentoso*, che inizia a p. 99: lo "stilema" formale della sezione di elaborazione contrappuntistica dei materiali, che ovviamente è presente anche nella *Sonata* (bb. 460-505) è quindi utilizzato da Liszt anche in questo contesto. Il *Magnificat* con coro femminile col quale termina la composizione²⁵ non può non far ve-

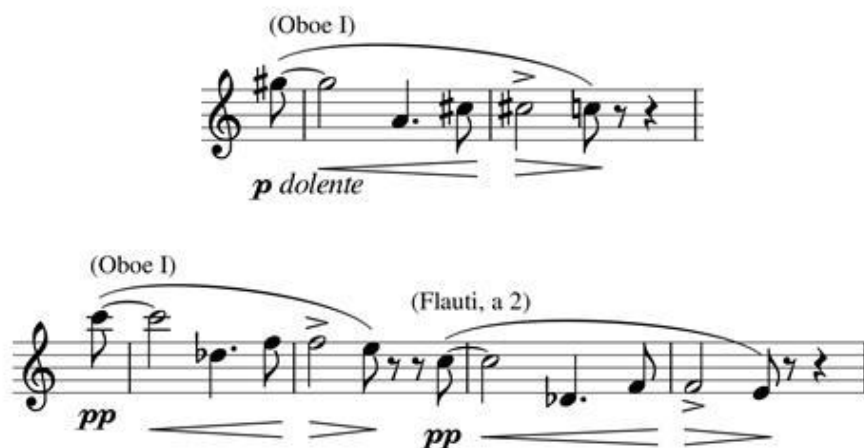
²⁵ Liszt fu dissuaso da Wagner a scrivere un terzo ed ultimo movimento dedicato al Paradiso dato che,

nire in mente - con le sue ultime misure in *ppp*, nella tonalità di si maggiore, e con l'ultimo e più volte ribadito sereno accordo di tonica - la suggestiva conclusione della *Sonata*, che presenta stessa tonalità, sonorità e scrittura (si confrontino in particolare gli accordi finali di pianoforte e arpa II).

Veniamo ora alla *Faust-Symphonie*, nella quale i paralleli con la nostra composizione pianistica sono persino più numerosi. Scritta - ad eccezione del più tardo finale corale - all'indomani della *Sonata in si minore*, questa grande opera orchestrale è stata spesso volte associata ad essa immaginando persino che in entrambe fosse presente un programma faustiano: la *Sonata* non porta però alcun titolo evocativo né tantomeno programmatico, come è noto. In termini strettamente musicali, si può vedere che nel primo movimento, *Faust*, è ancora una volta presente un'introduzione (*Lento assai*) seguita da un tempo veloce (*Allegro agitato ed appassionato assai*). Nel *Lento assai* della *Sonata* e all'inizio dell'*Allegro energico* (fino a b. 32), la tonalità d'impianto di si minore non viene mai confermata e pertanto il discorso si fa incerto, ambiguo: se nell'inizio lento appare abbastanza chiaro un riferimento alla tonalità di sol minore, allo scattare dell'*Allegro energico* il tema in doppie ottave non è facilmente ascrivibile ad una tonalità piuttosto che ad un'altra. Considerazione simile si può fare a proposito del *Lento assai* che apre la sinfonia: anche qui non è mai chiara la tonalità d'impianto, che si capirà essere quella di do minore solo una volta arrivati all'*Allegro agitato ed appassionato assai*, che pure si presenta anch'esso già dal principio ricco di cromatismi e ambiguità. L'accordo più caratteristico e che permea l'introduzione è quello di quinta eccedente, fortemente tensivo ed instabile: Liszt giustappone peraltro nelle primissime misure quattro diversi arpeggi (bb. 1-3, viole e violoncelli), che formano tutti i quattro possibili accordi di quinta eccedente della scala cromatica, producendo in pratica una serie dodecafonica *ante litteram*.

secondo le parole di quest'ultimo scritte in una lettera datata 7 giugno 1855: «nessun esser umano sarebbe stato in grado di rendere in musica le gioie del Paradiso, il cui splendore in qualsiasi espressione artistica poteva soltanto esser contemplato con gli occhi dell'anima».

Oltre a ciò abbiamo, sempre nell'introduzione (bb. 4-5 con levare, oboe I, poi bb. 15-18 con levare, oboe e poi flauti) l'ennesimo parallelo con il motivo III della *Sonata*:



Es. 5: Passaggio dalla *Sinfonia Faust* che ricorda il motivo III della *Sonata*.

Più avanti (p. 22, b. 1) troviamo un episodio in scrittura “corale”, paragonabile per carattere forse al tema dell’*Andante sostenuto* della *Sonata*, ed ancora un tema *Grandioso* (p. 25, II sist., b. 3). Il movimento dedicato a Faust si conclude infine con degli enigmatici colpi di timpano, *topos* già più volte menzionato.

Il secondo movimento, *Gretchen*, presenta una forte connessione con l’*Andante sostenuto* della *Sonata*, per il carattere pacato ed amabile comune ad entrambi, e presenta come la sezione centrale di quest’ultima diversi ritorni tematici dal primo movimento: si vedano ad esempio le trasfigurazioni sia del tema dell’*Allegro agitato* (da p. 94, II sist., b. 2 con levare), sia di quello del *Grandioso*, in *pp*, nella coda del brano (p. 102, II sist., bb. 3-4). Il terzo movimento, *Mephistopheles*, è infine assimilabile per carattere allo scherzo in stile fugato presente nella nostra opera pianistica. All’interno di questo movimento è poi di fatto presente un vero e proprio episodio fugato (pp. 126-127) che rende la somiglianza forse ancor più manifesta.

Sotto il profilo tematico, Mephistopheles ruba e trasforma - sovente ridicolizza - i temi che erano di Faust, ma non presenta alcun motivo originale, così come il materiale del fugato nella *Sonata* non è affatto nuovo, bensì l'ennesima trasfigurazione di quanto già presentato in precedenza. Prima dell'inizio del *Chorus mysticus* conclusivo, ecco infine ricomparire i colpi di timpano sul do che rinviano alla conclusione del primo movimento; la scansione ritmica è qui però sui tempi forti della battuta, mentre i suoi ultimissimi accordi, in *fff* e a piena orchestra, suggellano maestosamente la sinfonia ri-allacciandosi agli stessi colpi di timpano, e ripristinandone pure la scansione sul tempo debole della battuta.

Credo che già gli esempi qui presentati dimostrino quanto il Liszt di Weimar avesse in mente, nel comporre questi lavori, un chiaro progetto costruttivo che andava al di là delle singole opere, tra loro legate anche dal fatto che il compositore vi utilizzò un certo repertorio di soluzioni, stilemi, *topoi* ricorrenti, la cui conoscenza potrebbe aiutare a mio avviso studiosi ed interpreti a far luce su queste opere e sul loro stile.

L'incontro amoroso nell'Opera tra '800 e '900: *La Bohème e Lady Macbeth del Distretto di Mcensk*

di Emanuele D'Onofrio

«Il canto operistico è la lingua della passione»¹: così scrive Theodor W. Adorno ne *L'opera borghese*. E se il canto è la lingua della passione, il sentimento amoroso è l'argomento, la base, il motore propulsore del teatro musicale, che sull'esaltazione parossistica, 'melodrammatica', dei sentimenti fonda la sua ragion d'essere. L'incontro-scontro tra i due amanti, il momento in cui due protagonisti si ritrovano insieme sul palco e nasce, si conferma o distrugge il sentimento amoroso, diviene in tal senso il fulcro sentimentale di ogni opera. La sequenza incontro - conflitto - risoluzione (o separazione) è funzionale a rappresentare le sfumature psicologiche più recondite del rapporto tra gli amanti, potenziate ed esaltate dalla fisicità del canto e dalla musica, arte emotiva per eccellenza.

Nel Settecento e Ottocento la forma musicale atta ad esprimere i sentimenti degli amanti, in tutte le diverse accezioni, è il duetto. Il duetto amoroso di primo Ottocento diviene esso stesso scena nella scena, condividendone come un microcosmo la stessa struttura (scena, tempo d'attacco, cavatina, tempo di mezzo, cabaletta, stretta), a sottolinearne tutta la valenza drammatica e drammaturgica all'interno del meccanismo operistico. Nel secondo Ottocento, sotto l'influsso delle tendenze artistiche d'oltralpe, l'opera perde in gran parte la sua struttura convenzionale e si sviluppa secondo due

¹ T.W. ADORNO, *Bourgeois Opera*, in *Sound Figures*, traduzione di R. Livingstone, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 16.

direzioni: da una parte la tendenza al sinfonismo, ovvero a dare maggior peso all'orchestra, non più semplice accompagnamento delle voci ma vera conduttrice dell'azione drammatica con temi e melodie ricorrenti, dall'altra una tendenza al realismo, col canto che abbandona i virtuosismi belcantistici e si avvicina al declamato e alla voce recitata.

Entrambe le tendenze sono pienamente rappresentate nella prima opera qui analizzata, *La Bohème* di Giacomo Puccini (1896). L'incontro amoroso tra il poeta squattrinato Rodolfo e la malaticcia sarta Mimì più che col duetto, avviene nel segno del 'dialogo'. Mimì bussa all'appartamento di Rodolfo per chiedergli di riaccendere il lume che si è spento, ma presa da un malore sviene e lascia cadere la chiave della stanza. La sola vista del viso pallido e malato della donna crea nel poeta un sentimento di dolcezza. Nel ricercare la chiave a tastoni sul pavimento le mani dei due si sfiorano, e questo gesto, centrale nell'opera, diviene il momento in cui ognuno dei protagonisti si presenta all'altro con un'aria', intesa non in senso strutturale (non sussistendo più una divisione netta col recitativo), ma come riflessione intimistica e pausa emotiva rispetto all'azione. Al termine delle due arie, quando ormai è sbocciato l'amore, quello che può considerarsi un 'duetto' non è altro che una sorta di breve 'coda' della scena che riutilizza i temi già presentati in precedenza. Ed è così che un incontro nel giro di pochi minuti – non bisogna mai dimenticare che i tempi del teatro sono diversi da quelli della realtà – riesce a trasformare Rodolfo e Mimì da perfetti sconosciuti in innamorati e amanti.

Trentotto anni più tardi, il 22 gennaio 1934, al Teatro Michajlovskij di San Pietroburgo viene data alle scene *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk*, opera cruda, controversa, che unisce tratti del verismo e dell'espressionismo musicale. Il compositore, Dmitrij Šostakovič, verrà condannato dalla censura del regime sovietico proprio dopo che Stalin assistette a una delle rappresentazioni, lasciando il teatro prima della fine. Pur nell'atmosfera cupa e funerea in cui è ambientata, il sentimento amoroso non è assente, anzi, è

proprio la molla che spinge la protagonista, Katerina, a commettere una serie di omicidi (da qui il parallelo con la Lady Macbeth shakespeareana), fino a condannarla alla morte. La scena analizzata è quella dell'incontro con Sergej, lavorante alle dipendenze del marito, di cui Katerina si innamorerà follemente. La donna, sola nella sua camera, lamenta la noia della sua vita da 'reclusa', sposata a un ricco mercante ma senza le gioie dell'amore (il marito è infatti un uomo privo di carattere e impotente) e controllata dal perverso suocero Boris. Dopo un breve slancio lirico (anche qui il termine 'aria' è da intendersi in senso più lirico-emotivo che puramente strutturale), a bussare alla porta è proprio Sergej, che con la scusa di cercare un libro di leggere si avventa sulla donna e i due intrattengono un rapporto sessuale. A parte la situazione in cui uno dei due protagonisti si introduce nella stanza dell'altro, la distanza da *La Bohème* è impressionante, nonostante il relativamente breve spazio temporale che separa le due opere. Messi da parte duetti e forme chiuse, è ormai l'orchestra più che il canto il vero motore dell'azione. In nome dell'espressionismo più sfrenato, l'amplesso degli amanti è magistralmente descritto dall'orchestra con tecniche inusuali ma di grande effetto realistico, come i glissandi cromatici dei tromboni, tanto che, in una recensione del 1935, il New York Sun parlò espressamente di «pornofonia»².

I due esempi basteranno a dimostrare come l'incontro amoroso, pur nelle differenze legate alla singola opera, all'autore e al contesto storico in cui è prodotta, è uno degli elementi centrali dell'opera in musica. Esso è di fatti un momento cruciale per lo svolgimento drammatico ed emotivo. Di seguito ci si concentrerà maggiormente sulle caratteristiche strutturali delle scene e le tecniche compositive adottate dai due compositori per descrivere un momento così tipico del teatro musicale.

² E. WILSON, *Shostakovich: A life remembered*, London, Faber & Faber, 2006, p. 19.

Giacomo Puccini, 'La Bohème', Quadro primo (seconda parte)

Nn. guida partitura	Contenuto	Tonalità di impianto	Struttura metrica versi
25-26	Rodolfo è seduto a un tavolo cercando di scrivere. Mimì bussa alla porta chiedendogli di riaccendere il lume che si è spento, ma poco dopo sviene lasciando cadere la chiave della sua stanza. Rodolfo la rianima, le riconsegna il lume e la congeda alla porta.	si maggiore, re maggiore, sol maggiore	versi liberi
27-29	Arioso - duetto: Mimì si accorge di non avere la chiave. Il vento le fa spegnere nuovamente il lume, ma nel momento in cui Rodolfo tenta di riaccenderlo si spegne anche il suo e la stanza resta al buio. I due cominciano a cercare la chiave sul pavimento a tastoni. Rodolfo la trova, ma la nasconde in tasca. Le mani dei due si incontrano.	sib maggiore	versi liberi
30-34	Aria di Rodolfo ("Che gelida manina"): Rodolfo dice di essere un poeta materialmente povero ma ricco d'animo e di fantasia, confessando già velatamente il sentimento d'amore e di speranza che gli ha suscitato Mimì.	reb maggiore, transizione, lab maggiore	quinari, settenari, prevalenza di rime incrociate (ABBA) e bacciate
35-38	Aria di Mimì ("Sì, mi chiamano Mimì"): Mimì, il cui vero nome è Lucia, parla teneramente e quasi ingenuamente di sé e della sua vita semplice e solitaria dedicata al lavoro di sarta.	re maggiore	quinari, senari, settenari, endecasillabi, prevalenza di rime incrociate (ABBA) e bacciate
39-40	Gli amici di Rodolfo lo chiamano dal cortile. Il poeta risponde dicendo di non essere solo e chiede di avviarsi al Café Momus e di riservare due posti, per lui e per Mimì.		versi liberi
41	Duetto ("O soave fanciulla"): Mimì, illuminata dai raggi lunari, ispira a Rodolfo parole d'estasi e contemplazione amorosa che commuovono profondamente la donna. I due si baciano.	la maggiore	prevalenza di settenari ed endecasillabi, rima alternata
42	Mimì e Rodolfo decidono di uscire insieme e si dichiarano amore a vicenda.	do maggiore	versi liberi

Tab. 1: Struttura della scena

La seconda parte del *Quadro primo* de *La Bohème* è il momento topico nell'opera in cui i protagonisti, Rodolfo e Mimì, si incontrano e tra i due sboccia l'amore. Dal punto di vista armonico la tonalità centrale è quella di Re maggiore, significativamente associata a Mimì, e di fatti la sua aria 'di presentazione', "Sì, mi chiamano Mimì", è posta al centro della scena. Se le tonalità di re bemolle e la bemolle maggiore rappresentano il timido tentativo di Rodolfo di avvicinarsi e sedurre Mimì, è con la sua aria che la donna apre il suo cuore e dà il via all'esplosione 'romantica' di "O soave fanciulla" (che, non a caso, è nella tonalità di dominante di re maggiore, la maggiore).

Le modulazioni, come vedremo a breve, avvengono quasi sempre da e verso l'armonia di dominante, spesso posta in secondo rivolto. Particolare importanza viene data anche ai cosiddetti 'gradi deboli', come l'armonia della medianta (III grado), della sottodominante (IV grado) e sopradominante (VI grado), che creano dei percorsi armonici inconfondibilmente 'pucciniani'.

Metricamente, le parti dialogiche, di 'recitativo', sono in versi liberi, vicini alle cadenze ritmiche del parlato, mentre le arie seguono strutture metriche più definite, con prevalenza di quinari, settenari ed endecasillabi posti in rime incrociate e bacciate.

La scena si apre con Rodolfo seduto al tavolo e intento a scrivere qualcosa senza riuscirci (dopo aver distrutto lo scritto e gettato via la penna si limita a dire «Non sono in vena»). Questa breve sezione in si maggiore (11 battute), caratterizzata da una allegra melodia del flauto accompagnato da clarinetti e corno, quindi dagli archi che fanno da eco richiamandone le movenze danzerecce, si chiude con una cadenza sospesa alla dominante, procedimento tipico di Puccini per delineare le sezioni e nel contempo generare *suspence* in un flusso musicale continuo, tanto da essere difficile delimitare un 'recitativo', trattandosi piuttosto di un continuum musicale dai caratteri di arioso dove è l'orchestra ad avere un ruolo preminente. Il fa#, suono di dominante di si maggiore, come detto, diviene terza

di re maggiore, in una modulazione resa ancora più sorprendente da un cambio di tempo e orchestrale netto (archi in sordina in *pppp* in tempo Lento), che marca, quasi come un'apparizione celestiale, l'ingresso di Mimì nell'opera (la donna infatti bussa alla porta di Rodolfo chiedendo di riaccendere il lume che le si è spento). Che sia proprio Mimì, ancor prima di aprire la porta, lo prova quello che è il suo *leitmotiv*, ovvero l'incipit dell'aria "Sì, mi chiamano Mimì", enunciato prima dai clarinetti in ottave, quindi dagli archi, su un pedale di dominante, La, di sette battute (fig. 1):



Fig. 1: *leitmotiv* di Mimì ("Sì, mi chiamano Mimì")

Si rende qui evidente l'utilizzo di un'altra tecnica tipica di Puccini, e mutuata, seppur in maniera meno strutturale, da Wagner: l'utilizzo dei *leitmotiv*, ovvero frammenti tematici, melodici, o perfino intervallari, associati a un determinato personaggio o situazione. Come vedremo a breve, i *leitmotiv* associati a Rodolfo, frammenti della sua aria "Che gelida manina", ad esempio, sono continuamente presenti all'interno del Quadro e dell'opera, a marcare i momenti più salienti della scena.

Sullo sfondo dell'orchestra 'che canta', la voce esegue dei ribattuti sul suono di dominante di la (Mimì: «Di grazia, mi s'è spento il lume», e ancora, dialogando con Rodolfo: «Vorrebbe?» / «S'accomodi un momento» / «Non occorre» / «La prego, entri.»). È questa la tecnica del cosiddetto 'parlante', ovvero un melodiare salmodiante, declamatorio, di sapore arcaicizzante (come il 'recitar cantando' dell'opera delle origini), che lascia all'orchestra il discorso melodico.

Non appena Mimì entra in casa di Rodolfo, è subito presa da un malore. Lo stesso suono di fa $\sharp$, che abbiamo visto essere perno della modulazione, viene armonizzato prima con un accordo di settima di terza specie (accordo di quinta diminuita con la settima minore aggiunta), quindi con un accordo di settima diminuita costruito sul basso di re $\sharp$. L'armonia utilizzata, i tremoli di violini e violoncelli, il ritmo sincopato delle viole e il cambio di tempo (Allegro agitato) rendono bene il momento di tensione e agitazione che precede lo svenimento della donna. L'oboe solo, eseguendo in *pp* prima un do naturale, poi un si, trasforma l'accordo di settima diminuita sul re $\sharp$ in una settima di dominante in primo rivolto. Il pizzicato dei violini divisi, che rappresentano dal punto di vista orchestrale gli spruzzi d'acqua sul viso di Mimì, e il pedale dei flauti, confermano questa armonia.

Dal 'parlante' si passa a poco a poco a un accenno di melodia, che dal punto di vista motivico è strettamente legata all'incipit di "Sì, mi chiamano Mimì". Basti come esempio ciò che canta Mimì poco prima di svenire («Il respir... Quelle scale...»), una terza discendente che può essere interpretata come inversione dell'intervallo di quarta ascendente saldata alla seconda discendente (do-si) eseguita dall'oboe.

Di nuovo, il suono di dominante di si resta sospeso e diviene, tramite lo stesso meccanismo di modulazione della sezione precedente, terza dell'armonia di sol maggiore.

Non appena Mimì rinviene, gli archi eseguono delle parti in staccato dal carattere giocoso, saldamente nella tonalità di sol maggiore. Quando Rodolfo le offre del vino e ammira la sua bellezza, è ancora l'orchestra a suggerire l'emozione che prova: allo staccato si sostituiscono degli accordi tenuti in *pp*, secondo la progressione armonica, tipicamente pucciniana, IV - VI - II - V. È questo il modo in cui Puccini ci fa capire che Rodolfo si è innamorato di Mimì: se la voce si mantiene ancora in un ambito 'parlante', declamatorio, è l'orchestra ad amplificare suggestioni e sentimenti, in maniera non

dissimile da quanto avviene in ambito cinematografico (e, non a caso, moltissimi compositori di musica da film guarderanno proprio a Puccini come modello). Rodolfo riconsegna il lume caduto a terra a Mimì, la quale si congeda avviandosi verso la porta, mentre musicalmente si riprende lo staccato di inizio sezione. Subito Mimì si accorge di aver smarrito la chiave della stanza, e qui si apre una sezione musicale ben definita (corrispondente in partitura ai numeri guida 27, 28 e 29) che unisce i caratteri dell'arioso a quelli del duetto. Ancora una volta, Puccini utilizza lo stesso meccanismo armonico di collegamento tra sezioni, ovvero una modulazione per nota comune in cui il suono di dominante (in questo caso re) diviene la terza dell'accordo di tonica della nuova tonalità (si bemolle maggiore). Tale sezione ha caratteri armonico-melodici vocali più definiti, sebbene non sia chiaramente demarcata come 'forma chiusa' ma posta nella continuità del discorso drammaturgico e musicale.

Nella parte centrale, corrispondente al momento in cui anche il lume di Rodolfo si spegne nel tentativo di riaccendere quello di Mimì (Rodolfo: «Oh Dio!... Anche il mio s'è spento!...», Mimì: «Ah! E la chiave ove sarà?...», Rodolfo: «Buio pesto!», Mimì: «Disgraziata!» Rodolfo: «Ove sarà?...»), si modula in re minore (III grado), per poi ritornare al si bemolle iniziale con una dinamica (*mf*) e orchestrazione differente (Mimì: «Importuna è la vicina...»). La coda di questa sezione corrisponde al momento in cui i due cercano la chiave a tastoni sul pavimento mentre la stanza è rimasta al buio. Rodolfo trova la chiave lasciandosi sfuggire un'esclamazione, per poi metterla in tasca. Dal punto di vista armonico ci si sposta rapidamente verso la tonalità iniziale dell'aria di Rodolfo, ovvero re bemolle maggiore, passando per do maggiore, mi bemolle maggiore e la bemolle maggiore. Il materiale tematico precedente (in particolare il movimento di tre crome ascendenti o discendenti che formano una terza) viene progressivamente liquidato fino a ridursi ad un unico suono. Il momento - centrale nell'opera - in cui le mani dei due si incontrano è marcato dall'esclamazione di Mimì e, immediatamente dopo, da un la bemolle sforzato di clarinetto, corno

e arpa (dominante di re bemolle). Arriva qui il momento in cui il lirismo pucciniano trova il suo momento più puro e alto e il canto diviene il vero protagonista. Finora erano sì stati accennati i *leitmotiv* che rimandano alle arie dei protagonisti, ma non si era ancora assistito a un momento di vocalità dispiegata, lasciando piuttosto all'orchestra il compito di accompagnare l'azione scenica e, come già detto, far procedere il discorso musicale. È il momento dell'aria di Rodolfo, "Che gelida manina":

a	Che gelida manina! Se la lasci riscaldar. Cercar che giova? Al buio non si trova.	A
b	Ma per fortuna è una notte di luna, e qui la luna l'abbiamo vicina.	
a'	Aspetti, signorina, le dirò con due parole chi son, che faccio e come vivo. Vuole?	
	Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo.	transizione
a	In povertà mia lieta scialo da gran signore rime ed inni d'amore. Per sogni, per chimere e per castelli in aria l'anima ho milionaria.	B
b	Talor dal mio forziere ruban tutti i gioielli due ladri: gli occhi belli.	
c	V'entrar con voi pur ora ed i miei sogni usati e i bei sogni miei tosto si dileguar.	
b'	Ma il furto non m'accora, poiché vi ha preso stanza la dolce speranza!	

	Or che mi conoscete, parlate voi. Chi siete? Vi piaccia dir?	coda
--	--	------

Tab. 2: Struttura dell'aria "Che gelida manina"

L'aria presenta una struttura pressoché bipartita, accentuata da un cambio di tonalità di impianto (re bemolle, la bemolle), con la seconda sezione più estesa della prima.

L'incipit (fig. 2), caratterizzato dalla voce in *pp* e *dolcissimo* e da una disposizione orchestrale quasi cameristica (violini e viole con sordina in *pp*, coi violini divisi in 4 soli per parte, a cui si aggiungerà dopo flauto e arpa), accentua questo momento di tenerezza, commozione e profondo sentimento, con la voce che pian piano conquista l'ambito dell'ottava. Al ribattuto, elemento già presentato in precedenza, si aggiungono l'intervallo di quarta e quinta, che danno maggiore apertura e slancio lirico. I primi violini soli presentano un controcanto che funge da contrappunto alla voce, i violini secondi divisi le parti interne sincopate e le viole divise il basso, eseguito contemporaneamente tenuto e pizzicato.

Rodolfo

Che ge-li-da ma-ni-na, se la la-sci ri-sca-l dar. Cer-car che gio-va? Al bu-io non si tro-va.

4 Vni. I soli

pp

8 Vni. II div.

Vle.

Reb: I6 6agg V6,5 7 I6agg I6,4 V6,5 7 I6agg

Fig. 2: Incipit dell'aria "Che gelida manina", analisi armonica

La sezione A dell'aria è suddivisa in tre periodi, di cui quello centrale (b) modula temporaneamente alla dominante. Il periodo

seguente (a') riprende ed espande quello iniziale raggiungendo il primo vero slancio lirico con l'intervallo di sesta maggiore, sottolineato da un tutti parziale orchestrale (flauti, oboi, clarinetti, clarinetto basso, fagotti, tre corni, arpa, archi divisi) e seguito da quello che è per eccellenza il 'giro armonico pucciniano' (IV - V - I6 o III - VI), che spesso ritroviamo come marchio distintivo del compositore. Nella breve zona di transizione tra le due sezioni dell'aria, significativamente senza armatura di chiave, il la bemolle (suono con cui l'aria comincia e chiude la prima sezione) viene trasformato enarmonicamente nella quinta eccedente (sol#) di un accordo di dominante in fa maggiore. Dopo un breve pedale di dominante si modula in mi bemolle (dominante di la bemolle), consentendo un'agevole transizione alla seconda sezione, che è appunto in la bemolle maggiore, tonalità di dominante di re bemolle. Mentre Mimì, presa dall'emozione, si lascia cadere su una sedia, Rodolfo risponde in maniera breve e succinta alle domande che aveva posto prima («Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo.»)

La seconda sezione dell'aria (B), marcata da un cambio di tempo (tempo comune) e di andamento (Andante lento), può essere a sua volta divisa in due parti. La prima, che ho denominato 'a', si presenta come un unico periodo, una melodia già sentita in precedenza come *leitmotiv*. Dal punto di vista orchestrale, all'assetto cameristico si sostituisce l'orchestra piena, con gli archi che raddoppiano il canto, a loro volta raddoppiati dai legni.

La seconda parte della sezione B ha una struttura tripartita, col periodo centrale che modula al III grado minore. Un'altra melodia portante della scena (e nell'opera) è quella di apertura, in seguito ripresa nel duetto "O soave fanciulla". Il punto culminante dell'aria, in cui Rodolfo confessa il proprio amore a Mimì, significativamente coincide con la parola «speranza». Esso è reso tramite un crescendo che culmina in un *ff*, con violini, viole e violoncelli in ottave che riprendono il tema che ho chiamato 'a', mentre flauti, clarinetti e arpa eseguono un movimento ondeggiante di semicrome (fig. 3).

The image displays a musical score for the piece "Talor dal mio forziere". The score includes parts for Rodolfo (voice), Vni. I + II (Violins), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), Fl. + Cl. 1 (Flute and Clarinet 1), Cl. 2 + Fg. (Clarinet 2 and Bassoon), Arpa (Harp), and Cb. + Cl. B. (Contrabass and Clarinet Bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Ta - lor dal mio for - zie - re ru - ban tut-ti gio - iel - li due la - dri gli oc - chi bel - li." Below the score, the harmonic analysis is provided for the first measure (Lab: I) and the sixth measure (Mib(V): ii vii° V7 I).

Lab: I I6 6agg V4,3 7 I vi

Mib(V): ii vii° V7 I

Fig. 3: "Talor dal mio forziere", analisi armonica

La coda, momento in cui Rodolfo invita Mimì a parlare di sé, è connotata da un nuovo cambio orchestrale (ottavino e corni eseguono un mi bemolle come suono pedale; l'arpa marca il basso e raddoppia il controcanto, eseguito quest'ultimo da flauto e corno inglese all'unisono e clarinetto e fagotto all'ottava inferiore; le viole eseguono un tremolo *fittissimo*, quasi un fremito per l'emozione del momento; i violoncelli nel registro acuto e tenorile raddoppiano il canto con anima; i contrabbassi pizzicati marcano il basso). Un accordo di la bemolle maggiore in *ppp*, eseguito da violini e viole divisi in sordina, col basso di corni e clarinetto basso, e un movimento arpeggiato di flauti, clarinetto e arpa chiudono l'aria di Rodolfo in un'atmosfera delicata, traslucida e sognante, mentre il cromatismo

ascendente mi bemolle - mi naturale (equivalente a un accordo di quinta eccedente) prepara l'ingresso dell'aria di Mimì ("Sì, mi chiamano Mimì"):

A	Sì. Mi chiamano Mimì, ma il mio nome è Lucia.	A
B	La storia mia è breve. A tela o a seta ricamo in casa e fuori...	
a	Son tranquilla e lieta ed è mio svago far gigli e rose.	
c	Mi piaccion quelle cose che han sì dolce malia, che parlano d'amor, di primavera, di sogni e di chimere, quelle cose che han nome poesia... Lei m'intende? (Sì.)	
a	Mi chiamano Mimì, il perché non so.	
d	Sola, mi fo il pranzo da me stessa. Non vado sempre a messa, ma prego assai il Signore.	B
d'	Vivo sola, soletta là in una bianca cameretta: guardo sui tetti e in cielo;	
e	ma quando vien lo sgelo il primo sole è mio il primo bacio dell'aprile è mio!	
c	Germoglia in un vaso una rosa... Foglia a foglia la spio! Così gentile il profumo d'un fiore! Ma i fior ch'io faccio, ahimè! non hanno odore.	A'

	Altro di me non le saprei narrare. Sono la sua vicina che la vien fuori d'ora a importunare.	coda
--	--	-------------

Tab. 3: Struttura dell'aria "Sì, mi chiamano Mimi"

L'aria presenta una struttura non convenzionale. A livello macroformale, essa può essere considerata a struttura ternaria con ripresa parziale (solo c), in cui A ha la forma di un rondò (abaca) e B una forma binaria.

Analizzando l'incipit ('a', fig. 4), è possibile notare anche alcune particolarità dal punto di vista armonico. Il movimento cromatico mi bemolle (suono di dominante di la bemolle, tonalità dell'aria di Rodolfo immediatamente precedente) - mi naturale (come detto, quinta eccedente) segna già una modulazione netta a una tonalità lontana (re maggiore), che tuttavia risulterà chiaramente affermata con un accordo di tonica in stato fondamentale a ben 24 battute dall'inizio.

Mimi

Archì

Re: viiII4,3V

Fig. 4: incipit dell'aria "Sì, mi chiamano Mimi"

L'aria si apre con un pedale di settima minore di due battute (do, corrispondente alla dominante di fa maggiore, terzo grado abbassato), che, tramite un movimento discendente per gradi congiunti giunge alla dominante. Si tratta senza dubbio di un percorso armonico inusuale per un inizio di aria. Anche la linea vocale è ricca di

cromatismi e raggiunge prima un intervallo di settima minore, gradualmente in senso ascendente, poi, nel passaggio da fa a la maggiore, un'improvvisa settima diminuita discendente. Segue, in 'b', un pedale di dominante in re maggiore, dove al 'parlante' si accompagna un movimento sincopato degli archi soli e di flauto, clarinetti e arpa. Dal punto di vista motivico-intervallare, viene sviluppato l'intervallo di terza.

La prima ripetizione di 'a', così come le successive, è connotata da un cambio orchestrale: la linea melodica è raddoppiata dal violino solo invece che da tutti.

La sezione 'c', l'unica che verrà ripresa in seguito, è caratterizzata ancora dall'accompagnamento sincopato degli archi e dalla linea vocale che assume un'individualità maggiore rispetto alla sezione 'b'. Come già detto in precedenza, è qui che si afferma con chiarezza l'accordo di tonica, re maggiore, e, non a caso, proprio quando Mimì pronuncia la parola «poesia». La donna, infatti, lascia intendere che il sentimento provato da Rodolfo è corrisposto, affermando che le piacciono quelle cose «che han nome poesia». Quando chiede al poeta «Lei mi intende?», Rodolfo risponde, commosso, un semplice (ma denso di significato) "sì".

L'ultima ripresa di 'a', che chiude la zona espositiva, vede un nuovo cambio orchestrale: stavolta il canto è raddoppiato dalla viola sola.

La prima parte della zona di sviluppo, suddivisibile in due periodi quasi identici (il primo termina con una cadenza in fa diesis minore, il secondo alla dominante) sviluppa la stessa orchestrazione leggera e delicata presentata in precedenza: la viola, talvolta raddoppiata dal clarinetto, esegue un pedale di dominante, il flauto un controcanto in suoni staccati dal carattere allegro e spensierato, l'arpa in *pppp* marca i suoni fondamentali e il violoncello pizzicato il basso, a cui si aggiungono i violini pizzicati nelle zone cadenzali. È il momento in cui Mimì parla della sua quotidianità di donna semplice e la sezione che prepara il vero centro dell'aria.

La sezione successiva, come detto, rappresenta il culmine dell'aria. Mimì mostra tutta la sua poeticità e lirismo pur vivendo una vita semplice, comune, nonostante la malattia: anche il primo raggio di sole in primavera diviene pura poesia («Ma quando vien lo sgelo il primo sole è mio... / il primo bacio dell'aprile è mio!...»). Dal punto di vista orchestrale e vocale lo stacco è netto: l'orchestra si dispiega in una formazione di tutti fin dalle prime battute, mentre prima l'assetto era pressoché cameristico; il canto, invece, si estende in tutta la sua potenza fino al la acuto. La voce è accompagnata prima dai violini raddoppiati da flauto e clarinetto, poi, crescendo fino al *ff*, dai violini primi raddoppiati dai flauti e dai clarinetti all'ottava e dai violoncelli raddoppiati da corno inglese e i primi due corni. Il basso è eseguito da clarinetto basso, fagotti, tromboni e contrabbassi pizzicati. Prima i corni, poi anche le trombe, eseguono il solito accompagnamento ritmico sincopato.

La sezione 'c' viene ripresa con alcune differenze significative nell'orchestrazione: violini e viole, che prima eseguivano l'accompagnamento, ora raddoppiano il canto, l'accompagnamento sincopato è eseguito da flauti e clarinetti e il basso prima da clarinetto basso, corno e arpa (in seguito anche corno inglese), poi da violoncelli divisi, arpa e fagotti.

La coda, saldamente nell'accordo di tonica della tonalità di impianto, re maggiore, è in uno stile vocale puramente declamatorio, con note ribattute e gruppi irregolari, da eseguire «senza rigor di tempo e con naturalezza» (Puccini si dimostra sempre precisissimo nel dare indicazioni tecniche, stilistiche ed espressive in partitura). La triade di re maggiore viene chiaramente enunciata: Mimì ha ormai aperto il suo cuore a Rodolfo, il quale può dunque confessarle i sentimenti che prova.

Al termine delle arie di Rodolfo e di Mimì, che abbiamo visto susseguirsi una dopo l'altra, gli amici di Rodolfo (Marcello, Schau-nard e Colline) chiamano il poeta dal cortile invitandolo a scendere. Segnale della loro presenza è l'utilizzo del *leitmotiv* a loro associato

(fig. 5), che è tra l'altro quello con cui si apre il quadro e che più volte ritorna nell'opera.

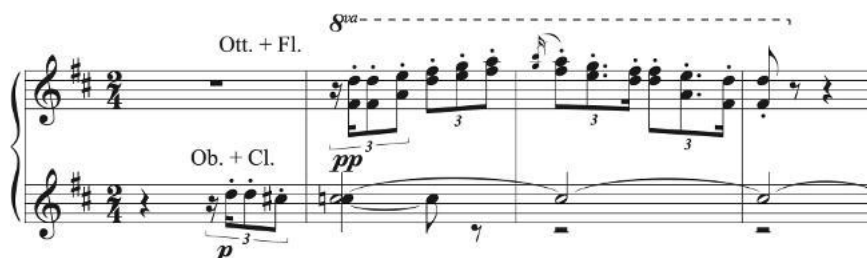


Fig. 5: leitmotiv degli "amici"

Rodolfo apre la finestra e dice loro di cominciare ad avviarsi verso il Cafè Momus e di tenere due posti, perché non è più solo. La luce della luna rischiarava il volto di Mimì e Rodolfo, ammaliato, la contempla estatico. È così che si apre il duetto, "O soave fanciulla", sulla coda di Marcello che da lontano grida «Trovò la poesia!...» (la parola diviene ancora una volta un significativo collegamento simbolico e strutturale). Il breve duetto (consta solo di 16 battute) è in effetti una sorta di ripresa della seconda parte dell'aria di Rodolfo, recuperandone in particolare il tema principale, quello corrispondente a «Talor dal mio forziere», che viene fatto sentire prima da flauto, corni e arpa, poi trombe e arpa, quindi da oboi, corno inglese e clarinetti, sullo sfondo degli archi in tremolo, prima di 'esplodere' nel *ff* del canto dei due amanti raddoppiato da tutta l'orchestra. La struttura è quella di un crescendo (prime otto battute), a cui segue la ripresa del tema in *ff* (4 battute) e la coda (4 battute).

Una serie di elementi interessanti da sottolineare: 1) La tonalità di impianto è la maggiore; tuttavia, è frequente la modulazione alla tonalità della dominante, mi maggiore. Al culmine del crescendo, la risoluzione dell'accordo di dominante della dominante (si) sul quarto grado (la) rende il passaggio ancora più emozionante; 2) Nella sezione di ripresa, al termine del crescendo, l'orchestrazione si mantiene simile a quella dell'aria di Rodolfo, da cui mutua an-

che la struttura, tuttavia sono presenti una serie di differenze: nel *ff* il movimento di semicrome è lasciato solo all'arpa, mentre archi, legni e corni raddoppiano il canto; nella coda violini e violoncelli in ottave raddoppiano la linea vocale di Rodolfo, flauto, corno inglese, clarinetto e fagotto il controcanto di Mimì, pur mantenendo un'orchestrazione non dissimile dalla coda dell'aria di Rodolfo (ad esempio, il tremolo delle viole e il pedale sincopato di dominante del corno; cfr. fig. 9); 3) è questa l'unica sezione del quadro dove è presente un concertato (le linee vocali di Rodolfo e Mimì sono differenziate dal punto di vista testuale).

Il duetto si chiude con un accordo di la maggiore eseguito in *ppp* da ottavino, flauti, clarinetti, clarinetto basso, trombe, tromboni, arpa e archi divisi in sordina.

Senza soluzione di continuità, un movimento cromatico ascendente della linea melodica superiore (mi - mi $\sharp$ - fa $\sharp$ - sol - sol $\sharp$ - la) porta all'accordo di re maggiore, che diverrà dominante di sol (a sua volta dominante di do). Si tratta di una modulazione molto interessante dal punto di vista armonico, densamente cromatica e di stampo wagneriano, data da una successione di accordi alterati e modulazioni enarmoniche (fig. 6).

La maggiore (V) Terzo rivolto (2,4,6) di accordo di settima di prima specie con quinta alterata Fa maggiore (III) Accordo di settima di terza specie (I^o) Accordo di settima di terza specie con terza innalzata Accordo enarmonico di settima di terza specie (II^o) Re maggiore (I)

Modulazione per enarmonia (Do $\sharp$ suono fondamentale)

Fig. 6: finale del duetto "O soave fanciulla", analisi armonica

L'ultima parte del quadro vede un pedale di dominante (sol) di 6 battute, su cui prima l'oboe (fig. 7), poi i violini primi riecheggiano il *leitmotiv* di Mimì (l'incipit dell'aria "Sì, mi chiamano Mimì).

Fig. 7: richiamo del *leitmotiv* di Mimì

In seguito, mentre Rodolfo e Mimì escono insieme e si dichiarano amore a vicenda, viene ripreso l'inizio dell'aria di Rodolfo, "Che gelida manina", trasposto in do maggiore. Ciò che Rodolfo chiede a Mimì è sempre sostenuto da un'armonia di dominante, mentre la donna risponde sull'armonia di tonica («Dammi il braccio, mia piccina.» / «Obbedisco, signor!»; «Che m'ami di...», «Io t'amo!»): Rodolfo ha ormai sedotto e conquistato la donna. La scelta di Puccini di riprendere pressoché integralmente l'aria di Rodolfo (sia in "O soave fanciulla" che in questa coda della scena) è forse segno della sua visione prevalentemente 'maschile' della conquista amorosa, dove è l'uomo a fare la parte del leone.

Una cadenza IV - II - I chiude il quadro, con un accordo di tonica eseguito in *pppp* da archi, ottavino, flauti, clarinetti e arpa sulla significativa parola, cantata dai due amanti ormai fuori scena, «amor».

**Dmitrij Šostakovič: 'Lady Macbeth del Distretto di Mcensk',
Atto I, Scena 3**

Nn. guida partitura	Contenuto	Tonalità di impianto
128-137	Katerina, sola nella sua camera da letto, si lamenta della noia della sua vita. Il suocero Boris, che la controlla e la tiene prigioniera in maniera perversa, le ordina di andare a dormire, nonostante l'ora non tarda, vista l'assenza del marito Zinovij. Katerina obbedisce di suo malgrado.	do maggiore
138-156	Arioso - Aria di Katerina ("Žerebenok k kobyлке toropitsja"): Mentre Katerina si sveste per dormire, esprime tutta l'amarezza di una vita solitaria, apatica, senza le gioie dell'amore che invece appartengono a tutti gli animali, e perfino alle piante.	transizione, fa# minore, do maggiore
157-173	Mentre Katerina si sdraia sul letto, qualcuno bussa alla porta. È Sergej, lavorante alle dipendenze della famiglia, il quale si introduce nella camera di Katerina con una scusa e tenta di sedurla.	do maggiore
174-190	Sergej, nonostante gli inviti di Katerina, non esce dalla stanza e si avventa sulla donna. I due intrattengono un rapporto sessuale.	
191-198	Katerina invita ancora una volta Sergej a uscire ma l'uomo resta nella camera nonostante i richiami del suocero Boris, che dall'esterno si assicura che la donna stia effettivamente dormendo.	

Tab. 4: Struttura della scena

La scena, che si svolge interamente nella camera da letto di Kate-
rina, si apre con un motivo sincopato che ricorrerà più volte (fig. 8),
quasi un *leitmotiv* dello stato interiore della donna, presentato come
ostinato su un pedale che da sol bemolle si sposta in mi bemolle
minore e infine in do.



Fig. 8: *leitmotiv* di Katerina

Su questo sfondo Katerina comincia a cantare («Spat' pora. Den' prošel. / Spat' pora, spat' pora.»; «È ora di dormire. La giornata è finita. / È ora di dormire. È ora di dormire.»). Gli intervalli di quarta (primo enunciato) e di sesta maggiore (ascendente nel secondo enunciato e discendente nei successivi due) della linea vocale, poi quello di terza presentato più avanti, diverranno portanti nella scena, assumendo una forte connotazione soggettiva riferita alla donna e alla sua condizione psicologica.

La tonalità di mi bemolle minore, unitamente al motivo sinco-pato, crea una sensazione di cupezza e inquietudine, ma anche di immobilità: questo ricorrere continuo all'ostinato (lo ascoltiamo per ben 83 battute!) è rappresentativo della noia e della monotonia della vita di Katerina, sposata a un ricco ma impotente mercante, infelice e tenuta prigioniera dal perverso suocero Boris. Ma ecco che a un certo punto il motivo ostinato assume una fisionomia musicale ben delineata, come triade di do che ogni due battute si alterna alla dominante su un pedale di tonica (fig. 9), eseguito da tre corni in sordina supportati e raddoppiati dall'arpa, e in questa forma ricorrerà spesso nella scena:



Fig. 9: *leitmotiv* di Katerina in versione armonizzata

L'ingresso di Boris, il quale ordina alla donna di andare a dormire, è marcato dallo stesso motivo di sesta discendente già visto in precedenza, con un tono così assertorio da sembrare la prova di un dominio psicologico (apparentemente) ineluttabile (fig. 10). In realtà, più avanti nell'opera, sarà la prima vittima della lunga serie di omicidi commessi da Katerina, ma in questa scena la sua presenza è ancora temuta dalla donna.



Fig. 10: ingresso di Boris nella scena

Nel frattempo, la triade di do da maggiore diventa minore. Si continua a oscillare tra la modalità maggiore, quando canta Katerina, e quella minore, quando canta Boris. È ancora più evidente che questo *leitmotiv* esprime la condizione stessa di Katerina: prigioniera del suocero, ma al contempo desiderosa di amore. La figurazione ostinata si ripete su un basso che orbita nell'area di do, includendo sia i suoni della scala maggiore che di quella minore naturale, e della dominante (sol). È al termine di questa prima sezione della scena, quando Boris esce e Katerina resta sola, che si chiarisce che l'armonia è maggiore, e ciò giustifica l'adozione della tonalità di do maggiore in chiave (senza alterazioni). Katerina si è rassegnata a terminare la sua giornata nella maniera solita, sola, annoiata e apatica, e si sveste per prepararsi a dormire.

Il breve arioso strumentale che precede l'inizio dell'aria di Katerina vede il basso ancora nell'area di do, mentre i timpani eseguono un pedale di do diesis, dominante di fa diesis, tonalità dell'aria. L'assolo del clarinetto basso (fig. 11) rende l'atmosfera ancora più cupa e desolata e chiarisce la transizione armonica da do a fa diesis (tonalità poste a distanza di tritono). L'utilizzo della scala ottotonica (o diminuita) semitono-tono (formata dalla sovrapposizione di due accordi di settima diminuita posti a distanza di semitono) con la fondamentale di do diesis (fig. 12), tipica di Šostakovič e della tradizione musicale russa, contribuisce a dipingere questi toni foschi e rimanda a una sonorità modale frigia (col secondo grado abbassato, che è particolarmente accentuato fin dalla prima nota dell'assolo).



Fig. 11: assolo del clarinetto basso precedente l'aria di Katerina



Fig. 12 : scala ottotonica di Do#

Con l'aria "Žerebenok k kobyлке toropitsja" ("Il puledro corre dalla sua giumenta") Katerina esprime liricamente tutta la frustrazione e lo sconforto che la pervadono. La donna legittima il suo desiderio fisico (il marito Zinovij è sessualmente impotente) come fatto naturale paragonando la sua condizione a quella di animali (il puledro e la giumenta, il gatto e la gattina, il colombo e la colombella) e piante (la betulla scaldata dai raggi del sole): tutti gli animali, e perfino le piante, hanno un compagno o una compagna, mentre lei trascorre le giornate sola, senza un sorriso, un abbraccio, senza passione, nella noia e l'apatia più mortale.

Žerebenok k kobyлке toropitsja, Kotik prositsja k košečke,	Il puledro corre dalla sua giumenta. Il gatto insegue la gattina.	A
A golub' k golubke stremitsja, I tol'ko ko mne nikto ne spešit.	Il colombo corteggia la colombella. Soltanto io non ho nessuno che mi desidera:	
Berezku veter laskaet, I teplom svoim greet solnyško. Vsem čto-nibud' ulybaetsja,	la betulla è accarezzata dal vento, e scaldata dal sole con il suo tepore. A tutti qualcosa sorride.	

Tol'ko ko mne nikto ne pridët, Nikto stan moj rukoj ne obnimet, Nikto ruby k moim ne prižmet. Nikto moju beluju grud' ne pogladit, Nikto strastnoj laskoj menja ne istomit.	Solo da me nessuno viene, nessuno mi cingerà la vita con le braccia, nessuno poserà le sue labbra sulle mie, nessuno accarezzerà il mio bianco petto. Nessuno mi stordirà con le sue carezze appassionate.	B
Prochodjat moi dni bezpadostnye, Promel'knet moja žizn' bez ulybki.	I miei giorni trascorrono senza gioia. La mia vita passa senza sorriso.	A'
Nikto, nikto ko mne ne pridët, Nikto ko mne ne pridët.	Nessuno, nessuno viene da me. Nessuno viene da me.	

Tab. 5: Struttura dell'aria "Žerebenok k kobyлке toropitsja"

L'aria presenta una struttura ternaria (ABA'). La tonalità è quella di fa diesis minore, riportata in chiave e chiaramente visibile fin dalle prime battute (fig. 13). Le armonie sono fortemente condizionate dalla modalità frigia, con frequenti incursioni nella tonalità del secondo grado abbassato (sol minore) e le tonalità ad esso vicine (come re minore). Le scale di riferimento sono quelle di fa diesis minore naturale e sol minore. Analizzando la linea vocale notiamo immediatamente i due intervalli 'cardine' di sesta maggiore ascendente e quarta, seguiti dai motivi 'arpeggiati' discendenti della triade del secondo grado abbassato e di tonica.

Katerina

Že - re - be - nok k ko - byl - ke to - ro - pit - sja

pp

fa#: i ————— iib vib7magg i

Fig. 13 : incipit dell'aria di Katerina, analisi armonica

La prima sezione dell'aria è incentrata tutta sulla tonalità di tonica. Essa presenta tre periodi, di cui l'ultimo si ricollega direttamente allo sviluppo spostandosi nell'area della dominante, do diesis.

Lo sviluppo (B) ha la forma di un crescendo. Sviluppando il motivo 'arpeggiato' la voce reitera la parola «Nikto» («Nessuno») sempre più acutamente, ad esprimere la disperazione della solitudine di Katerina, fino a un si bemolle acuto in *fff* su un pedale di dominante della tonalità omologa (fa). Rapidamente ci si sposta verso la tonalità del VI grado minore, sol minore, che a sua volta si presta alla modulazione in fa diesis, tonalità di impianto. Importante è l'utilizzo nel basso dell'intervallo di terza, che, come detto, costituisce uno degli intervalli principali utilizzati nella scena.

La ripresa variata (A') avviene inizialmente in fa diesis maggiore, su un pedale di tonica mosso dal movimento di terzine dell'arpa. L'arpeggio' passa dalla linea vocale all'accompagnamento (fig. 14).



Fig. 14: aria di Katerina, ripresa

Il percorso armonico che conduce all'assolo del clarinetto, che a sua volta comincia sull'accordo di settima di sesta specie sul VI grado (triade minore più settima maggiore) prepara la modulazione in fa diesis minore e la ripresa parziale dell'ultimo periodo.

La coda presenta un movimento ritmico ostinato che unisce il motivo triadico a quello di terza discendente. L'aria si chiude nella constatazione più amara di Katerina, «Nikto ko mne ne pridët» («Nessuno viene da me»), col canto che si spegne, quasi un sin-

ghiozzo, nel registro più grave del soprano (do diesis). Modulando da fa diesis a do, si giunge alla ripetizione del 'tema di Katerina'. Due melodie, una del flauto nel registro acuto, l'altra del fagotto (che richiama alla memoria il precedente ingresso di Boris), esprimono i sentimenti della donna, che si appresta ad addormentarsi: il desiderio di amore e appagamento dei sensi, da un lato, la paura del suocero, dall'altra. Dal punto di vista tonale si oscilla tra do maggiore e minore, per poi assestarsi, come in precedenza, su una triade di do maggiore.

Sul pedale dello stesso suono di do, eseguito da violoncelli, contrabbassi e timpani, si sentono i wood block che imitano il rumore di qualcuno che bussa alla porta: è Sergej, uomo al servizio dell'impresa del marito e del suocero con cui Katerina aveva avuto una colluttazione nella scena precedente. La donna è sorpresa e spaventata allo stesso tempo e il canto lo dimostra con note e brevi e staccate che imitano il parlato. In generale in tutta l'opera la vocalità è perlopiù declamatoria, di stampo espressionista e verista: si insiste con i suoni al limite dell'estensione grave, sono frequenti inserzioni di parlato, recitato, urla. Non di rado le voci sono trattate come se fossero linee melodiche strumentali.

Il sol bemolle eseguito da trombone e tuba, oltre a essere il suono di apertura della scena, crea col basso di do un intervallo di tritono che, insieme alle figurazioni cromatiche eseguite da clarinetto basso e violino in sordina (ancora una volta è da sottolineare l'impiego dell'intervallo di sesta ascendente), accresce la tensione del momento. Katerina apre la porta chiedendo a Sergej il motivo per cui fosse lì. L'uomo risponde, con una scusa evidente, che cercava un libro da leggere. Katerina gli dice sommessamente, recitando invece di cantare (forse preoccupata che il suocero la senta), che non hanno libri in casa e non sa neppure leggere. A questo punto Sergej esclama «Skuka odoleavaet» («Non ne posso più dalla noia») cantando un motivo di quarta discendente seguito da una settima minore che scende su una sesta (di nuovo, i due intervalli cardine sono quelli di quarta e sesta). Lo stesso motivo era stato fatto sentire

immediatamente prima dai violini primi su un accordo in *ff* di mi minore in primo rivolto eseguito da violini secondi e viole e raddoppiato dai corni. Risulta evidente che Sergej stesse già spiando Katerina e, avendola sentita lamentarsi per la noia, cerchi in questo modo di fare colpo sulla donna. La risposta di Katerina, «Čto ž ty ne ženiš'sja?» («Perché non ti sposi?») ripercorre gli stessi intervalli precedenti nella tonalità di mi bemolle minore, tonalità che era stata già fatta sentire a inizio scena a significare la 'chiusura' e l'angoscia della condizione della donna, e dà il via a quella che può essere considerata un'aria di Sergej', in forma bipartita (corrispondente alle due risposte che dà a Katerina). Sebbene non possieda i caratteri di una forma chiusa, è il momento in cui l'uomo comincia a sedurla e provocarla, anche mentendo. Šostakovič lo esplicita con la musica. Su un accompagnamento ritmico ostinato dei clarinetti, poi degli archi pizzicati, il flauto esegue dei frammenti melodici dal carattere giocoso e palesemente ironico che ricordano la musica di accompagnamento degli spezzoni comici (il compositore durante la giovinezza fu a lungo impiegato come accompagnatore di teatro e film muti, e la tecnica di contrastare ironicamente con la musica ciò che accade sulla scena è divenuta caratteristica della sua produzione). Dal punto di vista armonico, si modula alla più rilassata e burlesca tonalità di do maggiore.

Quando, nell'elencare i motivi per cui non potrebbe sposarsi, Sergej afferma di «essere un uomo sensibile», si sente il clarinetto che 'fa il verso' (una terza minore discendente), quasi a sottolineare la sua falsità. Concludendo questa prima risposta, l'uomo ritorna sul 'tasto dolente' di Katerina («Vot i skučaju», «Ecco perchè mi annoio»), volendo trovare un'intesa emotiva e spingere la donna a concedersi. La (prevedibile) risposta di Katerina («I ja skučaju», «Anch'io mi annoio») ripercorre l'incipit della sua aria. Katerina a questo punto esclama «Esli b rebenočex rodilsja!» («E se avessi almeno un figlio!»), dando modo a Sergej di provocarla spudoratamente, proponendosi apertamente come suo amante. L'incipit di questa seconda risposta, in Si minore, è una citazione parziale del 'tema del cigno' da Il lago dei cigni di Čajkovskij, che accresce l'ironia paradossale e il carattere grottesco del corteggiamento amoroso

(fig. 15).



Fig. 15: «Da ved' i rebenoczek» (citazione del tema de *Il lago dei cigni*)

La musica continua con questi fugaci frammenti melodici dal carattere ironico eseguiti ora dal flauto ora dal clarinetto piccolo sull'accompagnamento di clarinetti e archi pizzicati. Il basso ostinato che si muove tra tonica e dominante da un lato chiarisce la tonalità, dall'altro contribuisce all'effetto 'comico'. Da si minore si modula in do diesis minore, e infine in la maggiore. Quest'ultimo episodio vede l'aggiunta del fagotto, che amplifica il movimento del basso, corni, contrabbassi e trombone, e soprattutto triangolo e piatti, che conferiscono un inconfondibile tono burlesco.

Quando Sergej dice a Katerina di 'capirla', perché ha vissuto molti anni a casa dei padroni e conosce la vita delle donne, si assiste a un cambio orchestrale: i violoncelli raddoppiano il canto e i violini eseguono l'accompagnamento ritmico ostinato, fino a giungere ad alcuni accordi eseguiti dagli archi che rimandano a un'atmosfera 'romantica' e più lirica. Armonicamente si oscilla tra fa maggiore, poi mi bemolle minore e infine si termina su un accordo di settima di seconda specie di sol (triade minore + settima minore). Ancora una volta, in corrispondenza dei versi conclusivi, gli intervalli di sesta e quarta maggiore, che risolvono rispettivamente su una quinta e una terza, rimandano direttamente all'incipit della scena.

Katerina congeda Sergej, ma già mentre lo accompagna alla porta e gli augura la buona notte la musica cambia: un rapido movimento cromatico do diesis - re eseguito da viole e violoncelli pizzicati

su un netto cambio di tempo (*Allegro molto*) indica che qualcosa sta per accadere. E infatti Sergej non esce ma, anzi, si avventa sulla donna, la quale gli oppone inutilmente resistenza (più volte Katerina ripete «Pusti!», «Lasciami!»). Comincia la sezione musicale fortemente concitata che termina con l'amplesso 'strumentale' tra Katerina e Sergej, magistralmente reso con l'utilizzo dell'orchestra nel suo complesso. L'organico è di fatto molto esteso, unendo alla grande orchestra con legni a 3 (ottavino, due flauti, due oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, controfagotto, quattro corni, tre trombe, tre tromboni, tuba, una vasta gamma di percussioni, due arpe, celesta e archi) una fanfara di 28 ottoni.

Armonicamente non si afferma un centro tonale definito. La relazione che viene sviluppata è ancora una volta quella caratterizzante della modalità frigia, tonica - secondo grado abbassato (distanza di semitono). Lo indicano chiaramente i movimenti di seconda minore del basso che riprendono e sviluppano il cromatismo di inizio sezione. L'intervallo di seconda è utilizzato anche verticalmente e in quanto dissonanza aspra contribuisce a creare tensione. L'intervallo di terza, invece, assume una sua connotazione particolare: lo si ritrova sia come basso (e in questa forma era stato già presentato già nell'aria di Katerina) che come intervallo ascendente eseguito dagli ottoni, in seguito un glissando descrittivo dell'amplesso'. In generale gli andamenti armonico-melodici sono fortemente caratterizzati dal cromatismo accentuato.

La sezione strumentale che descrive realisticamente l'amplesso può essere suddivisa in due parti. Anch'essa risulta interamente costruita sulla relazione derivante dall'intervallo ascendente di seconda e sulla scala cromatica. L'orchestra viene impiegata al completo.

La prima parte della sezione mostra due disposizioni orchestrali diverse: l'inizio presenta il tema di apertura (movimento di seconda minore ascendente e seconda maggiore discendente) eseguito da otto cornetti più due trombe su un basso di si bemolle, mentre la

terzina ascendente di terza minore, che abbiamo essere rappresentativa dell'amplesso³, è armonizzata per triadi maggiori ed eseguita da tutta l'orchestra (fig. 16).

Fig. 16: inizio della scena dell'amplesso (riduzione orchestrale)³

³ Le riduzioni orchestrali sono prese dal canale YouTube 'tomekkobialka' <<https://www.youtube.com/watch?v=dMUHMKed9Ak>>

Poco dopo, la linea tematica cromatica passa ad archi e fiati, mentre l'accompagnamento agli ottoni della fanfara. Il ritmo di accompagnamento, marchio di Šostakovič, è quello che abbiamo già ritrovato in precedenza (croma - semicroma - semicroma - croma - croma). Il basso segue un movimento cromatico ascendente (da si bemolle si è passati a si naturale), armonizzato con le parti armoniche anch'esse in senso ascendente (accordo di quinta diminuita, secondo rivolto di triade minore, accordo di settima di terza specie con la terza mancante). Lo stesso tema di apertura viene successivamente ripreso una terza maggiore sopra, con il motivo di terzine ascendenti armonizzate per seconde con l'aggiunta della quinta diminuita. La sezione centrale sembra stabilizzarsi momentaneamente su un'armonia di re minore, ovvero su un pedale di dominante (la), armonizzando per triadi, ancora una volta, la tonica minore e il secondo grado abbassato con una triade maggiore (mi bemolle maggiore). Il motivo di terza ascendente d'ora in poi verrà eseguito con i glissandi cromatici ascendenti dei tromboni, che creano un suono 'sessuale' particolarmente realistico (fig. 17).

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The score is written for five parts: Tympani, Low Tom, Wood, Snare Drum, and Tom Tom + Bass Drum. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests and accented notes. The Tympani part is the most active, with a series of eighth and sixteenth notes. The Low Tom part has a steady eighth-note pattern. The Wood part has a series of eighth notes. The Snare Drum part has a series of eighth notes. The Tom Tom + Bass Drum part has a series of eighth notes. The score is marked with a 'ff' (fortissimo) dynamic.

The image displays a musical score for a scene titled 'scena dell'amplesso'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, a staff for '3 Tuba' is marked with a 'gliss' and a 'fff' dynamic. Below it, a staff for 'Wind + Strings' is shown. The 'Brass' section consists of two staves, each with a 'fff' dynamic. The 'Low Tuba' staff is also marked with 'fff'. The 'Wood' staff shows a glissando. The 'Score Drums' staff has a 'fff' dynamic. The 'Bass Drums' staff is marked with 'fff'. The score is written in 2/4 time and features a complex arrangement of notes and rests, with a prominent glissando in the brass section.

Fig. 17: scena dell'amplesso, glissando dei tromboni (riduzione orchestrale)

Il crescendo che conduce al culmine della sezione strumentale è strutturato in maniera estremamente interessante. Gli archi armonizzano una scala diatonica di si per triadi, i legni riprendono il motivo di terzine cromatiche ascendenti già presentato in precedenza, mentre gli ottoni creano progressivamente un cluster cromatico di tritono, il tutto sul tremolo di wood block e rullante.

La seconda parte è costituita da un crescendo che ha al basso i suoni della scala cromatica da fa diesis a si. Ad accrescere la tensione 'sessuale', i glissandi cromatici ascendenti dei tromboni.

Il culmine 'orgasmico' del crescendo è una rapida caduta cromatica sul si tenuto dei tromboni (che sembra quasi un urlo) terminante su un accordo fortemente dissonante composto principalmente da seconde e cluster cromatici sovrapposti, seguito un glissando cromatico dei tromboni in *fff*, stavolta in senso discendente, e da accordi per seconde degli ottoni del registro basso, quasi a descrivere lo sfinimento al termine dell'atto sessuale (fig. 18).

A descrivere il ‘post-amplesso’ infatti, troviamo ancora dei brevi glissandi discendenti del trombone, mentre arpa, fagotti e clarinetto basso percorrono i tre toni discendenti dell’intervallo di tritono da la diesis a mi sul tremolo di violini e viole, in un’atmosfera tesa e quasi enigmatica.

The image shows a musical score for the final of the embrace scene, measures 161 to 165. The score is a reduction of the orchestra, featuring the following instruments and parts:

- Wind:** Includes flutes, oboes, and clarinets, playing descending glissandi and tremolos.
- Strings:** Violins and violas playing tremolos on the notes of the tritone interval (D# to E).
- All Trumpets:** Playing descending glissandi and tremolos.
- 4 Hrs:** Horns playing descending glissandi and tremolos.
- Xylophone:** Playing a rhythmic pattern.
- Timpani:** Playing a rhythmic pattern.
- Low Wind + Strings + Band Tubas:** Playing descending glissandi and tremolos.
- Wind + Snare Drum:** Playing a rhythmic pattern.
- Bass Drum:** Playing a rhythmic pattern.
- Toms Tom:** Playing a rhythmic pattern.

Fig. 18: scena dell'amplesso, finale (riduzione orchestrale)

Mentre Katerina, sfinita, invita nuovamente Sergej ad andarsene, stavolta confessando l'interesse che prova per l'uomo («Net u menja muža / Tol'ko ty odin»: «Mio marito non esiste, / Esisti solo tu per me»), si sente di nuovo il suocero Boris che, insospetito, dall'esterno chiama la donna e le chiede se stesse dormendo (il

suo ingresso è marcato in maniera identica all'inizio della scena). Dal punto di vista musicale, un movimento dei clarinetti riporta lentamente a quello che è il consueto tema eseguito dai corni in sordina, con le triadi di do minore, mentre canta Boris, che si assestano lentamente, e compiutamente, in un radioso do maggiore (segnale della distensione fisica e psicologica, ma anche della realizzazione sentimentale del personaggio Katerina). Il basso, parallelamente, insistendo sul fa diesis, suono enarmonico di apertura della scena che abbiamo visto avere una sua valenza simbolica, discende cromaticamente fino al do, marcato più volte come tonica.

Sergej è deciso a rimanere comunque nella stanza, paventando la possibilità di fuggire per la finestra. In una radiosa esplosione di gioia i due si congiungono nuovamente, sul finale dell'intermezzo (di carattere comico-grottesco tipico del compositore) che era stato eseguito tra la seconda e la terza scena e che chiude così il primo atto dell'opera.

Conclusioni

L'analisi di due scene tipiche del repertorio operistico di fine Ottocento e inizio Novecento, quali quelle de *La Bohème* e *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, mostra l'importanza dell'incontro amoroso all'interno del teatro musicale e come esso venga declinato da due compositori appartenenti a epoche artistiche differenti. Seppur accomunate da una dinamica simile (uno dei due amanti che si introduce nell'abitazione dell'altro), la differenza musicale e strutturale tra le due scene è netta, segno di una diversità di gusto e di stile molto marcata pur a distanza di meno di quaranta anni. La scelta di due opere così antitetiche mostra due lati opposti ma complementari dell'incontro d'amore e, di conseguenza, le modalità con cui esso può essere rappresentato musicalmente e teatralmente: una componente più 'poetica' e idealizzata ne *La Bohème*, una crudamente aggressiva, fisica e realistica ne *la Lady Macbeth*; da una parte l'utilizzo dell'orchestra che 'canta' insieme ai protagonisti e si

intreccia tra le linee vocali, ad esempio, dall'altra una componente di realismo ed espressionismo sfrenato volto a dipingere anche gli aspetti più crudi e oscuri della realtà. In entrambi i casi, il sentimento amoroso risulta il vero motore propulsore delle scene operistiche, e le modalità musicali e artistiche con cui viene dipinto una delle principali espressioni dell'individualità e della sensibilità del compositore. L'incontro amoroso, dunque, può essere considerato il vero centro dell'opera e uno dei momenti di maggiore intimità dell'espressione artistica e musicale.

Bibliografia

Partiture di riferimento:

G. Puccini, *La Bohème*, Milano, Ricordi, 1920.

D. Shostakovich, 52.1: *Lady Macbeth of the Mtsenks District: opera in four acts and nine scenes: op. 29: act one and act two*, Mosca, DSCH Publishers, 2007.

Sulle scene d'amore nell'opera:

T.W. Adorno, *Bourgeois Opera in Sound Figures*, traduzione di R. Livingstone, Stanford, Stanford University Press, 1999

M. Beghelli, *Duettar d'amore*, in A. Caprioli (a cura di), *Poesia romantica in musica*, Bologna, Bononia University Press, 2005

- *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII (2000)

- *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in J.J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004

G. Pagannone, *Sedurre cantando. Uno sguardo sulle scene di seduzione dell'opera in musica*, in E. Fazzini e G. Grimaldi (a cura di), *Ricerche e prospettive*

di Teatro e Musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie, Milano, LED, 2015

Su *La Bohème* di Giacomo Puccini:

A. Billeci, *«La bohème» di Giacomo Puccini. Studio critico*, Palermo, Vena, 1931

D. Foil, *«La bohème»*, New York, Black Dog & Leventhal, 1996

M. Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000

A. Groos, R. Parker (a cura di), *Giacomo Puccini: «La bohème»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986

G. Pagannone, *Puccini fra tradizione e innovazione, Indagine sulle forme musicali della «Bohème»*, in *«La bohème» di Giacomo Puccini*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2003, pp. 59-73

M. Targa, *“Strutture rotatorie”: Considerazioni su una tecnica compositiva pucciniana*, *«Il Saggiatore Musicale»*, XVII (2010)

Su *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* di Dmitrij Šostakovič:

J. Conlon, *Shostakovich and Lady Macbeth of Mtsensk*, *«Musical America»*, <<http://www.musicalamerica.com/mablogs/?p=22527>> (10/01/2022)

C. Emerson, *Back to the Future: Shostakovich's Revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District"*, *«Cambridge Opera Journal»*, I (1989), pp. 59-78

- *Shostakovich's 'Lady Macbeth of Mtsensk'*, in *All the Same The Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from the Russian Tradition*, Brighton, MA, USA, Academic Studies Press, 2011, pp. 342-361,

N. Kay, *Shostakovich*, Oxford, Oxford University Press, 1971

F. Pulcini, *Šostakovič*, Torino, EDT, 1988

P. Rattalino, *Šostakovič. Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, Varese, Zecchini, 2013

E. Wilson, *Shostakovich: A life remembered*, London, Faber & Faber, 2006

Non solo Signora Spohr: l'Arpista Dorette Scheidler

di Paola Perrucci e Annarosa Vannoni

Quando, nel 1805, Louis Spohr (1784-1859) fu assunto come Kapellmeister alla corte di Gotha – incarico che ricoprì fino al 1812 – conobbe l'arpista Dorette Scheidler, figlia di uno dei cantori di corte: i due giovani si innamorarono convolando a nozze l'anno successivo. Da quel momento i coniugi Spohr si esibirono in duo effettuando molte *tournées* tra cui Italia (1816-17), Inghilterra (1820) e Francia (1821). La carriera della giovane musicista fu intensa ma breve in quanto fu costretta ben presto ad abbandonare la pratica dell'arpa per problemi di salute ma anche per dedicare più tempo alla cura dei figli¹.

Quasi sconosciuto agli studiosi ma anche agli arpisti, il nome di Dorette Scheidler è stato tramandato quasi esclusivamente per essere stata la moglie di Louis Spohr, compositore, violinista e direttore d'orchestra. Ancora oggi la sua conoscenza è vincolata a quella del marito non solo perché legata a lui sentimentalmente, ma per

¹ La storia delle donne, in ambito musicologico, ha attirato l'attenzione degli studiosi solo di recente e in modo sporadico. La musica, come molte altre arti, fino all'Ottocento era prerogativa maschile e non molte fanciulle potevano dedicarsi allo studio di uno strumento, ancora meno della composizione. La musica era riservata alle cosiddette figlie d'arte oppure alle ragazze nobili in quanto faceva parte del bagaglio culturale personale. È agli inizi del XVIII secolo, con la nascita del concerto a pagamento – che si svolgeva al di fuori dell'ambiente di corte o di chiesa – che qualche donna comincia a partecipare alle esibizioni pubbliche anche se non proprio come protagonista, a meno che non si trattasse di cantanti, ma in insiemi strumentali. Sarà l'Ottocento a lasciare maggiore spazio alle signore anche nei concerti solistici per poi arrivare, con il Novecento, alla conquista del podio con la direzione d'orchestra.

il forte ascendente musicale di Louis; la celebrità del marito fece sì che la vita professionale di Dorette fosse considerata, anche dagli studiosi, di secondo piano e forse non meritevole di approfondita ricerca diversamente da quanto successo per Louis che è stato oggetto di indagini e ricerche musicologiche.

Poche le informazioni biografiche su Dorette (Dorothea Henriette) Scheidler di cui disponiamo². Nata a Gotha nel 1787 e morta a Kassel nel 1834, possiamo subito affermare che a renderla famosa non è stato solo il connubio con Louis Spohr in quanto già prima di incontrare il futuro marito, oltre ad essere una buona pianista, era la più importante arpista dell'inizio del XIX secolo. Dorette era figlia d'arte: il padre Johann David Scheidler (1748–1802) era violoncellista, compositore e musicista da camera; la madre, Sophie Elisabeth Susanne Preysing (morta nel 1821) era stata una cantante da camera ducale dal 1776 e la sua voce veniva considerata incomparabile; entrambi facevano parte della *Ducal Gotha Orchestra*. Nata da musicisti di professione, continuare la carriera sulle orme dei genitori dovette essere per lei un percorso del tutto naturale, per cui fu avviata ben presto allo studio della musica. Nella prima infanzia aveva preso qualche lezione di violino dallo zio Friedrich Wilhelm Preyßing mentre imparò a suonare l'arpa sotto la guida di Johann Georg Heinrich Backofen, musicista conosciuto soprattutto come clarinettista³. La sua educazione fu abbastanza curata e oltre alla musica aveva imparato a parlare correntemente il francese e l'italiano.

² Per gli scarsi dati biografici di cui siamo in possesso si veda *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), XIV, pp. 1215-1216, sub vocem.

³ La figura di Backofen (Durlach 1768-Darmstadt? 1830) è piuttosto eclettica. Ai suoi tempi godette di una grande considerazione per essere un virtuoso strumentista oltre che compositore e pittore. Considerato anche abile suonatore di arpa, flauto e corno di bassetto ha composto diverse opere, molte delle quali per clarinetto. Backofen, che si era avvicinato allo studio dell'arpa dopo l'incontro con Sebastian Lang, ha pubblicato un importante metodo per arpa a uncini (*hakenharfe*) e a pedali: *Anleitung zum Harfenspiel* (Leipzig, Preitkopf's hartel, 1807). Si veda ALBERT R. RICE, *From the clarinet d'amour to the contra bass: a history of large size clarinets, 1740-1860*, Oxford, Oxford University press, 2009.

Nel 1805 Spohr ricevette l'incarico di 'maestro di concerto' alla corte del duca Augusto di Sassonia-Gotha-Altenburg, città nella quale fece la conoscenza della giovane che era membro della Ducal Orchestra of Gotha come arpista solista⁴. All'epoca Louis aveva già studiato arpa a Brunswick⁵ e aveva scritto numerosi brani per arpa e violino, strumenti per i quali negli anni successivi continuò a comporre opere che la coppia eseguirà insieme nei vari concerti: tali esibizioni segnarono le tappe di una carriera piuttosto movimentata⁶. Spohr ebbe anche il merito di avere escogitato escogitato una accordatura diversa tra l'arpa e il violino, in modo che le corde dell'arpa (accordate in Mi bemolle) rimanessero nella loro tonalità mentre il violino eseguiva le stesse parti con una diversa accordatura per rendere il suono più brillante⁷.

Il 2 febbraio 1806 i due giovani convolarono a nozze; poco prima del matrimonio Dorette aveva ancora una volta accompagnato la madre nei suoi concerti:

La signora Scheidler ha cantato una scena di Mozart con pianoforte obbligato e una scena tedesca del signor Konzertmaster Spohr con spigliatezza, buon metodo e una voce che suona abbastanza bene nei toni medi e bassi, anche se non più fresca e giovanile. La figlia

⁴ La partecipazione dell'arpa in organici orchestrali e cameristici non è un caso isolato. A questo proposito è possibile rintracciare la presenza di famosi arpisti in queste compagini strumentali; è il caso, ad esempio, di Jean-Baptiste Krumpholtz richiesto da Haydn, come solista, nell'orchestra di corte degli Esterházy. Probabilmente l'arpa era usata al posto del fortepiano o del clavicembalo dato che all'epoca la promiscuità della destinazione strumentale era una prassi che si tramandava ancora. Si veda: ROSLYN RENSCH, *Harps and Harpists*, Revised Edition, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2017.

⁵ Spohr conosceva molto bene l'arpa in quanto aveva studiato lo strumento con Johann Friederich Hasenbalg già da prima di conoscere Dorette; questo gli consentì di affrontare la scrittura per uno strumento così complesso con grande perizia. Si veda, oltre a LOUIS SPOHR, *Autobiography: translated from the German*, New York, Da Capo press, 1968; LYNNE ASPNES, Dorette Scheidler Spohr (1787-1834), «The American Harp Journal», IX, N. 3, settembre 1984, pp. 18-34.

⁶ Vedi Appendice n. 4.

⁷ SPOHR, *Autobiography*, cit., p. 96.

accompagnò molto bene la prima scena al pianoforte, poi suonò un concerto molto piacevole di Backofen all'arpa, con molta abilità, precisione, grazia ma anche decisione. Infine concluse con una fantasia e delle variazioni⁸ molto belle senza accompagnamento sempre sull'arpa nelle quali ha mostrato i già lodati pregi del suo modo di suonare; ha ricevuto calorosi applausi da tutto il pubblico⁹.

Forse si era trattato di un'ultima esibizione con la genitrice, visto che il matrimonio, che sarà un connubio molto felice, la porterà professionalmente a essere sempre accanto al marito anche come artista. Un amore corrisposto in quanto Spohr adorava la moglie e le era di grande supporto nella maturazione musicale; durante la vita matrimoniale la spronò a dedicarsi con sempre maggiore impegno allo studio dell'arpa abbandonando quello del violino, giudicato uno strumento inadatto al genere femminile alla stregua di quelli a fiato¹⁰.

In virtù del grande talento, ma anche di uno studio appassionato, Dorette divenne una applaudita virtuosa come ci ricordano le cronache:

Tra i virtuosi che si sono esibiti nel concerto del Gewandhaus menzioniamo in particolare il grande violinista Louis Spohr, che venne a Lipsia per la prima volta nel 1804 e poi nel 1807 con la sua giovane moglie, la virtuosa di arpa Dorette Scheidler¹¹.

La coppia viaggia per concerti e Dorette suona l'arpa con tanta bravura da riscuotere continui consensi della critica:

⁸ Molto probabilmente si tratta di Variazioni di autori diversi.

⁹ Le citazioni, quasi tutte in lingua tedesca, sono qui riportate in italiano. Si tratta di una traduzione libera per non appesantire lo scritto. In appendice è possibile consultare i testi in lingua originale e la relativa bibliografia. Vedi Appendice n. 1

¹⁰ A questo proposito si veda: SPOHR, *Autobiographyk*, cit., p. 95.

¹¹ Vedi Appendice n. 2.

Lipsia. Il 27 ottobre il sig. Spohr insieme alla moglie diede un concerto che, sia per il valore delle composizioni che per l'esecuzione, è stato uno dei migliori fra tutti quelli che abbiamo ascoltato da artisti stranieri negli ultimi anni. Le composizioni erano tutte di Spohr tranne una e hanno dimostrato che non ci sbagliavamo quando alcuni anni fa avevamo visto in lui un talento per gli amanti della musica. L'ouverture, composta per un'opera ancora non pubblicata, può reggere il confronto con le migliori opere comiche tedesche, il Concerto per violino è un brano intimo e profondo e dimostra una conoscenza ampia e approfondita delle migliori opere soprattutto moderne. Il doppio concerto per arpa e violino è allegro e gradevole; si è trovato particolarmente incantevole il finale. Una fantasia per la sola arpa è il brano più solido, più significativo e più artistico di tutte le composizioni di questo genere che abbiamo ascoltato nel corso degli anni. A proposito del suono del signor Spohr possiamo dire che si è completamente allontanato da alcune cose troppo arbitrarie (ritmo, ecc.) che aveva precedentemente assimilato di cui ci si era lamentati, ora, senza alcun dubbio, nell'espressione, nella sicurezza e nell'abilità, appartiene ai migliori violinisti viventi. La signora Spohr troverà ovunque grandi applausi per la grande abilità, gentilezza e grazia nel suonare¹²

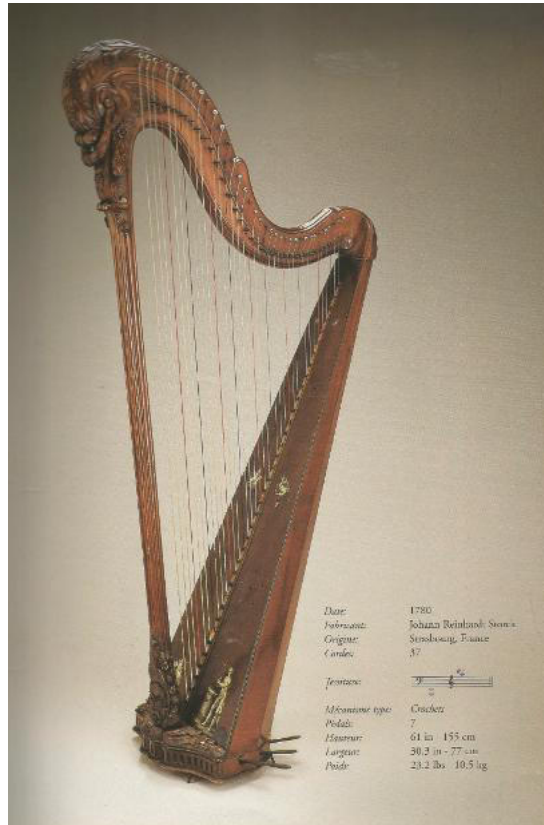
Nel 1807 nasce la prima figlia, Emilie, e allo stesso tempo Dorette decide di sostituire la sua arpa 'Storck' (detta Strasburg), donatale dalla duchessa di Gotha¹³, con una Naderman¹⁴ a pedali più

¹² Vedi Appendice n. 3.

¹³ Uno strumento probabilmente simile è oggi conservato al *Museo dell'Arpa Victor Salvi*. Si tratta di un'arpa a movimento semplice costruita da Johann Reinhard Storck nel 1780 a Strasburgo con la caratteristica meccanica a crochets. In quegli anni a Strasburgo c'era un'importante scuola di liutai che avevano fatto della città uno dei più rinomati centri di costruzione di strumenti musicali (non a caso Sébastien Érard era di Strasburgo). Cfr. ROSLYN RENSCH, *Trois siècles de harpes*, Lyon?, Western Central, 2004.

¹⁴ Per arpa Naderman non si intendevano solo le arpe prodotte dal celebre costruttore omonimo ma anche quegli strumenti che venivano realizzati con le innovazioni che il liutaio aveva sperimentato.

grande e sonora¹⁵. Sempre in questo anno Spohr compone due dei più importanti brani per arpa sola: la *Fantasia in Do minore* op. 35 e le variazioni *Je suis encore dans mon printemps* op. 36. L'anno successivo la coppia fece ritorno a Gotha dove nacque la seconda figlia, Johanna Sophia Louise soprannominata Ida.



Arpa Storck

¹⁵ Il nuovo strumento di Dorette è più grande e sonoro in quanto era molto probabilmente costruito con corde non solo di un diametro maggiore per renderle più robuste, ma anche più lunghe secondo i criteri di proporzione. Inoltre, rispetto al precedente modello, erano stati attuati significativi cambiamenti per il meccanismo delle alterazioni che consistevano nella sostituzione dei vecchi uncini con le crochets.



Arpa Storck, particolare del capitello e del meccanismo



Arpa con meccanismo a crochets

A questo periodo risalgono anche i primi sintomi della malattia che non solo porterà Dorette alla morte prematura, ma la costringe a interrompere la carriera di concertista. Nonostante i problemi di salute e la fatica per il grande lavoro, continua ad accompagnare il marito all'arpa:

Il terzo in fila (durante il primo concerto tenutosi il 24 gennaio 1808 a Praga *N.d.T.*) era il famoso signor Spohr, concertatore del Duca di Sassonia-Gotha, che si è esibito al violino e sua moglie all'arpa a pedali¹⁶. La moglie di Spohr ha suonato l'arpa in un modo che raramente si sente in Germania: con una delicatezza, una leggerezza e una grazia, con una sicurezza e una forza, con un'espressione che sono incantevoli. La sua arpa non è abbastanza grande per il suo suono pieno e potente e anche se Spohr l'ha sostenuta magistralmente con il violino, non avrebbe soddisfatto le orecchie degli ascoltatori più esigenti se non fosse riuscita - attraverso il suo modo incantevole di suonare, il tocco etereo e la mano alata che faceva suonare cento corde contemporaneamente negli arpeggi, il tempo rubato, in cui il marito sembrava essere un'anima sola con lei - a costringere gli ascoltatori a un'attenzione silenziosa in cui si poteva udire ogni respiro¹⁷.

(Berlino, 11 gennaio 1810 *N.d.T.*) [...] La signora Spohr ha eseguito una Fantasia per arpa in si minore (in realtà do min) e, con il marito, un Rondò per arpa e violino in mi minore¹⁸.

¹⁶ Vedi Appendice n. 4.

¹⁷ Vedi Appendice n. 5.

¹⁸ Vedi Appendice n. 6.



Arpa di Henry Nadermann (sec. XVIII); Roma, Museo degli strumenti musicali.

Nel 1809 Louis compose altri due brani per arpa: una serie di Variazioni in *Mi bemolle maggiore*, andata perduta, e la *Sonata per violino e arpa* op. 115. Questi brani furono composti per incrementare il repertorio in previsione di un viaggio in Russia che non andò in porto in quanto la duchessa di Gotha non approvò un'assenza così lunga. Infatti dal 1810 al 1812 la Scheidler fu arpista principale alla corte di Gotha, dove, nonostante fosse continuamente costretta a cambiare i suoi progetti a causa dei continui spostamenti del marito, riuscì ad essere l'insegnante della figlia del duca, la principessa Luisa di Sassonia-Gotha-Altenburg. Nel 1812 tenne diversi concerti con il consorte, alcuni anche a Vienna la città nella quale la coppia si stabilì l'anno successivo in quanto Louis aveva ottenuto l'incarico di direttore d'orchestra al Theater van der Wien. Nello stesso teatro a Dorette fu offerta la possibilità di ricoprire il ruolo di solista. Furono anni molto densi e di conseguenza faticosi e a tenere occupata la musicista provvidero non solo gli impegni professionali ma anche quelli familiari: in quel periodo alla coppia nascerà anche un altro figlio che vivrà solo tre mesi. Un lutto che prostrerà non poco Dorette nonostante la giovane arpista stesse vivendo un momento particolarmente felice, ricco di gratificazioni personali, come ci riporta ancora una volta l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*:

Praga. Il 17 e 12 1812 novembre Spohr ha tenuto un concerto con la moglie nella Redoutensaal reale. Già cinque anni fa lo abbiamo ammirato come uno dei più sommi compositori e violinisti, e sua moglie come una delle maggiori arpiste; questa volta, il pubblico era preparato a una serata speciale come ha dimostrato la sala piena. Gli applausi hanno premiato le composizioni di Spohr così come la loro magistrale esecuzione. [...] La Sonata per Arpa e Violino, eseguita dai coniugi si è conclusa con un'interessante raccolta di brani del *Flauto Magico* eseguiti con un grande affiatamento dal quale era riconoscibile il perfetto connubio dell'eccellente coppia di artisti.

Il concerto ha suscitato grande partecipazione¹⁹.

¹⁹ Vedi Appendice n. 7.

Anche il nuovo anno (1813) per la nostra musicista si apre con una critica positiva che però risente della forte rivalità con la nota arpista italo-tedesca Carolina Longhi (Napoli ?-1829). Non è raro trovare nelle recensioni confronti con l'abilità di Dorette e altre concertiste sue contemporanee e avere conferma della sua superiorità: «Dorette toccava le corde dell'arpa con una mano di puro sentimento²⁰». Queste parole che possono sembrarci arcaiche appartengono al gusto del pieno romanticismo tedesco e sono una importante e ulteriore prova che l'artista si esprimeva con qualità e stile propri del suo tempo:

Il signor Spohr ha suonato un Allegro con la moglie, che ha eseguito all'arpa con grande abilità, gusto ed espressione. Ci sembra che tra tutti i virtuosi di questo strumento, nessuno possieda tanta tecnica ed espressività come la signora Spohr; ma Dem. Longhi vorrebbe più potenza e Mad. Simonin-Pollet più equità nel suo modo di suonare. Ma quello che si dice del modo di suonare di Dem. Longhi, che non ha note centrali, si dovrebbe dire anche della signora Spohr. Per lei il piano è troppo lontano dal forte. Alla fine, la signora Spohr ha suonato da sola una Fantasia (in do minore) all'arpa, nella quale sembra aver corrisposto completamente al carattere della composizione, "malinconia e cupa serietà"²¹.

Il 14 febbraio 1813 Louis Spohr e sua moglie hanno dato un altro concerto nel piccolo Redoutensaale, in cui si attesta come un grande maestro del violino. Ha suonato un nuovo concerto per violino in re maggiore da lui composto. Finì con un rondò molto bello. Poi lo abbiamo sentito suonare un pot-pourri che, oltre a una canzone russa, conteneva variazioni sul tema di Don Giovanni: La ci darem la mano. Difficilmente è possibile eseguire un Adagio con più delicatezza e raffinatezza superando velocemente passaggi difficilissimi con incredibile facilità. Oggi ha ricevuto ancora un applauso

²⁰ AMZ, XXXIII, 25 agosto 1826, pp. 540.

²¹ Vedi Appendice n. 8.

generale ed è stato richiamato due volte, un onore che, per quanto possiamo ricordare, è stato conferito solo al signor Polledro²².

Nel mese di gennaio dello stesso anno la prestigiosa rivista si era già espressa nei confronti della coppia con termini elogiativi:

Il 17 abbiamo avuto il piacere di ammirare il signor Louis Spohr e sua moglie in un concerto tenuto nella Redoutensaal reale. Il signor Spohr ha suonato un concerto per violino con Rondò spagnolo e alla fine un pot-pourri, entrambi di sua composizione; con la moglie, invece, una sonata per arpa a pedali²³ e violino da lui composta. Entrambe le composizioni si sono distinte dalle opere poco consistenti con cui molti musicisti senza talento si presentano qui. Il 1° gennaio il signor Spohr terrà un secondo concerto, in cui ascolteremo il suo *Das jüngste Gericht*. Il critico non ha dubbi sul fatto che avrà una sala gremita, come la prima volta²⁴

Dopo questi successi i coniugi Spohr sono pronti per un nuovo trasferimento e nel 1815 lasciarono Vienna non senza avere dato ancora concerti.

Il 19 marzo 1815 Spohr ha tenuto il suo concerto d'addio nella piccola Redoutensaal reale. I coniugi hanno suonato un Potpourri per arpa e violino. In questa composizione sono felicemente arrangiati due temi, uno estremamente tenero di Danzi e l'altro noto e popo-

²² Vedi Appendice n. 9. Il violinista menzionato è Giovanni Battista Polledro nato nel 1781 a Piovà, un piccolo comune in provincia di Asti. Allievo di Gaetano Pugnani dopo una carriera come orchestrale partì per una tournée in Europa e in Russia. Rientrato in Italia, precisamente a Torino, fu primo violino della Cappella Regia di Carlo Felice. In seguito accettò l'incarico di direttore dell'orchestra del Regio. Si veda Francesco REGLI, *Storia del violino in Piemonte*, Torino, Tipografia di Enrico Dalmazzo, 1863; Arnaldo BONAVENTURA, *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino*, Milano, Ulrico Hoepli, 1933.

²³ Interessante notare come il cronista specifichi che la sonata sia per arpa a pedali. Questa precisazione ci fa capire come ancora in quegli anni circolassero strumenti di diversa foggia.

²⁴ Vedi Appendice n. 10.

lare del Castore e Polluce di Vogler (in fa maggiore²⁵). La sensibilità dell'interpretazione della signora Spohr e il delicato accompagnamento del violino hanno parlato al cuore di tutti²⁶.

Successivamente si trasferirono a Carolath, una cittadina della Bassa Slesia dove Dorette si fece apprezzare come insegnante di arpa e di pianoforte. Anche questa non era una sede stabile e successivamente la coppia cambiò residenza ancora a lungo. Le tappe più significative furono Francoforte sul Meno (1817-19), che vide Louis ingaggiato come direttore d'opera con un contratto ottenuto grazie all'interessamento di Weber che aveva rifiutato l'incarico, poi Kassel (1822-59), dove divenne maestro di cappella di corte e dove morì il 22 ottobre del 1859. Prima di queste rilevanti esperienze i due musicisti, a causa delle cattive condizioni di salute di Dorette – in parte procurate dalle estenuanti tournées – si erano presi una pausa fermandosi cinque mesi a Thierachern in Svizzera per poi recarsi in Italia, precisamente negli anni 1816-17. Prima di raggiungere Milano i coniugi Spohr si esibiranno ancora in concerto:

Darmstadt, marzo 1816. Il Signor Spohr e la sua brava moglie (che purtroppo è stata malata per diverse settimane) hanno deliziato tutti i presenti con le loro magistrali performance artistiche. Si è avuto modo di ammirare Spohr anche attraverso i suoi quartetti e quintetti di squisita fattura. Il compositore ha dimostrato di non essere preoccupato solo dell'esecuzione, ma di tramandare opere che con il loro contrappunto trascendano qualsiasi tendenza alla moda. Che questa eccellente coppia di artisti, che il destino ha fatto incontrare, sia felice nel suo viaggio attraverso la Svizzera, l'Italia e l'Inghilterra, e trovi ovunque una meritata e amichevole accoglienza!²⁷

²⁵ Georg Joseph Vogler è stato compositore, organista e docente tedesco (Wurzburg 1749-Darmstadt 1814). Il padre, liutaio, incoraggiò gli studi musicali del figlio che raggiunse un buon livello tecnico non solo all'organo ma anche in altri strumenti, fra cui il violino. A Mannheim compose musiche per un balletto dedicate al principe elettore Carlo Teodoro che lo mandò a Bologna per completare gli studi con padre Martini. Si veda FLOYD KERSEY GRAVE-MARGARET GRAVE, *In Praise of Harmony The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.

²⁶ Vedi Appendice n. 11.

²⁷ Vedi Appendice n. 12.

Su richiesta di un gran numero di dilettanti della città di Strasburgo, il signor Spohr e sua moglie terranno mercoledì prossimo, 13 marzo (1816), un concerto pubblico al Circolo delle Arti, in cui il signor Spohr sarà ascoltato al violino e la signora Spohr all'arpa²⁸.

Il 9 e il 13 marzo i coniugi Spohr hanno tenuto un concerto. Non c'è nulla da aggiungere alle lodi già fatte. Il modo di suonare di Louis ha lasciato un'impressione profonda e ha dissipato l'illusione di molti ascoltatori che solo la Francia possedesse i più grandi violinisti dell'epoca. Le composizioni che eseguì in entrambi i concerti consistevano in due Concerti, una Polonaise, un Potpourri; poi, per l'arpa, un Adagio e un Rondò, e vari brani dal *Flauto magico*, con accompagnamento di violino. Infine, l'Ouverture dalla sua opera *Alruna*. Solo nel secondo concerto si è potuta giudicare l'esecuzione della signora Spohr, poiché nella prima le fu impedito di terminare il brano a causa della rottura delle corde dovuto all'eccessivo calore. Tuttavia, ha uno stile di esecuzione fine ed espressivo; i suoi trilli sono regolari e l'intero brano acquista un doppio fascino grazie all'accompagnamento del violino del marito²⁹.

Finalmente la coppia raggiunge l'Italia. Nel settembre del 1816 Spohr è a Milano per una esibizione alla Scala, che sarà fonte di grandi elogi anche se la moglie non lo accompagna all'arpa bensì al cembalo. Questa capacità di Dorette di esibirsi sia al pianoforte che al clavicembalo ci fa comprendere l'intercambiabilità tra gli strumenti e la capacità di molti musicisti come Dorette di suonare indifferentemente un'arpa o uno strumento a tastiera³⁰.

²⁸ Vedi Appendice n. 13.

²⁹ Vedi Appendice n. 14.

³⁰ La cosa non ci deve meravigliare in quanto era una consuetudine del tempo, che durerà ancora per qualche decennio, che le arpiste si esibissero indifferentemente sull'arpa, sul pianoforte e anche al clavicembalo. la leggerezza del tocco della tastiera e le corde leggere dell'arpa permettevano il passaggio da uno strumento all'altro. Un esempio italiano noto di questa versatilità è rappresentato da Marianna Bottini (Lucca 1802-1858) arpista, pianista, clavicembalista e compositrice come ben ci documenta il contenuto della sua biblioteca. Un attestato della sua competenza musicale è stata la sua aggregazione

Accademia del sig. Spohr.

Venerdì sera Spohr, professore di violino, diede la già annunciata accademia nel C. R. Teatro alla Scala. Nonostante la fama di virtuoso grande si fu la meraviglia e il piacere che destò negli ascoltatori, per il bello e nobile modo con cui eseguì varj pezzi di ottima musica. La dolcezza dei suoni ch'egli trasse con perfettissima intonazione, imitando la soavità del canto, la delicatezza dell'arco e l'agilità della mano che si presta ad ogni più difficile compito, sono i pregi principali che rendono Spohr eccellente violinista. Gli uditori gli fecero le più liete accoglienze, e si dolgono che dovendosi egli assentare per ora da Milano, non possa riprodursi per ora in altra accademia. Si ha lusinga peraltro che il sig. Spohr sarà fra un lungo tempo di ritorno fra noi, e che avremo nuova occasione d'ammirare la sua rara perizia³¹.

In un numero precedente della *Gazzetta di Milano* era stato anche annunciato il programma³²:

Parte prima 1. Sinfonia del maestro Paër; 2. Scena e cavatina con cori del sig. maestro Generali, eseguita dalla signora Marietta Castiglioni; 3. Concerto di violino in modo di scena cantante, composto ed eseguito da Luigi Spohr

all'Accademia Filarmonica di Bologna. Per approfondimenti: AA.VV, Marianna Bottini: una musicista lucchese dell'Ottocento 1802-1858, Istituto Storico Lucchese, Lucca, 2007.

L'intercambiabilità dell'arpa con le tastiere è codificata nel trattato di Xavier de Sargus, *Cours Complet de Harpe*, pubblicato a Parigi. Successivamente anche Bochsa nel suo volume *L'Anima di Musica for the harp, a series of precepts & observations on style & expression, in the performance on that instrument, being the third appendix to the General Course of Instruction for the Harp*, London, Published by Gontding & d'Almaine, spiega come adattare alcune scritture pianistiche per un effetto migliore sull'arpa.

³¹ Gazzetta di Milano, n. 273, 29 settembre 1816, p. 1080. Secondo la Gazzetta di Milano il concerto ha avuto luogo la sera del 27 settembre.

³² Gazzetta di Milano, n. 269, 25 settembre 1816, p. 1064.

Parte seconda 1. Sinfonia di Luigi Spohr; 2. Fantasie e variazioni per violino, con accompagnamento del cembalo, composte ed eseguite da Luigi Spohr, accompagnate dalla sua sposa; 3. Scena e cavatina del sig. maestro Pavesi, eseguite dalla signora Marietta Castiglioni; 4. *Pot pourri* per violino sul tema favorito dell'opera il *don Giovanni*, composto ed eseguito da Luigi Spohr; 5. Finale a grande orchestra.



Karl Gottlob Schmeidler (1772-1838), ritratto di Dorette Spohr, miniatura su avorio (collezione privata)

Non si hanno notizie dell'ulteriore appuntamento a Milano come preannunciato; forse era stato programmato per una tappa del viaggio di ritorno. Gli Spohr partono da Milano il 30 settembre³³ per raggiungere Napoli fermandosi prima in altre città. Ce ne rendi-conta Louis stesso offrendo uno spaccato significativo sui costumi musicali italiani dell'epoca:

Firenze, 1 novembre. Gli artisti musicali non devono intraprendere il viaggio in Italia se non hanno come scopo principale quello di

³³ Gazzetta di Milano, n. 276, 2 ottobre 1816, p. 1083.

conoscere questo bellissimo paese e le sue opere d'arte. Per quanto riguarda la mia esperienza posso dire che uno strumentista non riuscirà, nemmeno nelle circostanze più favorevoli, a guadagnare quanto il costo del viaggio perché la musica strumentale non è generalmente apprezzata e amata abbastanza. A Milano, per esempio, dove ho tenuto il mio concerto nel grande teatro della Scala, ho dovuto pagare 50 ducati e non mi è stato permesso di aumentare il prezzo d'ingresso perché con quella cifra si possono vedere una grande opera e due lunghi balletti! Inoltre, in quel teatro non c'era un solo palco a mia disposizione, perché appartengono tutti a privati, che non pagano mai più del prezzo d'ingresso stabilito. A Venezia la situazione è stata più sfavorevole mentre a Bologna tutti mi dicevano che nel migliore dei casi avrei potuto pagare solo le spese. Qui a Firenze, dove ho tenuto un concerto pochi giorni fa nel grande e bellissimo Teatro della Pergola avrei avuto poco profitto se non fossi stato per la generosità del Duca. Il 14 terrò un secondo concerto, come mi è stato chiesto più volte. Oltre l'esiguità del profitto, in Italia si devono affrontare infinite difficoltà anche per realizzare un solo concerto. In Italia si deve pagare tutto, anche il favore più insignificante, per il quale in Germania la persona più povera si vergognerebbe di prendere un compenso. Così, alla fine, non restano che gli applausi. Spesso ho dovuto fermarmi per lasciare che il pubblico si scatenasse; più volte sono stato costretto a ripetere un brano musicale, che poi è stato accolto da applausi ancora più fragorosi. In Italia ho eseguito un nuovo concerto per violino in forma di scena vocale: tutto ciò che si avvicina alle forme vocali sembra essere molto popolare. Ho scritto questo concerto la scorsa estate in Svizzera. In Germania dicono che mia moglie è morta. Grazie al suo soggiorno di cinque mesi in Svizzera e al mite clima italiano sta molto bene. Tuttavia, non le è ancora permesso di suonare l'arpa per via della sua mano. Tra otto giorni andremo a Roma e ci resteremo fino a febbraio, poi assisteremo all'inaugurazione del nuovo grande teatro San Carlo di Napoli (2 febbraio)³⁴.

³⁴ Vedi Appendice n. 15.

Le notizie successive in nostro possesso confermano gli Spohr a Napoli. Il musicista raggiunge la città partenopea nel febbraio del 1817 assieme alle figlie Emilie e Ida; rimane estasiato dai venditori ambulanti, violinisti di strada, teatri itineranti e tutto quel mondo vivace e colorato che contraddistingue il cuore pulsante della città. Al Teatro S. Carlo, riaperto dopo l'incendio che l'aveva reso inagibile, hanno la possibilità di ascoltare molta musica e rimangono colpiti da Angelica Catalani che desideravano ascoltare da tempo. La cantante si distingue e si fa apprezzare per l'intonazione della voce e la correttezza nell'esecuzione degli abbellimenti anche se il compositore esprime un giudizio critico sulla sua vocalità che non lo convince fino in fondo³⁵. Di ritorno dall'Italia si ritrova sommerso dal ritmo frenetico di concerti che è costretto ad accettare anche per problemi finanziari. Nel 1818 nascerà Therese e già nel 1820 saranno in Inghilterra dove i due coniugi intrapresero un'altra tournée che si concluse a Londra.

Il soggiorno londinese è molto importante per Dorette in quanto alla coppia si presenta l'occasione per l'acquisto di una nuova arpa, un modello a doppio movimento che doveva sostituire quella a movimento semplice giudicata obsoleta anche dalla stampa specializzata:

Il virtuosismo della signora Spohr è particolarmente evidente nei salti e nell'uso del pedale. Per quanto generosi siano stati gli applausi va considerato che ha una brutta arpa, una vecchia Nadermann, pessima nella zona centrale. Qui ne abbiamo di migliori, non solo modelli Nadermann, ma anche i più recenti Erard. Anche, il locale sig. Notz ne ha fatta una di gran lunga migliore. L'opera che Spohr ha composto per la sua degna moglie è eccellente³⁶.

³⁵ Per l'esperienza musicale della famiglia Spohr si veda ROSA CAFIERO, *Vita musicale a Napoli negli appunti di viaggio di Louis Spohr* (febbraio-marzo 1817), «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLVI, 2006, pp. 33-66.

³⁶ Vedi Appendice n. 16.

Il vecchio strumento della moglie ormai non era più in grado di affrontare le difficoltà delle composizioni che tenevano conto delle nuove conquiste organologiche. Lo stesso Spohr si esprime nell'*Autobiografia* sulla necessità di un'arpa idonea ad affrontare il nuovo repertorio.

Era giunto il momento del viaggio a Londra dove ero intenzionato a comprare una nuova arpa Erard con il meccanismo a doppio movimento. Pertanto lasciammo il vecchio strumento a Vogel facendo contenta la famiglia Vogel che così poteva contare di rivederci nel viaggio di ritorno³⁷.

Spohr non prende alla leggera l'acquisto di un'arpa moderna, essendo ben consapevole delle difficoltà che questa scelta comportava:

In casa del Sig. Ries [Ferdinand, l'allievo di Beethoven] avevo conosciuto il Sig. Erard e, accompagnato da mia moglie, avevo visitato il magazzino delle arpe. Tuttavia, non potevamo sceglierne subito una, poiché Dorette voleva prima valutare quale strumento le si adattasse meglio e se sarebbe stata in grado di abituarsi al nuovo meccanismo. Erard pose fine a questo dilemma con la proposta di prestargliene una a sua scelta per tutta la durata del suo soggiorno a Londra. Accettò con gratitudine e iniziò subito a studiare anche se con scarsi risultati. [...] La nuova arpa era significativamente più grande e più pesante della sua pertanto richiedeva molto più sforzo; inoltre trovava molto difficile adattarsi al nuovo meccanismo a doppio movimento abituata, fin dall'infanzia, a quello semplice. Si rese subito conto che sarebbe stata in grado di suonare in pubblico quest'arpa solo nel giro di mesi; quindi ho deciso di farla suonare solo nel mio concerto di beneficenza, in modo da incoraggiarla³⁸.

³⁷ Vedi Appendice n. 17.

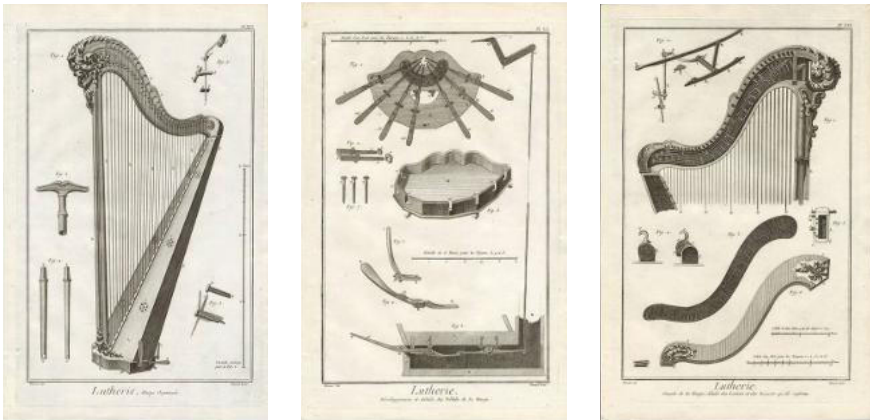
³⁸ Vedi Appendice n. 18.

– Nel frattempo mia moglie si dedicava alla nuova arpa con diligenza, ma a causa delle dimensioni maggiori e delle corde più robuste, era molto affaticata, tanto da sentirsi davvero esausta³⁹.

Quando gli Spohr ebbero l'arpa a doppio movimento l'impegno per Dorette aumentò non poco in quanto oltre ad adattarsi al nuovo strumento, dovette studiare molti nuovi arrangiati appositamente da Louis. In realtà il nuovo modello progettato da Erard sul brevetto del pedale a doppio movimento, tutt'ora in uso, è un'arpa totalmente diversa da quella di cui disponeva Dorette. Le caratteristiche timbriche e la sonorità esigevano un approccio tecnico differente; l'arpa era molto più grande con corde dallo spessore maggiore e una diversa accordatura oltre a una pedaliera sostanzialmente differente. Non a caso l'arpa che modernamente definiamo a movimento semplice veniva chiamata 'arpa organizzata' in quanto avendo a disposizione solo pochi suoni alterati le modulazioni avvenivano enarmonicamente.

Per Dorette si trattava di modificare il metodo di studio e questo significava, sotto molti aspetti, ricominciare da capo. Anche Louis, come lascia trapelare dai suoi scritti, era molto in apprensione per la fatica cui si doveva sottoporre la moglie e temeva per la sua tensione emotiva. In effetti il passaggio dall'*harpe organisée* all'arpa a doppio movimento non è stato così semplice come oggi si potrebbe pensare. Nonostante le dimensioni e il peso della nuova arpa Erard non corrispondano a quelle attuali, c'era una grande differenza tra l'arpa Naderman sia per le dimensioni ma soprattutto per l'uso della pedaliera. Dorette non fu un'eccezione e molti arpisti rinunciarono ad adottare il nuovo modello di arpa a causa delle grosse difficoltà. Quando lei si rese conto di questi aspetti, decise di eseguire solo un ultimo concerto di chiusura alla stagione polifonica.

³⁹ Vedi Appendice n. 19.



Lutherie, Harpe organisée, Tavole litografiche (XIX-XXI) di J.A. Defehrt and Bonaventure Benoit-Louis Prevost, in *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, V, Paris, Briasson-David-Le Breton, 1767. Il volume fa parte pubblicata sotto la direzione di Diderot e d'Alembert.

Si riporta il programma del concerto londinese così come citato da Spohr nella sua *Autobiografia*⁴⁰

NEW ARGYLL ROOMS.
MR. SPOHR'S CONCERT.
Thursday, June 18th, 1820.

PART I.

Grand Sinfonia (M. S.)	Spohr.
Air, Mr. T. Welch „Revenge, revenge, Thimotheus cries“	Haendel.
Grand Duetto (M. S.), Harp and Violin, Mad. Spohr and Mr. Spohr	Spohr.
Aria, Miss Goodall „una voce al cor mi parla.“ Clarinet obligato Mr. Willman	Pär.
Sestetto for Pianoforte, two Violins, Viola, Violoncello and Contrabasso, Messrs.: Ries, Watts, Wagstaff, R. Ashley, Lindley and Dragonetti	Ries.
Irish Melodies (M. S.) with Variations for the Violin, Mr. Spohr (composed expressly for this occasion)	Spohr.

PART II.

Nonetto for Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon, Messrs. Spohr, Lindley, Dragonetti, Ireland, Griesbach, Willman, Arnnull and Holmes.	Spohr.
Scena, Mrs. Salmon „Fellon, la pena avrai“	Rossini.
Rondo for the Violin, Mr. Spohr	Spohr.
Aria, Mr. Vaughan „Rend'il sereno“	Haendel.
Overture	Spohr.

Leader of the Band Mr. Spohr.
At the Pianoforte Sir George Smart.

⁴⁰ SPOHR, *Selbstbiographie*, cit., p. 100.

Louis racconta che dopo il primo brano ci fu un incidente in strada che costrinse musicisti e spettatori a interrompere, anche se temporaneamente, il concerto. Spohr si dimostra molto preoccupato per l'inconveniente non tanto per la spiacevole interruzione ma per la reazione che avrebbe potuto avere la moglie già molto provata dalle difficoltà incontrate con la nuova Erard.

Ero preoccupato che lo shock e la lunga pausa avrebbero turbato ancora di più mia moglie, e così ho ascoltato con grande agitazione i suoi primi accordi; ma quando ho sentito che suonavano con la solita potenza, mi sono immediatamente calmato e ho pensato solo all'interpretazione. Gli applausi quindi sembrava non volessero finire mai. Siamo felici di questo successo, nessuno di noi pensava che fosse l'ultima volta che Dorette suonava l'arpa⁴¹!

Ciò nonostante da questa esperienza Dorette esce profondamente prostrata. Se da un lato non vorrebbe rinunciare allo strumento che le ha dato tante soddisfazioni e l'ha resa celebre, dall'altro ha paura di non avere la forza fisica richiesta dal nuovo modello; è anche perfettamente consapevole che dopo avere provato questa novità non si possa tornare indietro.

Ora, convinta che la forza fisica non fosse sufficiente per padroneggiare il nuovo strumento, e che nemmeno un ritorno al vecchio l'avrebbe soddisfatta, è stato molto più facile per me convincerla a diventare pianista nei miei concerti senza dovere rinunciare al ruolo di artista, ruolo per il quale possiede le qualifiche necessarie. Questo la rassicurò molto, anche se dovette ammettere che le sarebbe stato impossibile ottenere al pianoforte i risultati ottenuti come arpista tenuto conto che almeno in Germania nessuno poteva eguagliarla⁴².

⁴¹ Appendice n. 20.

⁴² Appendice n. 21.

Su consiglio del marito Dorette dunque abbandonò l'arpa, che era diventata troppo snervante e avrebbe potuto minare ulteriormente le sue già precarie condizioni di salute. Louis restituì lo strumento a Erard e dal 1821 fino alla fine della carriera la musicista suonò il pianoforte tenendo concerti come pianista. Interessante sottolineare come i costruttori e i critici esercitassero pressione per convincere e promuovere il passaggio all'arpa a doppio movimento. Spohr e sua moglie erano perfettamente consapevoli che senza questo cambiamento l'attività concertistica non potesse procedere. In questo senso la vita artistica di Dorette si colloca in un momento importantissimo per la storia dell'arpa.

Nel 1821 la coppia si recò in Francia e per il giorno 11 febbraio i coniugi informarono di un concerto che, anche se non specificato, forse Dorette eseguì al pianoforte, strumento sul quale continuò ad accompagnare il marito fino al 1834.

CONCERT.

M.r er M.me Spohr auront l'honneur de donner un grand concert, à la salle de la Réunion-des-Arts, mercredi prochain, 14 février. Le programme et les affiches du jour indiqueront le detail des morceaux, la plûpart composes par M.r Spohr⁴³.

La stampa annunciò poco tempo dopo, nel settembre del 1821, un altro concerto di Spohr. L'evento, previsto per il giorno 19 alle ore 18 al Circolo delle Arti, fu l'unica esibizione della coppia.

Le voci sono ben elaborate e la parte del pianoforte è appropriata allo strumento. Le modulazioni sono sorprendenti senza essere innaturali, i collegamenti ritmici nuovi e insoliti. La signora Spohr, eccellente arpista, ha suonato con la massima precisione e l'espressione più delicata, così da non rimpiangerla all'arpa⁴⁴.

⁴³ "Courrier du Département du Bas-Rhin", XVIII, 1 febbraio 1821, p. 4.

⁴⁴ Appendice n. 22.

Sempre nel 1821 la famiglia Spohr si trasferì a Dresda, dove rimase due anni circa per consentire alle figlie di proseguire gli studi musicali. Dopo l'addio definitivo di Dorette alla carriera, la donna visse a Kassel dove rimase fino alla morte sopraggiunta nel 1834. La prestigiosa rivista «Allgemeine Musikalische Zeitung» dedicò un appassionato necrologio a quella che è stata l'arpista più importante del XIX secolo.

Necrologio. Dorette Spohr.

Chiunque abbia conosciuto questa donna eccellente come artista e come madre di famiglia deve riconoscere il grande merito in entrambi gli aspetti. Nata a Gotha il 2 dicembre 1787, suo padre era musicista da camera e sua madre, della famiglia di musicisti Preising, una cantante da camera. In tali circostanze, il suo talento musicale si è sviluppato presto. Divenuta moglie di Spohr nel 1806, si dedicò all'arpa con grande tenacia e ottenne grandi successi in tournée con suo marito, che all'epoca era già molto celebre, così che entrambi ricevettero i più calorosi applausi. Poiché a quel tempo l'arpa godeva di un minor numero di brani solistici, per lo più di compositori francesi, Spohr scrisse molte composizioni per l'arpa che accrebbero le difficoltà tecniche di questo strumento ma l'amore per il marito e l'arte le fecero superare ogni ostacolo. Solo lei è stata in grado di penetrare ed esaltare i passaggi più difficili con tale poesia. Di rado altri arpisti osano suonare opere brillanti di Spohr; sarebbe una perdita per l'arte se questi capolavori rimanessero inaccessibili e non dovessero essere pubblicati perché la maggior parte dei precedenti arpisti, per lo più virtuosi francesi, non sapeva come affrontarli. Non c'è stato viaggio artistico in cui non abbia accompagnato suo marito. Anche a Londra furono accolti secondo i loro meriti. Da quel momento in poi, purtroppo, la sua salute divenne così precaria che dovette rinunciare a suonare l'arpa su consiglio dei medici e secondo il proprio sentire. Il suo amore per l'arte l'ha portata a riprendere il pianoforte meno snervante, in cui ha saputo conquistare tutti i cuori con il suo modo di suonare anche se non ha

potuto competere con i più grandi virtuosi di tutti i tempi. La premura di suo marito ha scaturito diversi ottimi pezzi per pianoforte e violino. Pianta da tutti coloro che l'hanno conosciuta, la stimata artista e donna amatissima è morta il 20 novembre. 1834⁴⁵

Durante il lungo sodalizio il marito aveva composto diverse opere per arpa sola, sonate e fantasie per violino e arpa, un trio per violino, violoncello e arpa, due concerti per violino, arpa e orchestra. Questi brani sono l'espressione di una comunione d'intenti eccezionale in quanto il grande virtuosismo tecnico e musicale di Dorette deve avere spinto Louis a scrivere passaggi ardui e innovativi che richiedono agli esecutori una notevole abilità. Per una corretta contestualizzazione non si può comunque prescindere dalla conoscenza diretta che Spohr aveva dello strumento, una padronanza, come accennato all'inizio, ben precedente all'unione con Dorette che aveva acquisito dall'aver preso lezioni di arpa per un certo periodo.

Ben più complesso, invece, è valutare come la vicinanza con Louis possa avere privato la musicista di scelte autonome. Certo è che la capacità artistico-professionale di Dorette era molto avanzata fin da prima di conoscere il marito. I condizionamenti nelle sue scelte sono stati soprattutto nei confronti del repertorio da affrontare: alcune decisioni le sono state imposte dal legame con il coniuge, un sodalizio che l'ha spinto a esibirsi prevalentemente in duo con il violino. A fronte di questo aspetto fondamentale non vanno sottovalutati i motivi economici e soprattutto familiari: Dorette amava profondamente la famiglia e la pressante cura dei figli ha inciso non poco sulle scelte e il tempo da dedicare alla carriera di musicista.

Dalle critiche si evince la straordinaria musicalità e bravura tecnica di Dorette, confermata dal grande plauso del pubblico. Essendo impossibile calare ai nostri giorni un ritratto della donna e dell'artista che ha vissuto in una condizione storico-sociale diversa, ci si pone comunque l'interrogativo se la sua attività oggi avrebbe

⁴⁵ Cfr Appendice n. 23.

un percorso più indipendente da quella del marito e anche più personale (come ad esempio è accaduto nella vita di Clara Wieck e di altre musiciste).

Testi originali dei passi citati

n. 1

Mad. Scheidler aus Gotha sang die bekannte Scene von Mozart, mit obligatem Pianoforte, und eine deutsche Scene vom Hrn. Konzertmeister Spohr aus Gotha, mit Einsicht, guter Methode und einer Stimme, die in den mittlern und tiefern Tönen recht gut klingt, aber freylich nicht mehr frisch und jugendlich ist. Ihre Dem. Tochter accompagnirte die erste Scene auf dem Pianoforte recht gut; spielte dann ein sehr angenehm gesetztes Konzert von Backofen, auf der Harfe, mit viel Fertigkeit und Präcision, mit Anmuth und auch schönem Anstand, und beschloss dann mit einer Phantasie und allerliebsten Variationen ohne Begleitung, auf demselben Instrumente, in welchen letztern sie die gerühmten Vorzüge ihres Spiels noch mehr zeigte und vom gesammten Publikum den lebhaftesten Beyfall erhielt⁴⁶.

n. 2

Von Virtuosen, die während unsers Zeitabschnittes sich im Gewandhausconcert hören ließen, erwähnen wir besonders den großen Geigenspieler Louis Spohr, der zuerst 1804 und sodann, mit seiner jungen Frau, der Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, auch 1807 wieder nach Leipzig kam⁴⁷.

⁴⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung* (da qui in poi AMZ), XV, 8 gennaio 1806, p. 230.

⁴⁷ Cfr. EMIL ANESCHKE, *Leipzig seit 100 Jahren. Säcularchronik einer werdenden Großstadt. Ein Beitrag zur Localgeschichte seiner Heimath*, Leipzig, Johann Friedrich Hartknoch, p. 192.

n. 3

Leipzig. Am 27 sten Okt.

gab der herzoglich gothaische Konzertmeister, Hr. Spohr, mit seiner Gattin ein Konzert, das, dem Werthe der Kompositionen, wie der Ausführung nach, eins der ausgezeichnetsten unter allen war, die wir seit mehrern Jahren durch fremde Virtuosen hier gehört haben. Ausser einer bekannten schönen Scene von Righini, die Dem. Schicht angenehm vortrug, waren alle Kompositionen von Hrn. Spohr,

und alle gaben Belege, dass wir nicht irreten, als wir vor einigen Jahren, da er seine ersten Arbeiten producirte, in ihm, allen Freunden ernster, gehaltvoller Musik einen Liebling vorher verkündigten. Die Ouverture, ursprünglich zu einer noch nicht bekannt gemachten Oper geschrieben, ist heiter und klar, aber doch mit guter Kunst gearbeitet; sie kann sich mit Ehren neben den beliebtesten und besten zu deutschen komischen Opern zeigen.

Das Violinkonzert (Es dur, As dur, Es dur,) ist ein Stück, voll von Beweisen einer originellen, kräftigen, feurigen, wie es scheint, vor allem zum Düstern und Tief-sinnigen sich gern hinneigenden Phantasie, und von einer, durch strenges Studium der Kunst und nahe Bekanntschaft mit ihren trefflichsten Werken, besonders der neuern Zeit, ausgebreiteten, gründlichen Kenntniss. Der erste Satz ist vielleicht etwas zu schwer, zu künstlich und mühsam gearbeitet, manches darin zu gesucht: das Adagio aber und das Finale sind musterhaft in jedem Betracht. Heiterer und gefälliger ist das Doppel-Konzert für Harfe und Violin, und auch hier fand man besonders das originelle Finale - freylich so vorgetragen, wie es der Meister gemeynt hat! – bezaubernd. Ein Pot-Pourri für die Violin mit Orchesterbegleitung gab vornämlich dem Virtuosen Gelegenheit, sich und seine Kunst von vielen Seiten, und immer sehr vortheilhaft zu zeigen; und eine Phantasie für die Harfe allein ist das Gediegenste, Sinnund Kunstvolleste, von allem, was uns seit Jahren von Kompositionen dieser Art für dies Instrument bekannt worden ist.

Ueber Hrn. Spohrs und seiner Gattin Spiel haben wir schon früher ausführlich gesprochen, und setzen hier nur hinzu, dass Er sich von manchem Allzuwillkührlichen, (im Takt u. dgl.) was er sonst angenommen hatte und worüber hin und wieder geklagt worden ist, jetzt ganz entwöhnet hat, und nun, ohne allen Zweifel, im

Ton und Ausdruck, in Sicherheit und Fertigkeit, unter die ersten aller jetztlebenden Violinisten, im Allegro wie im Adagio, (ja, unserm Urtheil nach, im letztern noch mehr,) gehört; Sie aber, Mad. Spohr, durch grosse Fertigkeit, Nettigkeit und Anmuth des Spiels ganz gewiss überall ausgezeichneten Beyfall finden wird⁴⁸.

n. 4

Der Dritte an der Reihe war der rühmlichst bekannte Hr. Spohr, Herzogl. Sachsen-Gothaischer Konzertmeister, der sich auf der Violin, und seine Frau auf der Pedalharfe hören liess⁴⁹.

n. 5

Spohrs Gattin (Dorette Scheidler) spielte Harfe, wie man sie in Deutschland selten zu hören bekommt – mit einer Zartheit nämlich, mit einer Leichtigkeit und Anmuth, mit einer Sicherheit und Stärke, mit einem Ausdrucke, der hinreissend ist. Ihre Harfe ist nicht gross genug für ihr volles und kräftiges Spiel, und würde, wenn auch Spohr zuweilen mit seiner Violine sie meisterhaft unterstützte, das Ohr der vielverlangenden Zuhörer im grossen Saale nicht befriedigt haben, hätte sie nicht durch ihr bezauberndes Spiel, durch den ätherischen Anhauch ihrer Töne, durch die geflügelte Hand, die im Arpeggio hundert Saiten auf einmal zum Tönen brachte, durch ihr tempo rubato, worin ihr Gatte nur Eine Seele mit ihr auszuathmen schien, die Zuhörer zu einer Aufmerksamkeit gezwungen, die eine Stille hervorbrachte, worin man jeden Athemzug vernehmen konnte. Es war eine schwere Aufgabe, ohne alle Mithülfe zur Befriedigung der Layen und Musikverständigen ein ganzes Konzert mit ihrem Spiele auszufüllen. Nur ein Potpourri in variirten Themen von eigener Komposition brauchte Spohr zur Abwechselung, und die Mozartsche Arie: Gedenke mein, von Hoffmann zur Harfe seiner Gattin gesungen, die ausserdem meistens Kompositionen von ihrem Manne vorträgt. Ein unvergleichliches Konzert von Rote gab Spohr noch zur letzten und höchsten Befriedigung der Zuhörer im letzten vollen Konzerte. Spohr macht sich übrigens noch durch seine Bereitwilligkeit verdient, talentvolle Männer aufzunehmen, die ihre letzte Ausbildung unter seiner Leitung suchen werden⁵⁰.

⁴⁸ AMZ, VI, 4 novembre 1807, pp. 90-91.

⁴⁹ AMZ, XX, 10 febbraio 1808, p. 312.

⁵⁰ AMZ, XXXIII, 11 maggio 1808, pp. 523-524.

n. 6

[...] Mad. Spohr trug eine Phantasie für die Harfe aus H moll, und mit ihrem Mann ein Rondo für Harfe und Violine aus E moll, brav vor⁵¹.

n. 7

Prag, den 17ten Nov. Den 12ten d. gab Hr. Spohr, herzogl. gothaischer Concertmeister, mit seiner Frau Concert im k. ständischen Redouten-Saale. Schon vor fünf Jahren bewunderten wir ihn als einen der ausgezeichnetsten Tonsetzer und Violinspieler, und seine Frau als eine der vorzüglichsten Künstlerinnen auf der Harfe: daher war diesmal das musikliebende Publicum zu einem interessanten Abend schon vorbereitet. Der volle Saal bewies, wie sehr man einmal anerkanntes Verdienst fortwährend zu würdigen weiss, und der allgemeine Beyfall krönte neuerdings des Hrn. Sp. geistvolle Compositionen sowol, als deren meisterhafte Ausführung. [...]

Die Sonate für Harfe und Violin, welche Hr. Sp. u. seine Frau spielten, und die sich mit einer interessanten Zusammenstellung verschiedener Lieblingsstücke aus der Zauberflöte endete, welche Stücke theils variirt, theils mit Verfolgung der Schlussgedanken aneinander gekettet, und mit entzückender Einheit vorgetragen wurden, woraus zugleich die vollkommenste harmonische Vermählung des vortrefflichen Künstler-Paars deutlich zu erkennen war – erweckte die innigste Theilnahme⁵².

n. 8

Mit seiner Frau spielte Hr. Sp. ein Allegro, welches sie mit viel Fertigkeit, Geschmack und Ausdruck auf der Harfe vortrug. Es dünkt uns, von allen uns bekannten Virtuosinnen auf diesem Instrumente besitze keine so viel Schule, und so viel inniges Gefühl im Ausdrucke, als Mad. Spohr; dafür aber möchte Dem. Longhi mehr Kraft, und Mad. Simonin-Pollet mehr Gleichheit im Spiele haben. Was man aber am Spiele der Dem. Longhi auszustellen veranlasst wird, sie habe keine Milteltinten, dürfte auch von Mad. Sp. gelten. Denn ihr Piano ist vom Forte in zu

⁵¹ AMZ, XVIII, 31 gennaio 1810, p. 285.

⁵² AMZ, L, 9 dicembre 1812, pp. 818-820.

grossem Abstände. Zum Schlusse spielte Mad. Sp. allein eine Phantasie (C moll) auf der Harfe, wobey sie dem Charakter der Composition, „Schwermuth und düsterer Ernst,“ ganz entsprochen zu haben scheint. Der erste Satz einer Symphonie (Es dur) von Hrn. Spohr, welche gleich Anfangs vorkam, machte – ungeachtet des darin vorkommenden, brav fugirten Satzes – wegen der unmässigen Länge die Wirkung nicht, die man sich davon versprach⁵³.

n. 9

Nie sollte eine Künstlerin suchen durch Gesangv, der ihrer Natur und ihrem innern Wesen zuwiderist, den Beyfall des Publicums erzwingen zu wollen. Am 14ten gab Hr. Louis Spohr und seine Frau ein zweytes Concert in dem kl. Redoutensaale, in welchem er sich ganz als grosser Meister des Violinspiels beurkundete. Er spielte von seiner Composition ein neues Violin-Concert aus A dur, welchem eine Einleitung aus A moll feyerlich und langsam voranging. Das Adagio war aus D dur. Ein allerliebstes Rondo endigte. Dann hörten wir noch ein Pot-pourri von ihm spielen, welches, ausser einem russischen Liede, Variationen über das Thema aus Don Juan: La ci darem la mano - enthielt. Hr. Sp. ist unstreitig im Angenehmen und Zarten die Nachtigall unter allen jetzt lebenden, wenigstens uns bekannten Violin-spielern. Es ist kaum möglich, ein Adagio mit mehr Zartheit und doch so deutlich, verbunden mit dem geläutertsten Geschmacke, vorzutragen; dabey überwindet er im geschwinden Zeitmaasse sehr schwere Passagen und die grösstmögliche Spannung mit einer unglaublichen Leichtigkeit, wozu ihn freylich die Grösse seiner Hand wohl zu statten kömmt. Er erhielt heute abermals allgemeinen und ungetheilten Beyfall, und wurde zweymal hervorgerufen, welche Ehre im Concerte - so viel wir uns erinnern - nur Hrn. Polledro wiederfuhr⁵⁴.

n. 10

Am 17ten hatten wir das Vergnügen, Hrn. Louis Spohr, herzogl. Sachsen-Gotha'schen Concertmeister, und seine Gattin, in einem, im kl. Redoutensaale zu ihrem Besten veranstalteten Concerte, zu bewundern. Ref unterschreibt gern

⁵³ AMZ, VII, 17 febbraio 1813, p. 115.

⁵⁴ *Ibidem*.

die über dieses brave Künstlerpaar in andern Blättern, und vorzüglich in Ihrer musikal. Zeitung gefällten Urtheile, und kann nur hinzusetzen, dass auch hier ihr meisterhaftes Spiel allgemein entzückte. Herr Sp. spielte ein Violin-Conc. mit spanischem Roudo, und am Schlusse ein Pot-pourri, beydes von seiner Composition; mit seiner Frau aber eine von ihm gesetzte Sonate für Pedalharfe und Violin. Die Composition sowol des Concerts, als dieser Sonate, war bedeutend, und zeichnete sich nicht wenig vor den wässerigen, zusammengestoppelten Producten aus, womit viele ausübende Tonkünstler, ohne Talent und ohne Beruf zur Composition, hier auftreten. Wie wir hören, giebt Hr. Sp. den 10ten Januar ein zweytes Concert, in welchem wir sein jüngstes Gericht hören werden. Ref zweifelt keineswegs, dass er ein eben so gedrängt volles Haus haben werde, als das erste Mal⁵⁵.

n. 11

Den 19ten gab in dem k. k. kleinen Redoutensaale um die Mittagsstunde Hr. Louis Spohr sein Abschied-Concert. Da das Wetter ganz vortrefflich war, so hatte sich eine zahllose Menge von Spaziergängern auf der Bastey zum Genuss der warmen Sonne, aber nur eine sehr kleine Zahl zu dem Ohrenschmaus eingefunden. [...]

4) Potpourri für Harfe und Violine, gespielt vom Concertgeber und seiner Frau. Zwey Themata, ein äusserst zartes von Danzi, und das allgemein bekannte und beliebte aus Voglers Castor u. Pollux, (F dur) sind hier glücklich und sinnig verarbeitet. Das gefühlvolle Spiel der Mad. Spohr, und die delicate Begleitung der Violine, sprach zu aller Herzen⁵⁶.

n. 12

Darmstadt. Hr. Kapellm. Spohr und dessen kunstreiche Gattin (die aber, leider, mehrere Wochen hier krank darnieder lag,) entzückten im Abendverein alle Anwesenden durch ihre meisterhaften Kunstleistungen. Auch hatte Ref. mehrmals Gelegenheit, Hrn. Sp. durch seine vorzüglich gearbeiteten Quartette und Quintette zu bewundern. Der Componist bewies da, dass es ihm keineswegs allein um vor-

⁵⁵ AMZ, III, 20 gennaio 1813, p.53

⁵⁶ AMZ, XIII, 29 marzo 1815, pp. 217-218.

theilhafte, glänzende Wirkung seiner Violin zu thun ist, sondern dass er sich den höhern Zweck vorgesetzt hat, vollendete, in contrapunctischer Ausarbeitung über das Zufällige jedes Zeitgeschmacks hinausreichende Werke, neben der Mitwelt, auch der Nachwelt zu übergeben. Möge dieses ausgezeichnete Künstlerpaar, das vom Geschick so schön zusammengefügt worden, auf seiner Reise durch die Schweiz, Italien und England recht glücklich seyn, und überall die reich verdiente, freundliche Aufnahme finden!⁵⁷

n. 13

CONCERT.

Avec permission de M. le Maire et sur la demande d'un grand nombre d'amateurs de la ville de Strasbourg, M. Spohr, maître de chapelle et premier violon à Vienne, et son épouse, donneront mercredi prochain 13 mars,, un concert public à la Réunion-des-Arts, dans lequel M. Spohr se fera entendre sur le violon et M.me Spohr sur la harpe. L'affiche du jour annoncera le programme. [...] ⁵⁸

n. 14

Am 9ten und 13ten März gaben Hr. und Mad. Spohr Conc. Zu dem Lobe, das diesem wahrhaft grossen Künstler in diesen Blättern früher zu Theil worden, lässt sich nichts beyfügen. Sein Spiel machte tiefen Eindruck, und benahm manchem Hörer den Wahn, Frankreich besitze allein die grössten Violinisten dieser Zeit. Man fühlte sogar, wie arm eine Composition Rode's, Kreuzers, Lafonts u. a., von Spohr vorgetragen, erscheinen müsste. Ref., weit entfernt, diese letztern, als Componisten und Spieler, herabsetzen zu wollen; suum cuique: allein Hr. Sp. Kunsttalent lässt sich nicht durch Vergleichung bestimmen. Er ist wirklich Schöpfer einer gehaltvollern Gattung von Composition für die Concertviolin. Er spielte wol die Werke aller jener franz. Künstler: ob aber letztere die seinigen in demselben Grade vorzüglich ausführten, ist nicht schwer zu entscheiden. – Die Compositionen, welche er in beyden Concerten hören liess, bestanden in 2 Conc., einer Polonoise,

⁵⁷ AMZ, X, 6 marzo 1816, p. 153.

⁵⁸ *Courrier du Département du Bas-Rhin*, XXXI, 12 marzo 1816, p. 4.

einem Potpourri; dann, für die Harfe, in einem Adagio und Rondo, und in variirten Gesängen aus der Zauberflöte, mit Violin-Begleitung; endlich in der - Overture aus seiner Oper Alruna. Fliessender Gesang, überraschende Modulationen, kühne, kanonische Nachahmungen, und immer neue, reizende Instrumentirung trifft man allenthalben in Hr. S. Compositionen. Das Adagio im 12/8 Takt seines ersten Concertes, so wie das mit Recitativ abwechselnde Audante des letztern, sprachen zu Aller Herzen. Erst im 2ten Conc., liess sich über das Spiel der Mad. S. urtheilen, da sie in dem ersten, durch unaufhörliches Reissen der Saiten, wegen allzugrosser Hitze, verhindert wurde, das Musikstück zu endigen. Sie besitzt allerdings ein feines, ausdrucksvolles Spiel; ihr Triller ist regelmässig, und das Ganze gewinnt durch Hr. S. Violin- Begleitung doppelt an Reiz⁵⁹.

n. 15

Florenz, den 10 ten Novemb. Mögen sich doch die ausübenden Tonkünstler warnen lassen und die Reise nach Italien nicht unternehmen, wenn es ihnen nicht auch, wie mir, Hauptzweck ist, dies schöne Land und seine Kunstwerke kennen zu lernen, und wenn sie nicht dazu eine, für Künstler bedeutende Summe verwenden können und wollen! Denn so viel kann ich aus eigenen Erfahrungen abnehmen: man muss die Ehre, von den Italienern als Künstler gekannt zu seyn, ziemlich theuer bezahlen, und einem Instrumentisten wird es, auch bey den günstigsten Umständen, nicht gelingen, so viel zu gewinnen, als die Reise kostet; und zwar, theils, weil die Eintrittspreise in ganz Italien äusserst gering sind und mit den bedeutenden Concertunkosten in gar keinem Verhältnis stehen; theils, weil die Instrumentalmusik nicht allgemein genug geschätzt und geliebt wird. In Mayland z. B., wo ich mein Conc. im grossen Theater della Scala gab, hatte ich 50 Dukaten Concertunkosten und durfte doch den gewöhnlichen Eintrittspreis, von anderthalb Frank, nicht erhöhen, weil man ja gewohnt ist, dafür eine grosse Oper und zwey lange Ballets zu sehen! Es gehörten daher 400 Zuhörer dazu, bis ich die Kosten ersetzt bekam; und wirklich hatte ich auch nicht viel mehr, da an demselben Abende noch einige Theater spielten – was aber nie ganz zu vermeiden ist. In jenem Theater war überdies nicht eine einzige Loge zu meiner Verwendung, denn sie gehören sämmtlich Privatpersonen eigenthümlich, und diese zahlen nie über den festgesetzten Eintrittspreis. Man forderte mich, selbst öffentlich, zu einer

⁵⁹ AMZ, XXXI, 31 luglio 1816, pp. 533-534.

zweylen Akademie auf; bey dieser würde ich gewonnen haben: nun war aber der einzige freye Tag jeder Woche schon für zweymal besetzt, und drey Wochen jenes Glücks zu harren, oder in kleinen Theatern aufzutreten, konnte ich nir selbst nicht zumuthen. – In Venedig traf ich die ungünstigste Zeit: den October, wo alle Welt auf dem Lande ist. Dennoch gewann ich durch mein Conc. im Theater St. Luca mehr, als in Mayland. In Bologna sagte mir jedermann, ich könne im glücklichsten Fall nur die Kosten herausbringen. Hier, in Florenz, endlich, wo ich vor einigen Tagen im grossen u. schönen Theater della Pergola Conc. gab, würde ich, bey den sehr bedeutenden Kosten und dem geringen Eintrittspreise, (3 Paul) auch wenig Gewinn gehabt haben, wenn mich die Freygebigkeit des Herzogs, der mein Conc. mit seiner Gegenwart beehrte, nicht hinlänglich entschädigt hätte. Den 14ten werde ich, vielfach aufgefordert, ein zweytes Conc. geben. – Ausser dem geringen Gewinn hat man in Italien aber auch mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, bis man nur ein Conc. zu Stande bringt. Man ersucht die Sänger: die Impressarien erlauben ihnen nie, in Concerten zu singen. Endlich finden sich andere: aber wie wollen diese bezahlt seyn! Bezahlen muss man überhaupt in Italien alles, selbst die unbedeutendste Gefälligkeit, wofür in Deutschland der ärmste Schlucker einen Lohn zu nehmen sich schämen würde. So bleibt Einem am Ende nichts, als der Beyfall. Dieser ist nun aber auch in der ganzen Welt nicht so enthusiastisch und tumultuarisch. Ich musste oft aufhören, um das Publicum austoben zu lassen; und mehrmals ward ich gezwungen, ein Musikstück zu wiederholen – was dann mit noch tobenderm Beyfall verdankt wurde. Dass man es auch an Zeitunglob nicht fehlen lässt, beweisen die beyliegenden Blätter. Am meisten scheint in Italien ein neues Violinconc. in Form einer Gesangscene, so wie überhaupt, was sich ihren Gesangsformen nähert, zu gefallen. Jenes Concert schrieb ich im vorigen Sommer in der Schweiz. – In Deutschland sagt man meine Frau todt. Gott sey Dank, sie befindet sich, seit fünfmonatl. ländlichem Aufenthalt in der Schweiz, und in dem milden italien. Klima, sehr wohl, darf aber vor der Hand noch nicht wieder Harfe spielen. Vorher war sie allerdings sehr krank. In acht Tagen gehen wir nach Rom, und werden wol dort verweilen bis gegen den Februar, wo wir in Neapel der Eröffnung des neuen grossen Theaters St. Carlo (d. 2ten Febr.) beywohnen werden.

Louis Spohr⁶⁰.

⁶⁰ AMZ, L, 11 dicembre 1816, pp. 866-867.

n. 16

Hr. und Frau Spohr, vordem in Gotha, dann in Wien. Hr.Sp. erschien uns, wenn wir auch über ein paar Decennien, ja bis auf jene Zeit zurückblicken, wo der junge Mozart -- ewig frischen Andenkens! - hier Concert gab, als der erste Virtuos unter den Componisten, und der erste Componist unter den Virtuosen.-- Die Virtuosität des Harfenspiels der Fr. Spohr ist besonders ausgezeichnet in Sprüngen und im Pedalgebrauch. So gross der Beyfall war; so musste er doch bey den Nichtkennern geschmalert werden durch den Umstand, dass sie eine so mittelmässige, in der Mitte herum, (der un- und eingestrichenen Octave) schlechte Harfe hat, eine ältere Nadermannische. Wir haben hier bessere, nicht bloss Nadermannische, neuere, sondern Erhardische. Auch ein hiesiger Dilettant der Instrumenten-Baukunst, Hr. Notz, hat eine weit bessere verfertigt. Was Hr. Spohr für seine würdige Gattin componirt hat, ist vortrefflich; wenn er auch das Wesen und die Prästanz der Harfe -- ich will nicht sagen, nicht zu kennen scheint, -- aber doch bey weitem nicht erschöpft⁶¹.

n. 17

Es war nun die Zeit zur Reise nach London herangekommen. Da ich willens war, meiner Frau in London eine neue Erard'sche Harfe mit dem verbesserten Mechanismus à double mouvement zu kaufen, so ließen wir das alte Instrument in der Verwahrung des Herrn Vogel zurück. Der Familie Vogel war dies sehr lieb, da sie nun sicher darauf rechnen konnte, uns auf der Rückreise wiederzusehen⁶².

n. 18

Im Hause des Herrn Ries hatte ich auch die Bekanntschaft von Herrn Erard, dem Chef des Londoner Hauses frères Erard, gemacht und in Begleitung meiner Frau bereits das Magazin von fertigen Harfen besucht. Wir konnten uns jedoch nicht entschließen, sogleich eine derselben auszuwählen, da Dorette erst erproben mußte, welche Größe ihr am meisten zusagen würde, und ob sie sich überhaupt an den

⁶¹ AMZ, XXVII, 3 luglio 1816, p. 458.

⁶² Louis SPOHR'S, *Selbstbiographie*, II, Cassel und Göttingen, Wigand, 1861, p. 77.

neuen Mechanismus werde ge wöhnen können. Dieser Verlegenheit machte Herr Erard da durch ein Ende, daß er sich freundlichst erbot, ihr eine Harfe nach ihrer Auswahl für die Dauer des Londoner Aufenthaltes zu leihen, die sie dann, wenn sie ihr nicht zusage, gegen eine andere vertauschen oder auch ganz zurückgeben fönne. Dies nahm sie mit Dank an und begann nun sogleich, sich auf dem neuen Instrumente einzuüben; doch wollte es ihr anfangs gar nicht recht gelingen.

[...]

Die neue Harfe, obgleich vom kleinsten Format, war nämlich doch noch um ein bedeutendes größer, so wie auch stärker bezogen, als ihre eigene und verlangte daher viel mehr Kraftanstrengung, und sodann wurde es ihr sehr schwer, sich an den neuen Mechanismus à double mouvement zu gewöhnen, da sie den einfachen von Kindheit an geübt hatte. Sie sah daher bald ein, daß sie auf dieser Harfe erst nach Monaten werde öffentlich spielen können, und ich beschloß deßhalb, fie nur einmal in meinem Benefiz-Concert auftreten zu lassen, um diesem dadurch einen besonderen Reiz zu geben⁶³.

n. 19

Meine Frau hatte sich unterdessen mit ausdauerndem Fleiße auf der neuen Harfe eingespielt, sich dabei aber wegen des größeren Umfangs und stärkeren Saitenbezug; derselben, über mäßig angestrengt, so daß fie sich recht erschöpft und leidend fühlte⁶⁴.

n. 20

Ich war dabei nicht ohne Besorgniß, daß der Schrecken und die lange Pause meine Frau noch mehr aufgeregt haben würde und horchte daher in großer Spannung auf ihre ersten Accorde; als diese aber in gewohnter Kraft ertönten, be ruhigte ich mich sogleich und überließ mich nun ganz der Auf merksamkeit auf unser Zusam menspiel. Dieses, welches in Deutsch land immer so sehr gefallen hatte, verfehlte auch auf das enga lische Publikum seine Wirkung nicht; es steigerte sich daher der Beifall bei jedem Sage des Duettes und wollte am Schlusse desselben gar nicht

⁶³ Cfr. *Ivi*, pp. 85-86.

⁶⁴ Cfr. *Ivi*, p. 93.

enden. Als wir höchst erfreut über diesen Erfolg abtraten, dachten wir Beide nicht, daß es das letzte mal gewesen war, daß Dorette Harfe gespielt hatte!⁶⁵

n. 21

Doch nun , als sie sich nur zu sehr überzeugt hatte, daß ihre physische Kraft nicht ausreiche, das neue Instrument zu bewältigen, und eine Rückkehr zum alten sie auch nicht mehr befriedigen würde, nachdem von ihr die Vorzüge des neuen im Ton und in der Mechanik genau erkannt worden waren, nun wurde es mir viel leichter, sie für meinen Vorschlag zu gewinnen, besonders als ich ihr vorstellte, daß sie Künstlerin bleiben und ins fünftige als Pianistin in meinen Concerten , wozu sie ja die nöthige Befähigung besitze, auftreten könne. Dies beruhigte sie sehr, obgleich sie sich sagen mußte, daß sie auf dem Pianoforte solche Erfolge wie auf der Harfe, auf der ihr wenigstens in Deutschland Niemand gleich kam, unmöglich zu erringen im Stande sein würde⁶⁶.

n. 22

Die Stimmen sind sehr zweckmässig verarbeitet, die Partie des Pianoforte sehr dankbar und dem Instrumente angemessen, die Modulationen frappant, ohne unnatürlich zu werden, die rhythmischen Verbindungen neu und ungewöhnlich. Mad. Spohr, die sonst vortreffliche Harfenspielerin, trug es mit der grössten Präcision und dem zartesten Ausdruck vor, so, dass der Wunsch, man möchte sie doch lieber, wie ehemals, auf der Harfe hören, verstummen musste. 5) Potpourri für die Violine über irländische Nationalmelodien. Das fremdartige familie, der Melodien gewährt diesem Stücke viel Eigenthümlichkeit, die der Componist auch in die Zusammenstellung und in die Figuren zu legen gewusst hat. Ueber den vollendeten Vortrag desselben darf man kaum wagen, noch etwas hinzuzusetzen, da die musikalische Welt hierüber einstimmig urtheilt⁶⁷.

⁶⁵ Cfr. SPOHR, *Selbstbiographie*, cit., p. 101.

⁶⁶ *Ivi*, p. 103.

⁶⁷ AMZ, XXXVIII, 15 settembre 1821, p. 650.

n. 23

Nekrolog. Dorette Spohr.

Wer diese ausgezeichnete Frau als Künstlerin und als Hausmutter kannte, muss ihren grossen Verdiensten in beiden Rücksichten die höchste Achtung zollen. Sie wurde am 2. Dec. 1787 in Gotha geboren, wo ihr Vater, Hr. Scheidler, Kammermusikus, und ihre Mutter, aus der musikalischen Familie Preising, geschätzte und gebildete Kammersängerin war. In solchen Verhältnissen musste sich ihr musikalisches Talent früh entwickeln. Hier lernte sie Spohr, welcher 1805 in seinem 21. J. gotha'scher Concertmeister wurde, als fertige Pianoforte- und Harfenspielerin kennen. Ihr Harfenmeister war der damals geschätzte Backofen. Als sie 1806 Spohr's Gattin geworden war, widmete sie sich der Harfe mit solcher Ausdauer und so grossem Erfolg, dass sie auf den Kunstreisen mit ihrem schon damals hochgefeierten Gatten alle Hörer entzückte, so dass Beiden von allen Orten her der wärmste Beifall öffentlich gespendet wurde.

Weil nun damals die Harfe sich nur weniger und meist von französischen Componisten zwar dem Instrumente angemessen und effectueurend verfertigter Solostücke erfreute, deren innerer Werth keinesweges dem äusserlich Glänzenden entsprach: so verfasste L. Spohr viele Compositionen für die Harfe in seiner eigenthümlichen, teutschen Weise, die, vom Alläglichen abweichend, freilich die Schwierigkeiten für die Ausübung auf diesem an sich schweren Instrumente bedeutend vermehrte. Allein die Liebe zum Gatten und zu tieferer Kunst i geisterten die innige Kunstgeweihte so, dass sie, alle Hindernisse besiegend, wie ein Genius frei über allen Schwierigkeiten schwebte, als strömten die Ergüsse ihrer schönsten Empfindungen frei und ungesucht in besetzte Lüfte und bezauberten alle Herzen. Nur sie vermochte es mit solcher inner Poesie, das Schwierigste zu durchdringen und zu verherrlichen. Nur selten wagten sich andere Harfenspieler an diese wahrhaft geistvollen Erzeugnisse der Muse unsers Spohr's, die am schönsten und höchsten namentlich in den meisterlichen Sonaten für Harfe und Violine sich aussprechen und überall, wo sie nur von diesem geehrten Paare vorgetragen wurden, den lebhaftesten Enthusiasmus erregten. Es wäre ein Verlust für die Kunst, wenn diese edeln Meisterwerke nur darum der Welt unzugänglich bleiben und nicht durch den Druck veröffentlicht werden sollten, weil die meisten bisherigen Harfenspieler, meist französische Virtuosen, die Mad. Spohr weit überragte, sie nicht zu erfassen

verstanden. Sie sind so rund, ganz und gediegen in sich selbst und geben einen viel höhern Genuss, als alle Concerte für Harfe und Orchester, die Spolr anfangs gleichfalls schrieb, sie aber, als dem Instrumente weniger angemessen, wieder aufgab, dass wir uns mit Wonne dieser Meistervorträge des geliebten Künstlerpaares noch jetzt dankbar erinnern. Es gab keine Kunstreise, wohin sie ihren Gatten nicht begleitet hätte. Auch nach England begleitete sie ihn 1820; auch von London aus wurden Beide mit gleicher Ehre öffentlich und nach Verdienst begrüsst. Von jetzt an wurde leider ihre Gesundheit so wankend, dass sie auf den Rath der Aerzte und nach ihrem eigenen Gefühl das Spiel der Harfe aufgeben musste. Ihre Liebe zur Kunst hiess sie nun das minder nervenanstrengende Pianoforlespiel wieder ergreifen, worin sie, wenn auch nicht in neu glänzender Bravour mit den grössten Virtuosen aller neuesten Zeit wetteifernd, durch ihr sinniges, vollgeistiges Spiel alle Herzen zu gewinnen wusste. Die Liebe ihres Gatten schuf auch jetzt wieder mehre vortrefliche 'Tonstücke für Pianof. und Violine, namentlich das bekannte grosse Quintett mit Begleitung von vier Blasinstrumenten, welches die Meisterin in de ersten Jahren ihres Aufenthalts in Cassel noch einmal öffentlich vortrug. Es war das letzte Mal ihres öffentlichen Auftretens; von jetzt an zog sie sich ganz in den Kreis ihres glücklichen häuslichen Lebens zurück. Betrauert von Allen, die sie kannten, verschied die hochgeehrte Künstlerin und von den Ihrigen innig geliebte Frau am 20. Novbr. 1834⁶⁸.

⁶⁸ AMZ, III, 21 gennaio 1835, pp. 43-44.

Novità e riscoperte dai fondi musicali antichi del Conservatorio Paganini di Genova¹

di Carmela Bongiovanni

Introduzione

La ricatalogazione completa della Biblioteca del Conservatorio Paganini, in particolare dei suoi fondi antichi, ha portato alla luce numerose nuove identificazioni di autori ed opere, oltre a spuri, conflitti attributivi, conferme o segnalazioni di ulteriori anonimi, ecc. Il riordino è ancora in corso e non verrà completato prima di anni: altri manoscritti sicuramente torneranno alla luce e nuove precisazioni saranno possibili sulle composizioni ad oggi mutile, ma domani forse completabili. Le nostre schede del catalogo collettivo delle biblioteche italiane (OPAC SBN) presenti in rete subiscono continue variazioni e modifiche proprio in forza dei rinvenimenti di nuovi manoscritti, ricomposizioni di unità bibliografiche, scopri, risistemazioni. Alcune schede vengono cancellate e accorpate, in quanto i manoscritti sono stati rinvenuti a pezzi in luoghi lontanissimi, e vengono conseguentemente ricomposti: il nostro è più che mai un catalogo 'aperto', in continuo divenire. Per questo motivo è opportuno consultare le nostre schede a partire dal catalogo collettivo SBN²; sul catalogo RISM esse potrebbero essere ricercabili o apparire in una versione precedente³.

¹ Il presente contributo riprende ampliandola una mia relazione letta al convegno internazionale *Musicology and music librarianship in cultural context*, Atene 20-21 febbraio 2025, dal titolo *Anonymous music manuscripts: strategies for identification and new discoveries*.

² Mi riferisco al catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (Open Public Access Catalogue), opac.sbn.it, cui appartiene la biblioteca del Conservatorio di Genova da diversi anni.

³ *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) <https://opac.rism.info/main-menu-/kachel->

Al momento quindi è possibile effettuare un bilancio solo provvisorio di quanto rintracciato. Alcune scoperte (o riscoperte) sono davvero degne di interesse ancora in questa fase intermedia, che segna solo una tappa della definitiva risistemazione e catalogazione dei fondi antichi della biblioteca. Si tratta di un lavoro di paziente ricostruzione e descrizione, intrapreso da quasi dieci anni. Il lavoro è basato sull'opera preziosa compiuta dai predecessori e in particolare da Salvatore Pintacuda (che nel 1966 pubblicò il catalogo a stampa dei fondi antichi del Conservatorio di Genova)⁴, oltre ad alcuni collaboratori dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali di Milano (URFM), che hanno provveduto ad integrare il lavoro svolto da Pintacuda con schede cartacee dai fondi antichi del Conservatorio Paganini di Genova, in particolare del Sette-Ottocento, successivamente riversate nel *Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900*, oggi consultabile sul portale dell'URFM⁵. Una larga parte dei manoscritti anonimi è stata esclusa da tutte le successive campagne di catalogazione che si sono succedute nel tempo. In questa sede verranno puntualizzate solo alcune delle scoperte, e in particolare quelle del primo Settecento realizzate tra i manoscritti anonimi del Conservatorio: rimando a miei precedenti contributi, pubblicati o in corso di pubblicazione⁶, per ulteriori segnalazioni.

menu. La scheda RISM presenta tuttavia un link alla scheda originale dell'OPAC SBN.

⁴ Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Nicolò Paganini". *Catalogo del fondo antico*, a cura di Salvatore Pintacuda, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966. Segnalo un ulteriore catalogo a stampa della biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova, GIORGIO PIUMATTI, *Catalogo delle opere di musicisti liguri esistenti presso la Biblioteca del Conservatorio di musica 'Nicolò Paganini' di Genova*, Genova, E.R.G.A., 1975.

⁵ Dal 2006 in rete: <http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>.

⁶ *Nuove identificazioni dai fondi antichi del Conservatorio Paganini di Genova*, in *Helicon resonans. Studi in onore di Alberto Basso*, a cura di Cristina Santarelli, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 1241-1275; *Presentazione della biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova*, «Vedi anche. Notiziario della sezione ligure dell'AIB», 32, 2022, n. 1, pp. 1-6 <https://riviste.aib.it/index.php/vedianche/issue/view/1291>; *Alcune precisazioni di storia materiale sull'opera di scuola napoletana in "I gioielli della corona". I musicisti minori o poco studiati della Scuola napoletana del Settecento*. Atti del Convegno di studi, Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2022, in preparazione (una anteprima letta al convegno di Reggio Calabria si trova pubblicata in *Academia.edu* con il titolo *Fonti musicali*

1. Incipit musicali e strategie di identificazione

Con le risorse disponibili in rete, è stato possibile effettuare comparazioni di incipit musicali e attribuzioni con buon margine di sicurezza.

Le strategie di identificazione si fondano soprattutto sul confronto tra incipit musicali e inoltre sul vaglio di metadati di singoli recitativi e arie nelle copie digitali di melodrammi disponibili in rete.

La biblioteca del Conservatorio di Genova possiede un numero molto elevato di manoscritti musicali; sono disponibili in OPAC SBN alla data del 2 giugno 2026 oltre 8400 schede di manoscritti (poco più del 60% del totale posseduto). Invece nel *Catalogo nazionale dei manoscritti musicali* dell'URFM, risultano 4740 record, ovviamente in parte non sovrapponibili a quelli catalogati in SBN. Preciso che le schede URFM sono talora plurime: comprendono cioè un certo numero di manoscritti ognuna. Tra i record presenti in OPAC SBN, oltre duemila tra i manoscritti catalogati in SBN comprendono descrizioni di anonimi o adespoti, in buona parte identificati. Naturalmente il computo dei manoscritti anonimi è parziale e destinato ad allungarsi con il procedere della catalogazione. Se si comparano le cifre con altre biblioteche musicali italiane dalle dimensioni anche maggiori, vediamo che il Conservatorio di Genova supera come numero di anonimi tutte le altre biblioteche musicali. Questo è indicativo dell'estremo disordine in cui fino a pochi anni fa il fondo musicale antico è stato lasciato. Tra gli anonimi segnalo inoltre centinaia di manoscritti di musica sacra posseduti dal Conservatorio ed attualmente in corso di catalogazione, dalla provenienza perlopiù sconosciuta: ben difficilmente sarà possibile identificarli, in assen-

manoscritte e storia materiale dell'opera di scuola napoletana: alcuni casi significativi); *L'archivio musicale di un teatro fra antico e nuovo regime: il fondo 'anonimi' del Conservatorio Paganini*, in *La storia del Conservatorio*, «Il Paganini. Quaderno del Conservatorio Paganini di Genova», n. 3, 2017, pp. 194-205.

za di una traccia circa le istituzioni religiose di provenienza. Altro problema a fianco dei manoscritti anonimi ancora più arduo: quello dei precedenti possessori anonimi. Per questi ultimi lo studio delle filigrane, delle mani dei copisti e soprattutto delle legature originali potrà forse portare a risultati, permettendo di collegare manoscritti diversi e con collocazioni differenti, e formulando ipotesi su una provenienza comune.

2. Novità dai fondi del primo Settecento: Alessandro Scarlatti e Händel

Sono state scoperte numerose fonti di cantate di Alessandro Scarlatti comparando gli incipit musicali e testuali dei testimoni anonimi genovesi con schede di altre fonti rintracciate nei cataloghi collettivi di rete (OPAC SBN e RISM); i criteri di ricerca applicati sono stati rigorosamente bibliografici.

Per quanto riguarda Alessandro Scarlatti, nel suo catalogo del 1966 Salvatore Pintacuda⁷ aveva segnalato alcune raccolte di cantate esistenti nella biblioteca del Conservatorio Paganini e tra queste anche due antologie anonime, entrambe segnate A. 1. 11⁸. All'elenco delle cantate di Alessandro Scarlatti presenti a Genova vanno ora aggiunte almeno altre quattro antologie, tutte adespote ma identificate in buona parte come opera dello stesso Scarlatti; si tratta delle sillogi con collocazione A. 1. 9⁹, A. 1. 10¹⁰, A. 1. 12¹¹, D. 7. 32¹². Inuti-

⁷ *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Nicolò Paganini"* cit., pp. 407-408.

⁸ Nella recente catalogazione in SBN ho distinto le segnature dei due manoscritti rispettivamente in A. 1. 11 A (BID LIG0482849) comprensiva di una cantata intestata a Domenico Scarlatti, e A. 1. 11 B (BID LIG0484097).

⁹ BID SBN LIG0481831.

¹⁰ BID SBN LIG0482552.

¹¹ BID SBN LIG0485869.

¹² Olim: A. 7b. 34; BID SBN LIG0504880.

le dire che queste raccolte forniscono contenuti di grande interesse per quanto attiene la diffusione delle cantate di Alessandro Scarlatti in Italia.

Tra le più significative segnalo la silloge D. 7. 32, un vero campionario di cantate di primissimo Settecento. Delle ventun cantate presenti in questa silloge, sono riuscita a identificarne solo otto come opera certa di Alessandro Scarlatti, grazie al confronto con gli incipit musicali presenti in SBN e soprattutto nel RISM. Una nona cantata è stata identificata come opera di Handel; si tratta di «Lungi dal mio bel Nume» HWV 127, nella versione per contralto e basso strumentale, presente – al momento – in copia unica in Italia¹³. L'ultima cantata delle ventuno contenute in questa antologia, «Amo, né so comprendere che cosa sia», è rimasta anonima, ma sembra del tutto assimilabile allo stile di Alessandro Scarlatti. Molte delle cantate conservate in questa antologia sono in copia unica anche in Italia o comunque coeva all'autore; per esempio, la cantata attribuita con certezza a Scarlatti e intitolata *La bellezza*, è rara anche all'estero¹⁴. D. 7. 32 è un'antologia adespota e quasi del tutto priva di titoli, come molti manoscritti musicali con raccolte di arie e cantate miscellanee collocate nella biblioteca del Conservatorio di Genova. Successivi studi potranno forse ampliare il novero delle cantate attribuibili¹⁵. Questo manoscritto, come altri di inizio Settecento presenti in biblioteca, oltre a presentare il dorso e i piatti in pergamena, mostra in alcune carte la tipica filigrana napoletana (quadrupede in campo cerchiato, a volte con iniziali di cartai pendenti), riscontrata similmente in manoscritti con legatura analoga. Dal dorso semi-di-

¹³ BID LIG0504913. Questa cantata, come evidenziato dal RISM, è presente in più copie all'estero.

¹⁴ <https://rism.online/sources/840022048>. L'altra copia è in F-Pn. Incipit: «Tante bellezze insieme».

¹⁵ Gli incipit delle cantate anonime in D. 7. 32 si leggono in OPAC SBN LIG0504880: «Per soggiogar di Fille il core», «Col più vero fedel doglioso amante», «Violetta gentile prima figlia di Zeffiro», «Miltide idol mio sai tu», «Rendo al fin gratie al ciel gratie alla sorte», «Fresche rose fresche rose ch'un giorno sereno veggio», «Son pastorella che in queste selve preda», «Quando premono il seno gravi cure», «Ho il cor pien di contento», «Vanne pur tu che ti vanti», «Dell'Arno in su la riva», «Amo ne so comprendere che cosa sia».

velto si possono a malapena evidenziare incisioni in oro scarsamente leggibili. Mancano dati sul precedente possessore di questi manoscritti, il tramite cioè tra l'area di produzione dei manoscritti (in questo caso napoletana) e la biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova. I manoscritti di Alessandro Scarlatti e Handel, riscoperti recentemente, sembrano indicare una provenienza comune napoletana, forse mediata da un medesimo possessore; si presume cioè una copiatura partenopea dei manoscritti in origine, prima di giungere in territorio genovese. L'esame comparato di legature, filigrane e mani dei copisti potrà fornire dati più sicuri al riguardo.

La datazione dei manoscritti con cantate adespote di Scarlatti è forse posteriore di alcuni decenni rispetto alla loro data di composizione. L'attuale riconoscimento di testimoni manoscritti con musica di Alessandro Scarlatti è esemplare: dalle schede dell'URFM si desumono solo cinquantasei schede di manoscritti di questo compositore parte dei fondi antichi della biblioteca del Conservatorio di Genova, mentre attualmente siamo fermi a 147 record in OPAC SBN, intestati a Scarlatti (anche come autore incerto). Il computo è più che raddoppiato rispetto all'esordio; il numero è certamente provvisorio.

A parte il confronto con gli incipit musicali presenti nell'OPAC RISM, e SBN, le identificazioni sono avvenute anche grazie alla presenza di digitalizzazioni di numerose cantate di Alessandro Scarlatti in particolare della biblioteca del Conservatorio di Napoli. Alcune di queste presentano conflitti attributivi: è il caso ad esempio di «Fille tu parti oh Dio», cantata adespota in A. 1. 10, identificata come opera di Alessandro Scarlatti grazie a più schede RISM, che invece nel manoscritto conservato presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli risulta intestata a Leonardo Vinci¹⁶.

¹⁶ Cfr. OPAC SBN MSM0078955, collocazione del ms. Cantate 19@02 con digitalizzazione della cantata.

Il caso del secondo atto dell'*Alexander's Feast* di Handel¹⁷, rinvenuto tra i manoscritti anonimi conservati nella biblioteca del Conservatorio di Genova e databile alla contemporaneità dell'opera di Handel, è diverso, ma la legatura in pergamena del manoscritto è simile alle antologie di cantate di Alessandro Scarlatti citate; ciò potrebbe condurre a ipotizzare, come già scritto, un'area di provenienza, o forse un possessore precedente comune. L'assenza di testo dell'*Alexander's Feast* darebbe adito all'ipotesi di un riutilizzo per una sua successiva esecuzione con testo (probabilmente) italiano. Genova conserva manoscritti attribuiti a Handel; alcuni di questi sono certamente spuri: è il caso delle sei sonate in realtà di Baldassare Galuppi (1706-1785), ma intestate a Handel in F. ANT. SCAT. 26. 9¹⁸.

Restando in tema di musica vocale da camera, è stata rinvenuta in un manoscritto adespoto un'ulteriore copia della cantata di Leonardo Leo «Dove son dove m'aggio»¹⁹. In questo secondo testimone, appaiono alcuni dati sul committente, certamente utili per una sua contestualizzazione: *Cantata a voce sola con VV. per comando di S. E. il Sig.r P.pe D: Ottaviano* [Principe Don Ottaviano] Xbre 1740 [?]²⁰.

Per quanto riguarda invece i diffusissimi duetti di padre Giovanni Battista Martini in decine di biblioteche italiane, anche Genova

¹⁷ Comprende la sola parte seconda dell'oratorio di Handel a partire da «Now strike the golden lyre again»; cfr. BID SBN LIG0470101; collocazione B. 1. 7.

¹⁸ Cfr. la scheda OPAC SBN BID LIG0377047: come ho indicato nella scheda, le sonate per cembalo di Galuppi, contenute in un manoscritto mutilo delle prime carte, sono rispettivamente le sonate in sol minore TorG 10 (mutila della prima carta), si bemolle maggiore TorG 14, mi maggiore TorG 25, fa maggiore TorG 12, re maggiore TorG 13, fa minore TorG 9. La scheda del manoscritto appare inserita tra le composizioni di Handel nel catalogo di Salvatore Pintacuda; cfr. *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "Nicolò Paganini". Catalogo del fondo antico* cit., p. 250.

¹⁹ Già posseduta dal Conservatorio di Genova con collocazione HH. 1. 7i. (BID SBN LIG0248344).

²⁰ Cfr. BID LIG0387266; collocazione della nuova copia: Fondo Ant. M (1). 6.31. Sempre a proposito di Leonardo Leo, è stata identificata un'aria adespota dal *Ciro riconosciuto* in A. 1. 4 (BID LIG0278929).

ne possiede una antologia di dodici, ovviamente tutti adespoti, recentemente identificati e descritti²¹.

3. La riscoperta di interi melodrammi in manoscritti anonimi

Tra gli anonimi identificati grazie alla comparazione tra incipit musicali e ricerca all'interno dei libretti e della stessa musica digitalizzata presente in rete, vi sono interi melodrammi, come nel caso di Latilla, Cesti, Duni, Rinaldo di Capua, e altri. Segnalo di Antonio Cesti la riscoperta del manoscritto di *Orontea*, una delle opere più fortunate del Seicento, sicuramente da collegarsi con la sua rappresentazione locale²². Questo manoscritto, pur anonimo, era stato correttamente identificato dal docente bibliotecario Mario Pedemonte nella prima metà del Novecento, e come tale trascritto nell'inventario generale d'ingresso dei libri della Biblioteca del Paganini completo del nome del suo autore. Per un refuso la scheda apparsa nel *Catalogo nazionale dei manoscritti musicali* dell'URFM riporta invece una *Orontea* anonima datata al Settecento. Il manoscritto di *Orontea*, come risulta dalla partitura, è privo di sinfonia e prologo; anch'esso presenta una legatura in pergamena simile a quella di altre sillogi di musica operistica e vocale da camera dell'inizio del Settecento tra cui le stesse raccolte di cantate con musica di Alessandro Scarlatti.

Tra gli interi melodrammi adespoti identificati, segnalo la farsa in un atto *Le donne cambiate, ossia Il ciabattino*, o ancora *Le donne scambiate*, di Marcos Antonio Portugal (1762-1830), manoscritto copiato a Genova e testimone con ogni probabilità di una o più delle versioni rappresentate localmente²³.

²¹ BID SBN LIG0503327, collocazione D. 8. 39. Il manoscritto è anche anepigrafo. Altri tre manoscritti adespoti con duetti di Giovanni Battista Martini (ma con una sigla che lo identifica chiaramente, F. G. B. M.) sono stati rinvenuti nelle collocazioni SCAT. 1. 11 n.n., 11bis n.n., 11ter n.n.

²² A. 7. 27; BID LIG0494223. Cfr, DAVIDE MINGOZZI, *Una sconosciuta fonte dell'Orontea di Antonio Cesti. Con considerazioni sulla tradizione testuale e musicale*, «Recercare», 37, 2025, pp. 49-99.

²³ BID SBN LIG0499057, collocazione B. 8. 13. Mancano i recitativi oltre alla sinfonia. Il manoscritto della sinfonia, con frontespizio intestato a Portugal e un chiaro riferimento alla rappresentazione geno-

È stata rintracciata tra gli anonimi l'opera *La contessina* di Florian Leopold Gassmann (1729-1774), identificata grazie al confronto con alcuni incipit musicali²⁴. Il nome del compositore appare indicato solo alla c. 264r, con riferimento all'ultima aria cantata da Giovanni Morelli a Genova, aria peraltro inserita due volte nella stessa partitura²⁵. All'atto secondo de *La contessina* di Gassmann fa riferimento una particella adespota e mutila di carte terminali identificata recentemente nei fondi antichi del Conservatorio di Genova²⁶.

Tra le nuove scoperte, a parte alcuni estratti manoscritti catalogati in OPAC SBN, è stata individuata una seconda copia dell'opera *Armida abbandonata* di Ferdinando Bertoni (1725-1813) in un manoscritto privo di frontespizio²⁷, in precedenza identificata erroneamente, in forza di una iscrizione posteriore sulla costa del volume, con l'opera *Armida e Rinaldo* di Gennaro Astarita²⁸. Quest'ultimo manoscritto è identico infatti, anche se privo dell'ouverture, al testimone manoscritto di *Armida abbandonata* intestato a Ferdinando Bertoni, già conosciuto dai repertori e collocato in B. 7. 17²⁹. A differenza di quest'ultimo testimone, vergato a Venezia, il ms. adespoto

vese del Carnevale 1801, si trova collocato a parte in I-GI (SS. A. 2. 3E); cfr. BID LIG0272551. Per l'elenco delle rappresentazioni de *Le donne cambiate* di Portugal a Genova e altrove si cfr. Corago <https://corago.unibo.it/opera/0000095519>.

²⁴ BID SBN LIG0499054, collocazione B. 8. 12.

²⁵ Come ho indicato nella scheda SBN, così si legge sul manoscritto: «Aria del Sig: Leopoldo Gassman Cantata dal Sig: Giovanni Morelli In Genova | Nell'opera intitolata La Contessina». Si tratta di un'aria del personaggio Gazzetta (Basso) «Questo è il regno delle femmine», uguale a quella posta alle c. 42r-59v dello stesso manoscritto.

²⁶ Collocazione: F. Ant. SCAT. 33. 14 n.n. (BID LIG0500967). Sulla rappresentazione genovese del 1779 de *La contessina* cfr. DAVIDE MINGOZZI, *Il teatro a Genova a fine Settecento. Impresari, costume e società (1772-1797)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, pp. 323-324; la scheda in Corago: <https://corago.unibo.it/evento/ZINS005318>.

²⁷ Collocazione: B.7.18 (BID LIG0498472).

²⁸ Cfr. la scheda dal catalogo URFM.

²⁹ Cfr. la scheda in OPAC SBN BID LIG0498460: 1781 *Armida abbandonata Nel Teatro in S. Benedetto Venezia Del Sig:r Ferdinando Bertoni*.

è stato copiato a Genova, ed è con ogni probabilità da collegarsi alla rappresentazione locale dell'*Armida* di Bertoni³⁰.

L'identificazione tra i manoscritti anonimi del Conservatorio Paganini del *Demofonte* di Gaetano Latilla³¹, e ancora de *L'Olimpiade*, in gran parte dello stesso Gaetano Latilla³², è recente e segna una importante acquisizione al lascito musicale di questo compositore³³. Per quanto concerne le provenienze, oltre a presentare legature simili, purtroppo danneggiate, i due manoscritti in tre volumi ciascuno, hanno uguale origine 'veneta', riscontrata dalla presenza in più carte della tipica filigrana con tre lune. Il manoscritto di *Olimpiade* presenta tre arie distribuite nei tre atti intestate al compositore e a fianco il nome del teatro di Venezia in cui l'opera fu rappresentata in prima assoluta: San Cassiano, 1752 («S: Cassano [!] Pma 1752»)³⁴. L'ipotesi che il testimone genovese possa identificarsi con la partitura utilizzata, in tutto o in parte, per la prima rappresentazione dell'opera (o comunque una rappresentazione a Venezia) sembra trovare credito. Del *Rosbale* di Geminiano Giacomelli, identificato e ricostruito tra le raccolte del Conservatorio Paganini, ho già dato conto altrove³⁵.

³⁰ Sulla rappresentazione genovese di *Armida abbandonata* di Bertoni, cfr. Mingozi, *Il teatro a Genova a fine Settecento* cit., pp. 116, 348.

³¹ Collocazione: A. 8. 11-12-13; cfr. BID SBN LIG0494571.

³² Collocazione: A. 8. 30-31 (atti primo e secondo); D. 7. 2 (atto terzo) BID SBN LIG0497172.

³³ Ho già citato le nuove identificazioni di Latilla nel mio *Alcune precisazioni di storia materiale sull'opera di scuola napoletana* in corso di pubblicazione negli atti del Convegno «I gioielli della corona» cit. Rimando per altre identificazioni di manoscritti di Egidio Romualdo Duni e Rinaldo di Capua allo stesso contributo in corso di stampa.

³⁴ Per dati sulla prima assoluta de *L'Olimpiade* di Latilla si cfr. <https://corago.unibo.it/opera/0000351176>. Sul frontespizio del libretto si legge che la rappresentazione fu effettuata nella stagione di Autunno al San Cassiano, mentre la partitura sembrerebbe suggerire la stagione di Primavera.

³⁵ Collocazioni dei tre atti: Atto 1.-2.: D. 7. 4-5; Atto 3.: B. 1. 11; BID LIG0470189. Si veda al proposito: *Alcune precisazioni di storia materiale sull'opera di scuola napoletana* in corso di pubblicazione.

Di Niccolò Piccinni è emerso recentemente tra gli anonimi il solo primo atto de *La donna vana*³⁶; segnalo inoltre il ritrovamento di tutti i tre atti (in tre volumi) de *La francese a Malghera* di Tommaso Traetta, anche in questo caso con una filigrana, tre lune nel margine superiore di alcune carte, che ne indica la probabile provenienza veneta³⁷.

Tra le opere integrali individuate da manoscritti anonimi segnalo *Le donne bisbetiche o sia L'antiquario fanatico* di Marcello Bernardini (ca.1740-1799), farsa il cui manoscritto presenta in più carte il riferimento alla prima assoluta avvenuta al teatro Pace di Roma nel 1785³⁸. Sempre tra i melodrammi individuati grazie al confronto con copie digitali presenti in rete, segnalo *I castellani burlati* di Vincenzo Fabrizi (1764-dopo il 1812), manoscritto in due volumi quasi completamente adespoto, in precedenza attribuito ad altri autori (Giovanni Valentini e Tommaso Gilardoni)³⁹. Anche di quest'opera, rappresentata a Genova nel 1786⁴⁰, sono presenti nei fondi antichi della Biblioteca del Conservatorio di Genova numerose particelle adespote, alcune delle quali con i nomi di cantanti cui furono destinate: Gaetano Brazzini, Giovanna Cardarelli, Giovanni Battista Viscardi. Nessuno risulta aver cantato nella rappresentazione genovese⁴¹; d'altronde parti e particelle manoscritte giravano di teatro

³⁶ Collocazione: C. 8. 18; BID SBN LIG0499759. Per cenni descrittivi su questo manoscritto rimando al mio contributo *Alcune precisazioni di storia materiale sull'opera di scuola napoletana* cit.

³⁷ Collocazione: C. 8. 15bis-16-17 (precedente collocazione del solo primo volume: L. 8. 19); BID LIG0499756. In precedenza era conosciuto il solo primo atto segnalato nel *Catalogo nazionale dei manoscritti* dell'URFM, ma senza indicazione della sua incompletezza.

³⁸ Collocazione: M. 7. 1; BID LIG0386317. Ho già segnalato questo ritrovamento nel mio contributo cit. *Fonti musicali manoscritte e storia materiale dell'opera di scuola napoletana: alcuni casi significativi*, disponibile in https://www.academia.edu/104029452/Fonti_musicali_manoscritte_e_storia_materiale_dellopera_di_scuola_napoletana_alcuni_casi_significativi

³⁹ Collocazione: C. 7. 20-20bis; BID LIG0499327.

⁴⁰ <https://corago.unibo.it/opera/7A00324559>.

⁴¹ DAVIDE MINGOZZI, *Il teatro a Genova a fine Settecento* cit., pp. 348-349.

in teatro al seguito di impresari e cantanti⁴². Per quanto riguarda i numerosissimi manoscritti di partiture, particelle e parti provenienti dall'archivio di un teatro locale, che giacciono in copia multipla nella biblioteca del Conservatorio di Genova, testimonianze dirette delle consuetudini di produzione spettacolare nei teatri dell'Italia settentrionale, è possibile verificare attraverso essi le modifiche a cui i melodrammi andavano soggetti nel pieno e tardo Settecento e anche primo Ottocento⁴³.

4. Arie da opere identificate di primo e pieno Settecento

Le nuove identificazioni riguardano soprattutto particelle da opere di cui a volte è conservata anche la partitura oltre ad estratti: un esempio è dato dalla *Capricciosa corretta* di Vicente Martín y Soler (1754-1806)⁴⁴. Stanno emergendo numerose particelle di quest'opera, manoscritti musicali da porsi in relazione con quella che fu la rappresentazione locale genovese⁴⁵.

Altre sillogi di arie presentano numerosi adespoti: sono state individuate alcune arie da opere di Hasse tra gli anonimi conservati a Genova, sempre grazie al confronto con incipit musicali presenti nei database nazionali (OPAC SBN) e internazionali (OPAC RI-

⁴² Viscardi per esempio risulta aver cantato nei *I due castellani burlati* a Monza nell'Autunno 1786 e a Crema nel 1787; cfr. rispettivamente <https://corago.unibo.it/evento/ZINS000648> e <https://corago.unibo.it/evento/ZINS001298>.

⁴³ Si confronti al riguardo tra gli altri JOHN A. RICE, *Bearbeitungen italienischer Oper für Wien 1765-1800*, in *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. Bis 20. Februar 2005 Würzburg, in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert herausgegeben von Ulrich Konrad, Tutzing, Schneider, 2007, pp. 81-101; KLAUS PIETSCHMANN, *Ein theatrales Abenteuer. Zur Rezeption von Cimarosa L'impresario in angustie im deutschen Sprachraum*, in *Bearbeitungspraxis in der Oper* cit., pp. 151-182.

⁴⁴ La partitura manoscritta dell'opera è in F. ANT. SCAT. 17 n. n.; per questo testimone e altri estratti si confrontino le schede URFM. Su *La capricciosa corretta* DAVIDE MINGOZZI, *Il teatro a Genova a fine Settecento* cit., pp. 188, 413.

⁴⁵ Si vedano le risorse catalogate in OPAC SBN con legame al titolo d'opera *La capricciosa corretta*.

SM)⁴⁶. Il caso di «Se può mai bastarti il pianto» è perfino ordinario nella sua peculiarità: l'aria di Hasse, adespota, e anepigrafa, con testo cambiato⁴⁷, probabilmente riutilizzata in un contesto diverso, è stata individuata, trasposta di mezzo tono, grazie al confronto con una scheda RISM, in una silloge manoscritta di arie in gran parte adespote di Perez, Leo, Chiarini, Hasse (2 arie, entrambe adespote), Lampugnani, Araja, Capua, Pergolesi⁴⁸.

Sempre tra le raccolte di arie conservate nella biblioteca del Conservatorio di Genova, un caso particolare per la sua enigmaticità è dato dalla miscellanea A. 8. 32⁴⁹. La quasi totalità delle arie (tranne quella attribuita con certezza a Chiocchetti e già conosciuta⁵⁰) di questo manoscritto, certamente vergato in sede locale forse nel secondo o terzo decennio del Settecento, è anonima, ma i testi delle arie appartengono a melodrammi che furono in maggioranza rappresentati a Genova negli anni '20 del Settecento: nella Primavera 1723 fu rappresentato, al Teatro del Falcone di Genova, *L'amor tirannico* di anonimo, di cui sono presenti numerose arie nell'antologia, come indicato in CORAGO Arie⁵¹; altre arie sono invece tratte da *Ormida* di diversi compositori, rappresentato anch'esso nella Primavera 1723 a Genova al Teatro del Falcone⁵²; un'aria proviene invece da *L'ingratitudine castigata*, o sia l'Alarico di Pietro Vincen-

⁴⁶ Ecco l'elenco delle nuove arie di Hasse identificate: «Se può mai bastarti il pianto» da *Tito Vespasiano*, LIG0468897, e «Impallidir vedrai», LIG0468948, entrambe in B. 2. 17; «Care vi lascio addio io più non vi vedrò», da *Antigono*, LIG0496832, «Scherza il nocchier talora» da *Demetrio*, LIG0496902, «Digli ch'io son fedele» da *Cleofide*, LIG0496698, tutte in A. 8. 27; «Se possono tanto due luci vezzose» da *Cleofide*, LIG0278920 collocata in A. 1. 4.

⁴⁷ L'aria con testo originale è «Se mai senti spirarti» dal *Tito Vespasiano*.

⁴⁸ Cfr. la scheda SBN LIG0468750.

⁴⁹ Olim: A. 8. 13. BID LIG0495476. Ho fornito nelle note descrittive della scheda SBN alcuni dati sul contenuto della silloge.

⁵⁰ URFM <http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/msselenco.php>.

⁵¹ http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_opera.asp?id_doc_bra=%220001291149%22.

⁵² Cfr. http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_opera.asp?id_doc_bra=%220000666161%22.

zo Chiocchetti, rappresentato al Teatro del Falcone di Genova nel 1726; ancora, a *Il più fedel tra i vassalli* forse di Tomaso Albinoni, rappresentato al Teatro del Falcone di Genova nel 1727, sembra appartenere l'aria «Scherza di fronda in fronda»⁵³. In sostanza, si tratta di una importante antologia di rare arie d'opera del secondo-terzo decennio del Settecento. Che si tratti di una importante acquisizione, nonostante le condizioni non ottimali del manoscritto (piatti divelti), lo dimostra il fatto che non risultano pervenuti i melodrammi le cui arie in estratto sono incluse in questa antologia.

Gli adespoti richiedono, ora più che mai, una rinnovata cura, in quanto celano un contenuto di arie d'opere e altri pezzi chiusi, oltre a scene e recitativi, mai pervenuti all'attenzione degli studi sul melodramma di primo Settecento, come nel caso genovese⁵⁴.

5. Musica strumentale

Come espressione dell'abitudine dei copisti italiani di secondo Settecento a realizzare copie direttamente da edizioni a stampa straniere già pubblicate, si segnalano il gruppo di quattro quartetti manoscritti adespoti di Tommaso Giordani (ca. 1733-1806) tratti dalla stessa edizione stampata da Sieber nel 1772: *Six quartetto concertante a deux violons alto e basse composé par T. Giordani oeuvre II*⁵⁵.

⁵³ http://www.ilcorago.org/WPcorago/arie_opera.asp?id_doc_bra=%220000854572%22.

⁵⁴ Per esempio si veda l'antologia di arie e un duetto, collocazione B. 2. 16 (BID LIG0468608), in gran parte adespoti, alcuni dei quali rimasti anonimi. Tra gli autori identificati: Pietro Auletta (BID LIG0468611), Geminiano Giacomelli (BID LIG 00468620), Egidio Romualdo Duni (BID LIG470189).

⁵⁵ Sono i manoscritti collocati in SS. A. 1. 5. F-i (G7) (BID: LIG0506108; LIG0506110; LIG0506197; LIG0506198), il cui copista non è al momento noto. La digitalizzazione dell'edizione Sieber è in Gallica; la data dell'edizione, 1772, è stata ricavata dalla scheda dell'esemplare presso la Bibliothèque Nationale de France: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb39784919b>.

Ho già fatto menzione altrove di recenti identificazioni di musica strumentale in manoscritti adespoti⁵⁶; aggiungo in questa sede le tre sonate per violino e basso strumentale di Pietro Antonio Locatelli op. 6, n. 2 in fa maggiore, n. 8 in do maggiore e n. 10 in sol maggiore, tutte identificate grazie al confronto con incipit musicali in OPAC RISM⁵⁷. Altre sonate per violino e accompagnamento strumentale sono state individuate: di Johann Gottlieb Naumann (1741 –1801) sono emerse due sonate per cembalo e violino identificate grazie al confronto con schede RISM⁵⁸. Per quanto riguarda invece Giuseppe Tartini, a parte il riconoscimento della sonata Brainard g13 già menzionata altrove⁵⁹, si evidenzia la presenza di sei sonate spurie a lui intestate ma in realtà di Giovanni Battista Somis (1686-1763)⁶⁰. Ancora per violino e basso strumentale è stata identificata come probabile composizione di Giovanni Giornovich (Ivan Jarnovich; 1747-1804), una *Variazione a violino solo con Basso* in un manoscritto anonimo⁶¹.

A proposito di Baldassare Galuppi stanno emergendo tra gli anonimi diverse sonate per cembalo precedentemente ignorate; per ora il conteggio tra gli anonimi identificati si è fermato a sette sonate, otto contandone una in due copie, sei delle quali intestate sui rispettivi manoscritti al nome ‘Guglielmo’: non è chiaro a chi o cosa alluda questo nome, se al possessore, oppure debba intendersi un ‘vago’ richiamo allo stesso autore⁶².

⁵⁶ Cfr. il mio *Presentazione della biblioteca del Conservatorio Paganini di Genova* cit.

⁵⁷ Cfr. rispettivamente LIG0377968 collocazione SS. A. 2. 10. V1 (fa maggiore); LIG0377969 collocazione SS. A. 2. 10 V2 (do maggiore); LIG0377970 collocazione SS. A. 2. 10 V3 (sol maggiore).

⁵⁸ *Due Sonate Per Pian, e Fort, o Clavicembalo Coll'accompagnamento del Violino*; cfr. BID LIG0261460; collocazione: SS.A.2.12v (H 7).

⁵⁹ *Presentazione della biblioteca del Conservatorio Paganini* cit.

⁶⁰ Collocazione SS. B. 1. 3GG (H8); BID LIG0295786.

⁶¹ Collocato SS. A. 2. 10 BB; BID LIG0377974.

⁶² Si veda la scheda nell'OPAC SBN BID LIG0469601, silloge di musica per cembalo di tre autori

Ancora una sonata per cembalo adespota, ma di Galuppi, è stata individuata, come appena detto, in due copie nella stessa antologia manoscritta di autori diversi per cembalo collocata in D. 8. 32⁶³.

È noto che la biblioteca del Conservatorio Paganini possiede la partitura ms. del melodramma *Orfeo ed Euridice* di Gluck; stanno emergendo le parti vocali e d'orchestra di *Orfeo* oltre a quindici parti della sola ouverture⁶⁴; sono conservate anche le parti d'orchestra dell'ouverture dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck nella quasi totalità adespote⁶⁵. Tra i numerosi manoscritti già conosciuti, sono emersi altri ventiquattro trii adespoti di Carlo Antonio Campioni e di Stefano (assai meno probabilmente Salvatore) Galeotti, purtroppo per ora mutili di due delle tre parti strumentali⁶⁶. Stesso discorso per un trio in sol minore, apparentemente per due violini e basso strumentale di Francesco Durante, di cui per ora risulta una sola parte; sembra essere un arrangiamento da una precedente sonata per cembalo, identificata grazie a scheda RISM 840024611. Cfr. BID LIG0475897; collocazione: F. Ant. M. (4) 37.13.

(oltre a Galuppi, Domenico Alberti, Felice Piazza); collocazione: B. 2. 45.

⁶³ BID LIG0502622. I BID delle schede nell'OPAC SBN delle due copie della stessa sonata per cembalo in si bemolle maggiore sono: LIG0502625 e LIG0502801. Sempre di Galuppi sono stati individuati alcuni manoscritti di musica vocale operistica; tra gli adespoti di musica sacra il ms. collocato in F. Ant. SCAT. 19.22 riporta un mottetto anonimo ma con alcuni temi musicali di Galuppi (cfr. BID LIG0481123).

⁶⁴ Le parti d'orchestra della ouverture de *l'Orfeo ed Euridice* di Gluck sono state raccolte nella collocazione F. ANT. NN. 263. Diciotto parti vocali e strumentali dell'intera opera sono in Fondo Ant. SCAT. 31. 21 n.n, mentre una parte di violino primo di alcune sezioni dell'opera è in F. ANT. NN. 788A-B.

⁶⁵ Collocazione F. ANT. NN. 765. Al momento sono state individuate tredici parti dell'ouverture, tutte tranne una adespote. Cfr. BID LIG0306104.

⁶⁶ BID LIG0471528 collocazione: B. 1. 43; sola parte di violino primo.

Conclusioni

Per il moderno bibliografo musicale, la ricerca in merito ai manoscritti anonimi è certamente una sfida. Nel caso di Genova, è stato possibile identificare tutte quelle composizioni vocali e strumentali che presentavano altri esemplari già descritti e catalogati nei grandi repertori internazionali o almeno, per quanto attiene i melodrammi, i libretti consultabili in copia digitale. Il restante fondo antico anonimo genovese, privo di elementi di comparazione, vale a dire moltissima musica sacra, diverse cantate e arie e anche musica strumentale, è rimasto per ora privo di attribuzioni. I manoscritti del Sei e Settecento non sono i soli a presentarsi talora privi di riferimenti autoriali: ad esempio, nei fondi antichi della biblioteca del Conservatorio di Genova sono stati rinvenuti tra gli anonimi manoscritti di Gaetano Donizetti e soprattutto Gioachino Rossini⁶⁷.

La ricostruzione delle provenienze è un lavoro importante a fianco delle identificazioni; si possono esplorare le legature originali superstiti e tentare di associare tra loro i diversi manoscritti, così come le (poche) note di possesso, le carte e le filigrane, le mani dei copisti, per conoscere la produzione e la provenienza dei manoscritti almeno approssimativa. Circa le legature, molte delle più antiche presentano il dorso divelto e a volte anche i piatti pesantemente danneggiati. Forse dai dorsi si sarebbe potuto arguire qualche dato in più sui precedenti possessori.

È possibile in ultimo, al di là dell'esperienza locale di catalogazione dell'enorme fondo antico di Genova, sollevare alcuni temi generali che concernono il lavoro del bibliografo e studioso di musica antica. In primo luogo, nonostante le sperimentazioni a livello internazionale, e malgrado l'avvio di programmi importanti per la

⁶⁷ È stata recentemente identificata l'aria di Percy «Vivi tu, te ne sconjuro» da *Anna Bolena* di Donizetti in una partitura manoscritta adespota; cfr. F. ANT. SCAT. 1. 12. n.n. (BID LIG0506919). Per quanto riguarda Rossini, il computo degli adespoti, assolutamente provvisorio, ammonta al momento a quasi otto decine.

ricerca musicale automatica nei *big data*, la musica non ha ancora un sistema di individuazione certo e sicuro di tutti i risultati possibili. Oltre a ciò e restando al caso italiano, sappiamo che il divario tra manoscritti musicali digitalizzati e manoscritti musicali posseduti effettivamente e catalogati in SBN dalle istituzioni bibliotecarie è destinato ad ampliarsi ulteriormente⁶⁸. L'incipit musicale, nonostante o proprio per le digitalizzazioni, avrà sempre una maggiore importanza nell'analisi bibliografica e nella identificazione corretta dei manoscritti; eppure ancora troppe schede di manoscritti musicali, in particolare nel nostro catalogo collettivo delle biblioteche italiane, sono prive di questo elemento importante di disambiguazione. Poiché la musica ci parlerà sempre attraverso la musica, se non possiamo riuscire a digitalizzarla completamente, possiamo almeno tentare di trascriverne meglio che possiamo il suo inizio, usando metodi sempre migliori per ricercare questi incipit. È quindi indispensabile: 1. estendere la redazione dell'incipit musicale obbligatoria anche alla musica pubblicata fino al 1800 (si intendono le edizioni catalogate dal RISM e quelle escluse, alcune delle quali già dotate di incipit), in modo da migliorare il processo continuo di identificazione dei manoscritti e delle stesse edizioni; 2. migliorare i sistemi di ricerca per incipit musicale all'interno del grande database collettivo italiano OPAC SBN; 3. permettere a tutte le biblioteche di acquisire le competenze idonee per completare e realizzare finalmente ognuna il proprio catalogo tematico musicale di rete.

Posto che i risultati delle attribuzioni dei manoscritti musicali sono e resteranno provvisori, in quanto suscettibili di continue modifiche, correzioni e aggiornamenti, si ritiene importantissima l'identificazione, e quindi non inutile il tempo speso per questo lavoro. Una breve disamina degli esiti di questo lavoro di anni, è stata presentata in questa sede.

⁶⁸ Alla data del 2 giugno 2026 in Alfabetica (<https://alfabetica.it/musica-risultati/-/s/results>), su oltre 290.000 manoscritti musicali, oltre 20.000 risultavano digitalizzati.

Polleri, Remondini, Perosi: due illustri periti e un giovinetto analizzano le nuove campane della cattedrale di Genova (1887)

di Luca Brignole

Il 31 maggio del 1887 si inaugurano presso la Cattedrale di San Lorenzo tre nuove campane, un avvenimento importante per Genova, che un periodico dell'epoca riporta in questi termini:

Martedì scorso, nelle ore pomeridiane, Mons. Arcivescovo attorniato dal Rev.mo Capitolo Metropolitano, fece la solenne benedizione delle tre campane che furono poscia collocate sull'alto campanile. Molta gente assisteva alla cerimonia iniziata da Monsignore con un bello discorso di circostanza.

Le tre campane vennero fuse dal signor Boero. Nella più grossa (che verrà terza per peso e dimensione tra quelle già esistenti sul campanile) leggesi scolpita la scritta: *Christus Vincit, Christus Regnat, Christus Imperat*. Più sotto, a rilievo, vedesi lo stemma di Genova sorretto dagli alati grifoni. Intorno risaltano in mezzo ai fregi le figure dei Santi Protettori della città.

La seconda ha con l'effigie di San Giuseppe quelle della Madonna ed altri santi. La terza dedicata all'Immacolata reca con l'immagine della Madonna una scritta in cui è fatto cenno come venisse fusa a ricordare il felice avvenimento di essere stata la città immune dalla tremenda scossa di terremoto che addì 23 febbraio desolò gran parte della Liguria¹.

¹ «La Settimana Religiosa», XVII (1887), n. 23 (25 giugno), p. 275.

È un momento memorabile per la popolazione, che dopo aver seguito il solenne rito di consacrazione e la successiva e spettacolare fase di innalzamento delle campane sul campanile, sconsiura simbolicamente la paura del tragico evento sismico che tre mesi prima aveva scosso la Liguria e i suoi abitanti.

Ma per i genovesi è anche l'occasione per riappropriarsi *in toto* del concerto di campane della loro cattedrale, strumento sì liturgico, ma anche vero e proprio elemento caratterizzante il paesaggio sonoro del centro storico, la cui voce giaceva da tempo parzialmente ammutolita. Due delle sei campane risultavano infatti rotte e inutilizzabili da decenni: ciò aveva privato il concerto di due note, compromettendone l'utilizzo in senso musicale e alterando i suoni codificati feriali, festivi, solenni e funebri, che per secoli avevano caratterizzato la vita civile e religiosa della città. Sebbene la rottura di una campana potesse, in linea generale, non costituire un evento di particolare rilevanza, in questo caso la situazione assumeva caratteri di anomalia per la sua eccezionale persistenza nel tempo, anche considerando l'importanza del contesto in cui si verificava.

Dall'epoca del 1848, e 49, quando cioè si ruppero due campane per suoni straordinari, e per cause politiche, non fu più possibile di vedere riparato al grave inconveniente sia della mancanza di due campane per cui è impedito l'effetto degli armoniosi concerti, sia della rovina delle due maggiori che dovettero fare il servizio quotidiano di tutte le ufficiature giornali, delle feste solenni e dei funerali.

Il perché dopo 22 anni queste due campane trovansi in uno stato di deterioramento tale che per poco si va a rischio di vederne cessare l'uso.

A riparare la minacciata rovina l'amministrazione della chiesa rinova alla signoria vostra illustrissima la preghiera di deliberare la fonditura delle due campane rotte [...] unico mezzo per salvare le due esistenti che lavorano da tanti anni.

Così, il 3 agosto 1871, scrivevano al Sindaco il cardinal Fantini e il canonico Graffagni, fabbricieri della cattedrale di San Lorenzo, e ancora, il 16 agosto seguente, lo stesso Graffagni, fabbriciere e sacrestano, ricorreva al Prefetto di Genova:

Fino dal 1848 e 49, avvenne che due delle campane di questa Metropolitana in breve intervallo l'una dall'altra soggiungessero a rottura. Benché l'amministrazione della chiesa ripetutamente presentasse a questo Municipio il ricorso per la rifusione delle stesse, fin qui non le fu dato di vedere accolta la sua domanda.

Un maggiore e più grave danno si teme ora [...] atteso che dovendo quelle più grosse che ancora restano essere adoperate esclusivamente ad ogni occorrenza di funzioni e di tocchi, danno indizio di tale deperimento da farne temere prossima la rottura [...] siccome la spesa della rifusione secondo la disposizione delle vigenti leggi debb'essere a carico del Comune, quindi è che la suddetta amministrazione, ad antivenire la più forte spesa cui si andrebbe incontro continuando nello stato attuale, si crede in dovere di ricorrere [...] affinché sia provveduto a termini di legge alla esposta urgenza. A tale scopo si unisce la perizia della spesa che è per occorrere [...]

La perizia citata, redatta dal fonditore genovese Antonio Boero il 19 luglio 1871, prevedeva per la complessiva somma di 1012 lire la rifusione delle due campane inservibili, la terza e la sesta, con l'aggiunta di 100 chilogrammi di bronzo "per formare le maniglie della terza campana, che ne è senza, e alquanto di metallo per la sesta che deve riuscire più calante di voce"². La proposta, però, non ebbe seguito.

² Perizia delle spese occorrenti per la rifusione di due delle campane della cattedrale di S. Lorenzo in Genova – 19 luglio 1871, c. 44.

Il fatto che le spese relative alla cattedrale gravassero sul comune³, richiedendo l'approvazione degli organi municipali, costituì sicuramente un ostacolo all'evolversi della situazione, considerando pure che, pochissimi anni prima della rottura delle due campane in questione, altre due erano già state rifuse nell'arco di un brevissimo intervallo di tempo (1843-1845).

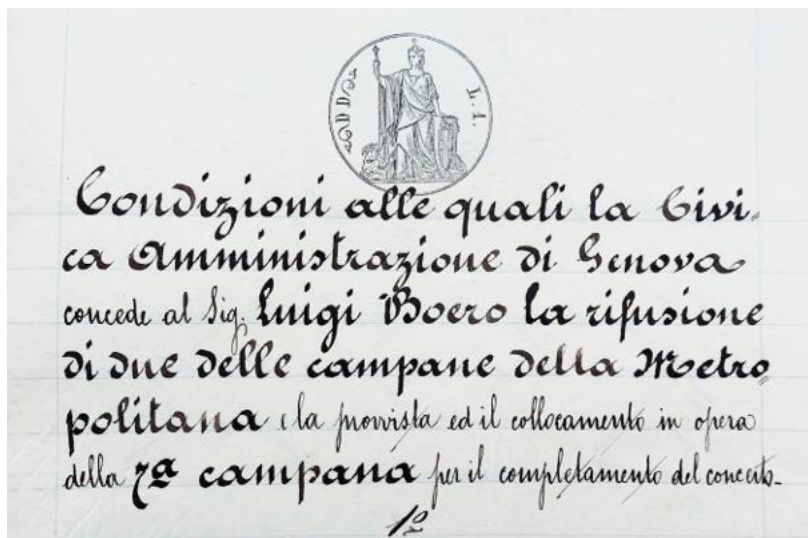
Ciò spiegherebbe perché, nonostante i reiterati e accorati solleciti, tutto rimase fermo per altri sedici anni, fino al 1887 appunto, quando il Comune decise finalmente di procedere alla rifusione, con un'inaspettata novità: l'aggiunta di una nuova campana, la settima.

Nella perizia stilata il primo marzo 1887 il fonditore Luigi Boero si obbliga, per la somma di 1815 lire, a

fondere la 3a campana del peso di circa Kmi 1300, la 6a del peso circa di Kmi 380, e la 7a di Kmi circa 280 in giusto concerto con le altre loro esistenti sul campanile, sonore, armoniose di voce rotonda e prolungata, approvate e colaudate appena collocate a posto sul campanile e dopo sei mesi da persone intelligenti a piacimento dell'Illustrissimo Municipio.

Il 7 marzo la Giunta incarica gli assessori Bruzzone e Pratolongo di studiare la pratica e trattare con altri fonditori per ottenere condizioni più vantaggiose. Il 28 marzo gli stessi riferiscono di aver ottenuto dal Boero un ribasso del 3%, che, con le spese di rimozione, spostamento e ricollocamento, porta il costo dell'intervento a 2011 lire complessive, importo che la Giunta considera finalmente accettabile.

³ Nel caso della rifusione delle campane di San Lorenzo la spesa venne sostenuta per due terzi dal comune di Genova, mentre il restante terzo fu ripartito fra i comuni dell'Arcidiocesi.



Le “Condizioni alle quali la Civica Amministrazione di Genova concede al sig. Luigi Boero la rifusione di due delle campane della Metropolitana e la provvista ed il collocamento in opera della 7a campana per il completamento del concerto” sono sottoscritte tra le parti il 15 aprile 1887; tra gli articoli interessanti dal punto di vista tecnico musicale figurano i seguenti:

[...]

4°

Il bronzo di supplemento che potesse occorrere pella rifusione delle due campane 3a e 6a (mi e la) sarà composto nelle proporzioni di 100 di rame per 21 di stagno.

5°

Il bronzo per la 7a campana sarà composto come il precedente e la voce sarà quella di si [...]

11°

Le dette campane dovranno essere sonore, armoniose, di voce rotonda e prolungata in modo da costituire colle esistenti un giusto concerto.

12°

Appena collocate a posto verranno collaudate da persona intelligente nominata dal sig. Sindaco. Tale collaudazione verrà ripetuta sei mesi dopo dallo stesso collaudatore.

13°

L'ammontare dei lavori [...] verrà pagato in due rate eguali, corrispondenti ciascuna alla metà del totale. La prima rata verrà pagata dopo la prima collaudazione, e la seconda dopo la seconda collaudazione, ossia sei mesi dopo [...]

Le due campane vengono quindi calate a terra e portate nella fonderia di Luigi Boero, nel centro storico, ove si approntano i modelli per le tre nuove. I pesi delle campane ritirate risultano essere:

sesta campana	kg. 372,00
terza campana	kg. 1120,10 (senza maniglie)
campana piccola ⁴	kg. 35,50
Complessivamente:	kg. 1527,60

Una volta fatte a pezzi, e con l'aggiunta di bronzo nuovo per la settima campana, avviene la fusione. Tutto procede nei tempi previsti e i tre nuovi bronzi sono consegnati rispettando il termine pattuito del 31 maggio; i pesi risultano dai documenti come segue:

terza campana	kg. 1300,00
---------------	-------------

⁴ Nel progetto il fonditore fornisce pure la valutazione della "piccola vecchia esistente sul campanile di chilogrammi 28 circa", una campanella fuori concerto, in quanto troppo acuta. La proposta, sebbene fruttasse un risparmio ipotetico esiguo (39,05 lire), viene attuata applicando l'articolo 6° delle Condizioni sottoscritte: "se il sig. Boero riceverà la piccola campana esistente sul campanile [...] il trasporto e la rimozione sono a carico del sig. Boero. Il valore di tale campana computato in base al peso verrà defalcato dalla somma a pagarsi".

sesta campana	kg. 333,50
settima campana (nuova)	kg. 266,00
Complessivamente:	kg. 1899,50

Dopo l'installazione sul campanile, si dà attuazione a quanto previsto dall'articolo 12, con l'intervento della figura *intelligente*, incaricata di valutare l'intonazione relativa tra i nuovi bronzi e quelli preesistenti. A tal fine viene scelto il genovese Giovanni Battista Polleri (1855-1923), personalità di spicco nel panorama musicale cittadino. Dopo studi di violino, pianoforte, organo e composizione, nel 1877 si trasferisce negli Stati Uniti, dove lavora come organista e docente per sette anni. Ritornato in patria diviene organista titolare della nuova chiesa dell'Immacolata di via Assarotti, dove nel 1890 è completato il celebre e imponente organo costruito da William George Trice. La sua produzione comprende composizioni per organo, pianoforte, una raccolta di canti liturgici con accompagnamento d'organo/harmonium, intitolata *L'organista liturgico* (Torino 1892), e persino un melodramma per ragazzi, *Colombo fanciullo*, scritto in occasione dell'Esposizione Colombiana di Genova (1892). Risulta attivo come collaudatore d'organi e pubblicando articoli sulla rivista *Musica Sacra*. Tra gli incarichi da lui ricoperti è d'obbligo ricordare in questa sede quello di direttore del "Civico Istituto Musicale", l'odierno Conservatorio Paganini, dal 1897. Il rilievo che egli riveste all'epoca, unito ai legami con l'ambiente ecclesiastico, sono con ogni probabilità le ragioni che lo portano a essere scelto per l'incarico di collaudatore.



La cattedrale e il campanile di San Lorenzo in uno scatto ottocentesco del fotografo genovese Ciappei.

Il 22 giugno 1887 Polleri ascende le lunghe scale del campanile di S. Lorenzo ed esamina il concerto delle campane rinnovato; per una singolare coincidenza quel giorno ricorre S. Paolino da Nola, che secondo tradizione inventò le campane, ed è quindi il patrono di coloro che le suonano.

La relazione di questo primo sopralluogo si rivela di particolare interesse per come si discosti dai consueti resoconti stilati in circostanze analoghe, solitamente brevi e generici; essa è invece articolata, con osservazioni precise relative alle altezze, proposte di intervento, di seguito commentate.

[...] mi recai sul campanile del Duomo a visitare le tre campane di recente fuse dal sig. Boero e pregai il mio amico Avv. P. C. Remondini (versatissimo in questo come in tutti i rami della scienza musicale) a farmi compagnia.

A spiegare la presenza di Pier Costantino Remondini (1829 – 1893), non è solo l'amicizia che lo lega a Polleri, ma anche le sue manifeste compe-

tenze musicali, sia nella dimensione pratica, come strumentista e compositore dilettante, che sul piano teorico e storico. L'approccio del Remondini alla disciplina musicale, improntato alla profondità analitica, lo configura a pieno titolo come una delle figure anticipatrici della musicologia in Italia. Grazie ai suoi contatti con il mondo culturale europeo, inoltre, è tra i primi a recepire e sostenere con convinzione le istanze del Movimento Ceciliano, coinvolgendovi lo stesso Polleri. L'adesione ai principi della riforma della musica sacra avviene attraverso un'intensa attività divulgativa e propugnando l'opera dell'organaro Trice, che contribuirà all'evoluzione dell'arte organaria italiana⁵.

La sua figura sta riemergendo oggi dopo quasi un secolo d'oblio⁶, insieme a quelle di numerosi compositori, e musicisti dell'Ottocento, che, grazie all'avanzamento degli studi musicologici e alla riscoperta attraverso le incisioni discografiche, stanno progressivamente ottenendo una crescente valorizzazione.

Ad accompagnare questi due personaggi nella loro missione campanologica c'è una terza figura, il campanaro, naturalmente.

Fatti attaccare i battagli dal campanaro delle sette campane ai relativi tasti non tardammo a riconoscere che esse danno presso a poco la serie seguente di suoni.

La tastiera cui si fa riferimento, è quella attraverso cui il campanaro suona la serie di note ai due periti. Si tratta di uno strumento per l'esecuzione delle melodie con le campane, in cui un calibrato sistema di catenel-

⁵ Sulla figura di Trice e la sua attività in Liguria si veda il volume di MAURIZIO TARRINI, *La fabbrica d'organi di William George Trice a Genova (1881-1897)*, Savona, Editrice Liguria, 1993.

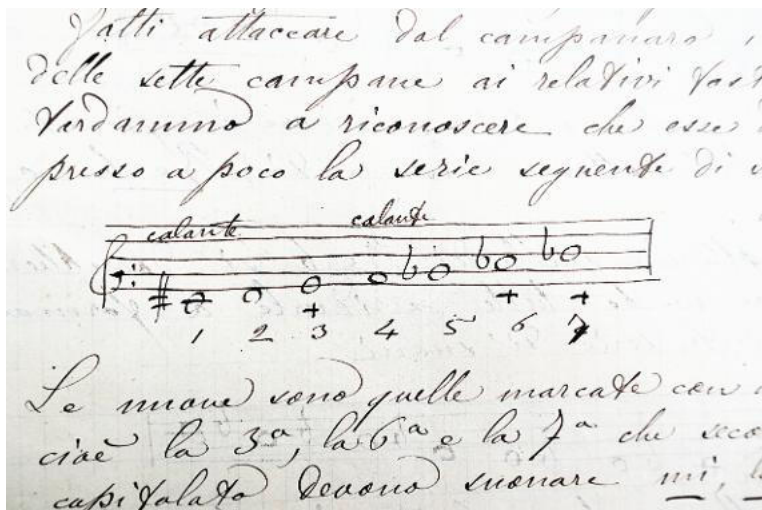
⁶ Per approfondire la figura del Remondini, cfr. Pier COSTANTINO REMONDINI, *Scritti musicali. Musica sacra, arte organaria, critica e bibliografia musicale (1874-1892)*, a cura di Maurizio Tarrini, Genova, Associazione amici della Biblioteca Franzoniana, 2015 («Quaderni Franzoniani», XIX, 2006, n. 2); L'archivio musicale di Pier Costantino Remondini nella Biblioteca Franzoniana di Genova. Inventario, a cura di Maurizio Tarrini, Genova, Associazione amici della Biblioteca Franzoniana, 2018 («Quaderni Franzoniani», XXI, 2008, n. 1-2).

le collega ogni battacchio a un tasto, rendendo possibile, senza sforzo, il suono di un concerto con molte note da parte di una persona sola. È uno dei metodi per il suono delle campane a festa in Liguria, il più recente, introdotto proprio in seguito all'aumento del numero delle campane, così come riferisce la memoria collettiva dei campanari liguri⁷. Così pure confermano i documenti del 1887, tra cui compaiono i pagamenti all'orologiaio Giacomo Chiappori che fornisce la tastiera "pel concerto delle campane, riconosciuta necessaria in seguito all'aumento del numero delle campane". Da ciò si deduce che la tastiera in questione fu installata nella cella campanaria di S. Lorenzo proprio in quell'anno. Inoltre dalla nota spese presentata da Chiappori risulta che lo stesso fornì pure *due manubri di legno duro*, espressione che si riferisce sicuramente ai peculiari pestelli in legno con cui i campanari liguri percuotono ancora oggi i tasti della tastiera.



Una tastiera per il suono a festa delle campane secondo il metodo ligure e un primo piano dei pestelli.

⁷ Riferito dai membri dell'Associazione Campanari Liguri.



La serie dei suoni rilevati il 22 giugno 1887 da Polleri e Remondini sulle campane di San Lorenzo.

Le nuove sono quelle marcate con una crocetta cioè la 3a, la 6a e la 7a che secondo il capitolato devono suonare mi, la, si. Quanto ad accordatura il mi è tollerabile, il la e il si sono più bassi di mezzo tono cioè la b e si b. Fui informato che il si fu fatto bemolle d'ordine del signor Assessore Bruzzone. Il suono delle due gravi è buono, quella della piccola troppo squillante.

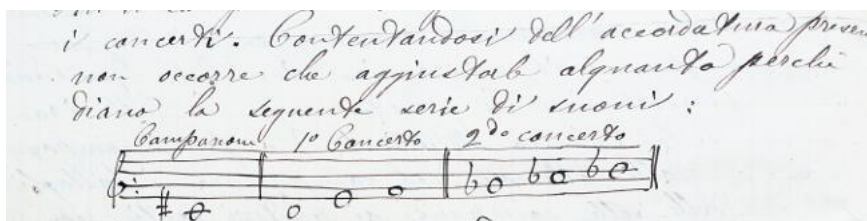
L'esito dell'analisi è sorprendente, due delle tre campane risultano calanti di un semitono rispetto al previsto, e, se per la sesta parrebbe proprio un errore del fonditore, la nuova settima è bemolle per un'espressa richiesta, contrariamente a quanto previsto dal capitolato. Il motivo per cui l'assessore Bruzzone abbia ordinato al fonditore una campana un semitono più grave (si bemolle invece di si naturale) resta ignoto; forse per evitare di avere una scala incompleta, con una sensibile che non avrebbe risolto sulla tonica superiore?⁸

⁸ La disposizione dei concerti in Liguria contempla effettivamente, tra i vari casi, concerti a 6 o 8 note, ma non a 7, se non come rarissime eccezioni

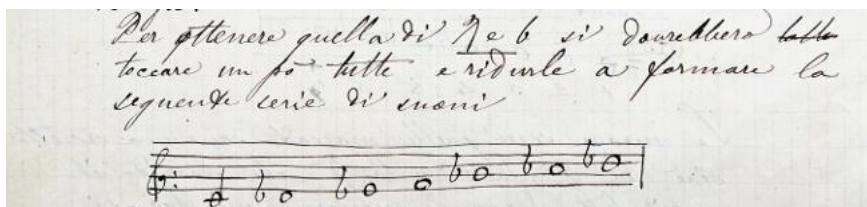
Quanto al lato timbrico un giudizio sfavorevole è espresso per la settima campana. Polleri passa quindi ad esaminare l'intonazione relativa dei bronzi.

Secondo la presente accordatura le sette campane non formano una scala continuata ed unica, come dovrebbero fare, ma piuttosto due concerti di tre campane ciascheduno (uno in terza minore re, mi, fa, l'altro in terza maggiore b sol, b la, b si, indipendenti perché questi due brani di scala non hanno relazione armonica o melodica fra di loro;

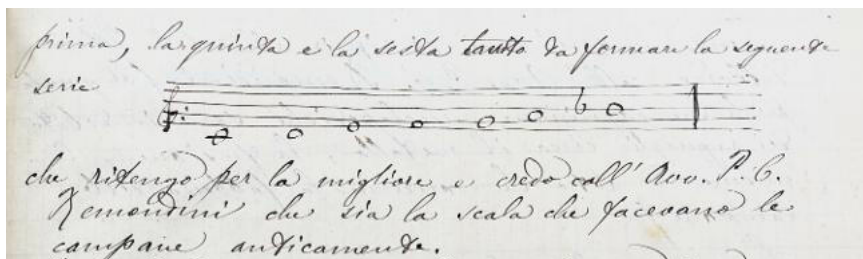
Più il campanone indipendente ancora da entrambi i concerti. Contentandosi dell'accordatura presente non occorre che aggiustarle alquanto perché diano la seguente serie di suoni:



Se si volessero poi accordare in giusta scala si potrebbe ottenere la scala di Re b o quella di Fa. Per ottenere quella di Re b si dovrebbero toccare un po' tutte e ridurle a formare la seguente serie di suoni



Per ottenere la scala di Fa basterebbe toccare la prima, la quinta e la sesta tanto da formare la seguente serie



che ritengo per la migliore e credo coll'Avv. P. C. Remondini che sia la scala che facevano le campane anticamente.

È interessante notare come la valutazione dell'intonazione presupponga il c.d. *concerto*, ossia che le note di tutte le campane producano un'unica scala (maggiore)⁹, "come dovrebbero fare". L'installazione della tastiera, atta all'esecuzione di melodie, è coerente con tale disposizione scalare, tendenza già attestata e in diffusione sui campanili del genovesato e del levante ligure sin dal XVIII secolo¹⁰. Così, secondo i due collaudatori, sarebbe stato anche il concerto di San Lorenzo in passato, un esacordo di do maggiore, prima che una serie di rifusioni alterasse l'intonazione di alcuni gradi.

Polleri divide concettualmente la successione di altezze riscontrate sulle sette campane di San Lorenzo in due insiemi armonicamente coerenti e indipendenti, un concerto in re minore, e uno in sol bemolle maggiore. A parte resta l'imponente campanone, che con il suo do# calante risulta musicalmente incompatibile con entrambe le tonalità.

Terminato il commento all'intonazione vengono presi in esame gli aspetti tecnici.

⁹ Cfr. LUCA BRIGNOLE, *L'intonazione delle campane in Liguria e la nascita dei concerti. Tracce in archivi e campanili*, in «Il Paganini», 6 (2020), pp. 10-20.

¹⁰ LUCA BRIGNOLE, *Lo sviluppo dei concerti di campane in Liguria nel XVIII secolo*, in «Il Paganini», 9 (2022), pp. 88-102.

Non credo si possa rimediare al suono poco omogeneo della campana in Si b.

Per dare un giudizio esatto sul lavoro del sig. Boero bisognerebbe aver visto le campane in terra, avere esaminato se vi siano interruzioni nella fondita, se gli spessori siano ben mantenuti, se la forma è geometrica, se il bordo è in giusta proporzione col diametro e questo col peso e specialmente se le campane nuove sono state fatte sul modello delle vecchie e in relazione di forma colle loro compagne, pesare il battaglio etc.

Misurati i diametri e interrogato il campanaro (cioè il suonatore) sul peso che disse di conoscere, abbiamo trovato che essi non corrispondono ai principi in oggi ammessi dalla scienza e dalla pratica dei campanari che operano razionalmente e si attengono ai progressi che l'arte loro ha fatto nel mondo. Anche la proporzione dei metalli componenti il bronzo, se è come la pattuita, non parrebbe quella che da molti anni si ritiene come l'unica buona.

Essa sarebbe 100 di rame per 21 di stagno, mentre la vera è di 78 di rame e 22 di stagno, e quindi per 100 di rame si dovrebbe avere 28.3 di stagno e non già 21. Tanto ho l'onore di riferire alla S.V. Illustrissima d'accordo coll'Avv. P.C. Remondini, al quale per le sue cognizioni enciclopediche sono in debito dei ragguagli circa il metallo, la fusione, le misure ed altro che concerne la fabbrica delle campane.

Le osservazioni di Polleri non esitano ad addentrarsi in aspetti di tecnica fusoria, forti del parere del Remondini, il quale sottintende che se il Boero avesse impiegato una lega metallica conforme a quella moderna il risultato sarebbe stato migliore, essendo quella proporzione "l'unica buona". Egli fa riferimento alla lega *ideale* per il bronzo da campane (78% di rame e 22% di stagno), che conferisce però maggiore fragilità alle campane, e, proprio per questo, raramente applicata dai fonditori nella pratica. Anche Boero non fa eccezione, la sua lega convertita in centesimi risulta: 82,65% di rame – 17,35% di stagno, non dissimile da quelle di molti altri fonditori

di campane italiani del XIX secolo¹¹. È ragionevole pensare che sia stato lo stesso fonditore a proporre tali proporzioni, che forse egli applicava abitualmente, affinché fossero inserite nel capitolato, non trattandosi di materia di competenza prettamente municipale.

Per quanto riguarda le critiche alle dimensioni e i pesi delle nuove campane, va riconosciuto che Boero si limitò ad adeguarsi alle proporzioni di quelle preesistenti, fuse secondo sagome di tipo medio-pesante, molto diverse da quelle comunemente adottate in Liguria. Ciò per ottenere un risultato compatibile con quel particolare concerto dalle non comuni dimensioni, risultato che forse non avrebbe raggiunto applicando i “principi in oggi ammessi dalla scienza e dalla pratica dei campanari¹² che operano razionalmente e si attengono ai progressi che l’arte loro ha fatto nel mondo”.

La relazione si conclude con una nuova quanto inaspettata visita:

Lo stesso avvocato Remondini si recò in mia assenza il giorno 19 corr. a visitare le campane assieme al giovinetto Lorenzo Perosi figlio del distinto Maestro della Cattedrale di Tortona e dotato di un orecchio eccezionalmente squisito; e mi scrisse di confermare quanto assieme avevamo trovato e che sottometto alle S.V. Ill.me delle quali mi protesto

Salon (B.d. R.) Francia
li 28 luglio 1887

Devotissimo Servo

G. B. Polleri

¹¹ Si ringrazia il fonditore Emanuele Allanconi per le delucidazioni fornite.

¹² Polleri impiega il termine “campanaro” con la doppia accezione di fonditore e suonatore di campane, d’uso comune sino a tutto il secolo XVIII.

Il Remondini non aveva tutte le competenze di un fonditore di campane, ma di certo aveva intuito le doti di quel *giovinetto*, che mostrava i segni di una predisposizione musicale che lo avrebbe portato a diventare il più famoso compositore di musica sacra d'Italia nella prima metà del secolo successivo. È noto che il giovane Perosi trascorresse le vacanze estive in Liguria¹³, ma questo inedito episodio fornisce un'immagine curiosa dell'effetto che il quattordicenne suscitò in una persona così competente.

Così, nell'estate del 1887, un organista, un "enciclopedico" e un *giovinetto* d'orecchio *squisito* si avvicendarono sul campanile di S. Lorenzo, ma la situazione che si ritrovarono di fronte non era risolvibile nell'immediato.

È importante ricordare che, come previsto dall'articolo 13, l'esito dei collaudi sarebbe stato determinante per il pagamento al fonditore. E infatti la seconda relazione di Polleri, datata 4 febbraio 1888, conferma che fra i due sopralluoghi, fu necessario intervenire sull'intonazione delle campane, accordandole.

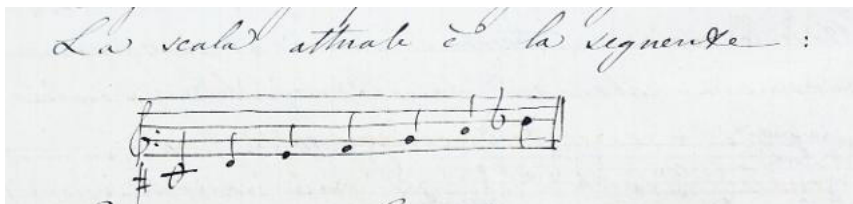
[...] si decise, d'accordo coll'avvocato sig. P.C. Remondini che la cosa più conveniente a farsi era di modificarle in modo che le stesse dessero la scala di re minore. (astrazione fatta dal campanone il quale come si vedrà dovrebbe dare do naturale).

Fu dato ordine dunque al fabbricante sig. Boero di far crescere di mezzo tono il sol e il la in modo da renderli naturali e di abbassare di un poco il si b che era crescente.

Assistetti a varie riprese ai vari lavori di modificazione del sig. Boero in compagnia dell'avvocato sig. P. C. Remondini che gentilmente prestò l'efficace opera sua versato com'è in cognizioni riguardanti questa materia, e le campane fanno attualmente la scala di Re minore intonata e giusta per quanto può pretendersi da campane.

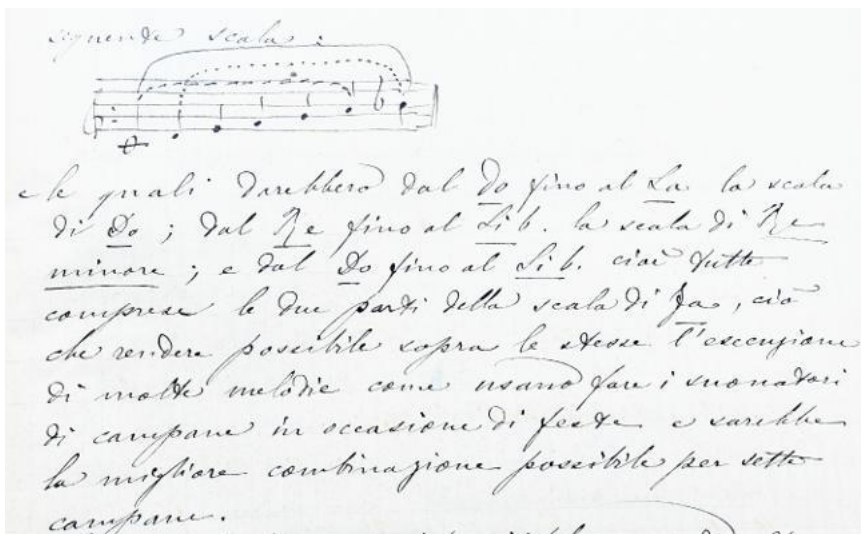
¹³ «I miei figli, il chierico Carlo e Renzo, trovansi a S. Pier d'Arena al Colleggio dei Salesiani per la cura dei bagni marini»; lettera di Giuseppe Perosi a Pier Costantino Remondini, Tortona, 31 luglio 1889 (Genova, Biblioteca Franzoniana: Archivio musicale P.C. Remondini: E.IV.198). Comunicazione di Maurizio Tarrini.

La scala attuale è la seguente:



Resta ora il campanone il quale facendo un do diesis calante non si accorda colle altre campane e non si potrebbe rendere do diesis giusto perché essendo suo compito di dare la nota più grave deve dare un suono su cui riposi l'armonia.

Rendendolo naturale si avrebbe un bel concerto di sette campane formanti la seguente scala:



e le quali darebbero dal do fino la la scala di Do; dal Re fino al si b la scala di re minore; e dal Do fino al si b, cioè tutte comprese le due parti della scala di Fa, ciò che rendere possibile sopra le stesse l'esecuzione di molte melodie come usano fare i suonatori di campane in occasione di feste e sarebbe la migliore combinazione possibile

per sette campane.

Ma poiché pare non si pensi pel momento a toccare il campanone bisognerà accontentarsi della accordatura delle sei campane seguenti e adoperare il campanone stesso il meno possibile affinché non guasti il concerto, e facciano noti perché l'onorevole Giunta decida di farlo modificare ciò che renderebbe il concerto giusto e completo.

Questo è quanto ho l'onore di riferire alla Signoria Vostra Illustrissima protestandomi coi segni della più perfetta osservanza.

Devotissimo

G. B. Polleri

Genova, il 4 febbraio 1888

Il 5 marzo 1888 il signor Luigi Boero riceve 1130 lire, prima rata di quanto dovutogli per la fornitura delle campane e il 24 ottobre seguente è saldato. Il 20 giugno 1888 il "sig. G. B. Polleri, maestro di musica", riceve il pagamento del suo onorario, quantificato in 50 lire, per "l'eseguita collaudazione delle nuove campane della chiesa Metropolitana".

Nel mentre una notizia inaspettata era giunta al Municipio: il 24 marzo 1888 la Fabbriceria della chiesa Metropolitana scriveva che:

nella mattina della scorsa domenica, 18 corrente, mentre il campanaro Emanuele Noli cominciava a sonare, secondo il consueto, per la sacra ufficiatura, si ruppe la quinta campana.

Va precisato che l'accordatura delle campane è un procedimento fortemente invasivo e irreversibile, in particolare quel-

la per renderle di intonazione più crescente, che comporta il taglio e l'asportazione di una parte del labbro dello strumento, con conseguenze peggiorative dal punto di vista fonico. Probabilmente l'accordatura effettuata sulla quinta campana, per rendere naturale il sol bemolle, indebolì il bronzo a tal punto da causarne la fessurazione in brevissimo tempo.

Ancora una volta, il concerto di San Lorenzo perdeva una delle sue voci. Si prospettava una nuova, lunga attesa per riportarlo alla sua integrità, un'attesa troppo lunga per Polleri e Remondini, che non sarebbero più riusciti ad ascoltarlo nella sua completezza. Un ringraziamento a Giancarlo Bertagna per la segnalazione di questo importante documento che getta luce su un'inedita pagina di storia musicale genovese¹⁴.



La firma del fonditore sulla settima campana

¹⁴ Genova, Archivio Storico del Comune: *Fondo Amministrazione Municipale* (1860-1910), Categoria 7, Busta 1182 "Metropolitana ed Episcopio riparazioni 1839-1895", allegato 5: "Riparto spese per la Chiesa Metropolitana occorso dal 1882 al 1890".

Il Teatro Stabile di Genova

di Gabriele Bonazzi

Che cos'è un teatro stabile? Nella complessa economia dello spettacolo, un teatro stabile è una realtà performativa la cui esistenza e azione usufruiscono dell'appoggio di un'amministrazione pubblica, o meglio e più sbrigativamente, sono finanziate con soldi pubblici. Tutto l'aspetto economico-giuridico su cui si basa l'attività di un teatro può così far capo a stato, regione o comune; una condizione di garanzia che dà la possibilità all'organismo così sostenuto di pensare unicamente a produrre allestimenti attraverso l'opera di registi, attori, tecnici, scenografi ecc. Di solito – è naturalmente il caso anche di Genova – il comune, oltre a un appoggio finanziario, concede ad esempio per un tempo illimitato locali di sua proprietà o altri spazi di lavoro necessari agli allestimenti. Ma sulla linea artistica né stato né altri enti pubblici intervengono. Si tratta (o dovrebbe trattarsi) di un sostegno, non di un controllo e meno ancora di un condizionamento politico, almeno in teoria, perché nella pratica il pericolo di subordinazioni o condizionamenti non previsti è sempre possibile.

Una direzione amministrativa unitamente a un consiglio a lei collegato gestisce dunque le condizioni giuridiche e soprattutto economiche dell'attività teatrale, essendo il costo degli allestimenti il problema di tutti i problemi.

L'istituzione dei teatri stabili è stata in Italia tardiva e fortemente problematica, come, per certi aspetti, l'intera gestione del teatro di prosa. Fin dalla prima metà del Novecento, intellettuali ed esperti del settore, cominciando da Silvio d'Amico, fondatore negli anni Trenta dell'Accademia nazionale d'arte drammatica a Roma, ave-

vano messo in luce un tipico fenomeno italiano, non certo positivo: la mancanza di teatri pubblicamente finanziati, di compagnie stabili a tutti gli effetti, mediatrici e a esclusivo vantaggio di una produzione di ricerca e di qualità, all'interno di uno spazio sociale altrettanto definito e riconoscibile. Lo stesso giudizio veniva formulato nello stesso periodo da un altro uomo di spettacolo come Guido Salvini, docente di regia nella suddetta Accademia. Problema mai risolto questo in un'epoca in cui le compagnie di giro sono e restano la regola. Con i loro capocomici e con le varie iniziative ad esse collegate, tali compagnie hanno sempre preteso di essere indipendenti, libere cioè di scegliere i propri repertori spesso per soddisfare le esigenze o le vanità di questo o quell'attore; libere di andare dove i pascoli rappresentati dal pubblico sono più ricchi e sicuri - si (ri)legga in tal senso la storica testimonianza contenuta ne *Il teatro comico* di Goldoni (1750).

Da compagnie di questo tipo, oltre alla diffidenza verso l'autore, anche la figura del regista-demiurgo, così primaria nelle produzioni di oggi, era avvertita spesso come dispotica ed estranea, malvista dagli attori che si vantano di conoscere il mestiere meglio di chiunque altro. Le risorse finanziarie (proprio come in altre parti del mondo) vengono da impresari privatissimi che investono sulla popolarità del grande attore, sulla scelta del repertorio, guadagnano o perdono, calcoli alla mano, piccole fortune, ma sul palcoscenico spesso ci stanno allo stesso modo degli attori, ne condividono umori e timori, come anche la qualità delle performance. E le compagnie diventano ditte che si spostano da una piazza all'altra, all'inseguimento di un proprio pubblico. A garantirne la fama sono la notorietà e il prestigio del gruppo, non certo il repertorio e meno ancora quello che in seguito si sarebbe chiamato "progetto culturale". E l'intero servizio tecnico, ovviamente necessario, viene offerto di volta in volta dal teatro ospitante. Stabili esclusivamente come gruppo di attori, dunque, perché la sostanza del tutto era e restava privata e aleatoria. La necessità di concentrare attenzione e interesse sul teatro come organismo stabile in senso proprio, facente capo *anche* a un ente pubblico, è di conseguenza nell'aria e non si tratta

di un problema fittizio. Del resto la già citata Accademia è stata fondata con lo scopo di formare attori e attrici come i conservatori formano orchestrali, ingaggiati in seguito da teatri a qualunque titolo esistenti. Come un'orchestra "stabile" ha i suoi violinisti – solitamente sempre quelli – così dovrebbe essere per un teatro di prosa, meglio se pubblicamente sostenuto.

Agli inizi degli anni '40, in linea con l'amicizia italo-tedesca, il critico e commediografo Lorenzo Ruggi pubblicava un resoconto sul teatro tedesco con un implicito confronto con quello italiano. Commediografo di discreto livello, tra il 1921 e il 1929 Ruggi aveva creato il Teatro italiano sperimentale di Bologna; e nel 1943 con S. Benelli e L. Chiarelli avrebbe dato vita all'Istituto nazionale del dramma italiano. Nel saggio *Il teatro di stato in Germania*, pubblicato nel 1942, egli osservava: in Italia tra Sette e Ottocento i teatri sostenuti dalla corte e da municipalità locali erano soltanto lirici (cioè musicali) e "con modesti programmi stagionali"; "mentre in Germania questa stessa fioritura di teatri si ebbe pure e soprattutto per il teatro di prosa e per tutta una serie ininterrotta di rappresentazioni annuali". In Germania "i teatri di Stato sono molti"; e molti sono a Berlino, a Monaco, Vienna, Dresda. "Il Reich – informava Ruggi - disciplina oggi ogni cosa e coordina l'attività di tutti i teatri dello Stato, ma la sua sovrintendenza non snatura od altera ogni tradizionale attribuzione e consuetudine propria dei vecchi teatri di Stato", ovvero lo stato non condiziona la regione. Nella sola Berlino – precisava inoltre - i soli teatri di Stato e "comunali" insieme erano cinque (una proporzione analoga la si presupponeva anche in altri grandi centri). E concludeva: esistono anche teatri privati, ma sono in minoranza, esattamente l'opposto in Italia. Dunque sostegno, controllo e coordinamento erano i compiti riconosciuti allo stato. A tutto questo andava aggiunto qualche altro dettaglio. Le figure di riferimento nell'organigramma del teatro pubblico tedesco erano l'intendente (responsabile in tutto della gestione del teatro e del suo repertorio); e il drammaturgo – aiutante specialista dell'intendente. Il quale sceglie i lavori, si occupa dei programmi, ma – informava molto opportunamente Ruggi – non ha niente a che vedere con il

nostro capocomico, anche se è del mestiere (sarebbe stato paragonabile al direttore dei futuri stabili italiani). E, circostanza mai abbastanza sottolineata, negli stabili tedeschi contava il repertorio, non l'attore.

Altre erano le caratteristiche del mondo teatrale tedesco: il riconoscimento giuridico di scuole di recitazione abilitate a formare gli attori; lo spazio riservato a una nuova drammaturgia nazionale, l'uniformità degli stipendi e l'obbligo di residenza per gli attori stessi.

L'articolo di Ruggi dava la misura delle esigenze che andavano emergendo anche in Italia a proposito del teatro pubblico. In un clima di vivace impegno politico, in Italia, negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, partendo dall'idea che il teatro debba svolgere una funzione di educazione e utilità pubblica in un contesto in cui la cultura va costruita in senso democratico, si ritiene indispensabile che la comunità tuteli e incoraggi una delle produzioni di intrattenimento più socialmente utile, ne appoggi le iniziative, rimuovendo ogni eventuale ostacolo materiale. Insomma, fare teatro è costoso, ma data la sua importanza sociale, è giusto che le pubbliche istituzioni se ne facciano carico.

Sotto il profilo storico, alla base della creazione dei teatri stabili c'era, a metà degli anni Quaranta, l'idea di un'Italia che voleva "cambiare pelle" politicamente e socialmente parlando. Di conseguenza, il teatro si offriva come *mutamento* non come celebrazione, *colloquio* coi classici non loro scontata venerazione (Giammusso).

Nel 1947, Paolo Grassi e Giorgio Strehler furono a Milano i fondatori del primo stabile italiano del dopoguerra. Ivo Chiesa, cui si aggiunse più tardi Luigi Squarzina, fece altrettanto a Genova, la cui prima direzione nel 1951 fu affidata a Nino Furia. Proprio Furia, in una lettera indirizzata al sindaco di allora Vittorio Pertusio nell'estate del 1951, anno della nascita ufficiale dello Stabile, scriveva con molta concretezza e autentico spirito di collaborazione, di agire col massimo impegno in tempi difficili con lo scopo di creare

un'occasione di contatto tra il teatro e il suo pubblico, costituito in particolare da studenti e lavoratori, perseguendo in tal modo quel progetto educativo non elitario che avrebbe ispirato i propositi di tutti i futuri stabili italiani.

Così, uscite dalla devastazione morale e materiale della guerra, Milano, Genova e Torino furono centri del triangolo industriale e teatrale insieme. Altri stabili, più o meno importanti, si diffusero nei decenni successivi in tutta la Penisola con biografie differenti, affidati, spesso per affinità politiche, a privati con marginale controllo della qualità che, al contrario, avrebbe dovuto essere il metro di valutazione circa la salute del teatro: numero di spettacoli, pubblico, abbonamenti ecc.

Il Teatro Stabile di Genova, ora Nazionale con le attuali quattro sedi, una delle quali (l'ex Teatro della Corte) intitolata al fondatore Ivo Chiesa, nasce come "Piccolo teatro della città di Genova - Duse". Il teatro – ottimo proponimento - vuole essere "teatro di autori, attori e di regia", a differenza delle compagnie di giro, ma anche del Piccolo di Milano dove lo Strehler regista finirà per eclissare spesso gli attori. Nella sua lunga storia – e non è piaggeria – lo stabile di Genova è stato sempre alla pari per qualità col Piccolo di Milano, con cui ha avuto però, come vedremo, anche contrasti sgradevoli.

Dal 1951 il teatro genovese ha un regolare Consiglio di amministrazione. Nella sola prima stagione '51-'52 totalizza 221 recite, contro, ad esempio, le 363 della stagione 1999-2000. La domanda di teatro è dunque concreta. Le sedi crescono di numero, fino agli anni recenti. Nel 2015 sarà pronto un nuovo statuto: ente autonomo e associazione riconosciuta a norma di legge, tanto per ribadire, con oneri condivisi tra Regione e Comune.

Accanto al suo promotore e direttore Ivo Chiesa, Luigi Squarzina – condirettore del teatro a partire dagli anni Sessanta – ha il grande proposito di rinnovamento, con buffe premesse però: un'amministrazione di orientamento catto-liberale a fronte di uno staff filoco-

munista. Squarzina, tirocinio negli Stati Uniti, esce infatti da una costellazione marcatamente di sinistra, e non solo formalmente. Per lui il teatro è impegno civile, strumento per una società in cammino verso l'uguaglianza; e la messinscena, lo aveva predicato Bertolt Brecht in quegli anni, è discussione politica e consapevolezza circa il destino dell'uomo.

Durante le prove di *Madre Coraggio e i suoi figli*, iniziate nell'autunno del 1969, Squarzina si dice alla ricerca dell'attore epico, cioè di un attore, ma anche di un allestimento, che, in accordo con l'autore, presenti le cose per come sono e induca il pubblico a ragionare piuttosto che a commiserare tra le lacrime. Questo il sacro verbo di Brecht del quale *Madre Coraggio* rappresenta un vertice di disadorna evidenza, un'evidenza che aveva lasciato freddi ad esempio il pubblico bolognese (e il critico Massimo Dursi) in occasione di una specie di antologia scenica interpretata da una valorosa Cesarina Gherardi negli anni Cinquanta con Luciano Luciniani alla regia. Non facciamo comizi, così reagì quel pubblico in una città come Bologna "comunista" sì, ma solo nelle alte sfere dell'amministrazione, estranea comunque – la città - a messaggi sovietici e per giunta tedeschi. Di Brecht Squarzina avrebbe voluto mettere in scena *Puntilla e il suo servo Matti*, ma fu costretto a "ripiegare" sulla *Madre*, per poi affrontare nel '74 il *Cerchio di gesso del Caucaso* con un organico gigantesco di attori in scena tra cui Eros Pagni, Lilla Brignone e Lea Massari. Del resto questa passione per Brecht, condivisa da altri stabili per non parlare del "Piccolo" di Milano, non è certo un'esclusiva di Squarzina che lo mette in scena in varie altre occasioni, e nemmeno dello stabile di Genova: Benno Besson regista e allievo fiduciario di Brecht, attivo nella DDR e poi passato in Occidente, inaugurerà la stagione 1991 del Teatro della Corte (poi Chiesa), con *Mille franchi di ricompensa* di Victor Hugo, pièce-denuncia contro le ingiustizie sociali, messa in scena già a Parigi nel 1966, e intessuta di quella ironia disputante che era stata il marchio inconfondibile del teatro brechtiano. E sulla stessa linea andava segnalato anche il *Tito Andronico* con la regia di Peter Stein (1989-90).

Lo stabile di Genova, sorto come secondo in Italia dopo il Piccolo di Milano, al Piccolo avrà ben poco da invidiare, come si è già accennato: entrambi sono teatri di grande prestigio, autorevoli per produzione e organico di attori. I quali, a volte, lavoreranno tanto a Genova quanto a Milano. Ma la competizione tra i due, sotto forma di piccole rivalse, non tarda a emergere. Nel corso degli anni Sessanta, si è detto, ancora Squarzina vorrebbe mettere in scena, di Brecht, *Puntila e il suo servo Matti* con Alberto Lionello nel ruolo di Matti. Progetto importante e che Ivo Chiesa approva incondizionatamente. Ma Paolo Grassi da Milano oppone un energico veto: il Piccolo vanta una sorta di esclusiva italiana sui testi brechtiani più prestigiosi, e dunque è fuori discussione una eventuale cessione a Genova di *Puntila*. La disputa, dai toni accesi, si protrae a lungo e Grassi avrà la meglio: no a *Puntila*, ma sì a *Madre Coraggio*, per la cui realizzazione Milano non ha al momento interesse (nel '71 Grassi passerà alla Scala, spegnendo comunque il fastidioso contrasto). Malgrado questa rivalità, o forse proprio grazie a questa, le due istituzioni emergono entrambe come riconosciute eccellenze.

Gli spettacoli genovesi sono belli e molto attenti al panorama internazionale. Impossibili menzionarli tutti (per questo rimandiamo al prezioso lavoro di Giammusso che arriva però solo fino alle soglie del nuovo millennio). Qui sufficienti saranno alcune citazioni sparse: *I rusteghi*, *Madre Coraggio*, *Tre sorelle*, *La coscienza di Zeno*, *Dopo la caduta* (di Arthur Miller, con Monica Vitti), *Il lutto si addice ad Elettra*, *Le baccanti*. Molto l'interesse dedicato a Goldoni attraverso le regie di Squarzina. Ma pietra dello scandalo, benché presto superata, sarà la messinscena ancora di Squarzina de *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre nel 1962 con Alberto Lionello. Testo quasi blasfemo. "Dio non esiste!", grida il protagonista rivolto al pubblico; "vergogna!" risponde la componente conservatrice e cattolica che minaccia azioni legali. Per poco però, perché lo sdegno iniziale rientra presto anche per l'intervento illuminato del cardinale Siri.

Squarzina resta a Genova fino al 1976, poi passerà a Roma con progetti e realizzazioni di altrettanto grande livello. Figura di riferi-

mento sarà, dopo di lui, Marco Sciaccaluga, suo allievo – scomparso nel 2021 - che firmerà numerose regie, tra le quali una delle ultime sarà *Il gabbiano* di Cechov, testo obbligatorio per qualsiasi teatro di prestigio. Il tanto amato teatro di formazione, già ragion d'essere dei padri fondatori del teatro genovese, con Sciaccaluga si mantiene intatto. Tra i numerosissimi allestimenti da lui firmati ritroviamo ancora Brecht (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*), ma anche Racine, Turgenev, Ibsen e Shakespeare.

Sciaccaluga aveva debuttato nella regia poco più che ventenne nel 1975 con *Equus* di Peter Shaffer, un testo non poco controverso sul tema della ribellione individuale con risvolti psicoanalitici, e, dopo Ivo Chiesa, l'ex giovane di sicure promesse assumerà, oltre alle regie, anche responsabilità nella stessa direzione del teatro, oltre che della scuola di recitazione ad esso collegata.

Registi di straordinario livello, allestimenti che lasciano il segno, ma anche – fin dal 1951 - attori di grande perizia e popolarità: Luigi Almirante, Olga Villi, Gabriele Ferzetti, Alberto Lionello, Lina Volonghi, Omero Antonutti, Eros Pagni, Camillo Milli, Maria Grazia Spina, Giorgio Albertazzi, Marzia Ubaldi, Lucilla Morlacchi, Vittorio Franceschi, Elisabetta Pozzi, Mariangela Melato (ne citiamo, consapevolmente, una ben minima parte). Ciascuno di essi (la Volonghi in primis) ha rappresentato davvero un momento fondamentale dello spettacolo in Italia e comporterebbe in particolare una lunga scheda personale relativamente al proprio contributo al teatro genovese. Qui ci limitiamo all'osso con forzate omissioni. Alberto Lionello è stato uno tra i primi protagonisti dello stabile a partire dal 1960 con le regie di Squarzina (*La coscienza di Zeno, Il diavolo e il buon dio, I due gemelli veneziani*); Elisabetta Pozzi, uscita direttamente dalla scuola di recitazione dello Stabile, è stata figura importante della scena a Genova come altrove (per lo stabile genovese ebbe il suo primo ruolo accanto ad Albertazzi nel *Fu Mattia Pascal*); mentre alla Melato – attrice di punta in spettacoli di notevole caratura - è stata talmente “genovese” da meritare la dedica dell'attuale scuola di recitazione.

Fin dai primi anni della sua esistenza, lo stabile è stato sensibile alla drammaturgia italiana, ma anche alle innovazioni del cosiddetto teatro d'avanguardia (Giancarlo Nanni, Carmelo Bene e Leo De Berardinis – a prescindere dagli ulteriori sviluppi professionali - sono passati *anche* da Genova).

Forte di ben quattro sale, Genova ha ottenuto oggi – come altri sei organismi teatrali in Italia - la denominazione di Teatro Nazionale. Nel corso dei suoi settant'anni di storia ha subito numerose trasformazioni; ha spesso modificato il suo nome, ma resta un fatto incontrovertibile: è stato uno dei teatri italiani più attivi e vivaci tra i due secoli. Icona della città che lo accoglie, ha rappresentato non solo un centro attivo nella produzione di spettacoli indimenticabili, ma è stato anche un centro culturale adiacente all'editrice Melangolo per la pubblicazione di testi tratti dalle singole messinscena.

Organismo sostenuto da contributi dello stato, della regione e di altri enti economici attivi nel territorio, come ad esempio la Fondazione Compagnia di San Paolo, oggi così si descrive: "Un teatro con il cuore nella prosa, tra grandi classici e nuova drammaturgia, teatro civile e comico d'autore, ma aperto alle contaminazioni, dalla danza alla musica". Da ottobre a maggio – così leggiamo in un'altra descrizione più recente - "la stagione 2024 / 25 offre il meglio del panorama teatrale: 70 spettacoli di cui 18 produzioni con un ampio sguardo sul mondo, collaborazioni con le principali realtà teatrali, grande spazio alle voci femminili e un importante investimento sulle giovani compagnie. Collaborazioni, dunque, attenzione alla contemporaneità di un mondo in trasformazione. Una vitalissima proposta teatrale dai molteplici aspetti; prosa con contatti non più episodici con la contigua scena musicale. Per la precisione della cronaca, la collaborazione col teatro d'opera, fu iniziata da Luca Ronconi nel 1993 con *L'affare Makropulos* in scena tanto a Genova quanto al Regio di Torino, esperienza quasi inevitabile visto che Ronconi è in quel periodo sia direttore della prosa a Torino sia regista al Regio. Prosa e musica, commedia e lirica sono per la prima volta *pensati* insieme.

E oggi Davide Livermore, che oltre che attuale direttore a Genova, è uno tra i più apprezzati registi della Scala (e non solo), firma nella stagione 2024-25 la regia di *Giro di vite* che va in scena sia in una versione in prosa tratta da Henry James, sia in quella musicata da Britten. Questo significa che l'offerta teatrale presente a Genova presuppone, come è ormai naturale, un dialogo tra singoli produttori allo scopo di rafforzarne l'efficacia a tutto vantaggio del pubblico.

Lo stesso Livermore, in occasione della sua nomina a direttore del teatro ligure cinque anni fa, così si espresse "Il valore di un Teatro è nel suo essere un bene comune che, attraverso la pratica (e la politica) della bellezza, rende più vivibile un territorio. Un teatro ha funzione pubblica nel momento in cui utilizza in maniera attenta e responsabile i finanziamenti pubblici. Il Teatro Nazionale [di Genova] ha una doppia responsabilità: verso il pubblico, ossia gli spettatori; e verso il Pubblico, ossia i cittadini e la città. [...] Si tratta di concepire un Teatro sempre più accogliente, in cui possano vivere felicemente gli spettatori, gli artisti, le maestranze, i lavoratori. Il teatro è una casa inclusiva, ospitale, propositiva, accessibile. [...] Genova vanta una grande storia del teatro. Si tratta di arricchire e allargare il bacino di utenza [...], formare spettatori pensando al futuro, coinvolgendo il più possibile appassionati e semplici curiosi, allargando le maglie di una partecipazione che possa aprirsi a etnie, identità, individualità diverse. Incontrare linguaggi molteplici significa aprirsi a culture molteplici. Si tratta di pensare a modalità di fruizione dello spettacolo che superino barriere, architettoniche, fisiche e culturali, tali da garantire a artisti e spettatori di godere pienamente, senza restrizioni, la bellezza del teatro. [...] Un Teatro Nazionale come quello di Genova deve farsi carico della tradizione, incoraggiando l'integrazione e la compenetrazione tra le arti. [...] Nel mestiere dell'attore e dell'attrice, del drammaturgo e della drammaturga, occorre oggi più che mai procedere in maniera scientifica, ristabilendo un processo critico di analisi e studio. In questa prospettiva è fondamentale l'attività di una struttura come il prestigioso *Museo dell'Attore di Genova*, capace di monitorare, archiviare,

di creare costanti relazioni con la Storia e il Contemporaneo. [...] L'offerta formativa, destinata ad aprirsi sempre più al contesto internazionale, è la base per la crescita futura del Teatro, a Genova come in tutta Italia. Solo una formazione attorale qualificata, articolata, selettiva può garantire un livello artistico alto e adeguato, capace di favorire altresì la preparazione e il livello di ricezione del pubblico. Dalla Scuola [annessa al Teatro] può nascere il nucleo interpretativo capace di garantire il confronto con il Repertorio, in allestimenti che restano sistematicamente in cartellone e nella disponibilità del Teatro di Genova. Esiste la Tecnologia. Si tratta di usare il Teatro come è sempre stato usato, ovvero come luogo di scoperta e sperimentazione di tecnologia e di tecniche (teknè). Il video, l'amplificazione, l'illuminazione, sono strumenti di crescita e qualità della prassi teatrale. Il futuro non è un obiettivo, ma una realtà, un potenziale del presente [...]” (Davide Livermore, “Il Teatro Nazionale di Genova esiste”, 2020).

Al netto della coloritura un tantino d'occasione, le osservazioni di Livermore relative al valore pubblico del teatro e al suo essere “inclusivo” e costantemente “aperto” colgono nel segno e si mostrano sensibili alla realtà dello spettacolo negli anni Duemila, anche in presenza – è interpretazione nostra – di un generale impoverimento della cultura e di un'identità in crisi, circostanze - si spera – entrambe superabili. Perché non tutto torna e i nitidi progetti, e la forza, di uomini come Chiesa e Squarzina sembrano oggi indeboliti nei fatti e nelle prospettive. Il teatro di Genova, che (non è superfluo osservare) proprio nella corrente stagione ripropone, cinquant'anni dopo la messinscena di Marco Sciaccaluga, *Equus* di Shaffer, “storia di un giovane che si rifiuta di essere addomesticato”, si presenta ancora una volta come realtà critica e attenta ai mutamenti del nostro tempo. Nascendo al pari degli altri suoi omologhi come organismo vivo e partecipato nei fatti, elemento di spicco della vita culturale italiana, il suo ruolo, trasformato da stabile in nazionale, intende proporsi a maggior ragione ancora come dialettico. Ma qui torniamo alla riflessione dalla quale siamo partiti, ovvero proprio agli stabili, che stabili non lo sono mai stati del tutto, se con questa dicitura

si intende un organismo, stabile appunto, per tecnici, attori e registi. La vita di uno stabile a finanziamento pubblico dovrebbe basarsi su figure il più possibile fisse, legate al teatro da contratti e stipendi regolari, magari con obbligo di residenza nel luogo di attività come avviene ad esempio in Germania che – si è visto – ha in questo una lunga e collaudata tradizione nei principali centri del paese. E anche l'attuale trasformazione degli stabili in teatri "nazionali", rivela una non piccola anomalia presente in Italia, verso la quale siamo consapevolmente disposti alla più ampia indulgenza: tanti enti stabili e quindi "pubblici", ma nessun *vero* teatro nazionale nato per offrire una produzione che esprima l'identità e la tradizione dello spettacolo in Italia, da Machiavelli a Massini (e lo diciamo con qualche rammarico). Il proposito "un teatro fatto per fare teatro", come lo formularono a Genova i fondatori dello stabile, dunque non strumento di nuda burocrazia e oggetto di trasformazioni del tutto formali, resta per molti aspetti ancora irrealizzato, e lo rimarrà forse per sempre.

È certamente confortante che oggi, a millennio inoltrato, molti stabili siano diventati teatri nazionali, marchio concesso a condizioni piuttosto complicate (più arruffate della ricetta di un alchimista) che dà però accesso al consueto sostegno economico dello stato, attraverso il Ministero della cultura insieme ad altre istituzioni locali. Sostegno e prestigio. Ma il "teatro nazionale" - considerazione superflua quanto intempestiva - dovrebbe essere un'altra cosa e in questo la nazione Italia ha fallito rispetto alle molte colleghe europee. Perché in un quadro di oggettiva confusione e moltiplicazione di enti giuridici, il titolo di nazionale dovrebbe alludere senza troppe perifrasi a una centralità ben definita per tradizione, repertorio e iniziative, come ad esempio la "Comédie Française" a Parigi. E dunque un teatro – e uno solo – che avesse sede possibilmente nella capitale; collegato a un proprio archivio storico, a una propria scuola di formazione, a un gruppo stabile di attori, e che mettesse in scena drammaturgia nazionale di repertorio (dal teatro latino a Pirandello) con una sezione dedicata alla nuova drammaturgia. L'Italia dei comuni e dei girovaghi, indipendenti e gelosi gli uni degli

altri, lo ha sempre impedito e in qualche modo, per inerzia, lo impedisce tutt'ora, in un momento in cui "nazionale", nel senso proprio del termine, non gode di particolari apprezzamenti e attenzioni. Quindi, con l'autorevolezza dei fuori tempo, osiamo far notare che attualmente "nazionale" è solo un'etichetta nominalista dietro alla quale non c'è nessun vero contenuto né di idee né di programmi. E questo pensando anche al curioso caso dell'ERT, Emilia Romagna Teatri (derivata dall'ATER), una fondazione similfederale con sede a Modena, recentemente trasformata appunto in nazionale, attiva su cinque città e in sette teatri, più altri spazi minori, "protagonista di relazioni ed esperienze di profilo nazionale e internazionale, e sempre in stretto raccordo e interazione con le vocazioni e specificità dei territori e comunità in cui opera". Insomma – sfrondata il tutto dalle astrazioni di rito - un ente coordinatore e imprenditore di gran parte dei palcoscenici regionali, verità per ciascuno e nessuna per sé.

Dunque in Italia, con le miriadi di identità e diversità che la sua storia ha accumulato nel tempo; con gli sgomitanti interessi e compromessi che la contraddistinguono, un vero teatro nazionale non esiste e non è mai esistito, anche per la scarsa lungimiranza culturale dei suoi piccoli e grandi protagonisti. Immaginato sia pure confusamente da intelligenti teorici dello spettacolo negli anni tra le due guerre, un simile organismo non si è mai realizzato, benché i protagonisti ci fossero (gli attori, in particolare) e ci fossero anche numerose scuole di teatro, prima tra tutte l'Accademia d'arte drammatica di Roma (ebbe per qualche anno la sua compagnia di giovani diplomati) fondata dallo stesso d'Amico con lo scopo – giova ripeterlo - di formare attori e attrici come i conservatori formano orchestrali. Così dovrebbe essere uno stabile per la prosa, anche nazionale: un organico fisso di attori con, a rinforzo, qualche attore ospite temporaneo; un repertorio collaudato e di tradizione, ma anche spazio per una drammaturgia nazionale contemporanea. Ma un teatro simile, malgrado le potenzialità e le etichette poste a bocce ferme, in Italia non c'è. Ci sono i riconoscimenti formali, mai di vera e ragionata sostanza.

Non per questo naturalmente il bilancio sul teatro italiano è negativo, o almeno non del tutto. L'intero Novecento in Italia è stato terreno fertile per spettacoli davvero memorabili. Classici come Pirandello, Goldoni, Shakespeare, insieme a commediografi contemporanei, italiani e stranieri, ne sono stati il repertorio prevalente, prima che cinema e televisione alterassero l'intima ragion d'essere dei loro protagonisti. E in aggiunta a tutto questo, particolare non trascurabile, riviste storiche come "Il dramma" e "Sipario" hanno contribuito in modo autorevole ad alimentarne la vita con la pubblicazione di testi, progetti e resoconti critici. E' in questo clima che hanno visto concretizzarsi il loro spazio gli stabili, con idee originali e potentemente pragmatiche. La grande Marisa Fabbri ebbe occasione di dire a proposito di Strehler che egli aveva insegnato a essere buoni cittadini, agli attori prima ancora che al pubblico.

Ma il mondo, come è di moda sostenere oggi, è cambiato, e il fare teatro, nel senso più ampio dell'espressione, lo è altrettanto. C'è stato in anni gloriosi un teatro di grande artigianato, finanziato da impresari (Paone, Ardenzi, Cappelli) o in forma di cooperativa. Ma le compagnie dei De Lullo e Valli; di Enriquez e della Moriconi; la Morelli-Stoppa, Albertazzi-Proclemer, Brignone-Santucci, ormai tutte nelle rassicuranti teche museali, non sono che un emozionante ricordo. Accanto a queste compagnie ma in loro aperto contrasto, negli anni Settanta è andato affermandosi un teatro d' "avanguardia" o "sperimentale", fatto per aprire nuovi percorsi, fuori da ogni circuito tradizionale, alla ricerca di un linguaggio nuovo, attento alle grandi sperimentazioni mondiali. A Roma, a Milano e in altri centri grandi e piccoli della Penisola, è stato attivo un "teatro di cantina", con allestimenti spesso sgrammaticati, ma ricchi di nuove idee, sempre in ordine sparso, con qualche sporadico sostegno pubblico, diretto da giovani assetati di rivoluzione. E il fenomeno, con lo sguardo rivolto al Living Theatre o a Eugenio Barba, dunque ai maestri del teatro non commerciale, si diffonde in tutta Europa. Perennemente scarsa di mezzi economici e simpatie da parte dell'establishment che conta, anche l'avanguardia si adeguerà alla fine, grazie anche alla notorietà procacciata dalla televisione, alle forme

di una produzione adatta al grande pubblico, *Un caso a sé* e certamente unico è stato Dario Fo, attivo alla Palazzina Liberty di Milano, con un repertorio pedagogico nei confronti della classe operaia, in realtà applaudito dalla piccola borghesia progressista che conosce l'intero repertorio di De André e dei Gufi.

Tra il 1965 e il 1975 l'inquietudine sociale e culturale diffusi nel paese coinvolge anche gli stabili, accusati, a torto, di essere corvivi con una centralità autoritaria e per questo contestata. Lo stato generale di questi teatri, comparato con quello che avviene anche nel resto d'Europa, è affrontato e discusso nel corso di un convegno tenuto a Firenze a metà degli anni Sessanta (vedi bibliografia). Da questa crisi sorge comunque un modello rinnovato di teatro pubblico e nuove realtà teatrali prendono vita (Merli). Un numero sempre crescente di cooperative, teatri sperimentali, di giro, privati, semi-pubblici ecc., oggetto spesso di piccoli quanto incerti finanziamenti a pioggia, hanno comunque imparato a convivere con istituzioni protette dal pubblico. Ma negli anni Ottanta sopraggiungono nuove criticità per i teatri pubblici o aspiranti tali, a cominciare ad esempio da Bologna, dove lo stabile, creato agli inizi degli anni Sessanta spirava dopo poco cedendo il posto in seguito ad un compromesso assai discutibile: l'amministrazione locale appalta la gestione del più importante teatro cittadino da poco restaurato (l'Arena del Sole) a un gruppo privato, circostanza nella quale le piccole affinità a sfondo anche politico prevalgono su ogni altro ragionevole criterio.

Questa varietà di teatri persiste ancora oggi, ma alla ricerca sempre più affannata di un proprio pubblico, attratto a sua volta non certo da "progetti" di largo respiro e concretamente realizzabili, ma dai piccoli divi del momento, personaggi di moda, mai parte di solide prospettive culturali. Semmai – è il caso di questi ultimi anni - con contaminazioni imbarazzanti se non addirittura ridicole. Le "riletture" dei classici e, soprattutto, i "monologhi", economicamente poco costosi, sono ormai un genere reinventato e abusato come molte iniziative italiane. Attrici e attori comici, ma anche giornalisti, virologi, opinionisti, magistrati o ex-qualcosa occupano

disinvoltamente la scena con successo, così almeno pare, alla faccia del teatro vero, sempre più ansante, sommario, approssimativo. E verrebbe da dire che gli spettacoli memorabili visti un tempo a Genova, sono ahimè sempre più rari, con le dovute eccezioni, s'intende. E' crisi di identità, di finalità, di mezzi. Come mettere in scena uno spettacolo, dar lavoro ad attori e tecnici, arrivare al pubblico, coltivarlo, venirne amato, orientandolo sugli obbiettivi di lunga durata: queste le giuste finalità.

Molte le cose e le condizioni che non ci sono più. Il teatro come lo vedemmo, anche. Gli allestimenti appaiono oggi – forse a causa di preconetti di chi scrive – gracili e distratti. E' venuta meno, tra le tante sparizioni, la critica autorevole e in qualche modo ausiliare agli allestimenti; i giornali sono pieni di pettegolezzi insulsi, ma ben poco di recensioni intelligenti. Il sogno degli stabili pare dissolto o immiserito; e l'ormai scarso teatro di giro sempre più sottomesso a interessi di modesto spessore.

Anche il concetto di teatro stabile si è non poco alterato, ed era inevitabile. A parte tecnici e maestranze, il resto può essere oggi considerato una presenza soltanto abituale, o di passaggio, non certo stabile. La stabilità è ricerca di lungo percorso e restituzione leale di bellezza. L'abitudine ad avere registi e soprattutto attori, lavoratori come tanti altri e obbligati per contratto e stipendio a risiedere – nel possibile - nel territorio teatrale in cui lavorano – come in molte parti d'Europa – in Italia, lo ripetiamo, non si è mai affermata davvero. Quanto alla qualifica "nazionale", a dispetto degli equivoci sopra descritti, è forse necessaria un'ulteriore, seria riflessione, che, crediamo, non sarà affrontata in tempi brevi. Tuttavia, in attesa di altri eventi, diciamo: viva il teatro e viva i suoi artefici e, tra i tanti, i magnifici artisti del teatro di Genova. Che, come ha sostenuto Livermore, "esiste". "Dal 1951, oltre 600 spettacoli prodotti; migliaia di spettacoli ospitati e un bagaglio umano immenso". Ecco, appunto, umano. E già questo, crediamo, non è poco.

Per approfondire alcuni degli argomenti trattati, si segnalano:

Lorenzo Ruggi, *Il teatro di stato in Germania*, Roma, Tipografia Cug-
giani, 1942.

Giorgio Guazzotti, *Rapporto sul teatro italiano*, Milano, Silva, 1966.

AA.VV, *Società e teatri stabili*, Atti del primo Convegno della Rasse-
gna internazionale dei teatri stabili (Firenze, 1965), Bologna, Il Mu-
lino, 1967.

Maurizio Giammusso, *Il teatro di Genova, una biografia*, Milano, Leo-
nardo Arte, 2001.

Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano, LED,
Edizioni universitarie, 2007.

“Sogno che vive nella voce di un’anima” Il soprano genovese Margherita Carosio

di Giorgio Appolonia

Figlia del compositore e docente di canto Natale Carosio, Margherita nasce a Genova in Via Barabino il 7 giugno 1908. Il padre è autore di un *Inno d'Italia, canto di guerra dei nostri eroi* su testo di Vincenzo Pasquario, pubblicato in pieno conflitto bellico nel 1916 a Genova. Sulla lapide della tomba nel Cimitero genovese di Stagliano si legge l'iscrizione: «Medaglia d'oro della P. I. per l'opera particolarmente zelante ed efficace svolta a favore dell'Istruzione Popolare». La moglie Rosa Maestri in Carosio gli è sepolta a fianco; sotto i genitori la figlia definita, né poteva essere altrimenti, *cantante lirica*, accompagnata da un elogio dedicatole da Pietro Mascagni: «Sogno che vive nella voce di un'anima».

Accertatosi delle sue naturali disposizioni, fin dall'infanzia Natale indirizza la figlia agli studi musicali che includono canto, pianoforte e violino, diplomandosi a 16 anni presso il Conservatorio Nicolò Paganini della città natale. Di carattere caparbio e impulsivo fin da questi primi anni, frequenta parallelamente con successo gli Istituti Biologici presso l'Università ma non trascura di eccellere come atleta. Anche la sorella Ofelia viene destinata al canto e si qualifica come una stimata didatta.

I primi passi

Secondo quanto si rinviene sulle comuni voci enciclopediche Margherita debutta nel novembre 1924 sulle scene del Teatro Cavour di Novi Ligure, protagonista della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Ottiene un incoraggiante successo che le autorizza il prosieguo di carriera nella vicina Imperia con la belliniana *Sonnambula*. Siamo nell'aprile 1926 e in un trafiletto del "Caffaro" di Genova del giorno 5 si legge dello sfoggio di «una voce dolce, ben timbrata, estesissima, educata ad un metodo perfetto» da parte della quasi esordiente. Incline fin d'ora ad un'accentazione accurata ed appassionata della parola, l'attrice non è meno lodata della cantante. Come nota di colore riferiamo che il "Corriere Mercantile" di Genova chiama Annina – e non Amina – il personaggio interpretato dalla debuttante che "Il secolo XIX" ribattezza Margherita Perosio!

Nel dicembre del medesimo anno si segnala l'approdo al Carlo Felice di Genova con la parte fuori quinta dell'«Uccello» (sic, "Corriere Mercantile"), ovvero il Waldvogel, nel wagneriano *Sigfrido*, cantata secondo l'uso in lingua italiana.

Dopo una breve gavetta in teatri di provincia, saggiando in anteprima anche personaggi di rilievo dei quali si riparlerà, approda alla Royal Opera House Covent Garden di Londra. Le fa da garante il soprano irlandese Margaret Burke Sheridan (1889-1958) che, originaria di Castlebar nella Contea di Mayo, è soprannominata *Maggie from Mayo* e viene considerata la più valente primadonna irlandese comparsa sulla scena dopo la leggendaria Catherine Hayes (1818–1861). La Sheridan raggiunge fama stabile sia a Londra che in Italia grazie alla stima di Giacomo Puccini che la predilige anche per la presenza scenica *fairy*. Fra gli ammiratori annovera Guglielmo Marconi e Arturo Toscanini che nel 1922 la introduce alla Scala nella *Wally* di Catalani. Nel giugno del 1828 la ritroviamo a Londra: è Mimì nella *Bohème* di Puccini con Aureliano Pertile come Rodolfo e la Carosio appunto che interpreta Musetta nella direzione di Vincenzo Bellezza. "The Daily Telegraph" sintetizza che «the Musetta was good».

Nel corso di un'intervista a Carlo Alberto Rizzi, riportata in una interessante pubblicazione a cura del Teatro Carlo Felice, il soprano avrebbe affermato:

Mimì [...] Si limita a cantare, a star male, a lagnarsi ed a morire...
Musetta invece deve recitare, cantare, muoversi, ridere, gridare, schernire, indemoniare ed essere indemoniata, lussarsi una caviglia, creare un personaggio a tutto tondo con la parola, il brio, il gesto. L'espressione... sono queste capacità che rendono grande una cantante...¹

Pur prediligendo l'indemoniata grisette amante di Marcello, dal 1937 la Carosio non mancherà tuttavia di incarnare la dolce innamorata di Rodolfo. Alla *Bohème* segue la presa di ruolo di Feodor nel *Boris Godunov* di Modest Musorgskij accanto a Feodor Chaliapin; il celebre basso canta l'opera nell'originale russo, la Carosio come il resto del cast in italiano e i cori in francese, ancora nella direzione di Bellezza. La scena finale dell' «Addio e morte» dello zar è immortalata in disco (Nimbus NI78234) e qualche accento del soprano ligure si percepisce nonostante la precarietà della registrazione. In un'intervista posteriore la Carosio ha rivelato che dall'incontro con un cantante-attore del calibro di Chaliapin ha appreso che per realizzare a pieno un personaggio non è sufficiente limitarsi all'interpretazione, ma bisogna dedicarsi con tutto di sé stessi fino a diventarlo.

L'affermazione scaligera

Dopo applaudite presenze al Regio di Torino si realizza l'approdo alla Scala di Milano. Il 24 marzo 1929 affronta il personaggio *en travesti* del paggio Oscar nel verdiano *Ballo in maschera* che, ancora una volta, declina quello che sarà l'impiego dell'artista nel corso degli anni a venire. Viene infatti etichettata come soprano cosiddetto leggero, idonea per quel repertorio belcantistico mediamente

¹ CARLO ALBERTO RIZZI, *Margherita Carosio*, Associazione Teatro Carlo Felice, 1991, p. 11.

scostato dai fragori della temperie verista tuttora in voga. Ai tempi si tratta ancora di un repertorio di nicchia, limitato sostanzialmente a pochi titoli in quanto non è ancora avvenuto il ripristino di tanti capolavori sommersi di Rossini, Donizetti e Bellini per citare solo i maggiori. La nicchia alla quale si allude ospita *Lucia di Lammermoor* e *L'elisir d'amore* (Adina) di Donizetti, *La sonnambula* (Amina) e *I puritani* (Elvira) di Bellini, *Rigoletto* (Gilda) e *La traviata* (Violetta) di Verdi, *Mignon* (Filina) di Thomas, con l'inclusione della poco filologica variante super-sopranile di Rosina del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, parte in origine scritta per contralto. Alla Scala la strada le si presenta comunque accidentata per la simultanea presenza di autentiche regine del canto di coloratura quali Toti Dal Monte e Lina Pagliughi, detentrici di grande favore nel pubblico in quanto inclini sì a una perfetta coloratura ma mai disgiunta da quella sfumatura patetica latente nelle iberiche Elvira De Hidalgo, Maria Barrientos, Mercedes Capsir, Graciela Pareto, analogamente a dive internazionali quali Amelita Galli-Curci, Bidu Sayao, Maria Ivogün o Lily Pons. Se certe affermazioni di Angelo Sguerzi oggi appaiono desuete, gli si deve tuttavia il merito di aver individuato i tratti distintivi delle vocaliste italiane rispetto alla falange delle estere:

Era ormai lontano il tempo in cui le colorature spagnole avevano proposto e creato il mito del canto come ornamento, come voluttà e anche come bizzarria e solo una Lily Pons si richiamava a quelle fantasmagorie [...] A questo punto la voce tenera, soave, aggraziata della Carosio, percorsa da brividi iridescenti e da lievi sussulti drammatici si inserì e si impose con la indiscutibilità della grande artista. Niente più svolazzi, cinguettii metaumani, rocambolesche vertigini; ora era di scena il soffio umano, la limpida purezza di sentimenti non floreali e tuttavia gentili, che con lei ebbero decisamente (e per sempre, almeno fino all'avvento del terremoto Callas) il sopravvento.²

² ANGELO SGUERZI, *Le stirpi canore*, Bologna, Bongiovanni, 1978, pp. 93-94.

In clima di rimandi storici riportiamo il paragone stabilito dal tenore Giacomo Lauri Volpi fra la Dal Monte e la Carosio:

Le affinità delle due voci si rilevano nel colore lirico, nella purezza del suono e dell'espressione, nell'estensione non eccessiva, nella squisita musicalità, nella misura, nella coerenza stilistica. [...] Toti e Carosio sono ambedue figlie della grazia e dell'intelletto, ma se la prima converte, talvolta, la grazia in preziosità, la seconda la trasforma in alto sentimento o in motivo di pura spiritualità.³

Un'etera danzatrice

La fama della Carosio si stabilizza con la creazione del personaggio di Egloge in *Nerone*, ultima opera di Pietro Mascagni varata alla Scala il 16 gennaio 1935.⁴ Qui la sua bellezza, degna davvero di star hollywoodiane alla Vivien Leigh o Henry Lamarr, ha modo di prorompere in tutto lo splendore grazie a un volto dai lineamenti perfetti e ad un fisico plasmato da attività ginniche all'aria aperta o sul mare dove la Carosio veleggiava sul suo yacht, un ketch di 33 metri, dal nome Spiga d'Oro.

In un articolo pubblicato sul "Secolo XIX" di Genova nel 18925 compare il primo accenno relativo al *Nerone* mascagnano, soggetto al quale lavorava anche Arrigo Boito, il cui risultato sarebbe andato in scena postumo alla Scala il 1° maggio 1924. In realtà Mascagni deciderà solo nel 1932 di affrontare l'argomento grazie all'idonea resa librettistica di Giovanni Targioni-Tozzetti.

Non deficiò il battage pubblicitario attorno all'evento e dell'opera si scrive anche sul "Giornale d'Italia" nonostante una certa indifferenza da parte del regime fascista. Mussolini disertò la *première* inviando in propria vece il genero Galeazzo Ciano.

³ GIACOMO LAURI VOLPI, *Voci parallele*, Bologna, Bongiovanni, 1977, p. 32.

⁴ La maggior parte delle musiche è tratta dal progetto di *Vistilia* (1907), non andato poi in porto.

⁵ Riportato in *Carteggio Verdi-Boito* a cura di M. MEDICI e M. CONATI, Parma 1978, Vol. 1, pp. 208-209.

A recita conclusa il successo arride al compositore, presente sul podio, e alla totalità degli interpreti capeggiati dal tenore Pertile e dai soprano Lina Bruna Rasa come Atte e Carosio come Egloge.

In una taverna della suburra romana cerca riparo la danzatrice greca Egloge perseguitata da due uomini dei quali uno è Nerone. Al secondo atto l'imperatore ordina che la fanciulla venga condotta alla sua presenza. Qui contrasta la caratterizzazione musicale dei due personaggi: a Nerone, la cui mortifera angoscia esistenziale è sottolineata da una scrittura frammentaria, si contrappongono le fluide linee vocali di Egloge, la cui apollinea serenità giunge a sfidare il più tragico destino («Perché dovrei tremare»). La pagina «Danzo notte e dì» esprime la sua filosofia di vita tesa alla ricerca del piacere nella danza e si configura come uno squarcio di luce nella cupa parte iniziale del secondo atto. Sedotto dalla danzatrice il despota la elogia («Egloge, o tutta bella») con un appassionato lirismo che permea l'intero duetto che li vede innamorarsi reciprocamente. «Non danzar sull'orlo dell'abisso» l'ammonisce la liberta Atte, ma Egloge sembra non intendere il significato dei minacciosi avvertimenti. Nel corso di un acceso festino al colmo della gelosia Atte avvelena la rivale che soccombe non prima di aver ripreso il celestiale tema che ha caratterizzato il ruolo sin dall'inizio, lasciando l'imperatore nella più profonda disperazione.

Torniamo a Lauri Volpi che ne è stato autorevole spettatore:

La sua Egloge, che canta e danza, fu la deliziosa visione che richiamò l'attenzione del pubblico scaligero, in quella *première* assoluta. Fino a quel giorno era stata Gilda a Vicenza, a Mantova e altrove. Era ammirata come un'artista sensibile e vivace, ma nulla più. Egloge innamorò persino i critici teatrali e coloro che sono avvezzi a mostrare il cipiglio dell'intransigenza, quando si tratta di giudicare giovani alle prime armi. Il successo destò nella fanciulla genovese una coscienza chiara, ben definita di sé; scoprì in lei un principio attivo ed emotivo, che doveva col tempo condurla a eccellere nella vita lirica italiana. Declinando la stella della Toti, ella sopraggiunse

a spaziare sull'orizzonte, aiutata, nell'ascesa, dalla prestantza della figura e dalla luce della cultura⁶.

L'anno successivo le viene fornita un'ulteriore prima esecuzione assoluta al varo de *Il campiello* di Ermanno Wolf-Ferrari la sera del 12 dicembre 1936: è Gnese in un cast che include Mafalda Favero come Gasparina e Ines Adami-Corradetti come Lucietta nella direzione di Gino Marinuzzi. L'opera, incentrata sulla vita dei pittoreschi abitanti di Venezia, fa uso del dialetto veneziano tranne che per due personaggi napoletani. Si avvale del libretto di Mario Ghisalberti apparendo influenzata da una certa vague mozartiana ma anche dall'ultima opera di Giuseppe Verdi, *Falstaff*. Di qui in avanti la carriera della Carosio anche alla Scala conquista la piena titolarità nel repertorio lirico di coloratura che include Norina del donizettiano *Don Pasquale* (1936), Musetta della *Bohème* di Puccini (1937), Gretel di *Hänsel e Gretel* di Humperdinck (Id.), Adina (id.), Leyla dei *Pescatori di perle* di Bizet (1938), Rosina (id), Amina (1939).

Nel lasso di tempo che precede il secondo conflitto mondiale non mancano anche interessanti riesumazioni quali le antitetiche *L'impresario in angustie* di Cimarosa, *Sadko* di Rimskij-Korsakov o *Il re* di Umberto Giordano. In quest'ultima la figura femminile di Rosalina appare insolita nel panorama dei compositori della Giovane Scuola Italiana alla quale il foggiano appartiene: per descrivere i tratti della giovane mugnaia incline a fantasticare su fiabe e leggende, gioiosa e allo stesso tempo capricciosa, Giordano ripristina il canto melismatico di matrice nazionale, ma non manca il tributo alla scuola francese dell'opéra-lyrique. Nel 1929 la prima Rosalina è stata la Dal Monte e dopo la successiva presa di ruolo da parte della Pagliughi la Nostra si rivela come la più idonea interprete:

La parte di Rosalina, tutta un vivaio di vocalizzi e di altri virtuosismi canori, ha trovato in Margherita Carosio l'interprete che ci voleva, padrona nei mezzi, elegante nell'usarli, precisa nei coloriti.

⁶ GIACOMO LAURI VOLPI, *voci cit.*, p. 31.

A proposito de *Il re* fin dal 1929 la Parlophon italiana (B 7929) ci restituisce in disco l'*andantino* «In un mattin sereno» e il popolare *Waltz* del III quadro. La Fonit Cetra (LMR 5010) chiude per così dire il cerchio con una registrazione di «Questa è la veste bianca», avvenuta al concerto Martini & Rossi il 31 dicembre 1956 con Enrico Piazza e l'Orchestra e Coro di Milano della Radiotelevisione. Innegabile l'indulgenza verso qualche emissione bamboleggiante, resta da sottolineare lo slancio appassionato con cui l'esecutrice si abbandona incurante di qualche spericolatezza nell'intonazione del registro acuto.

Annettendo al carnet anche opere quali *Linda di Chamounix* di Donizetti, *Rigoletto* di Verdi, *I puritani* di Bellini, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov la Carosio non trascura presenze concertistiche nel corso di applaudite tournées soprattutto in tanta parte del mondo incluse Argentina (1937), Austria (*Il barbiere di Siviglia* al Festival di Salisburgo nel 1939), Germania (1941, 1943), Inghilterra (1946, 1948 e 1951), Francia (1951), Spagna (1953), USA (1955), fin in Sud Africa.

Di fatto prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale viene considerata all'unanimità la maggior interprete italiana nel repertorio leggero e dall'analisi dedicatale da Rodolfo Celletti ne *Le grandi voci* traiamo due passi significativi. Il primo:

nel restituire umanità e calore a certi personaggi, la C. è sempre riuscita a mantenere inalterata la candida grazia del loro linguaggio, né ha mai perduto di vista l'epoca e il gusto che li espressero.⁷

Molto chiaro. Il secondo risale alla penna di Bruno Barilli che ne scrive a proposito di un *Rigoletto* (Gilda) all'Arena di Verona nel 1939:

⁷ RODOLFO CELLETTI, *Le grandi voci*, Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964, p. 131.

Ricca di colori e leggera come la punta di un pennello, pura tanto da guarir le ferite, una voce finissima e fedelmente rivolta al polo musicale, sensibile al minimo cambiamento di rotta, magnetica e vibrante come l'ago della bussola.⁸

Le inquietudini di Violetta

Violetta, protagonista della verdiana *Traviata*, arriva relativamente tardi nella carriera della Carosio: siamo nel 1942-1943 al Teatro Reale dell'Opera di Roma; segue la ripresa londinese nel 1946 durante una tournée del Teatro San Carlo di Napoli. Un'interprete ricordata anche per l'approfondimento psicologico dei ruoli e il perfezionismo ha evidentemente atteso il momento opportuno in cui alla giusta resa vocale ha potuto accoppiare un'appropriata maturazione muliebre e artistica.

Il 6 marzo 1947 è la volta della Scala. La regia di Giorgio Strehler per *La traviata* a Milano coincide con la fondazione del Piccolo Teatro e si tratta della sua prima esperienza in campo lirico. Questa *Traviata* è destinata ad imporsi all'attenzione di pubblico e critica anche grazie alla direzione di Tullio Serafin e all'allestimento di Nicola Benois, anche se non ha avuto la risonanza delle successive produzioni scaligere con Luchino Visconti, Carlo Maria Giulini e Maria Callas (1955) o con Liliana Cavani, Riccardo Muti e Tiziana Fabbricini (1990).

Accostandosi alla ribalta operistica al 'mettimpiedi' - come soprannominava alcuni colleghi direttori di scena che affrontavano genericamente l'opera - Strehler intende sostituire un'autentica figura di regista alla stregua del teatro di prosa. Pur mantenendosi rispettoso della tradizione, il regista d'opera ha il dovere di scuotere la proverbiale staticità del cantante lirico, prono al rispetto dell'emissione vocale ma spesso dimentico della dimensione scenica del personaggio interpretato o indifferente alla sua complessità psico-

⁸ Cfr. nota precedente.

logica. Strehler impone quindi un'accurata recitazione alla Carosio-Violetta ed ai suoi colleghi - il tenore Giovanni Malipiero e il baritono Ugo Savarese – improntata, come riferito, al teatro di prosa.

Purtroppo questa nuova produzione scaligera si realizza non senza intoppi proprio a causa della presenza della Carosio. Nella Cronaca Milanese del "Nuovo Corriere della Sera" si annuncia che la prima dell'opera, prevista per il 6 febbraio, viene annullata per l'indisposizione della protagonista e rinviata al giorno 8. Annunci e rinvii si susseguono fino al giorno 14 quando Franco Abbiati, ancora sul "Corriere della Sera", denuncia le carenze della direzione teatrale, incapace di provvedere a un'appropriata sostituzione per la parte di Violetta. Serafin si mostra irremovibile nel pretendere la Carosio e lei il 22 interviene in prima persona per smentire le voci di qualsivoglia retroscena politico adombrato da alcune testate locali. Il giorno successivo "la Nuova Stampa" chiarisce infatti che un manipolo di ex-partigiani voleva protestare il soprano in quanto, a detta loro, in collisione con il cessato regime fascista.⁹

È così che, a causa della confusione generatasi, Strehler non riesce a mettere in pratica tutte le proprie idee rivoluzionarie sulla regia d'opera e si vede forzato a concentrare l'attenzione sugli interpreti principali. Scrive Matteo Paoletti in un saggio relativo all'attività lirica del regista triestino:

Ad esempio, non potendo riformare la statica impostazione attoriale di Savarese, il regista tenta di costringerne il movimento all'interno di gesti quotidiani, assecondando l'emissione (aria Di Provenza il mare, il suol) con un sigaro acceso stretto tra le dita, dal quale il baritono deve far finta di aspirare. Quando può, invece, Strehler asseconda l'attitudine dei cantanti, sfruttando il nervosismo personale per improntare il gesto al realismo richiesto dalla drammaturgia; è il caso di Margherita Carosio, la cui tensione per un debutto non facile viene sfruttata per caratterizzare la propria Violetta: «un moto

⁹ Il soprano sposava nel 1936 Ferruccio Frumento contro il volere della famiglia.

nervoso della mano le fa stringere in pugno la crinolina e alzare un po' la veste, ad ogni passo»¹⁰.

E conclude:

Alla luce di un'analisi approfondita, la portata storica de *La Traviata* di Giorgio Strehler esce molto ridimensionata, sia nei risultati estetici, sia nell'impatto sulla produzione operistica dell'epoca. Lo spettacolo assume i contorni di un grande tentativo, in grado di intaccare solo marginalmente e in superficie il logorio delle scene liriche dell'immediato dopoguerra¹¹.

Sintetica ma sublime la definizione che Eugenio Gara dà di questa Violetta: «Un angelo caduto». E per tornare a Lauri Volpi:

Nei tre atti d'opera, crea la forma compiuta del personaggio musicale e fisico, non limitandosi alle volubilità nervose, o nevrasteniche, del primo atto, come è costume nell'esecuzione di numerose *colorature*. Nulla di straordinario, nella sua voce, è vero. Ma il vigile sentimento e la fervida immaginazione, sorretti da una coscienza e da un criterio inconfondibili, hanno fatto di Margherita Carosio una cantatrice-attrice a cui non si può far carico di mende o limitazioni dell'organo vocale, senza peccare di pedanteria o d'impertinenza¹².

Quanti desiderino valutare personalmente l'intensità interpretativa della Carosio come Violetta possono ricorrere alle registrazioni fra il 1947 e il 1952 da parte della Voce del Padrone Italia e Gran Bretagna con la proposta della scena finale del primo atto («È strano!», «Follie! Follie!») e dell'«Addio del passato». Nel primo brano al cantabile «Ah! Forse è lui che l'anima» affrontato con lucentezza di timbro e accesa passionalità corrisponde un certo meccanicismo

¹⁰ Giorgio Strehler e l'opera lirica. *Problemi organizzativi e di politica culturale*, in «Il Castello di Elsinore», 2010, p. 50.

¹¹ Cfr. nota precedente, p. 52.

¹² GIACOMO LAURI VOLPI, *voci cit.*, pp. 31-32.

nella risoluzione della vorticoso cabaletta («Sempre libera degg'io»). Nel secondo brano i puristi del belcanto tenderanno a rimproverare alla Carosio l'enfasi nella sillabazione della lettera («Teneste la promessa») ma non potranno negare l'immacolata purezza della linea vocale e l'appropriata intenzione drammatica della cantante-attrice.

Diva in micorosolco e di celluloido

Della Carosio rimane una significativa messe di registrazioni effettuate a partire dagli inizi della carriera, dove si apprezza per lo più la freschezza timbrica del soprano leggero, fino al ritiro dalle scene alla fine degli anni Cinquanta. Le ultime realizzazioni la propongono in una fase interpretativa decisamente più evoluta. Fra le opere complete disponibili, del 1952 è l'incisione dell'*Elisir d'amore* (Voce del Padrone, QALP 10014/15) nel collaudato ruolo di Adina. La affiancano Loretta Di Lelio, Nicola Monti, Tito Gobbi, Melchiorre Luise per la direzione di Gabriele Santini alla testa del Coro e dell'Orchestra dell'Opera di Roma. Innegabile la puntualità dell'interprete nel risolvere i passi brillanti della parte grazie a una dizione perfetta e una vocalizzazione fluidissima, quanto quelli ad intensità lirico-patetica, primo fra tutti il «Prendi, per me sei libero» del secondo atto. Del 1953, sempre di Donizetti, è *Linda di Chamounix* (Walhall) con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI diretta da Alfredo Simonetto. Questa volta i colleghi sono Rina Corsi, Gianni Raimondi, Carlo Badioli, Giuseppe Taddei. Ad onta di un'inclinazione che risente di acceso verismo, sorprende la struggente intensità drammatica alla quale la Carosio, ovviando il rigore melismatico del dettato donizettiano, si abbandona nella scena della follia in «Carlo! A consolarmi affrettisi». Del 1954 è l'incisione di *Amelia al ballo* (Urania) di Gian Carlo Menotti. Dopo un'anteprima a Filadelfia il 1 aprile 1937 al Metropolitan ne era stata prima interprete il soprano Muriel Dickson per la direzione di Ettore Panizza. L'incisione con la Carosio fa seguito alla proposta scaligera dell'opera del 24 marzo; il cast include Maria Amadini, Giacinto Prandelli e Rolando Panerai, l'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano è diretta da Nino Sanzogno.

Anche il cinematografo si è interessato alla figura artistica della Carosio sia per le innegabili doti sceniche che per il fascino emanato dalla donna. Con l'avvento nel sonoro negli anni Trenta furoreggiano sia le riprese di parziali o anche intere opere liriche che i biopic relativi ai divi e ai musicisti del passato. La Metro Goldwin Mayer Hollywood bussa alle porte del soprano genovese con la proposta di un semestrale contratto da capogiro (2600 dollari alla settimana). Lei preferisce proseguire la carriera in Italia dove tuttavia il cinema locale non tralascia di agguantarla per una manciata di pellicole oggi di difficile reperimento. Nel 1936 è la protagonista di *Regina della Scala* diretto da Guido Salvini e Camillo Mastrocinque cui prende parte anche Bianca Stagno Bellincioni, figlia dei primi interpreti della *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Del 1941 è la commedia *L'elisir d'amore* di Amleto Palermi. Il film alterna parti recitate alle arie più popolari dell'opera eseguite dal tenore Ferruccio Tagliavini, dal basso Vincenzo Bettoni e dalla Carosio appunto: l'unica visibile nella pellicola nella parte di Adina. Nel 1941 in Spagna veste i panni della mitica Adelina Patti nel film "Angeli sulla terra" di Richard Bush. Collabora inoltre, solo come cantante, ad alcuni film non di genere musicale quali "Ripudiata" (1954) di Giorgio Walter Chili in cui doppia nelle scene di canto la protagonista Hélène Rémy.

Viale del tramonto

All'artista si deve riconoscere il merito di aver saputo concludere la carriera prima che si manifestasse la fisiologica usura dell'organo vocale. Una volta a riposo ama archiviare meticolosamente articoli di giornali che la riguardano, fotografie, ritratti, versi, lettere e telegrammi, dediche che rispondono a firme prestigiose quali Toscanini, Respighi, Mascagni, Petrassi, Strauss, Wolf Ferrari. Conserva gioielli, abiti, costumi di scena e quadri di valore come quello donatole da Matisse «en hommage à la grande artiste». Senza tralasciare trofei, targhe, onorificenze, spartiti, i propri abiti di scena, i propri dischi... persino gli scontrini del suo lungo passaggio terreno spegnendosi l'8 gennaio 2005 alla veneranda età di 96 anni.

I successi nella vita di tutti i giorni non sono stati esaltanti quanto quelli teatrali. Intrapresa negli anni Cinquanta anche l'attività giornalistica chiude, dopo una decina di numeri, la rivista "Retro-scena" e fallisce anche l'agenzia teatrale OIMA che ha fondato nel 1960. Come spesso accade per chi ha trionfato accanto ai più grandi nomi del panorama operistico fra le due guerre ed oltre, per chi ha cantato per i reali d'Inghilterra ed ha conosciuto da vicino papa Pio XII, Balbo, Gronchi, Pertini e Agnelli è risultato improbabile conseguire un costante adeguamento alla quotidianità.

Il soprano Maria Farneti e le sue presenze genovesi

di Roberta Paganelli

1. La vita

A settant'anni dalla morte del soprano Maria Farneti e a ottanta dalla scomparsa di Mascagni, suo mentore, si ricorda la celebre cantante forlivese perché non solo ebbe una splendida ed intensa carriera svolta nei più importanti teatri di tutto il mondo, ma pure perché tenne proficui rapporti con insigni personalità del suo tempo. Aveva infatti conquistato ben presto le attenzioni di noti musicisti: contesa da Pietro Mascagni, Jules Massenet, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo, che ambivano averla come interprete delle loro composizioni, era corteggiata anche da Giacomo Puccini per la "sua arte così fine e aristocratica". Rodolfo Celletti ebbe per lei parole gratificanti quando ne tracciò il profilo artistico nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*:

Come la maggior parte dei soprani lirici del periodo, si dedicò quasi esclusivamente al repertorio verista (dalla *Manon Lescaut* alla *Tosca*, dalla *Germania* alla *Madame Sans-Gêne*), ma occupò un posto tutto particolare in mezzo alle interpreti della - giovane scuola -; fra le quali, per la soavità della voce e dell'espressione e per la poetica concezione dei personaggi, rappresentò sotto certi aspetti un'epigona dei soprani -angelici- del melodramma romantico¹.

¹ RODOLFO CELLETTI, *Farneti Maria*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. V, Roma, La Maschere, 1958, col. 30.

Quest'artista insigne merita invero quell'ampia visibilità che l'impietoso trascorrere del tempo ha alquanto offuscato. Pertanto, dopo aver presentato una sintesi dell'intensa vita, e, in particolare, della breve ma luminosa carriera, si prenderanno in considerazione le sue presenze in alcuni teatri genovesi.

Maria vide la luce l'8 dicembre 1877 a Forlì, tranquilla città di Romagna. Pur sapendo di contrastare la volontà del padre Domenico, si iscrisse al Liceo musicale di Pesaro, dove le sue innate e pregevoli doti vocali furono subito notate dall'insegnante di canto Virginia Boccabadati e da Pietro Mascagni, allora rampante direttore dell'istituto pesarese. Il giovane compositore fu subito attratto dalla deliziosa voce e dalla grazia della giovane allieva e il 29 giugno 1898 la scelse per cantare in prima assoluta al Teatro Persiani di Recanati il suo *Poema Musicale per soprano e orchestra*, composto per il primo centenario dalla nascita di Leopardi. Il 6 agosto 1898 agosto la giovane si esibì nel saggio finale del Liceo nella parte di Livia nell'opera *Lisette* di Icilio Nini-Bellucci, altro allievo del maestro livornese, poi, sempre accompagnata da Mascagni, cantò il 6 agosto 1899 al Liceo Rossini nel *Silvano*, uno degli spartiti minori di Mascagni.

In questo torno d'anni ebbe pertanto inizio il sodalizio musicale e anche amoroso di Mascagni e di Maria Farneti, che avrebbe più tardi disposto, per salvaguardare la sua privacy, che alla sua morte fossero distrutte tutte le lettere inviatele dal Maestro. La relazione durerà oltre un decennio, sino a quando Mascagni non incontrerà nel 1909 al Costanzi di Roma la graziosa corista romagnola Anna Lolli (Bagnara di Romagna [RA] 1888 - Lugo 1972), di cui si innamorerà pazzamente.

Appena in possesso del diploma, conseguito il 16 agosto 1899 con ottimi voti, il 26 dello stesso mese, a ventidue anni, Maria esordisce ufficialmente al Teatro Dante di Sansepolcro nella *Bohème* di Puccini conseguendo tali eccellenti risultati da consentire al cronista de "Il Fieramosca" di pronosticarle un brillante avvenire. Il 23

dicembre 1899 l'affascinante cantante debutta al Regio di Torino nella prima locale di *Iris* che diverrà il suo cavallo di battaglia e con una punta d'incoscienza accetta anche di sostituire all'improvviso una collega indisposta, Margaret Macintyre, portando in scena con successo l'*Otello*, pur non essendo questa una parte del tutto consona ai suoi mezzi vocali. Passa poi al Vittorio Emanuele di Rimini in *Manon Lescaut* (5 agosto 1900), al Pergolesi di Iesi nell'*Otello* (12 settembre) ed infine nel novembre del 1900 si fa ammirare al Comunale di Bologna nell'*Iris* a fianco di Borgatti e di Caruso.

Aveva avuto quindi inizio la corsa incessante verso la fama perché le arrideranno nuove importanti scritture che la indurranno ad attraversare l'oceano otto volte per raggiungere il suolo americano e le consentiranno di cantare nei più importanti teatri del mondo a fianco d'illustri cantanti del suo tempo, quali Titta Ruffo, Feodor Chalapin, Alessandro Bonci. Nel febbraio 1901 alla Fenice di Venezia il soprano forlivese partecipa ad una delle sei prime contemporanee de *Le maschere* di Mascagni e poco dopo si esibisce come Maddalena nell'*Andrea Chénier* di Giordano. Alla fine dell'anno crea la parte di Sulamid ne *La regina di Saba* di Goldmark al Carlo Felice di Genova, la prima di una serie di prime assolute e prime locali di cui fu costellata la sua carriera: si ricordano *Mirandolina* di A. Lozzi, la *Cabrera* di G. Dupont, *Sperduti nel buio* di S. Donaudy, *Paolo e Francesca* di L. Mancinelli ed infine *Aurora* di E. Panizza.

Prosegue intanto il sodalizio con Mascagni, che la coinvolge nell'autunno del 1902 in una prima lunga tournée negli Stati Uniti e nel Canada, ma il tour viene interrotto bruscamente a Boston, perché Mascagni è arrestato per *breach contract*. Senza concedersi un attimo di sosta, nella primavera del 1903 Maria partecipa ad un altro importante giro artistico con l'Impresa Nardi Bonetti, che la conduce per la prima volta a Buenos Aires dove, diretta da Arturo Toscanini, esordisce il 14 luglio 1903 all'Opera nella prima sudamericana di *Grisélidis* di Massenet. Suo partner in *Germania* e *Mefistofele* sarà Enrico Caruso, come figura nella biografia scritta da Pierre V. R. Key, in collaborazione con Bruno Zirato. Nel marzo 1904 debutta

al Teatro Costanzi di Roma, come Alice nel *Falstaff* di Verdi, imponendosi al pubblico e alla critica per la “bellezza della figura e il timbro di voce dolcissimo”². In questo importante teatro e pure al San Carlo di Napoli ritornerà a cantare in altre varie occasioni.

Il 25 luglio 1905 è di nuovo in viaggio per il Brasile con la grande Compagnia Lirica Italiana, diretta da Luigi Mancinelli; a Rio de Janeiro sa entusiasmare così grandemente il pubblico che nel *Werther*, nella veste di Carlotta, viene stimata l’artista più eminente della compagnia, perché “canta con la massima delicatezza e finezza artistica che una cantante possa dimostrare nell’interpretazione di una parte” (“El País”).

Nel gennaio 1906 Puccini la vuole quale *Madama Butterfly* per la prima locale al San Carlo di Napoli e, dopo aver seguito personalmente la felice esibizione, le esprime la sua completa gratitudine scrivendole il 29 gennaio³:

Carissima signorina Farneti,

parto domattina e porto nell’animo la più viva ed intensa impressione della sua soave e viva impersonificazione di Butterfly! E voglio dirle tutta la mia più grande e completa ammirazione e porgerle i ringraziamenti miei più riconoscenti. Si abbia una cordialissima stretta di mano e augurandomi di rivederla presto, mi dico suo aff.mo Puccini

Instancabile, dotata di notevole resistenza fisica, nell’aprile 1907 Maria accetta di partire per un’altra lunga impegnativa tournée sudamericana, che la porterà ad esibirsi con un ottimo cast al Teatro de La Ópera di Buenos Aires e al Solis di Montevideo. Un anno

² «Il Messaggero», 18 marzo 1904.

³ ROBERTA PAGANELLI, *Maria Farneti nel cielo di Puccini e Mascagni*, Forlì, Grafikamente, 2015, p. 24.

dopo, senza porre indugio, il brillante soprano s'imbarca da Genova sul "Tommaso di Savoia" con la Compagnia Lirica Italiana diretta a Buenos Aires dove il 25 maggio 1908 si era inaugurato finalmente, dopo una lunga attesa, il nuovo Teatro Colón⁴. Dopo aver fanaticizzato il pubblico in *Butterfly*, debutterà, tra l'altro, in due prime assolute, il 4 luglio 1908 con *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli e il 5 settembre con *Aurora* dell'italo-argentino Héctor Panizza.

Nel 1909 la raffinata cantante ha pure l'onore di essere scelta da Mascagni per un concerto alla presenza dei reali e dello zar Nicola II al castello di Racconigi (CN), dove canta il quartetto del *Rigoletto* con Armida Parsi, Titta Ruffo e Rinaldo Grassi. Fu questo il primo dei numerosi concerti tenuti, tra i quali si ricordano quelli alla reggia di Capodimonte, alla presenza dei duchi d'Aosta, al casinò dell'Unione di Napoli, al S. Carlo (accompagnata al pianoforte da Tosti), all'Augusteo di Roma e al Regio di Torino. Nel 1910 Mascagni invita la Farneti insieme con il baritono Carlo Galeffi a cantare nella sua nuova opera, *Isabeau*. Il 10 aprile 1911, il Maestro, prima di imbarcarsi per l'America del Sud sul piroscafo "Tomaso di Savoia", desidera però "provare" l'opera al Carlo Felice di Genova, in anteprima, a porte chiuse, senza scene e costumi, alla presenza di pochi critici e di personalità del mondo dell'opera. Prontamente egli confida la sua profonda insoddisfazione alla cara Anna Lolli, come si evince dalla missiva inviata l'11 aprile 1911:

Ieri sera (terzo giorno di prove) ho eseguito tutto l'atto 3°, coi cantanti. È un tour de force che nessun maestro può nemmeno sognare. Però ti dico subito che la Farneti e il Saludas non hanno l'anima per cantare la mia opera. Sono due pappe fredde⁵.

⁴ Cfr. «La Revista Artística de Buenos Aires», 30 agosto 1908.

⁵ MARIO MORINI, ROBERTO IOVINO, ALBERTO PALOSCIA, *Pietro Mascagni. Epistolario*, Lucca, LIM, 1996, vol. I, n. 426, p. 337.

Anche il 5 giugno, dopo la prima esecuzione di *Isabeau*, nonostante l'enorme successo conseguito, il maestro rivela ad Annuccia la sua profonda amarezza:

Saludas è stato un vero disastro [...] La Farneti ha cantato molto bene il primo atto: nella scena del manto è stata efficacissima ed ha avuto due ovazioni colossali: il baritono Galeffi è stato veramente superbo: dopo il loro duetto hanno avuto due chiamate entusiastiche. Nel terzo atto la Farneti è stata deficientissima: tutto il duetto e più ancora la sua romanza sono riusciti senza rilievo. I cori stupendi. L'orchestra meravigliosa⁶.

È tuttavia vero che se Mascagni parla della Farneti in termini poco lusinghieri in questa come anche in altre missive indirizzate alla Lolli, non ci sorprende più di tanto perché egli doveva soprattutto sedare la pungente gelosia di Anna. La stampa non fu invece dello stesso parere, perché definì la Farneti una cantante indimenticabile ed incomparabile; anche "Il Giorno" si profuse in lodi infinite affermando che "Ella è ora l'astro più fulgido del Coliseo e la grande trionfatrice della stagione"⁷.

Pure le esibizioni successive procurarono all'artista forlivese grandi soddisfazioni come quando lo stesso Luigi Mancinelli la scelse per rappresentare il 13 gennaio 1912 al Carlo Felice di Genova la parte di Francesca nell'opera *Paolo e Francesca*, che aveva già eseguito in prima locale al Colón di Buenos Aires. Nel febbraio 1913 la Diva intraprese un'altra lunga tournée in Sudamerica, dove fu acclamata in teatri quali il Coliseo di Buenos Aires, l'Opera di Santa Fe, la sala Rivera Indarte di Córdoba, il Solis di Montevideo, il Municipal di San Paolo. Cantò in *Isabeau*, *Lohengrin*, *Mefistofele*, *Iris*, *Madama Butterfly* e partecipò alla prima mondiale di *Abul* del compositore brasiliano A. Nepomuceno, che era Direttore del Con-

⁶ R. PAGANELLI, *Maria Farneti* cit., pp. 42-43.

⁷ «Il Giorno», 11 giugno 1911.

servatorio Nazionale di Rio de Janeiro. Anima di ogni spettacolo fu l'insigne maestro Gino Marinuzzi, notissimo per i grandi successi riportati nella stagione precedente.

Iris, Butterfly, Isabeau e la nuova opera Abul costituirono quattro grandiosi successi per l'eminente artista M. Farneti al Coliseo di Buenos Aires. La celebre e bellissima soprano, entusiasticamente acclamata, ha prodigato meravigliosi tesori d'arte impareggiabile, affascinando e dominando il pubblico che volle riudire i principali suoi pezzi di quelle opere ed evocò la diva infinite volte agli onori del proskenion fra deliranti dimostrazioni⁸.

In seguito ad uno spiacevole incidente che turbò questa tournée (furono gettati dal loggione volantini offensivi all'indirizzo del compositore e dei cantanti) e benché la stampa locale deprecasse l'accaduto, la Farneti prese la ferma decisione di non tornare più in Sudamerica. Accolse invece l'invito del compositore Umberto Giordano, che la voleva interprete della sua nuovissima opera *Madame Sans-Gêne*. Il 28 febbraio 1915 si esibì infatti magistralmente nell'edizione italiana al Regio di Torino superando l'ardua prova. Poi riprese questo ruolo il 18 settembre dello stesso anno al Dal Verme di Milano, città dove, diretta da Arturo Toscanini, si esibiva per la prima volta. La critica si espresse positivamente perché: "la Farneti seppe essere vocalmente magnifica e scenicamente interessantissima", meritando le ovazioni più sincere del pubblico.

Nel frattempo, proprio a Milano, il delizioso soprano aveva conosciuto il ricco avvocato Luigi Riboldi che, impresario teatrale, socio del Casino di Venezia e poi direttore del Teatro Lirico di Milano, era anche amministratore delegato della nota Società Suvini Zerboni. Egli la corteggiò a lungo ed infine, per amore, le pose però la condizione di abbandonare le scene. Maria allora scelse la famiglia chiudendo definitivamente a soli quarant'anni la sua intensa ventennale carriera, dopo essersi esibita nel 1917 come Magda nella

⁸ «L'Arte Melodrammatica», 16 luglio - 1° agosto 1913.

Rondine di Puccini nella storica “prima” italiana al Dal Verme. Pochi mesi dopo, il 20 gennaio 1918, si sposò a Paderno Dugnano (MI). Di lì a poco la coppia si trasferì a Brunate, in una favolosa villa situata in una posizione panoramica eccezionale, che si raggiungeva in funicolare dal Lago di Como; poi acquistò a Copreno, vicino a Lentate sul Seveso, un'altra villa, bellissima ed immensa con le sue 108 stanze, tanto che gli invitati potevano fermarsi a dormire. Fra gli ospiti, tra gli altri, si ricordano Wanda Osiris, l'attrice Dina Galli, Josephine Baker, e naturalmente Arturo Toscanini, che aveva una stanza a lui riservata e che talvolta ricambiava l'ospitalità invitando i Riboldi nella sua casa all'Isolino San Giovanni, una piccola isola sul Lago Maggiore, come mi riferirono i nipoti dell'artista.

Nel 1917 la Farneti aveva inciso alcuni dischi per la Società Italiana di Fonotipia diretta da Umberto Giordano, ma fin dal novembre 1910 aveva registrato a Milano per l'Edison Blue Amberol l'*Ave Maria* dall'*Otello* verdiano (28139). Fra le incisioni della Fonotipia si segnala la splendida interpretazione de “In quelle trine morbide!” dalla *Manon Lescaut* di Puccini e “D'amor sull'ali rosee” dal *Trovatore* di Verdi, interessante per essere una delle rare escursioni in campo verdiano. Ritornò nelle sale d'incisione della Columbia nel 1931, circa tre lustri dopo l'addio alle scene. Pur avendo cinquantaquattro anni, affidò ai dischi elettrici della Columbia una voce che era ancora fresca ed incantevole, come confermò anche Rodolfo Celletti, autorevole studioso della vocalità:

[La voce] si piega a modulazioni preziose e ad accenti toccanti. Uno di questi dischi (“Io pingo” dell'*Iris*) è poi eccezionale sotto ogni aspetto [...] Della *Piovra* è bella soprattutto la parte finale, ma è in “Io pingo” che la Farneti offre un'interpretazione stupenda: dalle inflessioni leggiadre dell'attacco alla soavissima ripetizione di “Una luce rovente che fulge e brilla” al dolente, dolcissimo “Ma è il lucer d'una lacrima / che lentamente stilla” e al patetico, accorato “In paradiso ha detto, non si piange”⁹.

⁹ R. PAGANELLI, *Maria Farneti* cit., pp. 73-74.

Scorrendo la cronologia artistica si avverte che i suoi cavalli di battaglia rimasero *Iris* e *Madama Butterfly*, perché, pur prediligendo eroine dai tratti fragili e delicati, il soprano forlivese seppe magistralmente non degenerare nelle inflessioni dolciastre e nei vezze-giamenti, che in seguito avrebbero caratterizzato tante Cio-cio-san. Di certo la Farneti fu una delle interpreti più complete e suggestive di *Madame Butterfly*.

Credo che il Puccini non abbia mai saputo immaginare una più organica compenetrazione di uno spirito in quella sua creatura evanescente di ricamo. Tutti i pubblici d'Italia non hanno mai ammirato una *Butterfly* più completa e trascinante. A Napoli, a Palermo, a Roma è stato un delirio.¹⁰

Con l'avanzare dell'età Maria si ammalò di arteriosclerosi e quando peggiorarono le sue condizioni di salute, accettò l'invito dei cari nipoti che l'avevano convinta a trasferirsi nella loro villa a San Varano, frazione di Forlì; qui si spegneva il 17 ottobre 1955. Il Comune di Forlì e il Comitato pro Forlì storico-artistica pubblicarono alcuni manifesti per ricordare la compianta artista, "apparsa la continuatrice di una tradizione con al vertice i nomi di Eugenia Tadolini e di Angelo Masini, tradizione che è gloria di Forlì Sua terra natale".

2. Le presenze genovesi

Per cominciare, ecco una cronologia artistica degli anni 1901-1902:

- 12 ottobre 1901, Politeama Genovese, *La Bohème* (G. Puccini) - *Mimi* - con Amelia Campagnoli, Giuseppe Cremonini / Alessandro Bonci, Guglielmo Caruson, Giacomo Castellini, Alfredo Venturini, Osvaldo Di Gennaro, Felice Foglia. Dir. Alessandro Pomè.

¹⁰ «Il Teatro Illustrato», 1° luglio 1908.

- 27 novembre 1901, Politeama Genovese, *Iris* (P. Mascagni) - *Iris* - con MF/Anna Berti Cecchini, Giuseppe Cremonini, Guglielmo Caruson, Alfredo Venturini. Dir. Agide Jacchia.

- 26 dicembre 1901, Teatro Carlo Felice, *La Regina di Saba* (K. Goldmark)
- *Sulamid* – prima assoluta e prima locale, con MF/Giuseppina Ufreduzzi, Carmen Bonaplata Bau, Ardenia Pacchini; Amedeo Bassi, Tieste Wilmant, Giulio Rossi. Dir. Rodolfo Ferrari.

- 1° gennaio 1902, Teatro Carlo Felice, *Iris* (P. Mascagni) - *Iris* - con Ada Bortesi; Elvino Ventura, Luigi Riboldi, Alfredo Venturini, Osvaldo Di Gennaro. Dir. Rodolfo Ferrari.

- 23 gennaio 1902, Teatro Carlo Felice, *Otello* (G. Verdi) - *Desdemona* - con Orazio Cosentino, Tieste Wilmant, Attilio Pulcini, Alfredo Venturini, Osvaldo Di Gennaro. Dir. Rodolfo Ferrari.

Nell'autunno del 1901 Maria Farneti si esibì per la prima volta a Genova¹¹ dove sul palcoscenico del Politeama Genovese raccolse felici apprezzamenti in ben due opere, *Bohème* e *Iris*. Come si legge su "Il Secolo XIX" del 13-14 ottobre 1901, impersonando Mimì, "conquistò tutte le simpatie del pubblico genovese che l'applaudì caldamente al 1° atto; nel 4° atto, in particolare, ci è parsa degna di lodi incondizionate pel canto e per l'azione drammatica". Anche in *Iris*, come si desume da "Il Caffaro"; «ella seppe imprimere con la sapiente modulazione della voce e l'intelligente efficacia degli atteggiamenti quel particolare carattere d'ingenuità, di bontà soave e di rassegnato dolore che convengono al simbolico personaggio ideato dall'Illica e musicato dal Mascagni. Nell'atto secondo dove la sua melodrammatica interpretazione è stata veramente esemplare, ella dovette ripetere la canzone della piovra a grande richiesta di tutto il pubblico e comparire due volte alla ribalta cogli altri esecutori e il direttore d'orchestra fra vivissimi applausi»¹².

¹¹ Cfr. ROBERTO IOVINO - INES ALIPRANDI, *I palcoscenici della lirica: dall'impresariato all'ente lirico*, in *Il Nuovo Carlo Felice*, Genova, Sagep, 1992.

¹² «Il Caffaro», 28-29 novembre 1901.

Fu poi scritturata per esibirsi al Teatro Carlo Felice nella difficile parte di *Sulamid* ne *La regina di Saba* di Goldmark, in prima assoluta e locale. Il 26 dicembre 1901 il pubblico inizialmente accolse con una certa freddezza l'opera poco nota, ma poi non lesinò applausi alla brava artista forlivese, che

cantò con quell'arte finissima, con quel garbo delizioso e con quella sua voce giovanilmente fresca che le procurarono così bei successi nella passata stagione del Politeama Genovese. La parte di Sulamid ebbe un'interpretazione efficacissima¹³.

E ancora si scrisse:

Grande successo al Carlo Felice la *Regina di Saba*. Applausi calorosi ed unanimi a tutti con molte chiamate al proscenio e alla fine d'ogni atto¹⁴. Elogi furono espressi anche all'Impresa per aver seriamente allestito lo spettacolo e pure all'ottimo maestro Ferrari¹⁵.

In seguito, nonostante la bontà dell'esecuzione, la *Regina di Saba* non riuscì ad attirare pubblico numeroso e pertanto l'impresa di Luigi Piontelli decise saggiamente di riproporre *Iris*, che fu accolta il 1° gennaio 1902 con grande approvazione. La Farneti meritò i migliori elogi "per la fluidità del canto, la freschezza della voce e il metodo corretto che ella possiede e che onora il Conservatorio di Pesaro da cui esce. Fu applaudita caldamente specie nell'aria della Piovra, di cui le fu chiesto il bis"¹⁶. Pure "Il Giornale del Popolo" le decretò un bel successo definendola una splendida protagonista, che fu chiamata al proscenio ad ogni atto.

¹³ «Il Secolo XIX», 27-28 dicembre 1901.

¹⁴ «La Gazzetta dei Teatri», 2 gennaio 1902.

¹⁵ «Rivista Teatrale Melodrammatica», gennaio 1902.

¹⁶ Cfr. «Il Secolo XI», 2-3 gennaio 1902.

Il 31 gennaio 1902, malgrado si fosse appena ristabilita da una seria indisposizione, il soprano affrontò anche la parte di Desdemona, che “cantò deliziosamente meritandosi continui battimani segnatamente nella canzone del Salice che si voleva bissata”¹⁷.

Ed ecco il 1907:

12 novembre 1907, Politeama Genovese, *Madama Butterfly* (G. Puccini) - *Cio-cio-san* - con MF / Olga Del Signore, Gisella Amidani, Elvira Lucca, Alberto Dardani, Giordano Paltrinieri, Ernesto Badini, Berardo Berardi, Virgilio Mentasti, Pietro Bordogni. Dir. Edoardo Vitale.

L'affascinante artista, sempre stimolata da una positiva ambizione e determinata nell'obiettivo da raggiungere, proseguì nell'ascesa della sua carriera. Si sa che ritornò a Genova nel 1907, scritturata per esibirsi il 12 novembre al Politeama Genovese in *Madama Butterfly*, diretta da Edoardo Vitale. Dopo il primo atto della *première* di *Madama Butterfly* si verificò purtroppo uno spiacevole episodio, che venne riportato dalla rara “Rivista Teatrale Melodrammatica”: in seguito al mancato arrivo di Puccini che era stato invece ampiamente anticipato, si creò un fragoroso tumulto che non giovò certamente alla rappresentazione e si dovettero perfino restituire i biglietti a 150 persone che si ritenevano lese nei loro diritti. Inoltre il malcontento fu determinato anche da un altro motivo:

Il pubblico accorso a folla, nonostante l'alzamento dei prezzi, capì subito dal primo atto che l'esecuzione nel complesso non era tale da gareggiare con quella avutasi la prima volta tre anni or sono con Salomea Krusceniski. Ciò nonostante la Farneti fu stimata un'eccellente protagonista e un'artista intelligentissima¹⁸.

¹⁷ «Il Giornale del Popolo», 24-25 gennaio 1902.

¹⁸ *Ibidem*.

Il “Corriere di Genova” offrì una recensione più esaustiva aggiungendo parole molto gratificanti per la valente artista:

La Farneti si è dimostrata una grande attrice. Non saprei dire meglio dell’arte sua, perché son d’avviso che la Butterfly, eseguita così, non perda menomamente della sua bellezza, ma anzi acquisti una malia tanto sottile quanto la genialità espressiva dell’artista le ha saputo comunicare. Raramente abbiamo assistito ad una estrinsecazione dell’animo interiore, fatta con più vigore e con più calore; raramente abbiamo ammirato qualità comunicative così impressionanti. M.Farneti può aver l’orgoglio di aver incatenato l’attenzione degli spettatori con l’espressione di un’arte sentita ed appropriata¹⁹.

Poi il 1911:

- 10 aprile 1911, Teatro Carlo Felice, Isabeau (P. Mascagni)
- Isabeau
- Prova generale con Maria Pozzi, Italo Cristalli, Rizzardo Da Ferrara, Giuseppe La Puma, Teofilo Dentale, Filippo Biancofiore. Dir. Pietro Mascagni, M.o del coro: Enrico Romeo.

L’arrivo a Genova della diva Farneti venne accolto in maniera festosa ed augurale dal «Giornale d’Italia» dell’8 aprile 1911, che ne esaltò

le somme qualità di mirabile artista, interprete e vivificatrice magnifica di tante creature muliebri [...] collaboratrice dell’insigne Maestro, che, con un raro senso di opportunità, ha voluto affidarle gran parte del sicuro trionfo della sua nuova nobilissima fatica.

Si apprende inoltre che era stata ammessa alla prova soltanto la Stampa²⁰. Ma, ciò nonostante,

¹⁹ «Corriere di Genova», 13 novembre 1912.

²⁰ Cfr. «L’Illustrazione Italiana», 16 luglio 1911.

Isabeau ebbe un battesimo trionfale, poiché se pochissimi ebbero la fortuna di assistervi e se modestamente si volle chiamare “prova d’assieme”, l’esecuzione sottratta alla curiosità del gran pubblico, la competenza di quei pochissimi compensava certo ogni maggior affluenza di popolo, né l’entusiastica impressione destata dalla magistrale partitura ebbe per questo minor eco nella stampa politica ed artistica²¹.

“Il Corriere Teatrale” aggiunse che “l’opera è apparsa un vigoroso ritorno alla visione romantica che Pietro Mascagni affrontò col *Guglielmo Ratcliff*, e la melodia vi è profusa ampiamente”. Al compositore vennero tributati solenni onori e manifestazioni di plauso indescrivibili e l’avvenimento fu festeggiato con solenni banchetti.

Infine il 1912:

- 13 gennaio 1912, Teatro Carlo Felice, *Paolo e Francesca* (L. Mancinelli)
- Francesca - 1^a locale con José Palet, Angelo Algos, Francesco Cigada. Dir. Luigi Mancinelli, M.o del coro Raffaele Terragnolo.

L’opera riportò un ottimo successo. La direzione del maestro Mancinelli, che fu più volte chiamato alla ribalta, fu addirittura definita “una meraviglia”, ma ricevettero molti apprezzamenti anche i valenti interpreti. In particolare “la Farneti fu giudicata perfetta sia come artista sia come cantatrice e, su grande richiesta del pubblico entusiastico, bissò la maggiolata che eseguì alla perfezione”²². Bellissima la messa in scena, ottimi il coro e l’orchestra.

Quando si chiuse il velario sul bacio supremo che i due cognati si scambiarono esalando i loro spiriti, gli applausi si scatenarono in un’affermazione entusiastica. Il pubblico, che per oltre un’ora aveva, con intenso e crescente raccoglimento, gustato e seguito la mu-

²¹ «L’Arte Melodrammatica», 16 aprile 1911.

²² «Il Lavoro», 14 gennaio 1912.

sica sempre varia, eletta, ispirata del tragico e commovente idillio, non poté più frenarsi. Esso in un caloroso e unanime applauso parve volesse esprimere al Maestro tutta la sua più viva e profonda soddisfazione e il suo pieno compiacimento per questa opera d'arte così bella e vigorosa nelle sue linee sobrie e ben definite, così suggestiva nella concettosa e alta significazione poetica [...]. La deliziosa e intellettuale artista fa gustare in tutta la sua soave dolcezza il canto del maggio. Il pubblico ne vuole il bis, che ella concede, largheggiando ancora il suo canto di squisite e calde modulazioni²³.

Si può pertanto affermare che anche a Genova il soprano forlivese seppe ripetutamente riscuotere il plauso del pubblico e della critica grazie al suo canto raffinato, frutto di costante studio, di abile tecnica, ma principalmente alle ottime doti innate. Invero si riaffermò ancora una volta attrice-cantante di magnifici mezzi e di rara intelligenza, dando interpretazioni raffinate ed emozionanti, lontane da ogni esibita teatralità e, pertanto, ancor più vere ed autentiche.

²³ «Il Caffaro», 14 gennaio 1912.

Luigi Cortese e la cultura musicale a Genova nel '900

di Ines Aliprandi

Ripercorrere le vicende biografiche di Luigi Cortese è come rivivere una lunga stagione culturale genovese: per un periodo che abbraccia almeno tutta la prima metà del '900 e oltre non vi è evento musicale, iniziativa culturalmente rilevante per il capoluogo ligure - dalla fondazione della «Società Filarmonica» a quella del «Premio Paganini», dalle traversie del Liceo Musicale a quelle del Teatro Comunale - che non abbia in qualche modo un riferimento col musicista, compositore e critico, nonché uomo di ricca e vasta cultura. Musicista intimamente legato alla sua città, egli fu anche sensibile interprete di istanze culturali che superavano i confini municipali. «Musicista bilingue» amava definirlo Gianandrea Gavazzeni¹, suo ottimo amico. E non solo per la componente italo-francese delle sue origini familiari. Anche per i suoi studi parigini, per i suoi contatti coi grandi protagonisti della vita musicale internazionale, per le sue assidue frequentazioni delle pagine dei più autorevoli poeti e scrittori di ogni epoca, ma soprattutto italiani e francesi.

Variegata fu la sua geografia familiare: il padre discendeva da una antica stirpe genovese; la madre era francese, benché di origini italiane. E Luigi, nato a Genova il 19 novembre 1899, fu il primo dei quattro figli che Jean Constant De Micheli diede ad Andrea Cortese, facoltoso imprenditore nel campo del commercio del caffè.

¹ G. GAVAZZENI, *Uno scritto per Louis Cortese*, in R. IOVINO, D. PREFUMO, *Luigi Cortese, la vita e l'opera*, Genova, Sagep, 1979.

Erano gli anni in cui Genova cominciava a rivestire un ruolo di primaria importanza nell'economia produttiva nazionale e il nuovo secolo si inaugurava anche per il capoluogo ligure all'insegna delle innovazioni tecnologiche e dell'espansione demografica: la corrente elettrica, i nuovi mezzi di trasporto, i progressi urbanistici, l'intensificazione del traffico portuale portavano con sé anche profonde trasformazioni in campo sociale: la popolazione cresceva - e con essa anche un relativo benessere - le forze del lavoro industriale raddoppiavano ed anche la vita culturale riceveva nuovi impulsi. E se nel 1914 il mondo scientifico-tecnologico faceva il «punto della situazione» allestendo sulla Spianata del Bisagno la grandiosa «Esposizione Universale», quello dello spettacolo inventava forme di intrattenimento per un pubblico crescente: in quegli anni, infatti, mietevano sempre più proseliti il football ed il cinema. Tutto questo mentre, nei più ristretti ambiti dei cultori della musica classica, in particolare strumentale e cameristica, nascevano nuove istituzioni fra le quali occorre ricordare la «Giovine Orchestra Genovese», sorta nel 1911 ad opera di un gruppo di musicisti cittadini. In questa apertura di secolo così alacre e produttiva trascorsero gli anni dell'infanzia dell'artista che crebbe in un ambiente agiato e ricco di stimoli culturali. Il padre, benché legato al mondo dell'imprenditoria, era infatti un appassionato lettore nonché intenditore di musica; la madre era «una francese colta, buona pianista, cresciuta nel clima della Parigi impressionista di Debussy e di Ravel, educata alla sensibilità dei toni di Renoir e alla poesia di Verlaine», secondo quanto testimonia il critico e amico del compositore Luigi Rognoni². È naturale quindi che i quattro fratelli fossero invogliati ad intraprendere studi musicali.

E così, contemporaneamente agli ordinari percorsi scolastici - maturità liceale e Laurea in Matematica - Luigi Cortese proseguì anche nello studio del pianoforte con i maestri Perotti e Ferrari, diplomandosi a Bologna nel 1924. Nel 1924 il giovane artista, che già da qualche tempo si dedicava all'attività compositiva - i primi

² L. ROGNONI, *Ritratto di Louis Cortese*, Milano, Corrente, 1941, pag. 7

pezzi per pianoforte risalgono all'inizio degli anni '20 – si recò a Parigi per perfezionare i propri studi musicali e, soprattutto, per entrare in contatto con una realtà culturale di respiro e dimensioni internazionali. Tra i suoi insegnanti vi fu in primo luogo André Gédalge, allievo di Massenet, teorico e compositore che dal 1905 fu professore di contrappunto e fuga al Conservatorio di Parigi ed alla cui scuola si formarono musicisti quali Enesco, Koechlin, Ravel, Roger-Dukasse, Honegger, Ibert, Milhaud; quest'ultimo, tra l'altro, in *Notes sans musique* (Parigi, 1949), ne lodò le eccezionali qualità di didatta nonché il pregevole talento come compositore.

Cortese frequentò inoltre, se pur per breve tempo, i corsi di perfezionamento pianistico di Alfred Cortot, presso l' «Ecole Normale de Musique», mentre, per ciò che concerne gli studi di composizione, poté avvalersi dei consigli di un altro illustre pianista e didatta svizzero, Ernst Levy, attivo anch'egli dal 1920 nella capitale francese. Il periodo parigino fu fondamentale per la formazione di Cortese che cominciava a collaborare con Maurice Senart, editore della maggior parte dei suoi lavori di quel periodo: si tratta soprattutto di liriche vocali da camera - su testi scelti in prevalenza dal repertorio francese dell'epoca - tra le quali ricordiamo in particolare i *Trois poèmes de Apollinaire* (1930).

Gli anni '30 videro il nostro musicista nuovamente attivo in Italia, come insegnante e collaboratore di testate giornalistiche e riviste specialistiche («Il Secolo XIX», «Il Corriere mercantile», «L'Italia letteraria», «Rivista musicale italiana», «Revue musicale»). Ma soprattutto furono gli anni dei preziosi insegnamenti di Alfredo Casella, uno dei personaggi più influenti nel panorama culturale dell'epoca, promotore di numerose iniziative tese ad aprire la musica italiana alle maggiori esperienze europee.

Ad Alfredo Casella Luigi Cortese dedicò anche un saggio³, caratterizzato da precisione ed acutezza nell'analisi delle opere e del linguaggio, nonché da nitore formale, chiarezza e capacità di sintesi.

³ L. CORTESE, *Alfredo Casella*, Genova, Degli Orfini, 1935.

A proposito della sua attività critica, ricordiamo anche la collaborazione con «Emporium», di Bergamo, con «Il Popolo» milanese e con «Sipario», rivista genovese che lo ebbe tra i fondatori, dedicata in particolare al mondo teatrale. La produzione di studi critici continuò ancora negli anni '40 con traduzioni di scritti di Chopin, Liszt e Debussy, e con un breve saggio sul Bolero di Ravel (1944).

Nel frattempo il musicista aveva dato alla luce alcune tra le sue opere più significative, quali i Due canti persiani per voce, flauto e pianoforte, del 1932, su testi del poeta Omar Khayyam e la Serenata per archi, del 1936, suo primo lavoro orchestrale. Ma, soprattutto, compose, tra il 1936 e il 1938, l'oratorio *David, il Re pastore*, che debuttò con successo, il 22 febbraio 1941, al Teatro Carlo Felice di Genova, diretto da Alberto Erede, artista raffinato e sincero amico di Cortese. Con il *David* la personalità del musicista ligure, già rivelatasi due anni prima alla «Société Nationale de Musique» di Parigi con l'esecuzione del *Preludio e Fuga* per clavicembalo, parve emergere in tutta la sua freschezza e vitalità. Mentre Cortese mieteva i primi calorosi consensi al Carlo Felice, altri eventi giungevano a sconvolgere la vita della città: soltanto tredici giorni prima della rappresentazione del *David*, infatti, Genova era stata vittima di un violentissimo bombardamento. Ecco una suggestiva testimonianza di Federico Mario Boero⁴: «9 febbraio 1941. Stamane dormivo della grossa. A un certo punto mi sono svegliato: era il finimondo: un sibilo lacerante e una terribile esplosione. Sono balzato dal letto e sono sceso veloce in rifugio mentre continuavano i sibili, gli schianti, le esplosioni. Dopo un minuto è suonato l'allarme. È finito tutto dopo un'ora. Le navi inglesi avevano bombardato Genova. Sparavano dal largo di Recco e i proiettili ci passavano sopra la testa. Eravamo in Piazza della Vittoria, Via Galata e Via XX Settembre sono state colpite e duramente...».

Nonostante la guerra, dunque, l'attività dei teatri non si era arrestata. Anzi, tutt'altro: Genova poteva vantare addirittura un nuovo

⁴ F. M. BOERO, *Fra cronaca e storia: 1935-1975*, Genova, Sagep, 1981

palcoscenico, il Grattacielo, aperto nell'aprile del 1940, neppure due mesi prima dello scoppio del conflitto. E questo perché il regime fascista pretendeva che la vita delle città scorresse normalmente. In pratica però, ciò poté verificarsi ancora per circa un anno e mezzo. Dal '22 ottobre del '42 infatti, iniziò una serie di nuove aggressioni aeree che nel giro di due mesi fece capitolare il capoluogo ligure: oltre seicento i morti, moltissimi i palazzi distrutti e tra questi anche numerosi teatri; non il Carlo Felice, che avrebbe resistito ancora, tuttavia, soltanto per un anno.

Con la fine della guerra, la vita artistica e culturale della città riprese, se pur lentamente e con difficoltà. Tra i promotori di questa rinascita ci fu anche Luigi Cortese che, insieme con un altro genovese illustre, il compositore e direttore d'orchestra Armando La Rosa Parodi, pose le basi per la fondazione di una nuova orchestra, la «Società Filarmonica Genovese», di cui assunse la direzione artistica. Il complesso, affidato alla bacchetta dello stesso La Rosa Parodi e formato in gran parte da giovani e valenti musicisti, ebbe purtroppo vita breve: durò appena il tempo di un ciclo di concerti. Ma in quei pochi mesi Cortese riuscì ad organizzare una stagione di primo livello, sia per la qualità degli artisti chiamati ad esibirsi nel Salone di Palazzo Ducale, sia per il carattere audace e innovativo dei repertori scelti, quanto mai insoliti e ricercati. E l'arditezza del direttore artistico fu premiata: tutte le esecuzioni fecero registrare un eccezionale successo di pubblico e critica, a cominciare dalla serata inaugurale, l'8 dicembre 1945, in cui la Filarmonica diretta da La Rosa Parodi propose la 4^o Sinfonia di Brahms, le *Danze di Galanta* di Kodàly, il *Prelude à l'après midi d'un faune* di Debussy, *Dafni e Cloe* di Ravel e l'*Inverno* di Vivaldi.

Tra gli altri concerti ricordiamo quello che vide Gianandrea Gavazzeni dirigere l'orchestra genovese nel *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur* di Luigi Dallapiccola. Al pianoforte lo stesso autore, anch'egli legato a Luigi Cortese da un rapporto di amicizia e reciproca stima – nonostante la distanza che separava i loro orientamenti estetici – come testimonia la fitta corrispondenza che li tenne in contatto tutta la vita.

Altro appuntamento di rilievo fu quello con il direttore e compositore russo Igor Markevitch ed eccezionale fu, infine, il concerto del pianista Arturo Benedetti Michelangeli, nel corso del quale vennero eseguiti l'*Egmont* di Beethoven, il *Canto notturno* di Cortese, e due concerti per pianoforte, in mi bemolle maggiore di Beethoven e in la minore di Grieg. Quest'ultima esecuzione, che si tenne nel maggio del '46, fu un grandissimo successo ma segnò anche il canto del cigno della Filarmonica: nell'estate successiva, infatti, il complesso fu sciolto. La sua fine fu preceduta da una serie di polemiche con il Teatro Comunale che aveva da pochi mesi ripreso le sue attività sotto la valente guida della Sovrintendente Celeste Lanfranco Gandolfo.

Negli anni del conflitto mondiale l'attività creativa di Luigi Cortese non si era arrestata: egli infatti aveva composto diverse liriche vocali (i due *Sonetti del Petrarca*, i *Cinque momenti musicali* su testi di Rainer Maria Rilke, ed il *Salmo VIII*), il già menzionato *Canto notturno* per orchestra, ed alcuni brani pianistici (il *Capriccio* e la *Barcarola*); ma soprattutto, tra il '41 ed il '47, aveva realizzato il suo primo lavoro teatrale di vaste dimensioni, il *Prometeo*.

L'opera, diretta da Gianandrea Gavazzeni, debuttò il 22 settembre 1951 al teatro delle Novità di Bergamo che con essa aprì la sua seconda stagione postbellica, sotto la direzione dell'indimenticabile Bindo Missiroli.

Sempre nel 1951 a Cortese venne affidata la direzione del Liceo Musicale genovese «N. Paganini», carica che tenne fino al '64 dimostrando anche in questo caso competenza, dedizione e volontà di conferire all'istituto un carattere più moderno ed efficiente. Fu anche grazie al suo contributo, infatti, che il Liceo ottenne tutti i requisiti necessari per poter diventare, nel 1967, Conservatorio di Stato.

Della produzione musicale cortesiana del dopoguerra ricordiamo – oltre ad una serie di liriche per voce ed orchestra o per voce e pianoforte su testi di Ronsard, Rilke ed Apollinaire ed alcune musiche per film – la *Suite Francaise* per pianoforte e la seconda opera lirica, dal titolo *La notte veneziana*, composta tra il 1953 e il 1957. In

due atti, su libretto di Giorgio Pacuvio tratto dalla commedia di Alfred De Musset *La nuit vénitienne*, il lavoro – decisamente più solare e leggero rispetto al *Prometeo* – fu commissionato al musicista dalla RAI, che ne trasmise la prima esecuzione radiofonica il 20 novembre 1955; il Comunale dell’Opera di Genova ne avrebbe poi ospitato il debutto teatrale quasi vent’anni dopo, il 6 maggio 1972.

Nel 1954 Luigi Cortese fu tra i fondatori del Concorso Internazionale di violino «N.Paganini», di cui assunse la direzione artistica che mantenne fino alla morte. Il Premio fu inserito tra le manifestazioni delle Celebrazioni Colombiane del ’54. In realtà, fin dagli anni ’40 il critico musicale Carlo Marcello Rietmann aveva auspicato la creazione di un concorso intitolato al genio genovese dell’archetto, proponendone più volte il progetto, già completo e preciso nei dettagli, agli organi comunali competenti. Con la guerra però il disegno era sfumato e per un decennio era stato accantonato. Nel ’52 infine, l’Assessore Comunale alle Belle Arti prof. Lazzaro Maria De Bernardis lo ripresentò alla Giunta che ne diede ben presto l’approvazione. Fu nominata pertanto una commissione presieduta dal Sindaco – e composta da Giuliano Balestreri, Mario Barbieri, Giulio Confalonieri, Luigi Cortese, Lazzaro Maria De Bernardis, Celeste Lanfranco, Alberto Poltronieri, Carlo Marcello Rietmann, Mario Ruminelli, Alfredo Tey, Franco Tufari – che elaborò un piano contenente i principi organizzativi e artistici del Premio. Nei ventidue anni di direzione artistica, Luigi Cortese seppe gestire il Concorso con estremo rigore, trasformandolo in una manifestazione di altissimo prestigio ed eco internazionale. Proprio nel 1954 Luigi Cortese sposò una giovane allieva, Giuliana Gabanizza, che gli sarebbe stata accanto per il resto della vita. Gli ultimi vent’anni della vita di Cortese furono caratterizzati da numerosi viaggi all’estero: fra le varie mete menzioniamo Mosca, Parigi, Bruxelles, Lisbona, dove fu membro delle giurie dei più importanti concorsi musicali europei. Contribuì inoltre, con Lazzaro Maria De Bernardis, alla fondazione della «Federazione di Concorsi Internazionale» di Ginevra.

Continuò nel frattempo anche a comporre, naturalmente, anche se con minor frequenza rispetto agli anni giovanili. Si tratta di lavori per la maggior parte impegnativi e di cospicue dimensioni: ricordiamo il *Concerto* per violino e orchestra op. 42 (1960-61), la *Fantasia* per orchestra op. 44 (1963-64), in prima esecuzione al Comunale dell'Opera di Genova il 12 settembre 1964 con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino diretta da Mario Rossi; e poi ancora due brani, entrambi commissionati al compositore dal Conservatorio Nazionale di Parigi come pezzi d'obbligo per concorsi, il *Capriccio* per violino e pianoforte op. 43 e l'*Improvviso* per viola e pianoforte op. 46; da non dimenticare, inoltre, la *Sinfonia sacra* per coro e orchestra op. 49, e soprattutto l'ultimo lavoro per il teatro, l'opera lirica in due atti *Le notti bianche* – su libretto che lo stesso autore trasse dall'omonima novella di Dostoevsky – composta tra il '68 e il '70.

Frattanto, un ultimo importante incarico era stato affidato a Luigi Cortese: quello di direttore artistico del Teatro Comunale. Si trattava di una carica di recentissimo conio, nata e resa obbligatoria per tutti i teatri italiani per effetto della Legge Corona n° 800 del 1967. E Cortese fu appunto il primo a ricoprirla a Genova, benché per un periodo brevissimo, dal 24 marzo 1969 al 25 giugno dello stesso anno, giorno in cui il compositore genovese si dimise per sua espressa volontà. Il perché di tale rinuncia è facilmente comprensibile, viste le prerogative di tale mansione e soprattutto il contesto in cui tale nuova figura andava ad inserirsi. In base alla succitata disposizione di legge, il Direttore artistico di un ente teatrale sarebbe dovuto essere un musicista di comprovato prestigio ed esperienza cui affidare la responsabilità della realizzazione degli spettacoli e delle varie iniziative correlate ad essi. Cortese aveva tutte le carte in regola, essendo l'unico musicista genovese vivente di fama internazionale ed avendo già dato prova di competenza, onestà ed ottime capacità organizzative in altre occasioni. Quel che non si addiceva alla sua personalità – e di cui ebbe lucida consapevolezza egli stesso, come prova il fatto che si dimostrò fin dall'inizio restio ad accettare l'incarico e, quando acconsentì, lo fece per porre fine alla situazione di stallo in cui la questione era precipitata – era il ruolo politico

che la carica doveva per forza assumere, inserendosi in un gioco di alleanze e opposizioni che andava crescendo in quegli anni attorno ai teatri. Ecco il testo della lettera di dimissioni inviata da Cortese al Presidente del Teatro⁵: «Alcune settimane di attività presso l'Ente Autonomo del Teatro Comunale mi hanno permesso di verificare che le riserve e le preoccupazioni espresse dalla S.V. nell'imminenza della mia designazione a direttore artistico dell'Ente non erano infondate. Ho dovuto infatti constatare che, a parte il fatto che la Legge 14.8.1967 n° 800 limita in sostanza le funzioni del Direttore Artistico a quelle di un consulente, il lavoro affidatogli richiede, nell'attuale situazione dell'organico dell'Ente di Genova, in mancanza di personale qualificato nel settore artistico ed in relazione ai criteri di conduzione che ne conseguono, un impegno quotidiano totale e continuativo, di carattere più impiegatizio che dirigenziale. Impegno che si rivela inconciliabile con la mia non rinunciabile attività di compositore, implicante anche obblighi professionali in Italia e all'estero ed alla quale si affianca la responsabilità organizzativa e direttiva del Concorso Internazionale "Paganini" ...».

Tra le composizioni cortesiane degli ultimi anni occupano un posto particolare i *Cinque canti popolari della Liguria*, dedicati a Domenico De' Paoli (l'illustre musicologo fu grande amico di Cortese, oltre che un attento studioso della sua opera), per una voce o piccolo coro infantile all'unisono e pianoforte; i testi sono quelli di cinque filastrocche in dialetto genovese e la musica ben si adatta, per spontaneità e semplificazione del discorso armonico e melodico, allo stile ed al contenuto dei brani. E' un Cortese che si stringe con affetto alla sua Liguria, che prova ad esplorare quell'universo infantile al quale si era già accostato componendo, nel 1959, i graziosi *Due Canti* per voci infantili e pianoforte. Ed è un'opera che sembra nascere ancora da un'esigenza di riflessione, di ripiegamento interiore, che giunge infine a suggellare la produzione musicale di Luigi Cortese: i *Tre Salmi* per voce e orchestra, scritti tra il '73 ed il '74.

⁵ In R. IOVINO, D. PREFUMO, *Luigi Cortese* cit., p. 45.

«È giunta per me l'ora dei bilanci e della meditazione» aveva scritto infatti lo stesso compositore il 13 dicembre 1970 alla cantante belga Suzanne Danco, con la quale aveva collaborato fin dagli anni giovanili. La Danco, insieme con l'ungherese Magda Laszlo, fu senza dubbio una delle interpreti più prestigiose delle composizioni per voce del musicista ligure. A lei Cortese aveva dedicato diverse liriche, ovvero i due *Sonetti del Petrarca* e le *Deux Odes de Ronsard* op. 37; lei aveva cantato, accompagnata dall'autore, i *Cinque momenti musicali* di Rilke, in prima esecuzione all'VIII Rassegna Internazionale di Venezia, il 7 settembre 1942. E la stima, nonché l'amicizia che legò per tanti anni i due artisti, appaiono chiare nella già citata lettera, che contiene per di più un'interessante riflessione del musicista sul proprio rapporto con il mondo dell'arte: «Ho sempre preferito, e di gran lunga, l'adesione dei musicisti e degli interpreti ai giudizi della critica, i quali, anche se favorevoli, sono sempre, o quasi, basati su impressioni superficiali. Quando un'interprete del tuo livello afferma di studiare una musica con piacere, l'autore può pensare di non aver lavorato inutilmente...». E più avanti: «...Nell'attuale confusione dei valori, io mi sono sempre preoccupato di una sola cosa: rimanere fedele a me stesso, non cercare di essere "alla moda" ma di essere "autentico", conservando la massima libertà nella scelta dei mezzi espressivi. Giunto alle soglie della vecchiaia, non sono affatto pentito di aver sempre considerato la musica come una vocazione, e non un mestiere e un mezzo per raggiungere un'effimera notorietà».

Luigi Cortese morì a Genova l'11 giugno 1976. L'anno dopo, in occasione del primo anniversario della scomparsa, sotto il patrocinio del Comune di Genova, le sue spoglie furono traslate nel Pantheon del cimitero di Staglieno.

Ricordo del Maestro Salvatore Pintacuda

di Mario Pintacuda

1. Gli anni giovanili (1916-1945)

Mio padre, il Maestro Salvatore Pintacuda (fig. 1), nacque a Bagheria il 1° gennaio 1916; era l'ultimo di cinque figli. Era figlio di un impiegato comunale che svolgeva le mansioni di infermiere.



Fin da bambino, il piccolo Totò (così l'hanno sempre chiamato in famiglia) fu avviato agli studi musicali: non aveva ancora nove anni quando cominciò a solfeggiare e a suonare il clarinetto nella banda di Bagheria, assieme a musicanti molto più grandi di lui. Quando la banda andava a suonare nei paesi vicini in occasione di feste religiose, anche il giovanissimo Totò partiva, con il clarinetto e con

la sua elegante divisa (acquistata coi sacrifici economici della sua famiglia, giacché non esisteva alcuna sovvenzione comunale per l'acquisto di divise e strumenti).

In quei tempi (anni Venti-Trenta) la banda di Bagheria contava oltre sessanta elementi; era composta da molti giovani esecutori, che avevano una grande passione per la musica (fig. 2).



Fin dall'età di undici anni aveva iniziato a frequentare il Conservatorio di Palermo. Viaggiava in treno, spesso accompagnato da sua sorella Giuseppina, che si recava a Palermo per i suoi studi.

Dopo la fatica scolastica, tre volte alla settimana (sabato, domenica e lunedì), suonava al cinema, che allora era muto e necessitava di un accompagnamento sonoro da parte di un'orchestrina: la domenica, addirittura, al cinema si teneva uno spettacolo di varietà. Imparò quindi, ben presto, a suonare anche il pianoforte.

Nel 1930, a quattordici anni, ottenne la licenza di solfeggio; successivamente ebbe quella di Storia della Musica. A diciassette anni conseguì il diploma di clarinetto col massimo dei voti; in seguito ottenne il diploma di strumentazione per banda e la licenza di periodo inferiore di pianoforte principale. Si iscrisse al corso di composizione del M° Mario Pilati, acquisendo la licenza di periodo medio di composizione. Nel 1939 si diplomò in Musica e Canto.

Quando il M° Pilati, a causa di una malattia, dovette lasciare la sua cattedra di Palermo tornando al conservatorio di Napoli, i suoi studenti furono disorientati; Pilati morì poi il 10 dicembre 1938, a soli 35 anni. In quel momento, Pintacuda decise di completare il corso di composizione a Milano, benché ciò comportasse un grande sacrificio per lui e per tutta la sua famiglia.

A Milano ultimò gli studi al Conservatorio di Milano con il Maestro Renzo Bossi, diplomandosi nel 1941; al M° Bossi, con cui rimase in contatto per anni, dedicò in seguito una biografia.

In questi anni giovanili compose molti brani; i suoi componimenti “Piccola romanza” e “Marcetta sentimentale” furono eseguiti il 13 aprile 1939 alla Radio nazionale, in occasione di un concerto del suo fraterno amico Antonio Trombone.

Dal 1941 al 1945 partecipò alla seconda guerra mondiale in zona d’operazioni (in Corsica e in Sardegna). Anche sotto le armi continuò la sua attività musicale, dirigendo la banda musicale del suo reparto; nei (pochi) momenti liberi, imparò a suonare anche la fisarmonica, aggiungendola agli altri strumenti che già conosceva.

2. Gli anni dell'immediato dopoguerra (1946-1950)

Dopo la guerra, dal 1946 al 1950 fu critico musicale del “Giornale di Sicilia”; dal 1948 al 1950 fu anche critico musicale alla RAI nella stazione regionale della Sicilia.

I suoi articoli, che spesso uscivano anche sul supplemento domenicale del “Giornale di Sicilia”, comprendevano, oltre alle recensioni degli spettacoli musicali palermitani, numerosi aneddoti curiosi legati a insigni musicisti.

Ecco qualche titolo: “Verdi bocciato. Uno storico esame ed un giudizio troppo frettoloso” (10 giugno 1945) - “Paisiello prende moglie. 1800 ducati che sfumano. Denunce, ricorsi e querele. Le fauste nozze in prigione” (1 luglio 1945) - “Parabola delle canzonette” (19 agosto 1945) - “Quelli del loggione” (7 ottobre 1945, fig. 3) - “Bizzarrie musicali vecchie e nuove” (2 dicembre 1945) - “Piccola storia del jazz” (6 gennaio 1946) - “Grandezza e decadenza del fonografo” (9 giugno 1946) - “Una storia d’amore di Franz Liszt” (8 settembre 1946) - “Fiasco del ‘Mefistofele’ di Boito” (10 novembre 1946) - “Bellini al monastero di S. Caterina” (24 novembre 1946) - “La notte dell’Innominato. Un poema sinfonico che Verdi sognò di scrivere ma non scrisse” (19 gennaio 1947) - “Butterfly rinnegata e felice” (16 febbraio 1947).



In quegli anni tenne spesso conferenze musicologiche, nell'ambito dell'attività artistica organizzata dall'Associazione Siciliana "Amici della Musica".

Componeva anche musica da camera e vocale, ricevendo lettere e attestati di compiacimento (ne conservo in particolare una da parte del pontefice Pio XII, scritta in data 13/11/1948 dal segretario di stato Giovanni Battista Montini, il futuro papa Paolo VI).

Del 1948 è la sua composizione musicale "Tema e variazioni", per flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno e tromba (Edizioni U.T.E.S.), che ebbe diverse esecuzioni pubbliche (fig. 4 e 5).



Sempre nel 1948 era uscito un suo saggio, "Origini del melodramma", edito da UTES di Palermo; era uno studio sulla nascita dell'opera lirica italiana, che fu accolto con grande favore dalla critica (fig. 6).



Dal 1948 al 1950 fu insegnante di Storia della Musica e Direttore della Biblioteca al Conservatorio "Bellini" di Palermo. Collaborò al "Catalogo della Esposizione Nazionale dei Conservatori" pubblicato dall'Accademia Nazionale "Cherubini" di Firenze nel 1950, per la biblioteca del conservatorio "Bellini" di Palermo.

3. "Acustica musicale" (1950)

Sempre nel 1950 uscì il suo volumetto "Acustica musicale", edito dalla Curci di Milano (fig. 7) e destinato a straordinario successo. Questo agile testo didattico, frutto di un paziente e accurato lavoro, uscì proprio nell'anno in cui mio padre aveva preso servizio al Liceo Musicale "Niccolò Paganini"; da allora, a oltre settant'anni dalla prima pubblicazione, "Acustica musicale" continua ad essere adottato nei conservatori e nei licei musicali italiani, riscuotendo il costante consenso di (ormai) tre generazioni di docenti e allievi.



La prefazione fu scritta dal M° Renzo Bossi (Como 1883 - Milano 1965), che era stato insegnante di composizione di mio padre al Conservatorio di Milano "Giuseppe Verdi" e che fu apprezzato autore di musiche da camera, opere liriche, musiche per pianoforte, ecc. Come scriveva il M° Bossi nella prefazione, «Pintacuda spiega con assoluta chiarezza la natura delle leggi acustiche, nonché le fonti dei molteplici effetti fonici, di cui sono suscettibili le numerose e svariate famiglie degli strumenti musicali».

Il contenuto del volume è ricordato dettagliatamente in una recensione di "Musica e dischi" (novembre 1952):

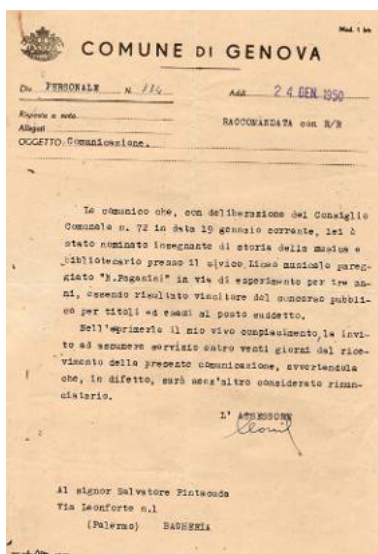
«Una rapida sintesi del ritmo, la produzione e la propagazione del suono, la qualità e i fenomeni dei suoni armonici, delle oscillazioni e dei battimenti. Una classificazione degli strumenti musicali completa il volume, che comprende anche un dizionario dei nomi e dei soggetti riguardanti l'acustica musicale... Chiunque sia amante della musica lo troverà una guida utile e pratica».

Anche la rivista mensile "Ricordiana" ricordava il successo del volume:

«Redatto con finalità didattiche, questo libro è giunto in pochissimo tempo alla seconda edizione: segno che la semplicità con la quale è esposto il non facile argomento è stata apprezzata dagli studenti degli istituti musicali...» (n.6-7 del luglio-agosto 1955).

4. L'arrivo al Liceo Musicale “Paganini” di Genova (1950)

All'inizio del 1950 il M^o Pintacuda vinse, risultando primo a livello nazionale, il concorso per la cattedra di Storia della Musica e direttore della Biblioteca del Liceo Musicale “Paganini” di Genova (fig. 8 e 9).



Si trasferì dunque nel capoluogo ligure, ove rimase poi per ventisei anni; intanto, il 3 settembre 1952, si era sposato a Bagheria con la prof. Giuseppina Rizzo; io nacqui a Genova due anni dopo.

Dal 1950 al 1976 Salvatore Pintacuda fu titolare della cattedra di Storia della Musica e direttore della biblioteca al Conservatorio “Paganini” di Genova.

Fra le sue carte conservo una lettera scritta a pochi giorni dal suo arrivo a Genova, in data 27 febbraio 1950, con la quale si rivolgeva al Direttore del "Paganini" per segnalargli immediatamente le condizioni in cui aveva trovato i locali della biblioteca dell'istituto.

Tali locali, come scriveva mio padre, risentivano «dei gravi danni causati, durante la guerra, dalle varie occupazioni dei locali e dai molteplici sfollamenti del patrimonio bibliografico»; veniva segnalata dunque l'opportunità di «un'organica opera di ricostruzione e riordinamento per la custodia, tutela, conservazione e contabilità del materiale librario in dotazione».

Inoltre, prosegue la lettera, il continuo aumento della dotazione libraria aveva «reso insufficienti i locali e la scaffalatura in legno esistente»; occorre, secondo mio padre, dotare la biblioteca di una scaffalatura in metallo: «tale tipo di scaffalatura infatti, oltre ad avere il vantaggio della refrattarietà agli incendi e della difesa contro i parassiti dei libri, permette di utilizzare in modo razionale e moderno tutto lo spazio offerto dai locali mediante l'installazione di ballatoi a piani sovrapposti che consentono la sistemazione di notevoli quantitativi di libri lungo le pareti ed al centro, fino al soffitto».

In assenza di questa modifica - continuava lo scrivente - «i libri continueranno ad ammucchiarsi gli uni sugli altri senza quelle cautele necessarie ad impedirne il deterioramento ed anzi con grave pregiudizio per la custodia, conservazione e tutela dell'ingente materiale bibliografico».

In quell'anno il direttore dell'istituto, Pasquale Montani, "per raggiunti limiti d'età" stava per essere collocato a riposo; pochi mesi dopo, "con deliberazione della Giunta comunale, in data 11 gennaio 1951, veniva affidato al M° Luigi Cortese l'incarico temporaneo di dirigere il 'Paganini' in attesa della nomina del nuovo Direttore" (S. Pintacuda, "Il conservatorio di musica 'Nicolò Paganini' di Genova", ed. Sabatelli, Genova 1980, p. 56).

Ne deduco che la risposta alla richiesta di mio padre sia stata, forzatamente, poco sollecita; tuttavia la lettera citata dimostra come egli, a pochissimi giorni dal suo insediamento, si fosse messo subito al lavoro con solerzia, diligenza e competenza.

5. L'attività in biblioteca

Di quella biblioteca mio padre divenne presto il più assiduo lettore e il più competente studioso.

Ne conosceva i volumi, gli spartiti, i microfilm, i documenti, le lettere, gli scaffali, le cartelle. Andava scoprendo, fra polverosi ammassi di carte, in corridoi abbandonati, documenti fondamentali e ormai dimenticati della passata vita musicale genovese. Allego una foto del marzo 1955 (fig. 10), che mostra una lezione di Storia della Musica di mio padre in biblioteca.

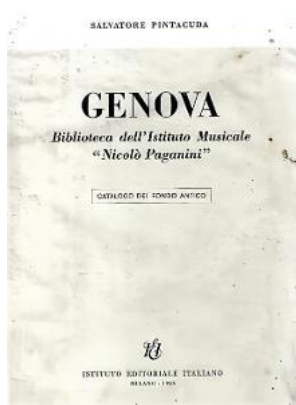


In tutti quegli anni svolse un'intensa attività di ricerca, risistemando, riordinando e catalogando i manoscritti e le stampe antiche della Biblioteca del Conservatorio di Genova, che per moltissimi anni erano rimasti accatastati disordinatamente.

Sono rimasto sorpreso, riordinando le carte di mio padre, dalla quantità impressionante di lettere di musicologi che (dopo la pubblicazione del "Catalogo") gli scrivevano da tutto il mondo, persino dall'Australia o dal Giappone, per chiedergli un microfilm, uno spartito, una fonte, un'antica notizia; lui rispondeva a tutti e da tutti riceveva gratitudine e ammirazione.

A coronamento dell'intenso lavoro svolto in biblioteca, mio padre volle realizzare una catalogazione del fondo antico; era un'opera mastodontica, se si riflette sul fatto che allora non esistevano le attuali possibilità tecnologiche e una fatica di quel tipo richiedeva un impegno certosino e indefesso. A quel progetto lavorò per anni (attuando, contemporaneamente, una vastissima attività saggistica in campo musicale).

Dopo anni di studio laborioso e di faticosa ricerca, l'opera fu conclusa nel 1964; ne derivò, due anni dopo, un volume intitolato "Genova - Biblioteca dell'Istituto Musicale "Nicolò Paganini" (Milano 1966), pubblicato dall'Istituto Editoriale Italiano, nell'ambito di una collana di cataloghi e bibliografie diretta da Claudio Sartori (fig. 11).



Quest'opera venne a collocarsi come n. 4 (e fu la più voluminosa) nella collana, sotto il patronato del Conservatorio di Musica "G.

Verdi” di Milano. Fu senz’altro la più importante pubblicazione del Maestro, soprattutto perché riportò letteralmente alla luce testimonianze del tutto obliate di un grande passato musicale genovese.

Nella Prefazione al catalogo, mio padre faceva giustizia dell’«inesplicabile silenzio che sulla vita musicale genovese dei secoli passati avevano conservato storici e ricercatori insigni», per cui «la trascuratezza delle indagini nel campo musicale aveva favorito il sorgere di giudizi errati, di falsi pregiudizi, che facevano di Genova una città amusicale o, peggio, antimusicale».

In particolare, veniva smentito (sulla base della documentazione ritrovata nel fondo antico della Biblioteca del “Paganini”) il tenace pregiudizio che riduceva al solo Paganini la gloria musicale genovese e ligure.

L’autore chiariva le difficoltà enormi da cui era partito: «il fondo dei manoscritti rimase, per anni ed anni, accatastato disordinatamente per insufficienza di spazio, di scaffali, di cartelle, di personale e di buona volontà».

Conseguentemente aggiungeva: «All’opera di sistemazione, riordinamento, catalogazione dei manoscritti ho dedicato anni di paziente lavoro. Bisognava anzitutto discernere il grano dal loglio, per accantonare fogli e fascicoli di poca importanza, mettere in luce opere di pregio notevole, recuperare manoscritti sottratti a precedenti accertamenti per omissione o errore di catalogazione. Il presente Catalogo è frutto di queste fatiche. [...] Ho escluso dalla catalogazione, per ovvie ragioni di proporzioni, tutti gli autori appartenenti al sec. XIX e tutte le opere anonime (e sono quasi un quinto dell’intera raccolta). Di alcune opere adespote però è stato possibile identificare l’autore e perciò sono state inserite nel Catalogo con le opportune annotazioni che ne attestano l’autenticità. Così pure è stato possibile dare la giusta paternità ad alcune Sinfonie erroneamente attribuite ad Haydn. S’intende che quest’opera di ricognizione sulla mole ancora vasta di opere anonime va continuata

in profondità perché può portare ad altri recuperi e ad altri rinvenimenti inattesi».

La pubblicazione del “Catalogo del Fondo antico”, come scrisse Pietro Berri nella sua recensione apparsa sulla “Rivista Musicale Italiana” nel 1967, smentì definitivamente «il luogo comune così duro da morire della antimusicalità, o, peggio, della amusicalità di Genova, rivelando agli stessi genovesi quanto intensa fosse la vita musicale della loro città e quanto ricco ne fosse il patrimonio, tra gli anni della fioritura trovadorica e l’avvento del prodigio Paganini».

Ecco uno stralcio della recensione del M^o Berri:

«Ci voleva il fondo di musiche catalogato dal Pintacuda per dare un tocco definitivo alla ricostruzione storica del passato musicale di Genova, con indicazioni quanto mai significative sul grado di sviluppo artistico e culturale, sui gusti, sulle tendenze, sulle preferenze dei fruitori di un vasto consumo musicale, tanto nelle sfere elevate della popolazione quanto nei ceti inferiori, consumo che si avvaleva senza dubbio di numerose scuole e di ben fornite biblioteche. Insomma Genova era depositaria di una brillante tradizione, non inferiore a quella di altre città italiane considerate sinora tra le più fornite, e pur con l’abituale riserbo e sotto la ben nota ruvida scorza, teneva viva la fiamma di un’elevata cultura musicale, alimentandola, nelle dimore patrizie e dei ricchi borghesi, con frequenti “accademie”, cui partecipavano virtuosi strumentali e vocali di fama europea. [...] Di tutto il materiale stampato e manoscritto affluito in epoche varie, e ad opera di parecchi donatori, nella Biblioteca dell’Istituto Paganini, furono in passato compilati elenchi e inventari ma incompleti e inesatti e quindi praticamente inservibili. Il prof. Mario Pedemonte fu il primo a dare inizio ad un sistematico, organico lavoro di riordinamento e di classificazione, ma gli eventi bellici ne annullarono gli sforzi. Ci volevano l’impegno e la pazienza, oltre all’amore e alla competenza, del suo successore prof. Salvatore Pintacuda per riprendere “ab imis fundamentis” così duro lavoro e portarlo, in un ventennio circa, a compimento. Anche a chi non

è molto addentro nei misteri dell'erudizione musicale, lo sfogliare questo denso catalogo sarà fonte di sorprese».

La ricostruzione della vita musicale a Genova al tempo di Paganini emergeva dall'opera in tutta la sua importanza; ecco come ne sintetizzò in seguito alcuni aspetti lo stesso M° Pintacuda in una sua relazione in un convegno paganiniano:

«Nel cinquantennio che precedette l'apertura del teatro Carlo Felice l'attività lirica genovese fu intensissima e ragguardevolissima, non inferiore a quella della maggior parte dei capoluoghi italiani di provincia e di regione. Durante quel mezzo secolo si rappresentarono a Genova ben 430 opere in musica e circa 700 azioni coreografiche, con un totale di oltre seicento compositori (fra cui Anfossi, Cimarosa, Farinelli, Fioravanti, Galuppi, Gnecco, Jommelli, Mayr, Paer, Paisiello, Piccinni, Rossini, Sarti, Zingarelli) e con la partecipazione di una vera moltitudine di cantanti, coreografi e ballerini, tutti celebri, tutti illustri e valentissimi. Soltanto negli anni dal 1799 al 1801 a Genova si rappresentarono non meno di 21 melodrammi; tre di Giuseppe Nicolini, due di Simone Mayr (*"Lodoiska"*, *"Adelaide"*), due di Cimarosa (*"I due baroni"*, *"L'apprensivo raggirato"*) e opere di Tarchi (*"Il disertore"*), Paisiello (*"I Filosofi immaginari"*), Pietro Alessandro Guglielmi (*"Cleopatra"*) Marc'Antonio Portogallo (*"Le donne cambiate"*) e Gaetano Andreozzi (*"La Vergine del sole"*)» (da *"La vita musicale a Genova nel tempo di Paganini"*, relazione tenuta il 5 marzo 1982 a Genova in un seminario organizzato dall'Istituto di Studi Paganiniani).

A volte ho pensato che, se mio padre fosse rimasto per sempre al *"Paganini"* senza rientrare in Sicilia (ma la nostalgia in lui ebbe il sopravvento sulla razionalità), oggi forse la biblioteca del conservatorio sarebbe intestata a lui. Ma lui, lo so bene, non teneva minimamente ai riconoscimenti, alle *"medaglie"*, alle lodi; lavorava sodo perché gli piaceva e metteva la sua altissima competenza musicale al servizio degli altri, senza pretendere nulla in cambio se non la propria soddisfazione personale.

6. La biografia del M° Bossi

Negli anni Cinquanta, fra le altre sue pubblicazioni, va ricordata un'opera biografica: "Renzo Bossi", casa ed. Gastaldi, Milano 1955. Pintacuda volle dedicarla al M° Bossi (Como 1883 - Milano 1965), che era stato suo docente di Composizione a Milano.

Il volume fu così recensito da Riccardo Allorto:

«Salvatore Pintacuda ha seguito con accuratezza e coscienziosità la vita e il lavoro del musicista, elencando le opere, tratteggiando la figura morale ed artistica di quest'ultimo erede di una stirpe di musicisti» ("Almanacco musicale italiano", 1956).

Analoga era la valutazione del "Corriere della Liguria":

«Con la competenza ben nota e riverente amore di discepolo, Salvatore Pintacuda [...] ha tratteggiato il profilo di Renzo Bossi, non limitandosi ad illustrare l'opera del Maestro quale compositore, direttore d'orchestra, pianista, insegnante, critico musicale, ma completandolo con le attività marginali di poeta e prosatore, il tutto integrato da note biografiche assai particolareggiate... Pintacuda con la minuziosa ed acuta analisi delle più importanti partiture bossiane ha inteso chiarificarne l'evoluzione artistica» (13 luglio 1955).

7. La direzione del "Paganini" (1964-1966)

Negli anni compresi dal 1964 al 1966 Salvatore Pintacuda fu anche, *ad interim*, direttore del "Paganini", dopo il pensionamento del M° Luigi Cortese.

Trattandosi di una nomina provvisoria, mirò soprattutto ad assicurare, con impegno ed equilibrio, il regolare funzionamento didattico e artistico dell'Istituto, dando particolare incremento alle esercitazioni orchestrali e corali e avviando parallelamente l'attività dell'A.GI.MUS. genovese.

8. Le conferenze nel periodo genovese

Nei ventisei anni trascorsi a Genova, tenne innumerevoli conferenze, molte delle quali dedicate alla storia musicale genovese. Divenne sempre più noto e stimato per aver riscoperto molte notizie su una tradizione musicale pressoché sconosciuta della città ligure (sono centinaia gli articoli di giornale che ricordano questi suoi interventi).

Nelle sue conversazioni era caratterizzato da un'espressione chiara e divulgativa, sotto la quale celava la sua profonda conoscenza degli argomenti trattati. Basti citare, a tale proposito, la seguente recensione di Alma Brughera Capaldo (che si firmava A.B.C.) su una di queste conferenze:

«Palermitano ma genovese d'adozione, il M° Salvatore Pintacuda ha chiuso l'attività musicale del Lyceum con una conferenza dotta e piacevolissima sul tema: "Il teatro S. Agostino e la vita musicale a Genova tra il Settecento e l'Ottocento". Attraverso la parola semplice e chiara del conversatore, che nasconde una profonda cultura sotto un velo di humour, il pubblico ha seguito con vivissimo interesse le notizie sul tema, ampiamente corredate dalle fonti e da cifre che oggi risultano stupefacenti. Un teatro di duemila posti (siamo nel Settecento), 17 novità eseguite in una stagione, una scelta di interpreti di altissimo livello (i migliori del tempo), compositori come Cimarosa che, attratti dalla rispondenza dell'ambiente si fermarono nella 'mercantilissima' città a lungo, presentandovi le loro nuove opere. Par di sognare... Altri tempi, altri genovesi davvero» ("Gazzetta del Lunedì", 28 maggio 1973, fig. 12).



Sempre A.B.C. sintetizzò così le caratteristiche del Maestro:

«La semplicità del Maestro Pintacuda, il suo modo piano e chiaro di esporre, sono quasi sempre in contrasto con la ricchezza delle idee e le notizie interessanti delle sue conversazioni» (27 maggio 1968).

Tra le tante altre conversazioni tenute, ricorderei almeno:

- un ciclo di conferenze di storia della musica presso il circolo di discofili “J. Teo Zilliken” di Genova (1951-1952);
- l’inaugurazione dell’attività musicale del Circolo Amici della Musica di Genova (1953);
- un’importante conferenza sul “Cavaliere della Rosa” di Riccardo Strauss, per conto del Centro Universitario Musicale (C.U.M.), nel salone dell’Associazione Italo-Americana (8 aprile 1955);
- due conferenze-audizioni su “Origini e sviluppi della sonata”, al C.U.M. (primavera 1957);

- una commemorazione ufficiale di Rossini al Conservatorio di Genova, in occasione del centenario della morte (nel 1968);
- un ciclo di conferenze su Beethoven a Torino (novembre 1969);
- una serata commemorativa in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Puccini al Circolo culturale Quinto (marzo 1974).

Particolarmente interessante fu la già ricordata relazione tenuta da Salvatore Pintacuda il 5 marzo 1982 a Genova, nella Sala Quadrivium, nel seminario di studi organizzato dall'Istituto di Studi Paganiniani in occasione del bicentenario della nascita del grande musicista genovese ("1782-1982 Incontri con la musica di Paganini", con il patrocinio dell'Assessorato ai Beni Culturali del Comune di Genova).

9. Un saggio inedito: "Il melodramma a Genova dal 1772 al 1828"

Rimase inedito (ma ne possiedo il dattiloscritto corredato da molte immagini e numerosi documenti) un saggio su "Il melodramma a Genova dal 1772 al 1828", completato nel novembre 1973.

Lo studio colmava un vuoto di mezzo secolo relativo appunto al periodo musicale genovese compreso fra il 1772 e il 1828 (anno dell'apertura del Teatro Carlo Felice) e testimoniava un fervore musicale, un'attività lirica e concertistica, un fermento culturale, davvero sorprendenti e degni di non essere dimenticati. Anche qui l'idea tradizionale, che riassumeva nel solo Paganini la grandezza musicale genovese di quel tempo, veniva irrevocabilmente e sistematicamente smentita.

Nella prefazione l'autore ricordava anzitutto la *Tavola cronologica di tutti li drammi o sia opere in musica recitati alli teatri detti del Falcone e da S. Agostino*; essa permetteva di ricostruire agevolmente la storia e le vicende melodrammatiche dei due teatri genovesi dal 1652 al 1771, documentando «un'intensa e ragguardevole attività lirica, certamente non inferiore a quella di molti altri centri musicali italia-

ni». Tale attività si era ulteriormente accresciuta nel periodo 1772-1828, «ma di questo secondo periodo nessuno si era mai occupato e nessuno aveva finora riferito compiutamente»; questo a causa della mancanza di pubblicazioni successive alla *Tavola*, che elencassero le opere rappresentate a Genova o gli avvenimenti teatrali a partire dal 1772.

In questo studio, mio padre affrontò non poche difficoltà: «era necessaria una paziente ed accurata esplorazione di documenti in archivi e biblioteche, una faticosa ricerca di notizie nei giornali dell'epoca e nella preziosa raccolta di manoscritti custoditi dalla biblioteca del Conservatorio "Paganini", una lunga serie di indagini, poco agevoli e spesso infruttuose, su varie fonti d'informazioni».

In seguito a questa capillare indagine, era riuscito a realizzare uno studio molto documentato ed interessante: nel dattiloscritto, pagina dopo pagina, anno per anno, erano elencati gli spettacoli rappresentati, gli artisti impegnati in essi, i tantissimi compositori, ecc.; inoltre era collezionata una lunga serie di curiosità sulla messinscena, sugli aneddoti relativi alle rappresentazioni, su testimonianze di vita vissuta.

La materia era divisa in due parti: I) cronologia degli spettacoli; II) notizie storiche, documenti, indici ed elenchi alfabetici (per facilitare la ricerca di opere, balli, autori e interpreti citati nel volume).

Purtroppo di questi preziosi documenti storico-musicologici unico custode e fruitore sono io; infatti le istituzioni cittadine in quel momento non ritennero di dover sovvenzionare la pubblicazione dell'opera. Nel mio blog (<https://pintacuda.it>) alcuni articoli traggono spunti e materiali da questo volume inedito.

Ricordo che pochi anni fa, nel 2022, il prof. Davide Mingozzi ha pubblicato presso la Libreria Musicale Italiana di Lucca il volume "Il Teatro a Genova a fine Settecento. Impresari, costume e società - 1772-1797", realizzando un'opera meritoria perfettamente nel solco

dello stesso intento che era stato di mio padre, quello cioè di ricostruire e rivalorizzare l'ambiente musicale genovese a cavallo fra '700 e '800.

10. Convegni, riconoscimenti e collaborazioni

Negli anni genovesi, il Maestro Pintacuda partecipò spesso a convegni internazionali di studi musicologici; nel 1956 fu invitato dal Prof. Erich Schenk a partecipare al Congresso internazionale musicologico di Vienna, in occasione dell'anno commemorativo di Mozart.

Il suo nome compare in alcuni importanti dizionari musicali e in alcune Storie della Musica (fig. 13 e 14).



Florence 19.3.1888). Elève de Rossini, il enseigna en Angleterre (1848-72) : parmi ses élèves, citons la Crisi, la Patti ; on lui doit 3 opéras : *Il mercante di Venezia* (1873), *Mattia Corvino* (1877), *Margherita* (1882), 1 *Te Deum*, des romances, de la mus. de piano.

PINTACUDA Salvatore. Critique et musicologue ital. (Bagheria 1.1.1916-). Prof. et bibliothécaire au cons. de Palerme (1948-50), prof. au lice, mus. de Gènes, il a publié *Origini del melodramma* (Palermo 1948), *R. Bossi* (Milan 1955), *Acustica* (3^e ed., Gènes 1956) ; on lui doit en outre de la mus. de chambre et des mélodies.

PIOCHI Cristofano. Mus. ital. des XVI^e-XVII^e s., né à Fuligno, mort à Sienne. Ecclésiastique, il fut maître de chapelle à Orvieto, Anselmi (1668), Fuenzia, Sienne (1671) ; il fut également au service du cardinal F. Cennini et de l'archevêque de Sienne, A. Piccolomini ; il publia 4 liv. de *Sacrae cantiones* et de *Motecta* (2-4 v., 1623-68), 1 de madrigaux à 3 v. et 8 v. (Venise 1626), 3 de *Ricercari* (2-3 v., 1671-75), 1 de *Responsoria* (4 v. et 8 v., Bologne 1669) ; il rédigea en outre 1 traité de composition.

PIONNIER (Pvonnier) Jean. Mus. franc. du XVI^e s. (?-Lorette 17.11.1573), qui fut de 1541 à sa mort maître de chapelle à la S^{te} Casa de Lorette, où C. Porta lui succéda ; outre un madrigal et qq. motets isolés, dans des recueils, il publia *Cantiones 5 voc.* (Gardanne, Venise 1548).

ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE
FASQUELLE - Paris

Fu nominato Accademico effettivo dell'Accademia Musicale Internazionale di Genova.

Collaborò inoltre, con articoli e saggi di critica musicale, a quotidiani, riviste ed enciclopedie, come ad es. "Giornale di Sicilia", "Musica d'oggi", "Ricordiana", "La Scala", "Diapason" (Milano), "San Carlo" (Napoli), "Dizionario biografico degli Italiani" (Treccani, Roma), "Enciclopedia Musicale Italiana Ricordi", "Enciclopedia Le Mue" (De Agostini, Novara), "Die Musik in Geschichte und Ge-

genwart" (Kassel) - "Grove's Dictionary of Music and Musicians" (Londra).

11. Gli ultimi anni in Sicilia (1976-1995)

Nel 1976 Salvatore Pintacuda decise di rientrare nella sua amata Sicilia; tornò quindi al Conservatorio di Palermo dal 1976 al 1987, in qualità di docente di Storia della Musica e bibliotecario, espletando spesso le mansioni di presidente di commissione d'esami presso vari Conservatori siciliani.

Ma di Genova non poté mai dimenticarsi: nel novembre 1978 tornò nella città ligure in occasione del 150° anniversario del Teatro Carlo Felice, partecipando al convegno di studi sull'opera "Bianca e Fernando" di Vincenzo Bellini, con una prolusione su "La scuola gratuita di canto e strumentale".

Al 1980 risale poi un'altra una pubblicazione ancora dedicata alla storia musicale genovese: "Il Conservatorio di Musica 'Niccolò Paganini' di Genova", Ed. Sabatelli, Genova 1980; era la storia dell'Istituto in cui Pintacuda aveva insegnato per tanti anni. Così fu recensito questo volume (che ottenne l'anno dopo un riconoscimento al Premio Caffaro) dal M° M. Rietmann:

«Non è una cronologia arida. Prende respiro dalla storia della città e delle sue antiche istituzioni, si arricchisce di un'episodica gustosa e di una quantità enorme di notizie... È un mondo di 150 anni che Pintacuda, storico scrupoloso e scrittore colorito, ci presenta con i suoi uomini più rappresentativi nei campi dell'arte e dell'amministrazione, con i suoi eventi confortanti e le parentesi ansiose e tristi (la guerra, l'occupazione tedesca, furti di strumenti e vandalismi), con interessanti documentazioni sui maestri che si susseguirono alla direzione della scuola e nelle cattedre. I quadri dell'istituto sono riportati scrupolosamente dalla sua fondazione al 1979» ("Il Secolo XIX", 31 luglio 1980).

Dal 1984 Pintacuda collaborò con l'Associazione Amici della Musica di Bagheria, realizzando diversi cicli di conferenze introduttive ai concerti (fino al 1990); obiettivo di esse fu sempre la chiarezza e la brevità, considerato il loro carattere essenzialmente informativo e divulgativo.

Andò in pensione nel 1985 e visse gli ultimi anni nella sua carissima Bagheria, sempre attivo e impegnato nello studio e nella ricerca.

Il 7 gennaio 1995 si spegneva improvvisamente il M^o Antonio Trombone, insigne pianista e compositore palermitano, fraterno amico di mio padre sin dalla prima giovinezza. Proprio in onore dell'amico deceduto, il M^o Pintacuda tenne la sua ultima conversazione pubblica, commemorandone la figura in occasione della Messa di trigesimo. Era stanco e già provato dalla malattia, ma ancora una volta riuscì con le sue parole a colpire il cuore delle persone che ascoltavano, presentando tanti commoventi ricordi di uno splendido passato.

Queste ultime parole, dedicate allora da mio padre ad Antonio Trombone, potrebbero oggi riferirsi a lui stesso: «Addio, carissimo Maestro: la tua personalità artistica, la tua didattica, frutto di sette decenni di meditazione, analisi, studio, inventiva, fantasia, la tua prodigalità verso i giovani, spinta fino ai confini di un'affettiva paternità, domineranno ancora e sempre su di noi come esempio imperituro di generosità e nobiltà d'animo».

Salvatore Pintacuda morì a Bagheria il 19 aprile 1995, lasciando a tutti (familiari, amici, conoscenti, allievi) il ricordo e l'esempio della sua vita.

Un articolo commemorativo apparso su "La Stampa" di Torino il 22 dicembre 1996 ne ricordò la figura umana e professionale:

«Quasi tutti i musicisti genovesi compresi in un'ampia fascia d'età hanno studiato storia della musica seguendo le sue lezioni. Tutti hanno preparato l'esame di acustica musicale sul suo testo, per lungo tempo rimasto punto di riferimento essenziale per i Conservatori. Salvatore Pintacuda, palermitano di nascita, ma genovese d'adozione, è stato appassionato e rigoroso docente di storia della musica al Conservatorio di Genova dal 1950 al 1976. Lo scorso anno si è spento nella sua Bagheria che in questi giorni gli ha dedicato un affettuoso omaggio pubblicando in un volumetto una sua biografia e una ricca selezione delle innumerevoli conferenze e lezioni tenute in una vita dedicata alla musica. [...] La sua attività genovese fu intensa. Ironico, divertente, una parlata chiara e semplice, Pintacuda si divise fra le lezioni, l'organizzazione della biblioteca, le conferenze e l'attività di ricerca. Per due anni rivestì anche il ruolo di direttore "ad interim" del "Paganini" del quale pubblicò una dettagliata e preziosa storia, utile strumento per gli studi più recenti»

12. Qualche nota personale

La commemorazione che ho fatto non sarebbe completa senza qualche fugace accenno "personale". Salvatore Pintacuda era un uomo semplice, schivo, modestissimo, grande gentiluomo all'antica, discreto, pronto ad aiutare gli altri, stigmatissimo e mai dimenticato dagli allievi.

Ironico di un'ironia garbata, spiritoso, giocherellone (da un foglio di giornale ricavava barche, pistole, berretti, persino un "friscalettu" coi buchini, che incantavano la mente dei bambini); era infatti un adoratore dei bambini, ma il destino gli ha negato di conoscere suo nipote Andrea, nato dieci anni dopo la sua morte. Aveva un talento straordinario nel risolvere gli enigmi; comprava la "Settimana enigmistica" e risolveva in pochi minuti quei difficilissimi rebus stereoscopici che io non sono riuscito mai a capire: due sere prima di morire continuava a cimentarsi con le parole rociate senza schema.

Era appassionato di fotografia e cinematografia: grazie a lui ho

foto e filmini (8 mm e poi super 8) che mi immortalano fin dalla nascita.

Era un lettore accanito: aveva comprato tutta la leggendaria collezione dei piccoli tascabili grigi della BUR, possedeva le opere dei principali romanzieri italiani e stranieri.

Nei miei studi sono stato enormemente avvantaggiato (in un'epoca dove la cultura si costruiva leggendo e non navigando su Internet) dalla vasta libreria di cui disponevo grazie a lui, ma anche da un'immensa emeroteca (collezionava giornali e riviste, che ho divorato fin da ragazzo e che conservo ancora devotamente, aggiornandola sempre). Era in grado di comporre di getto versi estemporanei (endecasillabi, ottonari, settenari, ecc.), quasi sempre in appropriatissime ed estrose rime, per le occasioni più disparate o per diletto.

Lo chiamavano tutti rispettosamente "Maestro", come si usa nel campo artistico; e io, che sono stato solo un "professore", gli ho sempre invidiato quell'appellativo che lo poneva – meritatamente – su un piano ideale più alto.

Mi fermo qui, perché tantissimi altri ricordi si accavallano nella mia mente, mi sono già dilungato troppo e c'è anche un certo "mangone" nel ricordare. Ma forse dovrei imitare lui, che spesso sulla morte ci scherzava su. Diceva ad esempio che, quando uno muore, gli dovrebbero concedere almeno, all'arrivo nell'altro mondo, di fare una telefonata, per chiamare i propri cari e rassicurarli: "Sono arrivato, qui si sta bene, tutto a posto, state tranquilli". Purtroppo non gli è stato possibile farmi avere notizie; forse i costi della chiamata, con qualunque gestore telefonico, sarebbero stati esorbitanti... Credo però che egli sia sempre vivo, in una dimensione migliore di questa e comunque nel ricordo delle persone che lo hanno conosciuto, stimato ed amato. Forse questa commemorazione gli sarebbe apparsa eccessiva e inopportuna, ma spero che gli avrebbe segretamente fatto piacere e che avrebbe perdonato, almeno lui, questa prolissità del figlio.

Ricordo di Mario Trabucco¹

di Roberto Iovino

Era il novembre del 1977 quando all'Oratorio di San Filippo presero il via le stagioni musicali organizzate da Nevio Zanardi e i "Cameristi". Ero allora impegnato nel servizio militare per cui mi persi i primi appuntamenti ma, assolti gli obblighi di leva, divenni un fedele frequentatore delle domeniche concertistiche. E lì imparai a conoscere e ad apprezzare le qualità, non solo artistiche, di Mario Trabucco, primo violino dei Cameristi.



¹ Ringrazio quanti hanno voluto inviarmi le loro testimonianze: innanzitutto la figlia Sylvia e il fratello e caro amico Franco; e poi Nevio Zanardi, Josè Scanu, Marco Mascia.

Trabucco è scomparso nel marzo del 2025 a 73 anni lasciando un grande vuoto non solo nella sua famiglia e fra gli amici più stretti, ma anche in tutto l'ambiente musicale e nella "sua" Leivi dove i Trabucco hanno sempre vissuto e fatto parte attiva della comunità.

Lì Mario era nato il 14 settembre 1951. Una famiglia, la sua, unita dalla passione per la cittadina d'origine, mai abbandonata da nessun componente, e per la musica.

Franco, Maria² e Mario, pianista, contralto, violinista: nessun musicista professionista prima nella dinastia dei Trabucco, ma la musica era pane quotidiano in famiglia.

La mamma, maestra del paese, cantava con bella voce e aveva anche studiato pianoforte. E il padre, agricoltore, aveva l'orecchio assoluto ed era l'organista del paese:

Ai tempi del fascismo - ricorda il figlio Franco – papà aveva anche vinto una borsa di studio per andare a studiare a Roma, ma non aveva voluto lasciare solo il padre a lavorare nei campi.

Insomma la musica era nell'aria e i due fratelli e la sorella ne respiravano a pieni polmoni. D'altra parte la dinastia dei Trabucco musicisti non si è fermata con la loro generazione: i figli ne hanno raccolto l'eredità e stanno portando avanti con entusiasmo e analogo attaccamento professionale il nome della famiglia nel mondo della musica.

A cinque anni Mario rimane affascinato dal suono del violino ascoltato per radio e decide che sarebbe stato il suo strumento.

² Mentre stavo portando a termine questo ricordo di Mario nel Giugno 2025, è giunta la notizia della scomparsa della sorella Maria. Pianista oltre che cantante, Maria Trabucco, vincitrice nel 1979 del Concorso As.Li.Co., vantava una carriera artistica di prim'ordine con esibizioni in alcuni fra i maggiori teatri italiani e con una attenzione particolare alla produzione del Novecento. Si era poi dedicata con passione all'attività didattica insegnando in diversi Conservatori, ultimo dei quali, in ordine di tempo, il "Paganini" di Genova.

Appena raggiunta l'età consentita, dunque, si iscrive al Conservatorio "Niccolò Paganini" dove allora erano attive due classi di violino affidate ad altrettanti eccellenti strumentisti e insegnanti: Renato De Barbieri e Mario Ruminelli. Mario studia con quest'ultimo si diploma ad appena diciassette anni e va a perfezionarsi all'Accademia Chigiana con Salvatore Accardo e Riccardo Brengola. E nel 1970 vince il Concorso "Vittorio Veneto".

Poco dopo il diploma avvia nello stesso Istituto genovese l'insegnamento che affianca all'attività concertistica. Ancora studente, intanto, aveva formato il Trio Genova con il fratello Franco e l'amico violoncellista Nevio Zanardi.



Il Trio – ricorda ancora Franco – ci ha accompagnato poi per molti anni, di tanto in tanto cambiando il violoncellista. Nel 1970 con Vito Paternoster abbiamo vinto il 2° Premio alla Chigiana dove studiavamo tutti e due, lui con Accardo e io musica d'insieme con Brengola. E poi abbiamo lavorato con il violoncellista Beltrami e dopo ancora, per molto tempo con Matteo Ronchini.

Accanto al trio, naturalmente, il solido duo con Franco ha attraversato i decenni con programmi che hanno spaziato in un'ampia letteratura musicale. Fra i tanti ricordo, nel 1978, al San Filippo, il ciclo di concerti dedicato all'integrale delle Sonate per violino e pianoforte di Beethoven, affrontate con ineccepibile gusto interpretativo e con un ovvio, perfetto, affiatamento. Ma nei loro programmi figurava anche l'integrale delle Sonate di Brahms, e poi Sostakovic, Bloch, la Sonata in la minore di Schumann, il doppio Concerto di Chausson, quest'ultimo proposto ancora con i Cameristi al Festival Internazionale di Musica da Camera di Cervo nel 1984.

Lavorare con Mario – è il ricordo di Franco – era bellissimo. Lui era sempre dolcissimo e preciso. Curava i colori con una serietà estrema. E, naturalmente, parlavamo esclusivamente genovese.

Abbiamo citato Zanardi e i "Cameristi". Lo stesso Mario, qualche mese fa in occasione della stesura di un libro-ricordo appunto sui "Cameristi" mi aveva lasciato questa testimonianza:

La storia dei Cameristi ha rappresentato un momento davvero importante per Genova, ma anche per la mia vita professionale. Nevio Zanardi ha saputo dare vita a un progetto bellissimo basato sull'amicizia fra tutti noi componenti e sulla professionalità. [...] In tanti anni di attività è stato poi importante per noi spaziare nel repertorio musicale che ha accostato ad autori oltremodo popolari anche compositori e pagine meno note, alcune presentate anche in prima cittadina.

Venendo ai ricordi più strettamente personali, oltre alle tante esecuzioni realizzate nel ruolo di primo violino del complesso, non posso dimenticare alcune mie performance in veste solistica: il Concerto di Beethoven, la Concertante di Mozart e il ciclo dell'integrale delle Sonate di Beethoven con mio fratello Franco al pianoforte. Una stagione della mia vita, insomma, indimenticabile e credo ancora ben viva in quanti in quei decenni frequentarono il San Filippo.

E lo stesso Zanardi ha aggiunto:

Mario era il perno dei Cameristi. Abbiamo lavorato per anni in perfetta armonia. Era un eccellente primo violino e un eccellente solista. Ricordo le tante *Stagioni* vivaldiane, ma anche il Concerto di Mendelssohn, il doppio per violino e viola di Mozart. E poi aveva una scuola di prim'ordine tanto che dalla sua classe e da quella di Donella Terenzio ho attinto quando c'è stato bisogno di ricambi da immettere nel complesso.

Proprio durante gli anni di vita dei "Cameristi" si è aperta per Mario un'altra avventura professionale. La vittoria al concorso per violino di spalla all'Opera di Roma lo ha portato a lavorare in una delle maggiori orchestre italiane. Un periodo denso di soddisfazioni sul piano artistico perché dall'Opera di Roma, sarebbe poi passato, con lo stesso ruolo di prestigio, al Maggio Musicale Fiorentino, all'Orchestra della Svizzera Italiana, all'Orchestra di S. Cecilia a Roma e, infine, al Teatro Comunale dell'Opera di Genova.

Il ruolo di primo violino richiede, naturalmente, solide doti di strumentista, ma queste, da sole, non bastano. Fondamentali sono anche le qualità umane, il saper rapportarsi con la fila, con tutta l'orchestra e con il direttore sul podio: essere sicuro e autorevole e nello stesso tempo disponibile a dare una mano agli altri per il bene comune.

Trabucco aveva tutti i requisiti e lo aveva, del resto, dimostrato subito prendendo per mano i Cameristi insieme a Zanardi. Rigoroso e duttile, sempre rispettoso dei colleghi, ma puntuale nelle osservazioni musicali. Da buon ligure non si perdeva mai in discorsi, puntava al risultato con tranquillità e anche, quando necessario, con una punta di ironia, dote questa essenziale ad allentare i toni quando magari una prova si rivelava più ostica del solito.

Le stesse qualità umane sono assolutamente necessarie nell'attività didattica. Un buon insegnante non deve essere solo un abile

esperto della propria materia (in questo caso del proprio strumento), ma uno psicologo in grado di capire lo studente e adottare le strategie necessarie a sfruttarne al meglio le potenzialità, favorendone la formazione e la maturazione. Tutto ciò tanto più quando i corsi (il vecchio ordinamento) erano decennali: si entrava in Conservatorio bambini e bambine e si usciva giovani uomini e giovani donne. Il docente (la docente) diventava così un secondo padre (una seconda mamma), era l'educatore, ma anche il confessore e il consigliere, spesso addirittura in una posizione privilegiata rispetto agli stessi genitori.

Mario Trabucco è stato un ottimo insegnante proprio perché ha coniugato al meglio la solidità della sua didattica strumentale con una personalità semplice, immediata. Sapeva imporre la disciplina, ma non credo che in classe abbia mai alzato la voce. Invece era sempre disponibile allo scherzo, all'ironia, a quei momenti di alleggerimento che in una giornata di studio sono fondamentali per ricaricarsi e ripartire con rinnovato entusiasmo. Nella classe all'ultimo piano della Villa in Albaro, magnifica sede del Conservatorio, si apriva il panettone nell'ultima lezione prima di Natale, arrivava la colomba nell'imminenza di Pasqua, ci si divideva focaccia e pasticcini alla fine delle lezioni in giugno. La convivialità era un requisito essenziale per poter affrontare seriamente lo studio. E nello studio Trabucco era giustamente intransigente: la tecnica, il gusto interpretativo, la capacità di guidare il giovane allievo a scoprire gli aspetti essenziali di uno spartito e di un autore.

Si dice che una "scuola" la si valuta non per il "fuoriclasse" che può emergere ovunque, ma per la media dei componenti. Trabucco ha avuto allievi di spicco, ma ha saputo soprattutto mantenere alto il livello dell'intera classe, guidando al diploma giovani violinisti che sono diventati seri professionisti.

Fra i fuoriclasse si possono citare Giulio Plotino, vincitore del primo premio al Concorso "Premio Città di Vittorio Veneto" nel 1999 e del quarto ex æquo al "Premio Paganini" di Genova nel 2002;

Oleksandr Pushkarenko, quinto al “Premio Paganini” nel 2018 e vincitore di numerosi altri Concorsi di rilievo (XII Premio nazionale delle Arti, Genova, 2017;; 2° premio al “Premio Claudio Abbado”, sezione violino, Bergamo, 2015;; terzo premio al XXXI Concorso Internazionale per violinisti “Michelangelo Abbado”, Milano, 2014); e Fabrizio Haim Cipriani, specializzato nel repertorio barocco e classico.

E fra i suoi allievi si conta pure Marco Mascia, primo violino dell’Orchestra “Jean Sibelius” di Rapallo, una ricca attività concertistica come solista e in formazioni da camera, docente in un Istituto secondario di primo grado a indirizzo musicale. Mascia ha ricordato così il suo Maestro:

Vidi per la prima volta il maestro Mario Trabucco durante un concerto sinfonico estivo dell’allora Teatro Comunale dell’Opera di Genova. Avevo 13 anni e sedevo, assieme ai miei genitori, nella suggestiva platea “en plein air” di Piazza Piccapietra. Era violino di spalla e, sebbene il programma non prevedesse interventi “a solo”, se ne poteva distinguere nettamente il suono, perfettamente intonato, sicuro, espressivo ed energico al tempo stesso. Portava, all’epoca, una barba particolarmente folta, al punto che mio padre, inizialmente, aveva immaginato fosse un musicista tedesco o austriaco. Dieci anni più tardi, dopo un lungo periodo da privatista, fui ammesso nella sua prestigiosa e ambita classe di violino presso il Conservatorio Paganini di Genova, potendo così svolgere, finalmente da allievo interno, gli ultimi quattro anni del decennale percorso previsto dal vecchio ordinamento conservatoriale. Sarò eternamente grato al maestro Trabucco per avere accolto me, ormai non più giovanissimo, nella Sua meravigliosa e prestigiosa classe di violino e, all’interno di essa, avermi condotto al difficile quanto ambito conseguimento di ottavo e diploma. In particolar modo, Gli sarò per sempre debitore, per aver saputo e voluto, con instancabile tenacia e l’indiscutibile e leggendaria competenza professionale che possedeva (nonché con sane e opportune manifestazioni di disappunto e impazienza assolutamente inevitabili e indispensabili), allontanarmi il più possibile da quell’approccio ingenuo e amatoriale al violino, che aveva

contraddistinto, forse inconsapevolmente, i miei precedenti anni di pratica strumentale.



Tornando alla biografia di Mario Trabucco, un capitolo fondamentale è legato a Paganini. Dal 1972 e per molti anni, Mario è stato il violinista curatore del “Cannone”, il mitico Guarneri del Gesù appartenuto al grande artista genovese, da questi legato per testamento al Comune di Genova e custodito nella sala dei violini a Palazzo Tursi. Per anni, periodicamente, Trabucco si è chiuso nella sala e ha “allenato” il prezioso strumento, ridandogli voce. E naturalmente ha avuto molte occasioni per suonarlo in pubblico e per portarlo in tournée.

Paganini è stato fra gli autori prediletti da Trabucco. Il “suo” Paganini non era spettacolare ma essenziale. Uno degli aspetti esecutivi tipici dello stile di Mario era la capacità di essere “virtuoso” senza esibirlo, risolvere le indubbie difficoltà tecniche senza trasformarsi in un atleta “da digitodromo”. Tempi corretti (oggi sempre più si ascolta un Paganini precipitoso, affannato e, in molti casi, poco lucido), letture totalmente rispettose dell’autore, portamento elegante, gestualità controllata.

Trabucco non “recitava” la parte del virtuoso, “era” un virtuoso nel significato più alto del termine con una capacità di modulare suono, dinamiche, fraseggi nel passare da Bach a Mozart, da Beethoven a Paganini, da Ysaye a Ravel. La musica di Paganini, Trabucco l’ha portata in giro per il mondo spesso in duo con il chitarrista Josè Scanu con il quale ha creato un sodalizio durato oltre vent’anni. Una collaborazione intensa concretata in decine di concerti in Italia e all’estero e in diverse registrazioni discografiche.

Rimane difficile riassumere in un pensiero oltre vent’anni di vita professionale passata assieme – racconta Josè Scanu - Perché quella del musicista, seppur essendo considerata da molti una professione, è in realtà una missione. E Mario era un missionario della musica, un umile servo del Signore che aveva avuto questo dono: un orecchio assoluto, una tecnica formidabile, una lettura a prima vista di rara capacità, una musicalità innata. E da forte credente ringraziava costantemente il Divino. Amante della vita, della natura, della bicicletta, della buona tavola, da buon ligure era di poche ed essenziali parole. Vent’anni sono passati assieme in un attimo; abbiamo fatto tanto in duo, in Italia e all’estero, anche con il violino di Paganini, di cui era il curatore. Tra i tanti ricordi, c’è l’emozione di aver suonato per la prima volta nella storia il violino di Paganini nell’omonimo Conservatorio di Genova nell’ottobre 2010. Mario è stato per me un maestro, un amico, un collega, con cui non vi è mai stata una discussione.



Ma, a proposito del legame con Paganini, non va poi dimenticato l'incarico di componente del Comitato organizzatore del Premio intitolato al grande violinista genovese. Per molti anni, un membro del Comitato è stato un violinista e per diversi anni l'incarico è stato affidato a Trabucco che lo ha assolto con grande competenza, naturalmente, ma anche con quella tranquillità e quella fermezza che erano propri del suo carattere. Per molti anni ho fatto parte anch'io di quel Comitato e ricordo la determinazione con la quale Mario difendeva l'impostazione generale del programma o dava pareri sul piano organizzativo fornendo sempre ragioni tecnico-musicali ampiamente condivisibili.

Un ricordo di Mario Trabucco non sarebbe, tuttavia, completo senza un riferimento ai suoi affetti familiari e al suo legame con Leivi. Per i primi mi piace riportare un bellissimo ricordo della figlia Sylvia, come lui violinista, componente dell'Orchestra del Carlo Felice.

Difficile dire se abbiano inizio prima i miei ricordi di figlia o quelli di allieva. Probabilmente le due cose sono semplicemente andate da sempre in parallelo; la musica prima di essermi stata insegnata l'ho da subito respirata, fin da piccolissima, o almeno questo è quello che emerge dai racconti di mia mamma, uno in particolare al quale sono affezionata e che mi fa sempre sorridere: la mamma mi metteva spesso seduta sul pavimento mentre mio papà studiava, immagino io, sonate di Paganini, finché un giorno sono andata da lei in lacrime e disperata dicendole: "papà non sa più suonare!" Semplicemente stava studiando un qualche brano di musica contemporanea probabilmente molto indigesto per le mie giovani orecchie. A questo ricordo infantile associo quello di un papà molto affettuoso che mi faceva dondolare sulle ginocchia e non mancava mai di presentarsi alla porta di casa con un piccolo lecca-lecca quando rientrava dopo tanti giorni fuori casa per lavoro. Sono decisamente stata una figlia e una allieva fortunata; mio papà era un uomo e un maestro che sapeva insegnare con l'esempio prima che con le parole, forse per questo per me non è sempre stato semplice il percorso di studi con

lui, mi rendevo conto della sua grandezza e soltanto adesso posso con certezza dire di essere stata profondamente innamorata del suo modo di suonare, ma allora non ne avevo consapevolezza e probabilmente in me viveva un senso di inarrivabilità. La cosa in cui lui è stato davvero maestro è stata quella di darmi fiducia sempre, anche quando io non sarei mai stata in grado di darmela e solo oggi che sono a mia volta adulta e che la musica è diventata una parte fondamentale della mia vita, nonché la mia professione, posso dire che tutto ciò è stato possibile grazie a quell'atto di fiducia nei miei confronti. Come padre non è andata molto diversamente, ho avuto due genitori sempre molto presenti, ma a loro volta amanti della vita e che hanno sempre visto me e mio fratello prima di tutto come persone che come figli. Il suo dono più grande? Come la maggior parte è passato tramite il suo modo di essere, mi ha insegnato a essere libera di esprimermi prima come bimba, poi come ragazza e donna e di conseguenza come musicista, perché, lo dico sempre, si suona per come si è e papà suonava per come era, per me non è mai esistito né mai esisterà un altro suono di violino se non il suo: limpido e potente allo stesso tempo, delicato raffinato e maestoso, passionale e sincero come lui.

Infine, l'attaccamento a Leivi che non si è tradotto solo nella rinuncia a qualsiasi trasferimento in altra città magari più "utile" ai fini della carriera, ma ha significato anche una partecipazione diretta e continuativa alla vita della stessa cittadina.

Il suo talento, è stato detto a ragione, ha sempre costituito un patrimonio della comunità. Mario ha fondato il coro parrocchiale e ne è stato la guida per decenni. Nei paesi le feste patronali sono un momento fondamentale e atteso di aggregazione. E Mario non è mai mancato portando il suo contributo come addetto alla lavastoviglie. Per due mandati consecutivi ha servito il suo paese come vice sindaco, ideando e consolidando la rassegna musicale estiva delle "Notti tra le note". Artista raffinato e uomo gentile. Una figura d'altri tempi.



Verdiana 2021-2024

di Piero Mioli

1. Parsimonia iniziale

Che siano normali, e quindi articolate e approfondite recensioni critiche oppure brevi schede orientative, appena descrittive e quindi giammai critiche, le note bibliografiche d'argomento verdiano o paraverdiano che il sottoscritto scrive da molti anni e poi pubblica o ripubblica dal 2013¹ in avanti hanno una caratteristica ben precisa e un andamento altrettanto preciso. Intanto, diversamente da quanto si può pensare nei ranghi della musicologia specifica, puntano il nome e l'arte di Giuseppe Verdi sulle loro diverse presenze, dalle grandi monografie sul tema alle occasioni, menzioni, citazioni, omissioni (insomma assenze) più disparate (paraverdiano, no?). E poi, secondo ovvi percorsi, vanno dalla massima storia del mondo alle storie minime di tutte le arti, discipline, faccende dell'umanità: ovvero, debbono prendere atto degli alti e bassi, degli avanzamenti e delle fermate, delle piene e delle secche che si verificano anno, lustro, decennio l'uno dopo l'altro.

Tutto questo per cominciare a concludere brevemente il prologo: mentre il 2022 ha registrato l'edizione di ben tre monografie verdiane, gli anni 2023-24 sono passati senza altri contributi del genere; e mentre il '22 e gli anni precedenti non hanno lesinato valenti articoli di rivista, quelli successivi anche in questo hanno mancato evidentemente. Per fortuna, scadenze rispettate o meno, hanno

¹ In «Studi verdiani», 25, 2015, pp. 179-204; 26, 2016, pp. 137-163; 27, 2017, pp. 239-268; 28, 2018, pp. 217-249; «Il Paganini», 10, 2023, pp. 175-194.

continuato a lavorare le due riviste, i maturi «Studi Verdiani» e le giovani «Verdiperspektiven», e di queste si darà conto adeguato. Per altro, riecco quella ricerca di maggiori o minori spunti verdiani reperibili in scritti d'altro segno: in raccolte di saggi, monografie diverse, testi d'argomento musicale, esecutivo, letterario, spettacolare; ma non senza una piccola, buona e molto originale traccia tutta verdiana. La rassegna pertanto, oltre a trattare gli anni 2023 e 2024 recuperando testi del 2021 e 2022 non ancora compresi in quella precedente del «Paganini» 10/2023, si profila come rassegna verdiana, certamente, ma soprattutto comprensiva di varie tematiche affini (e non poi sempre).

Più che una fortuita coincidenza, fu un luogo comune dell'intelligenza umana. Se Verdi non avesse voluto musicalmente ricordare quel "Santo" del Manzoni un anno dopo la morte, se in quel periodo il vescovo di Milano e il prevosto di S. Marco non fossero stati il cardinale Luigi Nazari di Calabiana e don Michele Mongeri, se a poter presiedere la liturgia di quel famoso 24 maggio 1874 non fosse stato monsignor Giuseppe Maria Calvi, allora, forse, addio *Messa da requiem*. Liturgia, appunto: l'esecuzione non fu un "concerto" ma una regolare messa funebre, con tutti gli interventi necessari e mancanti nella partitura (anche, per esempio, con l'astuzia di tenere un po' in ombra le presenze femminili ancora sgradite alla Chiesa). Fu, quella nobile congiura, una lucetta accesa contro lo strappo Regno d'Italia-Papato ovvero Vittorio Emanuele-Pio IX (che dalla breccia di Porta Pia del 1870 si riteneva prigioniero in Vaticano), nonostante l'imminenza del pontificio *Non expedit*. Questo è il succo della documentatissima brossura. E se è diventato trionfante concerto d'ogni dove, il *Requiem* era nato giusta e austera liturgia: parola di Matteo Marni, sulla *Vera storia del Requiem di Verdi* (2024)².

² MATTEO MARNI, *La vera storia del Requiem di Verdi*, Lugano, Casagrande, 2024.

2. Verdiperspektiven & Studi Verdiani

La sfida che i curatori-direttori di «Verdiperspektiven», Anselm Gerhard dell'Università di Berna e Vincenzina C. Ottomano dell'Università di Venezia, lanciarono nel 2016, cominciando a pubblicare un'altra rivista verdiana dopo gli ormai classici «Studi Verdiani», fu vinta subito, grazie a un'indovinata concezione e origine binazionale-bilingue, all'acquisizione di contributi di grande valore scientifico e provenienza diversa, ad alcuni elementi di originalità come l'abbondanza e la perspicuità delle recensioni bibliografiche. Regularissima per i primi due anni, spostata di un anno negli altri due, l'uscita si è fatta problematica durante la rovinosa pandemia del Covid19; ma poi ha ripreso con un quinto numero che esce nel 2022 anche se s'appella al 2020³. È quanto i due responsabili riferiscono con rammarico nell'introduzione, che tuttavia termina con la soddisfazione di vedere la rivista inserita fra quelle di classe A da parte dell'ANVUR (Agenzia Nazionale [di] Valutazione [del sistema] Universitario [e della] Ricerca). Lo stesso 2019 aveva però offerto agli studi la disponibilità, presso l'Archivio di Stato di Parma, dei famosi e quasi famigerati schizzi e abbozzi verdiani custoditi nella villa "Verdi" di S. Agata; e per una pubblicazione di carattere così scientifico l'acquisizione del materiale al mondo degli studi è stata fondamentale. Per venire agli articoli compresi nel numero, è così che Gerhard ha potuto stabilire che la versione corrente del quartetto per archi non corrisponde esattamente a quanto si eseguì il 1° aprile 1873: la prima versione era un'altra e proprio in seguito a questo articolo doveva essere proposta a Lipsia il 27 marzo del 2023 (150 anni dopo, insomma). Altri articoli riguardano la sfortunata *Alzira* (che Ricordi cercò di recuperare con qualche nuovo spunto drammaturgico), un coro poi adattato a semplice squarcio sinfonico per *Stiffelio*, la "tinta" di *Rigoletto* (volgare, festaiola, passionale, "brutta", da thriller?), *Il duca di Tapigliano* di Ghislanzoni e Cagnoni

³ «verdiperspektiven» 5/2020, a cura di Anselm Gerhard e Vincenzina C. Ottomano, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2022. Il titolo della rivista è scritto tutto minuscolo con il nome di Verdi in grassetto.

come opera comica piuttosto tarda (1874) e atta a coprire l'asserito ma non dimostrato vuoto esistente fra il *Don Pasquale* di Donizetti e il *Falstaff* di Verdi, la minorata popolarità del melodramma in concomitanza con l'insorgenza di altre forme di intrattenimento nel XX secolo, il "fallimento" di un'opera come *Falstaff* secondo Puccini e Mascagni, infine una risposta di Francesco Izzo a Roger Parker a proposito di *Editing Verdi*.

Il n. 6 del 2021, uscito nel 2023, si apre, dopo le premesse riassuntive dei curatori, con un profondo omaggio a Cristina Fumagalli, valente studiosa mancata prematuramente lasciando un saggio incompiuto. Con l'avallo del fratello Marco la redazione ha pubblicato il testo solo integrandolo dove sembrava necessario: è la scoperta-comunicazione di una lettera del 14 ottobre 1861 in cui Verdi, scrivendo a Francesco De Sanctis, tratta dell'arduo problema del diapason dal Cinque all'Ottocento (l'altezza definitiva sarà convenzionalmente fissata soltanto nel 1887, l'anno di *Otello*). A seguire Gerhard si occupa della canzone del salice che Desdemona canta prima dell'*Ave Maria*, rivedendone la genesi grazie alle preziose carte di S. Agata e non senza riferimenti all'*Otello* di Rossini, e Laura Vasilyeva affronta la partitura di *Falstaff* muovendo il discorso fra il canto dei personaggi e il "sinfonismo" che suonando come un commento al canto si rivolge al pubblico per fargli meglio intendere la situazione. Sempre l'opera ultima sta nelle testimonianze del capocomico e primattore Ermete Novelli, ovviamente d'epoca. Alla fine delle corpose recensioni, due recensioni ancora più corpose: Gerardo Tocchini legge Mary Ann Smart a proposito di metodologia storica e Opera-Risorgimento in particolare; e Marcello Sorce Keller Francesco Bracci a proposito dell'antipatia verso il melodramma insorta nel secondo dopoguerra. Significativi i due titoli, rispettivamente *Waiting for Verdi e Italiani contro l'opera*.

È solo per simpatica diplomazia che, in questa sede recensoria, la rivista ammiraglia di studi verdiani, «Studi Verdiani» appunto, ha dato il passo alla rivista in seconda, del resto degnissima della colleganza. Sofferente per la stessa ragione dell'annuario di Berna

l'annuario di Parma ha pubblicato nel 2022 il n. 30 (dedicato al biennio 2021-2022)⁴, dove il direttore responsabile apre i lavori ricordando la riedizione integrata del *Carteggio Verdi-Cammarano* a cura di Carlo Mossa, dovuta al fatto che nel 2017 il Ministero della Cultura aveva acquisito parecchie lettere prima ignote. E continua, Roccatagliati dell'Università di Ferrara, dando notizia del convegno ideato con la fondazione Bellini di Catania per propiziare ulteriormente gli studi sui cinque maggiori operisti dell'Ottocento ovvero Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini: nel settembre-ottobre del '21 vi è convenuto il consueto fior fiore della musicologia attiva sul tema e certo non solo italiana.

Quanto ai saggi, Fabrizio Della Seta ristudia la genesi di *Aida* mediante i 345 fogli di S. Agata e dà conto in particolare di una scartata stretta di terzetto (nel I atto) e della prima scena del terzo atto, con la divina romanza «O cieli azzurri», composta da Verdi prima di aver sotto mano la poesia di Ghislanzoni. Ruben Vernazza mette a confronto le strofe di Abigaille, «Anch'io dischiuso un giorno», e *L'Abandonnée* da camera: questa musica deriva da quella, ma non esattamente da quella nota bensì da una versione poi scartata e riciclata nella romanza da camera (non senz'aver contribuito a tratteggiare la feroce primadonna di *Nabucco*). I nuovi materiali sulle *Vêpres siciliennes* li esamina Anselm Gerhard: una prima aria poi sostituita con «O jour de deuil et de souffrance!» perché prossima a una romanza di Donizetti su parole simili (Gaetano «Ange si pur», Giuseppe «Anges des cieux»); e un secondo pezzo, ben più arioso che aria o altro sul testo «La brise souffle au loin», dove il verso alesandrino distolse felicemente il maestro dalla tradizionale familiarità con settenario, ottonario e decasillabo. Knud Arne Jürgensen riscopre un *Divertissement* per il francese *Nabucco* dato a Bruxelles nel 1848, sei anni dopo la prima scaligera, a mo' di *grand-opéra* intitolato *Nabuchodonosor* (poco simpatico da leggere): riscopre o meglio individua e battezza, visto che gli autografi l'opera d'appartenenza non

⁴ «Studi verdiani», 30/2021-2022, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2022, dir. responsabile A. Roccatagliati, condirettore E. Sala, redattore scientifico R. Vernazza.

la menzionano nemmeno. *Un tema assiale del macrotesto verdiano* è, nel saggio di Guido Paduano, l'autorità del padre verdiano verso la figlia: lo studioso attraversa tutto il campo seminato non lasciandosi sfuggire nulla in termini di repressività, passionalità, affettività e anaffettività. Largo il ventaglio, dal liberalismo di Miller che nell'aria canta «In terra un padre / somiglia Iddio / per la bontade, / non pel rigor», al cinismo di Amonasro che per maledire meglio Aida s'inventa addirittura una fantasmatica maledizione materna.

Il n. 31 di «Studi verdiani»⁵ è uscito nel 2023 esultando per la citata disponibilità del “baule di Sant'Agata” e della sua digitalizzazione, ricordando il provvido convegno internazionale di Venezia sulla “filologia all'opera” (2022) e per queste ragioni annunciando una sorta di nuovo inizio della musicologia verdiana. Il numero rispecchia la situazione accogliendo quattro relazioni del convegno stesso. Infatti Roger Parker discute sui vantaggi e un po' anche sui limiti connessi a quegli abbozzi che fungono da cartoni preparatori delle tele finali. Giovanni Meriani si serve delle 46 carte manoscritte relative alla sinfonia di *Luisa Miller* per proporre una ricostruzione della genesi dell'opera. Specialista del camerismo vocale, Carlida Steffan insegue lo *Stornello* per canto e pianoforte e dimostra quanto la raccolta che lo ospitava, dedicata al povero Francesco Maria Piave, dovesse alla buona volontà e memoria di Verdi. Emanuele d'Angelo passa da due autografi verdiani inediti (circa *L'inno delle Nazioni* e *Otello*) a un progetto boitiano sul *Re Lear* di Shakespeare che difficilmente poteva aggirare la presenza e l'interesse di Verdi. Dopo contributi di Fabrizio Della Seta, Pierluigi Ledda, Fortunato Ortombina e Alessandro Roccatagliati ruotanti attorno agli abbozzi santagatiani, alle edizioni critiche, all'archivio Ricordi, alla funzione che la rivista svolge da oltre trent'anni, ecco la recensione, poche ma buone: ne sono oggetto le monografie editate dal Saggiatore (qui già descritte) e il singolare *Rigoletto* messo in scena da Mario Martone.

⁵ «Studi verdiani», 31/2023, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2023, dir. responsabile Alessandro Roccatagliati, condirettore Emilio Sala, redattore scientifico Ruben Vernazza.

3. Raccolte di saggi

In un libro come *Popolo famiglia individui. Confronti sottintesi e malintesi sulla scena operistica*, raccolta di saggi di Fabrizio Della Seta⁶ tratti da diverse riviste di alto segno scientifico Verdi non può non farla da padrone; e difatti domina facilmente su Mozart e Donizetti (mancando, del resto, sia Wagner che Puccini). *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra* e *Aida* si spartiscono circa le metà dei saggi, negli altri lasciando che ad affiorare siano altre opere di Verdi. Recitar cantando? L'ultimo saggio titola *Parlar d'altro, ossia del tacer cantando* e conferma l'assunto del *Trovatore* stesso, che fra l'altro conferma l'originalità del sottotitolo: una prima cosa la dice il libretto semplicemente letto, una seconda cosa la dice il libretto ulteriormente letto, una terza cosa la dice la musica, e certamente una quarta spetterà alla messinscena, all'interpretazione, alla serie di contingenze in genere. Nel *Trovatore*, specie a ridosso del personaggio di Leonora che è quello formalmente e vocalmente più tradizionale, compaiono «strategie subliminali che mettono in gioco pulsioni appartenenti alla sfera più oscura e inquietante della condizione umana»⁷. In quest'opera, e certo non solo in questa (di Verdi e altri maestri italiani) non c'è nulla della mitologia voluta da Wagner ma la più completa umanità (anche se con elementi da fiaba tragica): a una esemplare logica aristotelica risulta subentrato un disorganico e profondissimo (e artisticamente felicissimo) scandaglio psicologico, il tempo presente pare aver occultato o annullato ogni tempo passato e futuro, le dinamiche politiche e familiari spadroneggiano senza pietà. Azucena come personaggio principale (nonostante il titolo)? Musicalmente è il più originale, sia perché mezzosoprano dopo tanto sopranismo che perché privo di arie e cabalette in particolare: «Stride la vampa è una canzone», «Condotta ell'era in ceppi» un racconto, «Giorni poveri vivea» un arioso che

⁶ FABRIZIO DELLA SETA, *Popolo famiglia individui. Confronti sottintesi e malintesi sulla scena operistica*, Roma, NeoClassica, 2024.

⁷ *Ivi*, p. 11.

introduce un terzetto. E rifiuto del dogmatismo, metodo filologico, contestualizzazione storica, consapevolezza della grande e alla fine anche insondabile gravidanza dell'opera d'arte sono gli strumenti mediante i quali Della Seta ha letto con ogni acribia libretti e spartiti. E anche le partiture, se il preludio del *Ballo in maschera* (sia permessa la preposizione articolata che presuppone l'articolo solo determinativo) occupa ben 26 pagine.

Clio, Calliope e il do di petto (2021)⁸: sempre fantasiosi, i titoli della collana *Sediziose voci* curata presso la LIM da Camillo Faverzani dell'Università 8 di Parigi. Fantasiosi e meritevoli di sottotitolo: stavolta è *L'Antico e l'Opera*, annunciando un'orgia di temi fatta apposta per incuriosire e conquistare i melomani. Si tratta di 13 articoli, già pubblicati qua e là nei volumi precedenti ma spesso in francese, che perlustrano il mito e la soprannaturalità, Roma e l'Oriente, la storia e la danza, la drammaturgia e la regia, in particolare certi miti-personaggi prediletti dal teatro in musica come Orfeo, Didone, Medea, Nerone, abbondando dei compositori e dei librettisti più impegnati. Bello che fra costoro compaiano anche Charpentier e Dusapin, Sogرافي e Rossi, addirittura Domenico Del Tufo e Nicola Zingarelli all'altezza dell'*Oracolo sannita*. Verdi non gode di alcun saggio specifico, ma compare più di Bellini, Donizetti e Pacini (e meno di Rossini): opere come *Nabucco* e *Attila* rappresentano la persistenza della storia antica in ambito postclassico ovvero romantico, fra l'altro con elementi magici o fantastici che tornano da *Un ballo in maschera* a *Don Carlos*. Scrupolosissima, l'edizione comprende riassunti, biografie degli autori, indice sì dei nomi ma anche delle opere, dei luoghi e dei teatri. Parecchi schemi, sempre utili; e bibliografia invero non troppo aggiornata.

Perché mai il fascino dell'Oriente, sempre così forte nella grande storia come nella cronaca quotidiana, non avrebbe dovuto agire sul teatro in musica? L'ha fatto alla grande, invece, a costo di oscurare Grecia e Roma: lo dimostra Camillo Faverzani che ha curato *Dal*

⁸ *Clio, Calliope e il do di petto*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM, 2021.

Levante l'astro nascente (2021)⁹. I drammi del Metastasio, per esempio, inseguivano certi loro eroi in Egitto, in Siria, in India; e se su dodici opere Puccini ne dedicò una al Giappone e una alla Cina, qualcosa vorrà pur dire. I seminari accademico-parigini del 2018-19, concretati in atti del '21, vi si sono dedicati, come si suol dire, a gamba tesa: cominciando dal Mediterraneo (quindi inglobando anche la Spagna, luogo d'esotismo piuttosto occidentale) e raggiungendo l'Islam in genere, la Turchia e *Le mille e una notte*, Tamerlano e Sakuntala, il Rossini del *Maometto secondo* e il Mozart del *Flauto magico*. L'Oriente: luogo così lontano da diventare non luogo (u-topia, alla lettera), da permettere qualunque accadimento, da trasformare in astratto e quindi innocuo divertimento ogni forma di ferocia e follia. Avarognoli con Massenet, i venti testi sono molto generosi con Quinault, Scribe, Zeno, Byron, Cavalli, Donizetti, Meyerbeer, Pacini. Verdi spicca per l'esemplarità di *Aida*, ma si fa notare anche per aver alimentato due *best-sellers* dell'epoca con un *Corsaro* da Schiller e un *Otello* da Shakespeare, insomma con due opere innegabilmente mediterranee. *Falstaff*? «Sul fil d'un soffio etesio», la canzone che Nannetta canta nel terzo atto in abito di regina delle fate, è un eruditissimo settenario sdrucchiolo di Boito che allude a un certo vento estivo spirante addirittura dalle parti di Cipro: ancora Mediterraneo, ancora Oriente.

Dante immortale, veramente, e anche al cospetto della musica. Musica in Dante, s'usa dire, oppure Dante in musica: ma leggendo *La musica e Dante*, a cura di Stefano Leoni (2021)¹⁰, si trova di tutto, dalle pratiche cui il poeta assistette allora alla ricorrenza di elementi e personaggi danteschi nella musica successiva. Quando Maria Ann Roglieri mette il naso nella cultura musicale globale, che vi trova? Che dal 2000 al 2019 decine e decine di band e/o compositori si sono ispirati all'Alighieri, con pezzi dal titolo inequivocabile e in stili che vanno dal *folksong* al *groove metal*. Insomma, il panorama

⁹ *Dal Levante l'astro nascente*, a cura di C. Faverzani, Lucca, LIM, 2021.

¹⁰ *La musica e Dante*, a cura di Stefano Leoni, Milano, Rugginenti/Volontè, 2021.

che Leoni prospetta del tema arruolando 14 studiosi italiani e stranieri, musicologi o italianisti, non di rado “ricercatori indipendenti”, è vastissimo. Non manca la trattazione degli strumenti musicali citati dal poema (spesso orecchiata, qui ben precisata), né mancano riferimenti a uno “scienziato” della musica come Bach o a un letterato “dantista” come Boito. È qui che Giuliana Nuvoli mette a confronto personaggi, anzi protagonisti come Francesca da Rimini e il Moro di Venezia: in particolare il duetto «Già nella notte densa» e «Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende», «quanti mesti sospiri» e «quanti dolci pensier», «te ne rammenti?» e «che ricordarsi», infine «un bacio... ancora un bacio» (con la morte di Otello) e «la bocca mi baciò tutto tremante» (con Dante che «come corpo morto cade»). Anche se forse l’aspetto prevalente è quello, il più suggestivo, della musica *mundana* o delle sfere, della contemplazione, della conoscenza assoluta. *L’ascesa verso il silenzio* titola infatti il saggio acuto e astuto di William Mahrt.

È un universo: il compianto Antonio Rostagno (1962-2021) se n’è variamente occupato, e con Silvia D’Anzelmo, Emanuele Franceschetti e Matteo Macinanti ha affrontato un settore di quell’universo trattandone due personaggi-mito, un po’ Ugolino e un bel po’ Francesca. *Anime affannate* (2021)¹¹, il conte pisano che brucia fra gli eretici e la nobildonna ravennate che si trascina fra i lussuriosi. Donde musiche da camera di Zingarelli e Donizetti; e musiche sia da camera che da scena di Mancinelli, Zandonai, Schira, Pinsuti e Bülow. «Tanto gentile e tanto onesta pare» hanno intonato gli ultimi due: Ciro per infiorare la poesia, Hans per interpretarla. Ma non solo arte sta nel volumetto: ad aprirlo, anzi, è un saggio che, partendo dall’anno della prima di Zandonai (1914), studia i comportamenti della borghesia italiana prima della Grande Guerra anche ricorrendo ad alcuni galatei allora di moda (e si sappia che l’opera sarà bella ed eseguita, ma la bibliografia rimane sempre scarsetta). Verdi c’entra assai poco, con questi donneschi

¹¹ *Anime affannate. Francesca da Rimini e Ugolino della Gherardesca nelle riletture musicali fra Otto e Novecento*, a cura di Antonio Rostagno, Roma, NeoClassica, 2021.

affanni, e quindi pone un doppio problema: della *Divina Commedia* non gli parvero acconci soggetti d'opera nemmeno maschi personaggi come Farinata, Ulisse, Diomede e Ugolino. Ai tragici greci e a Dante, si sa, come ispiratori d'opera Verdi preferiva Shakespeare, in virtù della varietà delle storie; e la pur singolare comicità di Dante, quella dei diavoli che ne fanno di tutti i colori e odori, doveva sembrargli troppo volgare (le streghe di Macbeth, magari?).

4. Cantanti

Leggenda del canto d'opera, Enrico Caruso vanta una bibliografia molto ricca, oggi come allora da quando mosse i primi passi nella natia Napoli a quando colse supremi allori a New York. A causa forse di tanta fortuna, come dire? adulta, qualcosa di giovanile era rimasto in ombra: una parte della sua formazione tecnica. Ecco allora che, frugando nella più specifica documentazione partenopea e pubblicando *Enrico Caruso e la scuola ciandelliana* (2022)¹², Enrica Donisi ha fatto un po' di luce e ha illuminato una frase del grande tenore: «Io fui finalmente in grado, attraverso le istruzioni di Vincenzo Lombardi, di dare tutte quelle note». Vincenzo figlio di Michele, Michele allievo di Gaetano Ciandelli: che fu il fondatore della scuola violoncellistica napoletana in S. Pietro a Majella ma anche all'orfanotrofio di S. Lorenzo in quel di Aversa. Per di più, il grande Caruso non è l'unico artista napoletano (di nascita o studi) così "imparato". E il libro in questione è tutto un pullulare di nomi più o meno noti quali La Rotella, Westerhout, Mugnone, Scognamiglio, Labocetta, fino all'arpista Riccardo Ruta e al pianista Paolo Gonzales. Al centro, resta una voce di tenore che è un colosso, metaforicamente il Colosseo dei tenori, densa nel registro centrale come quella di un baritono (o un tenore drammatico) e sciolta verso l'acuto come quella di un tenore (meglio, di un tenore lirico). Non ha mai voluto cantare l'Otello di Verdi? Peggio per l'arte della *performance*; ma certo è che quando cantava il Duca di Mantova, allora si usava dire che il *Rigoletto* di Verdi avrà titolare un baritono,

¹² ENRICA DONISI, *Enrico Caruso e la scuola ciandelliana*, Napoli, Guida, 2022.

ma con Caruso rimaneva sempre “un’opera da tenori”. Del resto il Duca canta una ballata, un’aria bipartita e una canzone, mentre Rigoletto, di solistico, canta solo un arioso e un’aria.

Un mito oscurato dal sole¹³? Misteriosa domanda tosto svelata: a tutt’oggi e in termini assoluti, il sole che illumina sé stesso e oscura, forse meglio accieca e annulla il mito del tenore cesenate Alessandro Bonci è, sempre, il tenore napoletano Enrico Caruso suo contemporaneo. Gran bella idea questa di Franco Dell’Amore: siccome Bonci ha avuto la sua fortuna e quindi una sua ricca bibliografia, perché ripensare, riciclare, riscrivere sempre? Basta cercare negli archivi, trovare una quindicina di saggi autorevoli scritti fra il 1885 e il 1965 (con un’appendice al 2020) e ripubblicarli in un libro unico, una monografia perfetta. Stampa elegante, iconografia scarsa di quantità ma non di qualità, un’introduzione del volitivo curatore, una cronologia della vita e ovviamente della carriera, una genealogia della famiglia Bonci (due mogli e un’effimera fidanzata, dieci figli di cui uno non riconosciuto) fanno il resto. Quanto alla luce e all’ombra, si sa ma è bene ricordare: Alessandro era un cantante romantico all’antica, Enrico un cantante verista e quindi alla moda. Per ascoltare Bonci? In una decina di pagine Francesca Scarioli ne descrive il lascito discografico al Museo Musicalia di Cesena, dove accanto a «Una furtiva lagrima» (Donizetti) e «Salve dimora» (Gounod) spiccano «Questa o quella», «La donna è mobile» e perfino «Quando le sere al placido» (*Luisa Miller*).

Chi ricorda certi correnti e frequenti libri sui cantanti, elogi su elogi senza dimostrazione veruna, se ne scordi. *Ettore Bastianini. La più bella voce al mondo* di Maurizio Modugno, Luisella Franchini e Valerio Lopane (2022)¹⁴ è sì un monumento al grande artista, ma è anche un libro motivato, articolato, documentato al massimo. Gli

¹³ *Alessandro Bonci. un mito oscurato dal sole*, a cura di Franco Dell’Amore, Ancona, Pequod, 2021.

¹⁴ MAURIZIO MODUGNO - LUISELLA FRANCHINI - VALERIO LOPANE, *Ettore Bastianini. La più bella voce al mondo*, Varese, Zecchini, 2022.

stessi autori mescolano i loro pensieri e interventi, certi così di non cadere nell'encomio cieco. Dopo una premessa di Modugno, scritta con efficacia quasi poetica, la "biografia atipica" non è solo una narrazione di vita: è una progressiva conquista di incontri (Sicilianni, Bettarini, Visconti, Pannain) e personaggi, dove le *performances* di una stessa opera vengono esaminate senza fare (come invece si fa sempre!) di ogni erba un fascio. Notevoli due paragrafetti della biografia: *Un Rigoletto contrastato* e *Il mistero del Conte di Luna*. Segue una parte sul repertorio, suddiviso per autori e certo molto fondato su Verdi (anche se non a dispetto di francesi o dei russi): tutti i personaggi vengono presi in esame, dal re di Babilonia all'alfiere di Otello. Non possono mancare i riferimenti ai baritoni colleghi, sorti in quella mirabile fioritura degli anni Cinquanta; e nemmeno i riferimenti alle censure di Celletti, che per fortuna hanno fatto il loro triste tempo. Peccato solo che nella discografia ufficiale manchi un *Ernani* completo, opera i cui cantabili («Da quel dì che t'ho veduta», «Vieni meco, sol di rose», «O de' verd'anni miei», «O sommo Carlo») traevano dalla voce di Bastianini una musicalità semplicemente ideale.

La figura di un rinomato cantante e insegnante di canto nato a Sassari e presente con successo un po' dappertutto ma specie nelle Marche, rivive nelle pagine a lui dedicate da un allievo musicista e contraltista. Come cantasse in Italia (e in Austria e in Germania, in Olanda e in Belgio) l'entusiasta baritono verdiano e verista (1943-2018), cosa facesse lo stesso insegnando canto negli istituti di Fermo e di Pesaro, quali saggi compilasse per il "Rossini" di Pesaro, quali concerti organizzasse in città e altrove sia come cantante che come maestro, tutto ciò viene indagato ed esposto da Zepponi con lo scrupolo del ricercatore e l'abilità dello scrittore. *Salvatore Sassu baritono e maestro di canto* (2024)¹⁵ è una biografia della più bell'acqua, una *vita* alla maniera greco-latina, di quelle che non abbisognano di tante chiose anzi dando spazio a riflessioni e interventi di carattere personale. Le note ci sono, certo, e quando non menzionano fonti

¹⁵ ANDREA ZEPPONI, *Salvatore Sassu baritono e maestro di canto*, Bologna, MyMonkey, 2024.

varie, articoli e interviste, tendono ad allargarsi a brevi *vitae* ulteriori (di colleghi, allievi, cantanti).

Per finire l'argomento, due *generalia*. Comincia *Oltre la Diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico*, a cura di Angela Annese e Lorenzo Mattei (2023)¹⁶, iniziativa promossa da un'originale giornata di studi del 2019 e passata a questa elegante brossura della collana "Dirium" (sempre a carico dell'Università di Bari). È da tempo che la ricerca musicale opera anche al femminile; ma non è normale che all'origine dei lavori si pongano indagini così vaste e così profonde, qui fra l'altro materiate in note numerose, lunghe quasi come appendici, spesso bibliografiche ma anche recanti la versione italiana delle frequenti citazioni straniere dei testi. Due autori e otto autrici si occupano di Sarah Siddons, Isabella Colbran, Carolina Ungher, Enrichetta Polastri, Clara Novello, Pauline Viardot, Marietta Piccolomini, Romilda Pantaleoni e Clara Rogers, raccogliendo tutti i dati possibili e spesso da cronache rare e lontane. Da notare che se la voce verdiana ideale fu quella di Teresa Stolz, anche Marietta e Romilda cantarono Verdi con successo, per esempio l'una Violetta e l'altra Desdemona.

Difficile a capirsi per bene, ma la musica è sempre oralità prima che scrittura; e anche il suo mondo interpretativo è fatto soprattutto di parole, convenzioni, precetti, cose "sentite dire" più che viste scritte. È con una scrittura semplicissima, invece, che il manuale di Leone Magiera descrivente *Cantanti all'opera* (2023)¹⁷ riesce a trattare di tecnica e carriera, di audizioni e debutti, di maestri e allievi, di vocalisti e interpreti, di Pavarotti e Freni come esempi sommi. Poca è la nostalgia per anche celebri cantanti d'un tempo, notevole la critica della scuola (graduatorie, master, insegnanti di insegnanti), curiosa la memoria di episodi che se non fossero così

¹⁶ *Oltre la Diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico*, a cura di Angela Annese e Lorenzo Mattei, Bari, Cacucci, 2023.

¹⁷ LEONE MAGIERA, *Cantanti all'Opera*, Milano, Curci, 2023.

documentati sembrerebbero aneddoti. Accanto a qualche verità spesso taciuta (la brevità della carriera della Callas) può anche capitare qualche strano equivoco (l'asserita brevità di quella della Tebaldi, in vero estesa dal 1944 al 1976). Molto interessante, infine, la proposta che il "canto lirico" sia candidato a diventare patrimonio "immateriale" dell'umanità. Per cantare *Il Trovatore* o *Un ballo in maschera*? «Il canto verdiano reclama la capacità di legare le lunghe frasi, mantenendo un suono sempre bello e corposo, e l'agilità è molto differente avendo [a disposizione] una polpa vocale diversa da quella rossiniana o belcantistica»¹⁸.

I *fondamenti del vero canto* di Antonio Juvarra (s.a.)¹⁹ non abbondano certo di nomi e cognomi, né d'autore né di cantore, perché non danno storia o altro del genere ma solo esperienza, fisiologia, tecnica. In 14 capitoli ordinati in una introduzione e un intermezzo si tratta di vocali, consonanti, qualità del suono, inspirazione ed espirazione, vocalizzi e messe di voce, timbri e registri vocali, perfino del «canto come arcobaleno acustico». In sintesi, un richiamo, un appello, inno alla naturalezza dell'emissione della voce cantante. I cui "principi operativi" sono riassunti in 50 numeri, fino a una bibliografia che oltre ad alcuni classici (Tosi, Mancini, García, Lamperti) cita testi recenti assai più numerosi del previsto a firma di Berton Coffin (1980), Jerome Hines (1982), Claire Dinville (1984), Seth Riggs (1985), Richard Miller (1986), Alfred Tomatis (1987), Mario Antonietti (1988), Gisela Rohmert (1995), Sergio Catoni (1996), Daniel Levy (2003), Fabio Poggi (2024).

5. Direttori

Ormai lo sanno anche i sassi che una volta lontana non esistevano i direttori d'orchestra; e molti sassolini sarebbero anche disposti

¹⁸ *Ivi*, p. 37.

¹⁹ ANTONIO JUVARRA, *I fondamenti del vero canto. La tecnica vocale come semplificatore di complessità*, Amazon Italia Logistica, Torrazza Piemonte, s. a.

a sostenere che certi musicisti d'oggi dirigono perché non “vogliono” più suonare di persona. Ma quando sottotitola *Genesi e storia di un'arte*, è già chiaro che un libro intitolato *Il direttore d'orchestra* (2023)²⁰ la sa ben più lunga: cronaca e realtà, certo, ma prima anche origini ed esigenze; e poi arte, bravura, capacità, funzione estetica e mica mestiere, mica mettere assieme gli strumenti, cominciare e via per finire tutti assieme. Alla fine della trattazione Ivano Cavallini incontra Angelo Mariani (1821-1873): il direttore di Verdi (e Wagner e Meyerbeer) che in quel di Bologna portò al trionfo il mediocre *Don Carlos* di Parigi non era il primo, tanto meno in Italia, ma fu il primo a dirigere interpretando, dando significato, coinvolgendo, facendo tenere il fiato sospeso dal primo all'ultimo accordo. Prima, ecco invece il maestro al cembalo, il primo violino, il *bâton* dell'Opéra di Parigi, Spohr e “il trionfo della bacchetta”, i grandi contributi di Francia (Berlioz) e Germania (*Wagner über Alles*). Infine, 14 pagine di bibliografia, anche rara, anche antica, anche incredibilmente italiana.

Dopo i signori, la signore (ma poteva essere anche il contrario). Scomparsa nel 2013, Elke Mascha Blankenburg era nata a Colonia nel 1943 e oltre a svolgere un'onorata carriera di direttrice d'orchestra aveva avuto modo di ricercare, studiare, descrivere su carta le carriere delle colleghe. La descrizione, eccola pubblicata in italiano: *Le direttrici d'orchestra nel mondo* (2023)²¹ è un libro che tratta di 96 nomi, dalla pioniera Josephine Weinlich (1848-1887) a una ricca frotta di musiciste viventi e militanti. Fra le italiane si registrano Nicoletta Conti, Oksana Lyniv, Speranza Cappucci (non, peccato, Erminia Romano), che spesso risultano più devote al melodramma delle colleghe straniere, e certo più a Verdi che a Rossini. Di tutte il volume racconta la vita, dalle origini spesso difficoltose alle preferenze di repertorio, alle affermazioni, alle onorificenze. Il testo,

²⁰ IVANO CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra*, Milano, Curci, 2023.

²¹ ELKE MASCHA BLANKENBURG, *Le direttrici d'orchestra nel mondo*, a cura di Milena Gammaitoni, Varese, Zecchini, 2023.

una sorta di enciclopedia a cadenza alfabetica (ma cronologica in un indice a sé), è preceduto da un saggio della curatrice che prima affronta l'annoso problema (un mestiere... da uomo!) e poi traccia una breve cronaca del fenomeno nonché un profilo dell'autrice. La bibliografia è tutta straniera e prevalentemente tedesca: bene per colà, meno per di qua. Nelle traduzioni di libri così impostati un aggiornamento bibliografico è doveroso (anche perché un aggiornamento di nomi è stato fatto).

C'era una volta Arturo Toscanini; e prima Angelo Mariani; e prima magari Richard Wagner e Giuseppe Verdi; ma anche altri, giganti a parte. Bottesini è passato alla storia come la bacchetta della prima *Aida* di Verdi, ma era un notevole compositore ed è stato la leggenda del contrabbasso. Vissuto fra il 1821 e il 1889, ha musicato per esempio *l'Ero e Leandro* di Boito, un'opera che nel 1879, al crepuscolo del Romanticismo, ebbe il coraggio di alimentarsi alla Scapigliatura lombarda e al Simbolismo europeo. Della genesi dell'opera e di tutto il catalogo (di Giovanni e ma anche di Giuseppe) è testimone un grosso libro che racconta la vita attraverso ben 342 pagine. *Giovanni Bottesini. Il Paganini del contrabbasso* di Aldo Salvagno (2021)²² non è un epistolario nudo e crudo, ma un'autentica biografia quasi autobiografia: attendibilissima, insomma. Anche perché dove la lettera abbisogna di chiosa spunta la stampa, che grazie alla carriera superinternazionale del concertista parte dall'argentino «Mosquito» per finire con l'ungherese «Pressburger Zeitung». Plausi e trionfi in tutto il mondo, altro che dall'Alpi alle Piramidi; ma una giusta biografia deve fermarsi anche altrove, per esempio dove si legge della difficoltà, nonostante le raccomandazioni di Florimo, di tener concerti in quel di Catania.

A proposito di versatilità artistica e professionale, *Gli dèi sono lontani. Giuseppe Sinopoli: una biografia* di Ulrike Kienzle (2021)²³ è la

²² ALDO SALVAGNO, *Giovanni Bottesini. Il Paganini del contrabbasso*, Lucca, LIM, 2021.

²³ ULRIKE KIENZLE, *Gli dèi sono lontani. Giuseppe Sinopoli: una biografia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2021.

biografia monumentale di una vita piuttosto breve, di una personalità culturale sommamente versatile, di un'arte musicale quanto meno triforcuta fra composizione, concertazione e scrittura. Basterebbero i necrologi e i ricordi qui riprodotti a testimoniare la singolarità dell'esistenza di Giuseppe Sinopoli (Venezia 1946 - Berlino 2001) che, allievo di Ligeti, Stockhausen, Maderna e Swarowsky, ha diretto le orchestre di Dresda, Londra, Roma, Berlino e Bayreuth (quivi come primo italiano a dirigere un *Ring*). Lettore fedele, interprete concettoso, manovratore sicuro delle più complesse matasse sinfoniche, ha lasciato un notevole *corpus* discografico dal *Nabucco* di Verdi alla *Frau ohne Schatten* di Strauss. Ma una biografia che si rispetti deve saggiare anzitutto l'uomo; ed è quanto la Kienzle sa fare con ogni profondità di conoscenza, per esempio quando tratta i difficili rapporti avuti con il Maggio Musicale Fiorentino e quella effimera meraviglia che fu il progetto di una Taormina trasformanda in una sorta di Bayreuth italiana. Brossura molto elegante, degnissima del nobile oggetto.

Dopo essersi lungamente e profondamente espresso su musicisti come Arturo Toscanini e Carlos Kleiber, Mauro Balestrazzi dice la sua, la sua parola di critico esperto in particolare di concertazione e direzione d'orchestra, su Claudio Abbado; e comunica che il maestro è, per lui, il direttore "della vita". Come dire che alla somma ammirazione per quei due giganti succede stavolta un altro gigante che ha altrettanto ammirato ma anche potuto seguire, conoscere, studiare più direttamente e personalmente, quindi con un *surplus* di benefica partecipazione, perché no? emotiva. Abbado, italiano molto attivo anche a casa sua, gode di una pubblicistica nostrana vastissima, abbastanza facile da reperire, ma non godeva ancora di una trattazione biografico-carrieristica così chiara, disciplinata, "nota per nota" (per dire concerto dopo concerto). Eccola, invece, fra l'altro stampata con caratteri grandi e spaziati; ed eccola, soprattutto, aumentata dalla minuziosa consultazione degli archivi storici ufficiali di teatri, orchestre, associazioni, insomma da tutto ciò che la critica corrente, nel suo entusiasmo, conosceva ben poco: *Claudio*

Abbado nota per nota. Una cronologia artistica (2024)²⁴, né più né meno. Libro gemello di questo è la serie di ritratti, recensioni e interviste curata da Angelo Foletto²⁵.

Scrivendo *La mia vita in musica* (2024) Antonio Pappano²⁶ sa benissimo, essendo nato nel 1959, che oggetto del racconto è soltanto una parte della sua vita: eppure il maggior repertorio operistico l'ha già affrontato, da Mozart a Puccini con Verdi e Wagner in evidenza. Racconto, appunto: poche le considerazioni di carattere strettamente musicale, molte le informazioni e le riflessioni sulle sue esperienze dirette, nei grandi teatri del mondo con i registi e i cantanti più famosi (qui, sul terreno delle voci, sorprende un entusiasmo non poco superiore alla valenza delle stesse). Ecco l'*Aida* dove Carsen volle la formidabile scena del giudizio non dietro le quinte ma proprio sul palcoscenico, con effetto "sconvolgente"; e poi i capolavori più cari ai grandi direttori, le opere più raffinate d'orchestrazione, insomma le partiture ultime. Notevole un pensiero sul *Don Carlos*: diverse le versioni, ma la prima, quella parigina, non contiene ancora certe pagine composte dopo ed eccellenti, laonde almeno in questo caso il mito dell'*Ur-text* può anche smettere di sentenziare.

Invece Riccardo Muti, pubblicando non un'autobiografia né un memoriale in musica ma, per la musica, una sorta di manuale d'approccio, riduce l'esperienza personale per concentrarsi su alcune musiche particolarmente frequentate e amate. Libro a quattro mani di Muti stesso e Armando Torno, *Recondita armonia* (2024)²⁷ asserisce di voler «educare alla musica per educare alla vita». E lo fa, dopo alcuni *generalia*, con qualche opera di Donizetti, Paisiello, Mozart/Jommelli e Cimarosa, ma soprattutto con sei opere di *Traviata*,

²⁴ MAURO BALESTRAZZI, *Claudio Abbado nota per nota. Una cronologia artistica*, Lucca, LIM, 2024.

²⁵ *Ho piantato tanti alberi. Claudio Abbado, Ritratti, recensioni, interviste*, a cura di Angelo Foletto, Lucca, LIM, 2024.

²⁶ ANTONIO PAPPANO, *La mia vita in musica*, Venezia, Marsilio, 2024.

²⁷ RICCARDO MUTI CON ARMANDO TORNO, *Recondita armonia*, Milano, Rizzoli, 2024.

scelte fra l'altro con un criterio opposto a quello di Pappano ovvero escludendo gli ultimi e penultimi capolavori. Sono *Nabucco*, *La Traviata*, *Ernani*, *Attila*, *Macbeth* e *Simon Boccanegra*, cui sono dedicate analisi molto semplici, a volte perfino elementari ma perfette come avvicinamento, come prima conoscenza e mai fredde, impersonali, anzi trapassate dalla passione di un autore-musicista che ama «Si ridesti il leon di Castiglia» come «Va, pensiero, sull'ali dorate», «Mentre gonfiarsi l'anima» come «Ella giammai m'amò», «Pietà, rispetto, onore» come «Credo in un dio crudel». Passione senza filtri: nel duettone basso-baritono di *Attila*, mentre Attila dà del traditore a Ezio che gli ha lanciato la famosa frase «Avrai tu l'universo, / resti l'Italia a me», Muti difende il generale romano e lo definisce autentico patriota.

Dopo quei “contadini” che sono i direttori, ecco quel campo da coltivare che è l'orchestra: ne accenna il *Viaggio al centro dell'orchestra* di Nicola Campogrande (2023)²⁸. Molte nozioni di tecnologia, organologia e acustica musicale si mescono in questa simpatica brossura: come, cioè, gli strumenti musicali si costruiscono, si suonano, si classificano. Quanta bibliografia esiste sul tema, tanta è la semplicità, l'affabilità che un compositore colto come Campogrande riesce a riversarvi sopra. Ecco le diverse formazioni, dai piccoli *ensembles* barocchi ai gigantismi del tardo Romanticismo fino ai diversi “dimagrimenti” in uso oggi. Ecco poi i singoli strumenti, introdotti dai disegni di Monica Fucini (esemplari perché schematici, ridotti all'osso). Ed ecco l'arte di orchestrare, ovverosia di tradurre per più strumenti assieme quanto nella mente nell'autore è una sola ideuccia nuda e cruda. Segue tutto il resto, da dieci pagine sulla figura del maestro concertatore e direttore ai dieci brani scelti perché orchestrati “divinamente”. Beethoven manca, ma c'è Respighi; c'è Satie, ma manca Mahler: dieci sono pochi? un manuale vuole così disinvolto. A sorprendere nel testo sono piuttosto la pochezza di Wagner e l'assenza di Verdi: se non bastassero le sinfonie dei *Vespri siciliani* e della *Foza del destino*, potrebbero funzionare i preludi del-

²⁸ NICOLA CAMPOGRANDE, *Viaggio al centro dell'orchestra*, Milano, BUR, 2023.

la *Traviata* e del *Ballo in maschera*. Ma evviva Čajkovskij, baciato in fronte con ben otto pezzi.

6. A teatro

Nei palchi e sulle sedie di Carlida Steffan e Luca Zoppelli (2023)²⁹: un titolo simpatico e un po' dissacrante, prima di un sottotitolo come *Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*. Il melodramma? basta con estetiche, forme e messaggi; e via con sale, pubblici, istituzioni, sistemi, società, biglietti d'entrata e strategie d'edizione, fino alla singolare "invenzione della popolarità" di fine secolo. Non che vi manchino noterelle musicali e artistiche, ma il vero vanto del volume è proprio questa visuale dall'alto e sul basso del genere. Volo di sintesi su autori, opere, maniere, correnti da un lato; e dall'altra affondi chiari, concreti, inconfutabili su quelli che s'usava definire usi e costumi: ecco la verità della trattazione, che confrontata a certi vecchi manuali dimostra l'originalità dell'odierna ricerca musicologica e a fianco di altri più recenti, del tipo di grosso trattato, s'incarica di riferire il non detto, il poco detto. A questo percorso parallelo aveva dato avvio la serie della EDT, tosto modello anche per altro da diversi saggi di rivista ai lavori, sempre *chez* Carocci, di Gloria Staffieri. Ma qui gli elementi della materialità dell'opera tornano tutti, e tutti in felice combutta. A zonzo per i tanti paragrafi, di specie particolarmente verdiana: la scoperta dell'autore, i musicisti "disgraziati trionfatori", dal copione al copyright, divulgare e rammentare con le bande, fino all'amenità di «Cavour, Cavour involami» (parafrasi dell'aria che Elvira canta al lontano Ernani).

Quante volte, fra Otto e Novecento, un'opera data a Milano non era data alla Scala? Era data magari al Teatro "Dal Verme", che fino a pochi anni fa, specie ai non milanesi, sembrava un'entità astratta, un misterioso fantasma del passato. Che non lo sia, che anzi sia stato luogo di diverse prime assolute (invero poche), prime nazio-

²⁹ CARLIDA STEFFAN - LUCA ZOPPELLI, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2023.

nali e prime cittadine lo documenta ora un'ampia ricerca condotta a quattro mani: *Milano Dal Verme. La singolare storia di un teatro (1872-2001)* di Eduardo Rescigno e Andrea Sessa (2024)³⁰. Quando sorse (1872) era in periferia, sostituiva un circo, vinse un concorso con un altro progetto faraonico. E quando maturò non ebbe veruna spocchia classicistica ospitando operette, commedie, drammi, riviste, proiezioni cinematografiche (anche un Toscanini, comunque). Nel solo 1874-75 il mattatore Ernesto Rossi vi impersonò Otello, Lear, Macbeth, Coriolano, il tenebroso Amleto e quella belva di Schylock: evviva Shakespeare, allora. Ed evviva un teatro che di Emilio Usiglio mise in scena sette opere, di Antonio Smareglia otto, di Amilcare Ponchielli nove. Poche immagini, racconto ricchissimo, molta e interessante milanesità. Il 2001 è l'anno della rinascita dopo lunga chiusura; e il termine della trattazione. Nella stagione di carnevale e quaresima 1883-84 si diede *La Traviata*: grande successo, anche al cantabile del baritono che evoca «Di Provenza, il mar, il suol». Ma non fu chiamato «disgraziata cantilena», quell'Andante "piuttosto mosso"? Sì, e l'occasione diventa buona per ricordare l'aneddoto a suo tempo raccontato dal "creatore" della parte, alla Fenice nel 1853, e cioè Felice Varesi: sentendo cantilena, tanta nenia, tanta ninna-nanna, un ascoltatore avrebbe esclamato «L'indormenta el putélo» (Alfredo, il figlio che ascolta e dei consigli si farà un baffo).

Ancora Scala, e perché no? con *Mino Maccari alla Scala* di Vittoria Crespi Morbio (2022)³¹. Perché "alla" Scala? Intanto la lunga vita (1898-1989) del singolare pittore, incisore, saggista, caricaturista toscano, nella fattispecie soprattutto scenografo e costumista, è raccontata per intero, con menzione sia dei casi personali che degli eventi professionali. E poi anche il percorso artistico è completo, con opere di Molière, Scarlatti, Paisiello, Menotti e così via, d'ambito evidentemente più sette-novecentesco che ottocentesco. Ma per

³⁰ EDUARDO RESCIGNO - ANDREA SESSA, *Milano Dal Verme. La singolare storia di un teatro (1872-2001)*, Merone, Manzoni, 2024.

³¹ VITTORIA CRESPI MORBIO, *Mino Maccari alla Scala*, Milano, Amici della Scala, 2022.

quanto riguarda la Scala bastano, importati, *il Naso* di Šostakovič e *il Convitato di pietra* di Gazzaniga, e bastano per far la gloria di un uomo di spettacolo che sempre ha puntato all'originale senza mai tradire gli spiriti autentici. Quelle immagini rotondette e volutamente goffe, quell'abbondanza di facce o musici a punta, quei segni grossi e duri più animaleschi che umani non rendono alla perfezione i drammi stralunati di cui sopra? Basti la copertina: il Commendatore sembra un Frankenstein pietoso che raccoglie un don Giovanni ormai arreso e sgomento, mentre tutt'attorno stanno teste di donnette imparruccate. Il sodalizio con Eduardo? Bene, nonostante la troppa napoletanità. Le occasioni verdiane? Una sola, in un contesto che privilegiava il Settecento comico e il Novecento "cameristico": nel 1970 la Pergola di Firenze assistette a un *Falstaff* che si avvaleva della regia di Eduardo e squadernava i migliori cantanti del momento. Da non dimenticare, infine, la prima italiana dell'incompiuta e postuma *Ombra dell'asino* di Richard Strauss, al Teatro di Corte di Napoli nel 1967.

E quanta modestia attraversa gli *Incontri di vita e di teatro* che Pier Luigi Pizzi ha "dettato" e Mattia Palma curato (2023)³². Autobiografia? Memoriale? Le "mie" memorie? Ma gli venivano in mente *Le mie prigioni*, a Pier Luigi Pizzi, se gli proponevano un titolo del genere. Si tratta di una lunghissima *suite* di ricordi che l'insigne scenografo, costumista, regista nato architetto ha sciorinato nel tempo a un giornalista di bella penna: parecchie correnti, molte gighe, qualche minuetto ma quasi nessuna triste sarabanda (anche perché, di Verdi, Pizzi ha allestito anche, e quanto felicemente, l'infelice *Giorno di regno* del 1840). La lucida, ironica, nient'affatto sulfurea ma anzi sorridente e indulgente personalità dell'artista percorre così almeno sette decenni di vita sua e altrui, ovviamente nell'ambito del mondo dello spettacolo che gli compete; e lascia pieni di ammirazione, nonostante tutto non di nostalgia. Sono ben 24 le pagine degli indici, zeppe di nomi e di titoli. E sono 32 quelle dell'apparato fotografico.

³² PIER LUIGI PIZZI, *Non si può mai stare tranquilli. Incontri di vita e di teatro*, a cura di Mattia Palma, Torino, EdT, 2023.

Solo le divine Marlene Dietrich e Joan Crowford hanno un'intera pagina per sé; tutte le altre sono collegiali, fra un Pizzi con barba e senza, in un foyer o al bordo di una piscina, e amici come Romolo Valli, Franca Valeri, Leyla Gencer, Rudolf Nureyev, Valentina Cortese. E mai, mai neanche un filo di narcisismo. Per un professante estetica, è perfino troppo!

7. Della poesia per musica

Eterno, discusso, insolubile o solubile problema. A cominciare, assai largamente, può essere oggi *Il tradimento di Leporello. Libretti italiani e dintorni* (2022)³³. Gli estremi del ventaglio cronologico curato da Camillo Faverzani sono il 1750 e il 1900: e infatti vigono nella trattazione libretti per Paisiello, Cimarosa, Mozart, Rossini e rossinisti, per Verdi e molti confinanti, specialmente i testi esemplari di operisti attivi su testi esemplari di Felice Romani. Ma la “partenza” librettistica non tragga in inganno: la musica arriva presto, dall'ubiquo Donizetti a Generali, Zingarelli, Vaccai, Mayr, Ricci, Guidi, Lillo, Ponchielli. E prima della partenza c'è la preparazione, che nella fattispecie diventa la fonte, spesso straniera, francese, poco conosciuta, in sé poco interessante ma interessante come libretto e spartito virtuale. Molto godibile la lettura della trattazione di una tematica così varia e curiosa fra re e regine, amori e duelli, qualche Armida e qualche Leonora. E Leporello? e lo strano titolo? Sarà il ribaltamento di un'endiadi: come dire che oggetto del lavoro prima è l'opera comica, sublimata nel personaggio del *Don Giovanni* di Mozart, servo e buffo perfetto, e poi l'opera, specialmente seria, che quasi di regola comprende ogni forma di tradimento. Come dire, forse, *Leporello e il tradimento*. Mai personaggio drammatico fu più tradito di *Lear*, lo scespiriano *King* da parte delle due figlie maggiori e dei relativi generi. Scrivendo *Il sogno mancato di Giuseppe Verdi?* Faverzani rifà la storia di un libretto per Verdi progettato da Cammarano ed effettuato da Somma, ma procede fino al *Re Lear* di Ghislanzoni (il librettista di *Aida*) musicato da Antonio Cagnoni,

³³ *Il tradimento di Leporello. Libretti italiani e dintorni*, a cura di C. Faverzani, LIM, 2022.

chiedendosi che rapporto potesse avere con il canovaccio di Cammarano e il testo di Somma, soprattutto certificando che Ghislanzoni era così colto da potersi ispirare direttamente a Shakespeare, non alle sue versioni italiane.

A proposito di espressioni da interpretare. Quando Amonasro prospetta alla figlia Aida il paesaggio della loro bella Etiopia, cita le «foreste imbalsamate». Come mummie? Macché, vuol dire solo ricche di balsami, insomma profumate. Capire i libretti d'opera non è punto facile, ché spesso il lessico è troppo aulico. Facilita l'intendimento un denso volume che usa il lemma "verbo" alla latina, per dire parola: moltissime parole della librettistica (molti nomi comuni, qualche nome proprio, aggettivi, verbi anche coniugati, locuzioni), le più note e frequenti come le più ardue e rare trovano posto nel *Verbo dell'opera* di Giovanni Tarasconi (2023)³⁴ a mo' di vocabolario. Dopo un giusto cenno etimologico, ecco infatti la serie delle citazioni utili, autore, opera, frase, atto e scena: vedansi l'aspo, il bigello, il cubito, il drudo, l'epa, il fio da pagare e via dicendo, fino all'usbergo e al vello. C'è anche l'aggettivo "etesio", quello della falstaffiana Nannetta che canta «Sull fil d'un soffio etesio» (strano vento estivo del mediterraneo orientale che con l'Inghilterra di Shakespeare c'entra niente). Il repertorio è quello italiano compreso fra Mozart e Puccini (Boito sovrano), con qualche cenno al Barocco.

Boito, eccolo in coppia grazie a Cesare Greco: *Arrigo, Lenor. un amore segreto* (2023)³⁵. «Mi sento triste e forte. Tu sei lieta e forte» scrive Boito alla Duse nel dicembre del 1887. La loro relazione, iniziata il gennaio prima e destinata a durare effettivamente fino al 1894, sta racchiusa nell'elegante brossura: che però si allarga a tutta la vita dei due, lui Enrico autonobilitatosi in Arrigo e lei da lui ridimensionata dal troppo nobile Eleonora. E comprende momenti della vita di D'Annunzio (il successore di Arrigo in quel libero cuore),

³⁴ GIOVANNI TARASCONI, *Il verbo dell'opera*, Bologna, Pendragon, 2023.

³⁵ CESARE GRECO, *Arrigo, Lenor. un amore segreto*, Ancona, Affinità elettive, 2023.

personaggi come Giacosa (detto Pin) e Sonzogno (sfidato a duello da chi aveva dato del vigliacco al già garibaldino), molta cronaca e cultura italiana del secondo Ottocento e del primo Novecento, la seconda metà della vita di Verdi (nello stesso 1901 della morte del maestro Boito pubblica il libretto del *Nerone* a D'Annunzio la *Francesca da Rimini*). Difatti Greco non si è limitato alla bibliografia corrente, ma ha addirittura visitato e fotografato i luoghi vissuti dai due piccioncini (lui mica tanto, essendo nato nel 1842, lei sì perché era del '58) La Duse morì nel '24, sei anni dopo Boito e un anno dopo la rivale Sarah Bernhardt: quell'anno, mentre scomparivano anche Puccini e Busoni, nasceva *Nerone*, la seconda e ultima opera composta dall'autore del trionfante *Mefistofele*. Trionfante ma non subito (Milano, 1875), anzi cascante in precedenza (Bologna, 1868), poco dopo l'incidente diplomatico con Verdi: diverse pagine del libro sul giovane Boito rivanno all'episodio pubblicando per intero l'irriverente ode saffica "col bicchiere alla mano" *Alla salute dell'Arte Italiana!* Per cui Verdi si sentì chiamato in causa e se la legò al dito. Poi se la slegò, ma al mirabile poeta, librettista e collega non concesse mai la confidenza del "tu".

La forza del destino non c'entra molto, perché *La fabbrica dell'identità russa* di Walter Zidarič (2024)³⁶, che tratta le fonti letterarie nazionali dell'opera e del balletto tra Otto e Novecento, a quella famosa prima petroburghese del 1862, quando incontra il nome di Verdi, antepone opere come *Nabucco*, *Attila*, *Macbeth*, *Don Carlos*, *Otello*. Infatti la follia del mugnaio nella *Rusalka* di Dargomyžskij può chiamare in causa quella di Nabucco («Chi mi toglie il regio scettro?»), il sacrificio della Giuditta di Serov quello di Odabella («Padre!... ah padre, il sacrificio a te!») e così via. Interessanti queste suggestioni italiane, che tornano unitamente alle tradizioni folcloristiche nel discorso sul *Petruška* di Stravinskij. È chiaro che la tematica del ricco volume è molto slava, moscovita, sovietica, ucraina: poco europea, ma sempre più verdiana che wagneriana.

³⁶ WALTER ZIDARIČ, *La fabbrica dell'identità russa*, Lucca, LIM, 2024.

8. Molti lemmi, una forma, due operisti

Opera, neutro plurale (2024): c'è poco da scherzare, con un titolo del genere³⁷. Che il singolare "opera" diventi plurale, dall'italiano al latino (*opus-operis*, via), non lo sa chi dice "l'opera omnia" invece di "gli opera omnia"; e nemmeno lo sa chi crede che l'opera lirica sia solo musica, canto, aria, coloratura. L'eruditissimo "glossario per melomani del XXI secolo" (è il sottotitolo) di Emilio Sala comprende 80 voci in un inevitabile ordine alfabetico, da *Acuti* a *Zeitoper*, e allarga la visuale in maniera incredibile confutando credenze radicissime: che l'opera sia roba datata, per gente anziana e nostalgica, finita con la *Turandot* del 1924/26, nei gusti dei più sostituita dalla novità del cinema. Insomma, un morto che canta o che cammina (come dice di sé il Don Pasquale di Donizetti). Eh no: dall'universalità delle passioni alla complessità degli addendi (poesia, dramma, scena, interpretazione, i mille aspetti della società e del costume), definire l'opera un crogiuolo è quasi un'offesa. Chiosato da una bibliografia tanto ricca quanto originale e spesso straniera, il glossario non s'arretra davanti a lemmi come "brutto", "mammismo", "YouTube". Brutta sarà, anzi fu secondo l'autore l'*Alzira* di Verdi, che dal caso delle madri, quasi sempre cantante e invocate dall'aldilà, scivola facilmente sui tanti padri verdiani, sempre, invece, cantanti e legiferanti aldiquà. Quando compaiono le disposizioni sceniche, ecco che il «gigante Verdi [poteva esservi affetto da forte] ansia di controllo autoriale³⁸». Ostile all'ostilità che Mila dimostrava per certo Verdi primo, minore, giovane e via dicendo, Sala è un po' diffidente anche contro l'esecuzione "storicamente informata" (che dietro tanto impegno nasconde poca storicità).

Dopo un libro sulla ballata, nel catalogo di Manzoni, eccone un altro sulla sinfonia d'opera. *L'ouverture italiana tra Mozart e Rossini*

³⁷ EMILIO SALA, *Opera, neutro plurale*, Milano, il Saggiatore, 2024.

³⁸ *Ivi*, p. 284.

di Roberto Perata (2021)³⁹ è un lavoro davvero benvenuto, che fa capire come il fiore della *Scala di seta* non sia spuntato nel deserto, ma in un campo popolato dai giovani Mayr e Paër, dai vecchi Paisiello e Cimarosa, da quella folla di operisti in varia misura “minori” senza i quali il cavalier Gioachino non avrebbe combinato tanto. Molte le partiture manoscritte residue, che Perata ha cercato, selezionato, consultato, studiato, adottato per fissare dei *generalia* che più o meno coincidessero con la trattatistica (a Napoli ma anche a Dresda, Firenze, Bergamo). È infatti con i trattati che comincia il discorso, per passare ad analisi e statistiche, per approdare a oltre novanta pagine di aspetti formali e per finire con tabelle, cronologie e quant’altro. Gran bel lavoro, che sembra reclamare un secondo volume da *Donizetti a Verdi*.

Condirettore dell’edizione critica di Bellini e presidente del comitato scientifico della Fondazione omonima, critico *editor* dei *Puritani*, Fabrizio Della Seta è l’esegeta ideale di un musicista che intende in particolare come operista, drammaturgo, uomo di teatro. Per questo in un capitolo-prologo il suo *Bellini* del 2022⁴⁰ delinea la figura “ieri e oggi”, cioè prima sublimata come squisitissimo melodista e nient’altro, poi finalmente ravvisata nei suoi veri caratteri (grazie ad alcuni studiosi precedenti come l’impagabile Lippmann). La biografia è tutta una scelta di lettere e testimonianze autorevoli, l’esame dell’opera una lettura assidua di libretto-spartito-partitura nelle sue forme. I colleghi sono tutti ben rappresentati: molto Rossini, abbastanza Donizetti, parecchio Verdi. Interessante che *Beatrice di Tenda* sia stata così incisiva sulla drammaturgia verdiana: il fondamento della sua struttura non è melodico bensì ritmico, sull’esempio del coro introduttivo del secondo atto che ha il primo baritono per pertichino. La trattazione comincia con una serie di citazioni, anche piuttosto ampie, sulla “fortuna” critica di Bellini presso compositori e studiosi d’oggi e di ieri dove, attraverso passi perfino risi-

³⁹ ROBERTO PERATA, *L’ouverture italiana*, Merone, Manzoni, 2021.

⁴⁰ FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, il Saggiatore, 2022.

bili di fraintendimento, non manca mai il nome di Verdi: del quale, secondo Fedele D'Amico, Bellini fu proprio un anticipatore.

Rispetto a quelli di Rossini e Donizetti (nonché di Galuppi e Piccinni), i cataloghi di Bellini e Puccini sono dei piccoli decimali: e ammontano esattamente a dieci numeri. Ma il *Puccini* di Bernardoni⁴¹ (pp. 574) è un po' più lungo del *Bellini* di Della Seta (pp. 454), forse a causa del *Trittico* che può ben contare per tre e far salire il computo al dodici. Ed è proprio il *Gianni Schicchi* che lo chiude ad abbondare di riferimenti verdiani, ovviamente dal *Falstaff* di 25 anni prima, così come *La rondine* si rapporta di frequente alla *Traviata*. Molto interessante, poi, un confronto tra *Don Carlos* e *Suor Angelica*: il duetto di re Filippo con il Grande Inquisitore, di un uomo perdente davanti all'altro, ha certo analogie con il duetto di Angelica con la Zia Principessa, di una donna perdente davanti all'altra.

Composta anche dal *Rossini* di Andrea Chegai, dal *Donizetti* di Luca Zoppelli e dal *Verdi* di Paolo Gallarati, la serie dei volumi editi dal Saggiatore per le cure di Gallarati stesso si ispira ai più aggiornati criteri della musicologia internazionale e conserva il tipico impianto di vita e opere messe insieme, di biografia e arte frammentate nella trattazione. E non indulge a considerazioni di carattere generale che da un lato offrano un pur succinto quadro generale dell'autore e dall'altro colleghino chiaramente i singoli autori l'uno all'altro. Una scelta tradizionale, quella che s'è sempre praticata ma oggi finalmente arricchita da tutte quelle rubriche di esempi, note, appendici, apparati che sono testimoni della giustezza della scelta.

9. Spigolature

Sarà vero che nella diatriba insorta fra tedeschi e italiani, fra wagneriani e verdiani, più largamente (e grossolanamente) fra avanguardisti e conservatori Čajkovskij si sentiva più vicino alla tradizione ottocentesca, quella classico-romantica formata, per

⁴¹ VIRGILIO BERNARDONI, *Puccini*, Milano, il Saggiatore, 2023.

esempio, da un Gounod o da un Verdi, ma di fatto nel corso di una vita tutta ben documentata non ebbe parole di particolare apprezzamento per costoro e i loro “simili”. Nelle 387 lettere che scrisse dall’Italia fra il 1874 e il 1890, per esempio, gli operisti italiani compaiono molto poco: così risulta nell’edizione curata nel 2024 da Marina Moretti⁴²). Verdi è citato per una *Forza del destino* vista a Pisa e un’*Aida* visto a Firenze, senza annotazioni che non riguardino, in genere, la modestia (o peggio) dei cantanti e dei cori. Attendendo alla sua *Pulzella d’Orléans*, poi, volle conoscere la *Giovanna d’Arco* di Verdi, che non gli piacque. Eppure l’entusiasmo per l’Italia, dal paesaggio alla sua arte, era sommo. Vieni da pensare, piuttosto, che certe opere le avesse vite da tempo, in Russia, e avendone fatto tesoro (di varia qualità) non sentisse la necessità di parlarne. In Italia era l’atmosfera d’assieme a incantarlo e ispirarlo, se nemmeno un Mozart o un Beethoven ebbero modo di passargli per la testa con qualche spunto critico. Singolare il sogno fatto e narrato a San Remo nel 1878: «ho sognato che pranzavo con Rossini e criticavo l’*ouverture* del Guglielmo Tell, e lui si offendeva»⁴³.

Semplice il progetto delle *Variazioni sul destino* di Guido Giannuzzi (2022)⁴⁴, e la sua stesura: si racconta un vecchio episodio o aneddoto di vita musicale che oltre che divertente sia anche stuzzicante in quanto priva di nomi e cognomi; e poi si dà la “spiega”, cioè si ripercorre il fatterello con nomi, cognomi, anni e giorni giusti. E si vedrà che Gesualdo, Monteverdi, Lulli, Purcell, e poi Vivaldi, Bellini, Wagner, Webern, Prokofiev incapparono, nelle loro vite e quindi nelle relative biografie, in piccoli incidenti di percorso ben degni di diventare storielle, incrociando i loro destini con personaggi minori e, *absit iniuria*, minimi. Come quello spettatore di Reggio Emilia che quando andò a Parma per assistere alla pompatissima

⁴² PĚTR IL’IČ ČAJKOVSKIJ, *Lettere dall’Italia. 1874-1890*, a cura di Marina Moretti, intr. di Valerij Sokolov, Varese, Zecchini, 2024.

⁴³ *Ivi*, p. 181.

⁴⁴ GUIDO GIANNUZZI, *Variazioni sul destino. Racconti in musica per destini incrociati*, Bologna, Pendragon, 2022.

Aida di Verdi ne rimase deluso e domandò all'autore un rimborso spese. Sia, rispose Salomone, treno e biglietto: ma la cena no, poteva mangiare a casa sua come tutti noi! Originale lo spunto, ma l'esposizione? Eseguita di Beethoven e Bruckner, Giannuzzi ha la stoffa del narratore. Si veda come comincia ogni racconto: di scorcio, per caso, con quell'odorino di mistero che fa andare avanti anche senza volerlo. Venti racconti in quattro parti corrispondenti a Sei, Sette, Otto e Novecento.

È da un bel po', anche se non da tantissimo, che la storia della musica gode di una buona bibliografia italiana, da imprese plurivolumetriche a manuali scolastici. Nei libri di educazione musicale per le scuole ha poco spazio, anzi uno spazio spesso troppo generico, del tipo copia-incolla, ma *Le 7 note per 7 musicisti* di Carlo Boccadoro (2025)⁴⁵, volumetto di 103 pagine illustrate da Alice Beniero che forse copia solo un film famoso (*Sette spose per sette fratelli*), sono una ministoria non superficiale, azzeccatissima nonostante il sacrificio del sette onde se comprende Stravinskij esclude Wagner e così via. Verdi compare, con Donizetti ma senza Puccini, e le 13 pagine a lui dedicate non fanno una grinza: biografia, opere maggiori, qualche tocco di estetica, nell'ambito di una scrittura semplice ma sapiente, che comincia descrivendo certe carrozze a cavalli alle Roncole e finisce con la celeberrime carrozze a cavalli passanti davanti all'Hotel de Milan sopra una distesa di paglia. Per non disturbare il Maestro che stava lasciando il mondo (mentre la sua musica ci sarebbe rimasta per sempre).

In compagnia di Rossini, Verdi e Puccini, precisa la copertina del simpaticissimo volume in ottavo. *Una golosa serata di gala* di Gian Luigi Corinto e Paul Rooms (2024)⁴⁶ finge fra l'altro che Gioachino inviti a cena il barone Rotschild, Giuseppe Eugène Scribe, Giacomo Giacosa e Illica. E giù battute, stralci di libretto, ricette da capogiro

⁴⁵ CARLO BOCCADORO, *Le 7 note per 7 musicisti*, Milano, Curci, 2025.

⁴⁶ GIAN LUIGI CORINTO - PAUL ROOMS, *Una golosa serata di gala*, Firenze, Pontecorboli, 2024.

da parte di Corinto (in quel di Firenze) e, almeno uno per pagina, disegni che definire variopinti è niente da parte di Rooms (in quel di New York). Bottiglie, recipienti, posate, tortellini, arrosti, maccheroni, insaccati, frutta ecc. ecc. s'affollano così attorno ai musicisti e ai personaggi ma anche agli invitati: il Barone di Barolo, la Contessa Bianca Malvasia, Madame de Foie Gras, la duchessa Vernaccia di Serrapetrona. I dolci? Sembrano delle cattedrali. Un personaggio? La Minnie della *Fanciulla del West* tutta scollata che pare consolare ben altrimenti i poveri cercatori d'oro. Fra i colori prevale il rosso, ma di poco ne scapitano tutti gli altri a ritrarre un Rossini pettoruto, un Verdi barbuto, un Puccini baffuto in mezzo alle leccornie più ricche, elaborate, fantasiose e fantastiche.

Influenze francesi, circolazioni caraibiche e koiné Jazz.

Su alcune ragioni storiche di un ‘dialogo’ privilegiato

di Sandro Marrocu

In una celebre intervista rilasciata nel 1964 - poi raccolta nel volume *Le grain de la voix* - Roland Barthes, discutendo di trasmissione linguistica, affermò di ritenere la «nozione di circolazione [...] più giusta rispetto a quella di influenza» [Barthes 1986, p. 25]. Forme, stili e linguaggi, egli suggeriva, non passano da una soggettività - o da una cultura - ad un'altra secondo traiettorie lineari bensì per moti circolari di assorbimento e ri-significazione. Il che non significava, da parte sua, voler negare l'esistenza di influenze intese come flussi, per così dire, 'orientati' quanto piuttosto tentare di ricollocarne l'agire tra decantazioni e sedimentazioni, riscritture e riattivazioni capaci di rendere il definirsi di forme, stili e linguaggi un atto intertestuale, vivo e creativo.

A tale concetto di 'circolazione' si volge il presente contributo, mirato a sondare le ragioni storiche dell'influsso esercitato dall'ambiente colto francese sul delinearsi di alcuni tratti idiomatici e comunitari del Jazz.

Il tema è evidentemente assai vasto ed impone di districarsi entro una trama di intersezioni e ricircoli secolari attivatisi perlomeno a partire dall'epoca coloniale [Mawer 2014]. Furono infatti le collisioni tra identità europee ed africane a causare, nelle Americhe, i principali sincretismi alla base della genesi e degli sviluppi di nuove forme di cultura ed espressione. Tra queste, appunto, il

Jazz: «sintesi codicologica di oralità e scrittura, musiche europee ed africane, culture transatlantiche, novità sociali e tecnologiche» [Cerciari 2016, p. 5] amalgamate da una storia le cui tappe ripercorsero *ipso facto* quelle della musica colta europea:

«dalla tradizione religiosa al canto profano, dalle danze sociali all'affermazione della musica strumentale 'assoluta', da un'idea di classicità e di equilibrio dei parametri alla dissoluzione delle forme [...] sino alla crisi della tonalità, al suo superamento e quindi - conclusivamente - a una fase post-moderna che nell'ampia possibilità di scelte espressive riflette la 'con-fusione' e la contraddittorietà, ma anche il grande senso di libertà, tipico di fine Novecento» [*ibid.*, p. 318].

Un percorso affascinante, insomma, connotato da un incessante integrarsi di flussi sedimentatisi nel tempo fino a stratificare le principali regolarità del sopra menzionato stato di «equilibrio dei parametri» [*ibid.*]; condizione che, pressappoco tra la fine degli anni venti e i primi anni sessanta del novecento, si tradusse in una sorta di 'prassi comune'¹; talché espressioni stilisticamente anche molto diverse tra loro furono pur sempre declinate secondo un medesimo paradigma idiomático: un mosaico di codici nel quale, tra ritenzioni africane, reminiscenze del melodramma, peculiarità dei *folklori* e della *popular music*, parevano ricomporsi anche specifici tratti della tradizione euro-colta. E di quella francese in particolare. Iniziamo dunque da alcune semplici constatazioni.

Un dialogo 'privilegiato'

È anzitutto un fatto, peraltro abbastanza noto, che sin dai suoi albori il Jazz abbia suscitato un particolare fascino sul *milieu* parigino e, più in generale, sull'*intellectualité française* con la quale nei primi trent'anni del Novecento parve attivarsi una sorta di 'dialogo' privilegiato [Mawer 2014]: una specie di dialettica per certi versi favorita dalle contingenze storico-culturali del tempo; ad esempio la prima Grande Guerra e la conseguente permanenza delle truppe

statunitensi in Francia dove, oltretutto, perdurava la più generale tendenza *fin-de-siècle* ad accogliere suggestioni esotiche, *folklori* e tutto quanto fosse anche solo parzialmente riferibile all'alterità [*ibid.*, pp. 69-136]. Fu forse anche per questo che, come osservò Ravel, in Europa - e in Francia specialmente - molti presero il Jazz «sul serio» [Orenstein 1995, p. 67] contribuendo sin da subito alla sua stessa assimilazione nel gusto sociale e nella cultura². D'altra parte, nel medesimo periodo, furono altrettanto numerosi coloro che oltreoceano presero 'sul serio' - ma anche 'alla leggera' - le variegate sonorità del primo novecento europeo, soprattutto di quello francese. In particolare, fu il vernacolo post-debussiano, con le sue raffinatezze timbriche, i modalismi e le coloriture derivanti dall'impiego di specifici costrutti ed espedienti armonici, a filtrare nei più diversi circuiti musicali, colti ed extra-colti, contribuendo in modo significativo a modellarne i fattori di gusto.

Si delineò insomma una suggestiva circolarità che già intorno alla metà degli anni Trenta fu oggetto di riflessioni [cfr. Mawer 2014], tematizzazioni [Rogers 1935] ma anche celebri critiche che, quand'anche fondate su argomentazioni da storicizzare, documentarono il fenomeno [Adorno 2018]. È ad esempio Adorno, per quanto da una prospettiva a tratti discutibile, a descrivere come lo stile «impressionistico³» si fosse «affermato a livello ampio nella società» anche mediante i linguaggi d'uso, oltre che per tramite di quella che egli definì la «via traversa del jazz [Adorno 2018, p. 49]. Effettivamente, nei «night club parigini» accadeva di poter ascoltare «fra una rumba e un *charleston* Debussy o Ravel» [*ibid.*] le cui sonorità, evidentemente, aggradavano il gusto medio ma anche quello 'basso'; come, del resto, accadeva negli Stati Uniti dove, già intorno alla metà degli anni Trenta, «l'armonia esatonale così come altre scoperte di Debussy» rappresentavano veri e propri «luoghi comuni dello stile Hollywood» [Piston 2003, p. 478]; ma anche di quello 'Broadway' o in uso nelle sale da ballo, così come nei locali, tra *floor shows* e scene di cartapesta, dove i riferimenti all'«antidilettante» ed ai suoi stessi epigoni furono talora cifrati, talaltra apertamente dichiarati da molti musicisti.

In ambito più specificamente jazzistico le sopracitate ‘scoperte’ debussyiane iniziarono a circolare pressappoco dalla metà degli anni Venti, diffondendosi rapidamente come una sorta di *parfum français* presto divenuto distintivo del linguaggio Jazz⁴. Tant’è che di nuovo Adorno ricondusse le «caratteristiche tecniche più sottili» di tale linguaggio ad un vistoso influsso francese palesato, secondo lui, anzitutto dall’armonia: «accordi di nona, *sixte ajoutée* e altri miscugli, come lo stereotipato *blue chord* o lo spostamento parallelo di accordi» che rendevano tangibile, appunto, il gioco di prestiti «da Debussy» [Adorno 2018, p. 49]; ma, potremmo aggiungere, anche da Satie, Ravel, Poulenc, Milhaud etc. [Mawer 2014, pp. 193-242]. Prestiti che, oltretutto, non riguardavano solo le «attrattive verticali» ma anche il «trattamento della melodia»⁵ [Adorno 2018, p. 49] e, più in generale, il livello neutro, immanente dell’idioma [Nattiez 1987, p. XIII].

A ben vedere, un sì diffuso assorbimento di «modelli impressionistici», seppur percepiti da Adorno - ma non solo da lui - come «adottati e nel contempo depravati» dal Jazz [Adorno 2018, p. 49], dischiudeva una più complessa, quanto affascinante, dinamica intertestuale⁶. A distinguersi, infatti, in quella che più che una tinta impressionista pareva una vera e propria ‘sfumatura francese’, non erano soltanto i menzionati tratti post-debussyiani ma anche altre *correspondances*, quasi ‘baudelairiani’ *échos qui de loin se confondent* al di là del novecento storico. Tanto che ci fu chi, con certa lungimiranza, colse similarità tutt’oggi sorprendenti ad esempio tra il Jazz ed il barocco: francese ma non solo [Schmitz 1949]. A proposito di ciò, si pensi alla centralità dei fiati negli organici; oppure allo stretto rapporto tra prassi esecutive e forme della danza [*ibid.*]; o, ancor più, alla quintessenza stessa della pronuncia ritmica, essendo dopotutto lo *swing* null’altro che una forma *sui generis di inégalité* [Moelants 2011].

Mere casualità? Sicuramente no. Possiamo infatti essere certi del fatto che la maggior parte dei tratti distintivi della *french tinge* del Jazz [Cerchiari 2021] non furono l’esito di singolari coincidenze e

tantomeno di superficiali *maquillages*; furono piuttosto evidenze di un fenomeno intertestuale, logica e diretta discendenza di un tortuoso *iter* storico. D'altra parte molte e molto intense furono le influenze francesi che, sin dall'epoca coloniale, concorsero a plasma-re non certo il linguaggio bensì il tessuto comunitario, musicale e linguistico - in altre parole la *koiné* - di cui il Jazz fu scaturigine ed espressione. Per comprenderlo è tuttavia necessario accennare ad alcuni fatti remoti.

Nelle Antille francesi

Nella letteratura musicologica la fenomenologia del Jazz è stata spesso associata, talora in maniera esclusiva, al novecento statunitense. Questo, tuttavia, se non errato è quantomeno riduttivo. La storia del Jazz affonda infatti le proprie radici molto indietro nel tempo e, soprattutto, nel più ampio contesto delle Americhe; in particolare nel bacino caraibico dove la cultura francese, certo non l'unica, fu assai influente [Piras 2023; Stornelli 2024]. Fu qui, infatti, che la Francia stabilì i principali centri del proprio impero coloniale i cui domini, già intorno al 1710, si estendevano dalle pendici dell'attuale Canada al Golfo del Messico comprendendo altresì alcuni territori della Guyana. Il baricentro economico ma soprattutto l'epicentro culturale di tale imponente aggregazione politico-territoriale fu la colonia di *Saint-Domingue*: rigoglioso possedimento caraibico, francese dal 1697 ma già centrale nello scacchiere transatlantico le cui economie, notoriamente sorrette dalla schiavitù, alimentarono per secoli lo squallido sistema triangolare che causò la deportazione di milioni di esseri umani da varie regioni dell'Africa.

Gli schiavi confluiti nelle colonie francesi furono perlopiù attinti dal Senegambia ed il loro assoggettamento, nonché il loro stesso interagire con l'architettura sociale, fu formalmente disciplinato dai *Codes noirs* di cui il primo emanato da Luigi XIV nel 1685 [Patisso 2019]. È tuttavia facile intuire che le relazioni umane trascendessero le dicotomie sancite *ex lege*, tra inenarrabili brutalità e contraddittorie situazioni di compromesso che si riflessero sui comportamenti

collettivi e, inevitabilmente, anche sulle espressioni artistiche, generalmente assai vivaci nelle Antille⁷. E più che mai a Saint-Domingue, prospera ed elegante 'Francia tropicale' nella quale i coloni «amavano frequentare teatri e ascoltare opere liriche» [Popkin 2020, pp. 256] entro circuiti i cui allestimenti - necessitando di molta manodopera tra artigiani, falegnami, sarti ma anche attori e musicisti - coinvolsero ben presto personale di colore [Camier 2004; Piras 2023]⁸. Questo, al di là dei divieti formali.

Allo stato attuale delle ricerche è impossibile quantificare il fenomeno; certo è, però, che il ruolo della *gens de couleur* fu centrale nella circolazione di pratiche, musiche e contaminazioni attraverso le sontuose aree delle Antille; e poi, da qui, verso altre zone delle Americhe [cfr. Prest 2023]. In particolare, a catalizzare i flussi verso nord - dunque nella direzione dei territori poi divenuti statunitensi - fu la «più radicale delle insurrezioni» americane: la rivoluzione haitiana che, sul finire del XVIII secolo, provocò una vera e propria trasmigrazione da *Saint Domingue* [Popkin 2020, p. 4]. Questa coinvolse, naturalmente, le aristocrazie *blanches* ma anche tutti coloro che, schiavi o liberati, apparirono ai ribelli come compromessi con il sistema dei padroni [Piras 2023].

Gli eventi interconnessi, seppur tragici, furono fondamentali per la storia del Jazz. I rifugiati, infatti, dapprima stabilirsi a Cuba, entro il successivo ventennio furono nuovamente costretti a migrare per via delle ritorsioni locali causate dall'invasione napoleonica della Spagna. Fu così che, cacciati dagli ispanici, molti esuli francofoni si diressero a nord, verso la vicina Louisiana - peraltro ex-vanto della grandeur di Francia - dove, portandosi «appresso la cultura francese» [*ibid.*, 5'20"] contribuirono ad arricchire la complessa realtà locale e, soprattutto, quella del principale avamposto urbano: New Orleans che del Jazz rappresenta in qualche modo l'*Orfeo*, il mito delle origini [De Cauna 2009; Sublette 2008].

Tra mito e storia

Già fondata dai francesi nel 1718, in una zona perlopiù insalubre, la *Nouvelle Orleans* fu inizialmente poco più che un ricettacolo di reietti. Tuttavia, anche in virtù della sua posizione geografica, divenne rapidamente tra i più efficienti ingranaggi della locale economia di piantagione, sempre sorretta dai deportati del Sene-gambia. Alla fine della *Guerra dei sette anni*, nel 1763, l'area fu assoggettata alla Spagna che, attingendo gli schiavi soprattutto dal bacino congo-angolese, introdusse nel tessuto socio-culturale ulteriori complessità ed etnie. Anche per questo, a fine secolo, New Orleans pareva un ribollente calderone di tradizioni oltre che una «città danzante» [cfr. Zenni 2012, p. 27]. Non sorprende allora che in seguito all'espulsione da Cuba molti maestri, di colore e non, transitando in Louisiana scegliessero di stabilirsi qui. La città era infatti musicalmente effervescente e, soprattutto, un luogo nel quale la società dominante quasi coltivava l'aspettativa che - al di là dei leggendari balli domenicali a *Place Congo* - a fornire la musica fossero neri e creoli, magari ingaggiati come singoli violinisti oppure organizzati in piccoli *ensemble* per animare feste e balli nei palazzi cittadini o nelle aree padronali delle piantagioni [Southern 1997, p. 142].

Fu comunque nell'ambiente urbano che, per tutto il corso del XIX secolo, i neri sperimentarono a New Orleans quello «che nessun altro luogo americano poteva loro offrire: mescolarsi al resto della comunità» [Cerchiari 2016, p. 166]. Ad esempio nei teatri, la presenza degli individui di colore fu tollerata e, questo, già solo per favorire la fiorente economia dello spettacolo i cui circuiti, oltretutto, si avvalsero spesso proprio dei neri per nutrire l'«insaziabile appetito di musica che permeava la New Orleans dell'Ottocento» [Schindler 1997, p. 135]. E questo, beninteso, a livelli professionali. D'altra parte già «alla fine degli anni trenta i neri istituirono una *Negro Philharmonic Society*» con oltre cento soci e fondarono due propri teatri avvalendosi, evidentemente, di musicisti 'formati'. Non che questo fosse sinonimo di integrazione. Rivelava tuttavia come,

a prescindere da pur violente discriminazioni, una vera e propria linea di discendenza musicale ‘colta’ di colore, non solo sopravvivesse ma fosse almeno parzialmente assimilata dai sottosistemi artistici. Anche per questo a New Orleans i neri ebbero delle concrete opportunità di studio tanto che, i liberi, già intorno alla metà del secolo non solo poterono studiare ma, in alcuni casi, anche «recarsi in Europa, e in Francia in primo luogo, per ricevere un’educazione musicale⁹» [Cerchiari 2016, p. 167].

Circolazioni e koiné

A differenza di quanto si è spesso tramandato, dunque, il tessuto interrazziale che diede impulso al Jazz si componeva di musicisti sostanzialmente istruiti, molti dei cui saperi si stratificarono peraltro già a partire dalle interazioni nelle Antille [Piras 2023].

A tali interazioni è perlomeno suggestivo ricondurre, ad esempio, le sopracitate *correspondances* tra la fenomenologia del Jazz, in particolare nella stagione della *common practice* [cfr. nota 1], ed alcuni aspetti del barocco. Certo, si tratta di risposdenze perlopiù concettuali e, tuttavia, così evidenti che già nel 1949, Hans-Peter Schmitz - autorevole esponente dell’*Aufführungspraxis* barocca - vi dedicò uno specifico contributo. Molte sue argomentazioni, ancorché superate, offrono dei pur sempre validi presupposti di riflessione; brillano infatti per l’acume con cui, sul più generale sfondo del Sei-Settecento, egli seppe cogliere alcuni significativi nessi tra Jazz e musica francese, ritratti quasi in controluce a prescindere dalle prossimità storiche del XX secolo. Per capire in che senso, partendo dal generale, si consideri ad esempio l’improvvisazione su schema, arte dell’estemporizzazione incentrata - nel Barocco come nel Jazz - su competenze, cognizioni e gestualità in qualche modo ‘cifrate’, rispettivamente, dal basso figurato e dal siglato internazionale [Schmitz 1949, p. 78]. Con più specifico riferimento alle assonanze tra Jazz e barocco francese si pensi invece alla comune importanza avuta dalla danza, che in entrambi i casi definì le prassi ma anche il trattamento di specifici parametri: la melodia *in primis*, sovente

derivata proprio dalle musiche da ballo e poi fiorita, oltre che sostenuta al basso da ostinati, incisi o *riffs* che dir si voglia [*ibid.*]. Tra gli aspetti più interessanti colti da Schmitz ci fu poi la centralità dei fiati negli organici, da lui ipoteticamente ricondotta a specifiche limitazioni imposte dal primo *Code noir* alla strumentazione per l'accompagnamento delle pratiche religiose nelle aree coloniali francesi [*ibid.*, p. 79]. Potrebbe anche essere. Tuttavia la centralità dei fiati, specialmente negli *ensembles de danse*, fu l'esito di una più complessa circolazione caraibica che, nel corso dell'Ottocento, coinvolse in particolare le aree ispano-cubane [Piras 2023]. Dopodiché è vero che, tra i reagenti delle alchimie sonore qui compiutesi, ci fu pur sempre qualche elemento francese. Come già accennato, infatti, in seguito alla rivoluzione haitiana molti esuli ripararono a Cuba; qui, tra prassi e musiche, importarono da *Saint Domingue* varie danze - ad esempio la *contredanse* ma non soltanto questa [cfr. Stornelli 2024, pp. 39-41] - le cui contaminazioni confluirono rapidamente in una musica «sincopata, afro-americana» contenente «l'improvvisazione e l'arrangiamento», dunque molti dei futuri caratteri del Jazz [Piras 2023, 6'circa]; del quale, peraltro sempre a Cuba, i successivi sviluppi del *Danzòn* avrebbero anticipato anche la strumentazione. Intorno alla metà dell'Ottocento, infatti, in concomitanza di un sempre maggiore coinvolgimento delle bande militari nei contesti sociali, le tradizionali orchestre d'archi furono dapprima integrate e poi definitivamente sostituite da quelle di fiati che conferirono alle danze una rinnovata energia [*ibid.*]. Si sarebbe così definita la peculiare sonorità - incentrata su cornetta, trombone e clarinetto - poi filtrata a New Orleans¹⁰ e che, declinata sui repertori circolanti negli Stati Uniti, divenne cifra stilistica di quella stessa musica che successivamente, solo intorno alla metà degli anni dieci del Novecento, fu associata al termine 'Jazz' [cfr. Cohen 2015].

Jazz di cui almeno un'altro aspetto quintessenziale - la pronuncia ritmica - pare l'esito di circolazioni di nuovo riconducibili al barocco francese; in particolare alla prassi delle *notes inégales*, regolata da principi concettualmente affini allo *swing* [Moelants 2011]. Come ha osservato Marcello Piras, l'analogia è «impressionante» [Piras 2016,

cfr. da 29' a 30'.25" circa]; invita, oltretutto, a riflettere sulle reciprocità sussistite tra culture africane ed europee ancor prima che le interazioni si verificassero nelle Americhe; perché all'epoca in cui i francesi iniziarono le deportazioni dal Senegambia, peculiari forme di *inégalité* già erano caratteristiche dei locali virtuosi di *kora* [*ibid.*].

Ma, questa, è un'altra storia.

D'altra parte molte sarebbero le storie, oltre che le geografie, da ri-considerare per giungere ad una pur parziale comprensione di fenomeni tanto complessi. Al centro di ogni influsso, circolazione o dialogo che dir si voglia resta, comunque, la matrice afroamericana: composita nonché resiliente anima del Jazz, capace di radicarsi in contesti a tratti spietatamente ostili dai quali, e nei quali, seppe tuttavia assorbire nonché generosamente rifondere una molteplicità di stimoli - dal sacro al profano - attraverso un percorso che, seppur drammatico, condusse allo straordinario profilarsi di quella che, forse, è stata la più feconda e per certi versi influente *koiné* musicale del XX secolo.

Note

¹ È con riferimento al periodo 1930-60 che Laurent Cugny propose di accogliere l'idea di una *common practice era* del Jazz, dunque di un'epoca segnata da regolarità nella prassi armonica, nella strumentazione ma anche nel trattamento della melodia, della forma e del ritmo [Cugny 2019, p.4-8]. Il concetto è lo stesso talora adottato per osservare, ad esempio, gli sviluppi della musica nell'epoca tonale a prescindere dai cambiamenti storici e stilistici. In questo senso, è possibile descrivere ad esempio la «pratica armonica [...] partendo dall'assunto arbitrario che Bach, Mozart, Chopin e Dvořák fossero contemporanei» nella misura in cui nel tempo intercorso «l'armonia non cambiò, ma si limitò ad evolvere» [Piston, p.445].

² Furono in questo senso emblematiche le iniziative di individualità come Hugues Panassié nonché l'attività artistica di formazioni come *Il Quintette du Hot Club de France*. Il tema che coinvolge poi la ricezione da parte di importanti intellettuali - solo per citarne alcuni J. Cocteau e J. P. Sartre - è assai denso e non scevro da criticità [cfr. Jackson 2003; Jordan 2010; Cotro, Cugny e Gumpłowicz 2013; Cugny 2018].

³ Lo stesso Schönberg definì «impressionistico» l'uso delle armonie «praticato soprattutto da Debussy» nella cui musica, «le armonie hanno spesso soddisfatto un intento coloristico volto a esprimere [...] immagini e stati d'animo che, pur d'ordine extra-musicale, divennero elementi costruttivi incorporati nelle funzioni musicali» [Schönberg 1960, p. 107].

⁴ Per rendersene conto è sufficiente osservare l'evoluzione di musicisti come Fletcher Henderson, Art Tatum e 'Duke' Ellington - solo per citarne alcuni [van de Leur 2001]. Certamente, la filtrazione di specifici costrutti accordali, percepibile soprattutto tra i pianisti *stride*, è da valutare anche in rapporto alla distribuzione dei rulli di pianola che rappresentarono sovente dei veri e propri testi didattici [cfr. Zenni 2010, p. 75]. Molti influssi furono poi mediati da specifiche personalità quali, ad esempio, G. Gershwin ma anche individualità meno note quali ad esempio E. Lane, «di scuola impressionista» e che già nel 1922 raggiunse una certa popolarità con i suoi *Adirondack Sketches* per pianoforte [Zenni 2010, ibid., p. 126]. Certamente fu da lui ispirato Bix Beiderbecke del quale sono esemplari i quattro pezzi per pianoforte, concepiti tra il 1927 ed il 1931, nei quali elementi dello *stride* e dell'*Early Jazz* sono riformulati in maniera da far sì che «all'ascolto, si pensi più a Ravel che a Fats Waller» [Brazzale 2020, p.61]. Questa sensazione discende perlopiù dall'utilizzo dell'armonia esatonale. Sono oltretutto ricorrenti costrutti in cui le quinte sono combinate con terza, settima e nona (Fig.1).

FIG. 1. - Bix Beiderbecke, *In a Mist* - 1-8. Trascrizione di Bill Challis.

Tali costrutti, già disseminati nella letteratura tardo ottocentesca, parvero consolidarsi come specifici Jazz *voicings* nel corso degli anni Trenta. Del resto, strutture simili - magari ridotte a terza settima e nona alla sola mano sinistra - le si trovano già verso la fine degli anni Venti; esemplare in questo senso l'introduzione di *Swampy River* registrata da Ellington nel 1928, nella quale il costrutto di dominante, così disposto, è traslato cromaticamente (Fig. 2).

FIG. 2. - D. Ellington - *Swampy River* - misure 1-4 - trascr. dalla registrazione del 1 Ottobre, 1928, Odeon.

Il medesimo *voicing* ricorre spesso anche arricchito da alterazioni. Esemplare è la versione di *Tiger Rag* incisa da Art Tatum nel 1933 laddove, ad esempio nell'introduzione, l'uso del *voicing* con l'aggiunta dell'11# è pressoché sistematico.



FIG. 3. - Art Tatum - Tiger rag - trascr. delle misure 1-3 (1933).

⁵ Questo fino a includere prestiti o citazioni esplicite come nella canzone *The Lamp is Low* (1930), languido adattamento della *Pavane pour un infante defunte* di Ravel - di P. DeRose e B. Shefter.

⁶ L'influsso *post-debussiano* divenne sempre più evidente, specialmente nel *post-bop* e tra coloro che segnarono i migliori percorsi *Third stream* nonché del cosiddetto *Modal Jazz* [Ty-moczko 2004; Waters 2005; Krieger 2012; Mawer 2014]. S. Pamies [2021], utilizzando un approccio analitico, ha dimostrato attraverso alcuni esempi musicali la peculiare influenza esercitata da Debussy su musicisti come Bill Evans od Herbie Hancock nonché su McCoy Tyner e più in generale sul *Coltrane Quartet*. Anche l'influsso di Satie, Poulenc, Milhaud e Ravel meriterebbe un'indagine analitica [Mawer 2014]; anche perché, a parte la «bloomiana» lettura di *Forlane* - ma anche di *Ondine* di Debussy - proposta da Russel nel *Lydian Chromatic concept* [cfr. Mawer 2014, pp.193-216] - è un fatto che, ad esempio, nella musica di Ravel sia tutto sommato semplice associare alcuni costrutti a dei specifici *jazz voicings* (si osservino in particolare nella Fig. 4 le misure 24-25 di *Le Gibet*, laddove alcuni accordi sono perfettamente riconducibili ad una delle più comuni disposizioni adottate dai pianisti jazz per le dominanti con tredicesima).



FIG. 4. M. Ravel - Le Gibet - Misure 22-27

Del resto, il linguaggio raveliano fu di ispirazione per intere generazioni di musicisti jazz. Lo disse nella sua autobiografia Miles Davis, le cui dichiarazioni furono peraltro confermate dalla moglie Frances Davis Taylor con riferimento al periodo di *A Kind of Blue* [Mawer 2014, p. 225]. Anche Herbie Hancock ha dichiarato apertamente l'influenza di Ravel sul proprio vocabolario armonico [cfr. Krieger 2013 e <https://www.masterclass.com/classes/herbie-hancock-teaches-jazz/chapters/ravels-creative-harmonies> - ultima consultazione 20 marzo 2025]. L'influsso di Ravel fu oltretutto tematizzato da Francis Paudras [1987] con riferimento a T. Monk, F. Waller e, di nuovo, D. Ellington, B. Evans e B. Strayhorn. In particolare su Bill Evans, Paudras scrisse: «*La reprise totale de l'esprit de Ravel dans l'œuvre du compositeur et pianiste Bill Evans a une importance que nous n'avons pas encore pleinement mesurée*» [ibid., p.49]. Si tenga presente infine che Ravel non ispirò solo i pianisti. In questo senso, è perlomeno improbabile che l'analogia armonica riscontrabile tra *Giant Steps* di Coltrane ed il *climax* di *Ondine* di Ravel - specialmente il moto delle fondamentali (mm. 67-68, Fig.5) - sia casuale [De Jong e Noll 2024, p.94].

M. Ravel: Ondine, mm.67-68, reduction

J. Coltrane: Giant Steps, mm.1-7, with original bassline

FIG. 5 FIG. 5. Analogia tra i movimenti armonici del climax di Ondine (Ravel) e Giant Steps - Riduzioni - cfr. De Jong e Noll 2024, p.95.

⁷ Le espressioni artistiche nelle Antille in ambito religioso, cameristico e teatrale, sono oggetto di una crescente attenzione. Cfr. <https://www.cini.it/eventi/seminari-di-musica-antica-caribbean-concerts-spirituels-french-colonial-music-1750-1780>. Rilevante anche il convegno *Musique et société dans les Caraïbes françaises, 1750–1810* svoltosi a Tours presso il *Centre d'études supérieures de la Renaissance*, Tours, 5–7 May 2022. Per un resoconto della conferenza e degli interventi, cfr. Prest 2023.

⁸ Emblematico il caso di Minette (Elisabeth A. L., Ferrand) tra le prime cantanti di colore a ricoprire ruoli da protagonista in oltre 40 rappresentazioni tra il 1781 e il 1789 [Memelsdorf 2021]. Il coinvolgimento riguardò anche gli strumentisti, schiavi talora acquistati per via di specifiche attitudini o documentate esperienze musicali. Sono esemplari due annunci sugli *Affiches Américaines*. Il primo, del febbraio 1764: «Trois jeunes nègres à vendre, dont les deux plus grands jouent passablement du violon, et lisent la musique assez bien sur toutes les clés indifféremment: ils ont accompagné dans différents opéras qui se sont donnés depuis deux ans au Cap». Il secondo, del novembre 1781: «Julien jeune griffe - terminologia razzista per designare un mulatto - 17-18 ans violon alto engagé jusqu'à Pâques comédie du Cap» [cfr. <http://www.lameca.org/publications-numeriques/dossiers-et-articles> - ultimo accesso 28/02/2025].

⁹ Il più celebre è senz'altro Edmond Dédé (1827-1901), *créole de couleur* di New Orleans, discendente di neri liberi. Migrò in Francia nella seconda metà degli anni cinquanta e studiò a Parigi. Autore di operette, balletti ma anche musica da camera, compì la propria carriera come direttore dell'orchestra del *Grand Théâtre* a Bordeaux.

¹⁰ Questo, anche a causa della movimentazione delle truppe - e di conseguenza delle bande militari - imbarcate a New Orleans nel corso della guerra ispano-americana [Piras 2023]

Bibliografia

Adorno, T. W. (2018). *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano.

Barthes, R. (1986). *La grana della voce: Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino.

Brazzale, R. (2020), «In the Dark in a Mist. Nel buio nebuloso dell'animo di Bix», in Onori, L., Brazzale, R. & Franco, M. (a cura di), *La storia del jazz*, Milano, Hoepli, pp.56-62.

Camier, B. (2007), «Les concerts dans les capitales de Saint-Domingue». *Revue de Musicologie*, 93 (1), 75-98.

Camier, B. (2004). *Musique coloniale et société à Saint-Domingue à la fin du XVIII siècle*, Université des Antilles-Guyane.

Cerchiari, L. (2016). *Intorno al jazz. Dall'etnologia alla popular music*. Bompiani, Milano.

Cerchiari, L. (2021). *The 'French Tinge': Jazz and Its Paris-New Orleans Connection*, Musicologica, vol. 1, <<http://www.musicologica.eu/francuzsky-nadych-jazz-a-jeho-parizsko-new-orleanske-spojenie/?lang=en>>. Ultima consultazione: 6 marzo 2025.

Cohen, G. L. (2015). *Origin of the Term "Jazz"*. Rolla, Missouri: Gerald Leonard Cohen

Cotro, V., Cugny, L., & Gumplowicz, P. (Eds.). (2013). *La Catastrophe apprivoisée: Regards sur le jazz en France*, Outre Mesure, Paris.

Cugny, L. (2019). *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*, University Press of Mississippi, Jackson.

Cugny, L. (2018). «Di una ricezione del jazz in Francia». *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1– IReMus – Sorbonne Université, pp.1-29.

De Cauna, J. (2009). *Haïti l'éternelle révolution: Histoire de sa décolonisation (1789-1804)*, Sépia, Paris.

De Jong, K., Noll, (2008). T., «Contiguous Fundamental Bass Progressions», in *Dutch journal of music theory*, volume 13, 1, pp. 84-97.

Jackson, J. H. (2003). *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Duke University Press, Durham, NC & London.

Jordan, M. F. (2010). *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*. University of Illinois Press, Urbana, IL.

Krieger, F. (2012). «Impressionist and Expressionist harmony in jazz, as exemplified by Herbie Hancock». *Jazzforschung/Jazz Research*, 44, 91–124.

Mawer, D. (2014). *French Music and Jazz in Conversation: From Debussy to Brubeck*. Cambridge University Press, Cambridge.

Memelsdorff, P. (2021). «L'amant statue: Staging slavery in pre-revolutionary Haiti». In *Music in the Mediterranean Diaspora (I Tatti Studies)*. Harvard University Press, Cambridge, pp. 277-303.

Moelants, D. (2011). «The performance of notes inégales: The influence of tempo, musical structure, and individual performance style on expressive timing». *Music Perception*, 28(5), 449–460.

Sublette, N. (2008). *The World that Made New Orleans. From Spanish Silver to Congo Square*. Lawrence Hill Books, Chicago.

Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris 1987 (Trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, a cura di R. Dalmonte, trad. it. F. Magnani, Torino, EDT, 1989)

Orenstein, A. (1995). *Ravel. Scritti e interviste*, EDT, Torino.

Pamies, S. (2021). «Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists», in *Jazz Education in Research and Practice*, 2021, Vol. 2, No. 1, Indiana University Press, pp. 76-105

Patisso, G. (2019). *Codici neri. La legislazione schiavista nelle colonie d'oltremare (secoli XVI-X-VIII)*, Carocci, Roma.

Paudras, F. (1987). «Ravel et le jazz», *Musical*, 4 (giugno 1987), 36–51

Piras, M. (2023). «Le bugie sul jazz». *L'Arpeggio* (Podcast audio), condotto da L. Picardi e L. Cardellini. Radio Vaticana, 28 novembre 2023. Disponibile in: <<https://www.vaticannews.va/it/podcast/radio-vaticana-musica/arpeggio/2023/11/1-arpeggio-28-11-2023.html>>.

Piras, M. (2016). «La grande trasformazione», lezione concerto del 17 maggio 2016, Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Disponibile in: <<https://www.youtube.com/watch?v=i5xMg3F3YWM>>

Piston, W. (2003). *Armonia*, EDT, Torino.

Popkin, J. D. (2020), *Haiti. Storia di una rivoluzione*, Einaudi, Torino.

Prest, J. (2023). *Musique et société dans les Caraïbes françaises, 1750–1810*. Eighteenth Century Music, 20, 113–115.

Rogers, M. R. (1935). «Jazz influence on French music». *The Musical Quarterly*, 21(1), 53–68.

Schindler, H. (1997). *Mardi Gras New Orleans*. Flammarion, Paris.

Schmitz, H. P., & de Lerma, D. R. (1979). «Baroque Music and Jazz». *The Black Perspective in Music*, 7(1), 75–80.

Schönberg, A. (1960). *Stile e idea*. Feltrinelli, Milano.

Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans*. Norton, New York.

Stornelli, A. (2024). *Le origini del jazz nelle Americhe. Tradizioni afroamericane e repertori dell'America Latina*. Daimon Edizioni, L'Aquila.

Sublette, N. (2008). *The World that Made New Orleans. From Spanish Silver to Congo Square*, Lawrence Hills Books, Chicago.

Tymoczko, D. (2004). «Scale networks and Debussy». *Journal of Music Theory*, 48(2), pp. 219–294.

Van de Leur, W., (2001). *The 'American Impressionists' and the 'Birth of the Cool'*. Tijdschrift voor Muziektheorie (2001), jaargang 6 nummer 1, pp. 18-26

Waters, K. (2005). «Modes, scales, functional harmony, and nonfunctional harmony in the compositions of Herbie Hancock». *Journal of Music Theory*, 49(2), 333–357.

Zenni, S. (2012). *Storia del jazz. Una prospettiva globale*. Stampa Alternativa, Roma

Rumore, nient'altro che rumore!

Battaglie in musica fra Rivoluzione francese e Napoleone

di Fabio Rizza

1. La battaglia musicale al tempo della Rivoluzione francese

Durante la Rivoluzione francese, la musica svolse un ruolo cruciale nel mantenere unita la popolazione grazie al suo potere aggregativo e identitario, informandola sugli eventi più importanti (la presa della Bastiglia, le battaglie, la caduta della monarchia, il colpo di stato del 9 termidoro...) e ispirando i cuori alla giusta causa, diffondendo gli ideali di libertà, uguaglianza e fratellanza. Tutti compiti che una *chanson*, un inno patriottico o un'opera lirica svolgevano in maniera molto più rapida, capillare ed efficace di quanto un libro o un articolo di giornale avrebbero mai potuto fare, in una società dove il tasso di analfabetismo era ancora altissimo¹.

Nuovo vigore ebbe anche l'antico genere descrittivo della *battaglia musicale*. Uno dei brani che probabilmente funsero da modello per molte delle successive *battaglie* dell'epoca rivoluzionaria e napoleonica, è il *Combat naval d'une frégate contre plusieurs corsaires ennemis* di Michel Corrette (1707-1795)². In esso troviamo infatti molti di quegli elementi che diventeranno tipici nelle *battaglie* composte

¹ M. ELIZABETH C. BARTLET, *La Rivoluzione francese e la musica*, in *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Einaudi, Torino, 2004 (anche in *Enciclopedia della musica*, vol. II, Einaudi-Il Sole 24 Ore, Milano, 2006, pp. 751-764).

² Da *Divertissemens pour le clavecin ou le forte piano* (Paris, c. 1779).

negli anni immediatamente successivi, come le didascalie che descrivono minuziosamente lo svolgimento del combattimento, i *cluster* che riproducono il fragore delle cannonate, la danza finale di celebrazione della vittoria³.



Fig. 1 Corrette, *Combat naval*, il cluster che imita le cannonate

Tra il novembre 1789 e l'agosto 1791, durante cioè le prime fasi della Rivoluzione, si registrano a Parigi ben cinque esecuzioni dell'*ouverture* e dell'intermezzo dell'opera di Jean-Paul-Égide Martini (1741-1816) *Henri IV ou la Bataille d'Ivry*, scritta nel 1774 per le celebrazioni dell'ascesa al trono di Luigi XVI⁴. Nonostante la forte connotazione ideologica dell'opera di Martini, ancora incentrata sull'esaltazione della monarchia francese, la ricca orchestrazione dell'opera – comprendente un piccolo flauto, due pifferi, due trombe, un tamburo e due timpani, nonché colpi di cannone e grida di soldati per produrre "rumore di guerra" – seppe esaltare i cittadini francesi anche durante gli anni della Rivoluzione, aggiungendo ulteriori elementi coloristici alla tavolozza dei compositori di *battaglie*. Nacquero così, per celebrare le prime vittorie dell'esercito rivoluzionario francese, opere come la *Bataille de Gemmap* di François Devienne (1759-1803), la *Bataille de Gemmap, ou la prise de Mons par les Français* di Pierre-Antoine César (?-1809), la *Bataille de Gemmapes*

³ L'effetto è utilizzato anche da Claude-Bénigne Balbastre nella *Marche des Marseillois* per organo (1793).

⁴ JOANN ÉLART, *Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789-1794): Ivry, Jemmapes et Fleurus*, in *Annales historiques de la Révolution française*, 2015/1 n. 379, pp. 71-108.

et la prise de la ville de Mons di Georg Friedrich Fuchs (1752-1821) e la *Bataille de Fleurus* di Charles-Simon Catel (1773-1830).

Le *battaglie* di Devienne, di César e di Fuchs commemoravano la vittoria riportata dall'armata francese contro gli Austriaci a Jemappes il 6 novembre 1792, vittoria che garantì ai Francesi il controllo del Belgio. La *Bataille de Fleurus* era un *hymne à la victoire* scritto su testo del "cittadino Lebrun" per onorare la vittoria ottenuta il 26 giugno 1794 in Belgio dai Francesi contro l'esercito della prima coalizione.

Tra i compositori che celebrarono invece le vittorie delle prime coalizioni antifrancesi, ricordiamo il ceco Jan Křtitel Vaňhal (1739-1813), autore di varie *battaglie* per pianoforte che, a giudicare dal numero di copie e di ristampe, riscossero un grande successo popolare: *Die Schlacht bei Würzburg*, *Die große Seeschlacht bei Abukir* e *Le combat naval de Trafalgar et la mort de Nelson*. La *Bataille de Nerwinde*, "pièce militaire et historique" per pianoforte di Daniel Steibelt (1765-1823), celebrava la battaglia combattuta il 18 marzo 1793 a Neerwinden, che consentì all'Austria il recupero temporaneo del Belgio.

2. Le battaglie musicali di Napoleone

Da buon figlio della Rivoluzione, anche Napoleone Bonaparte seppe fare un uso accortamente propagandistico e autocelebrativo della musica. Egli fu un maestro della comunicazione e comprese con straordinaria lucidità quanto fosse importante controllare il flusso delle informazioni per consolidare il proprio potere. Fin dall'inizio della sua ascesa, elaborò una strategia comunicativa sofisticata e multiforme, rivolta tanto alle masse quanto alle élite intellettuali e politiche dell'epoca.

La sua visione della propaganda era incredibilmente moderna: comprese che l'opinione pubblica poteva essere plasmata attraverso una narrazione coerente e ripetuta. La strategia comunicativa na-

poleonica si basava su alcuni principi fondamentali. Innanzitutto, la personalizzazione del potere: Napoleone si presentava come l'incarnazione della Francia stessa, il figlio prediletto della Rivoluzione che ne aveva salvato i valori fondamentali, epurandoli dagli eccessi del Terrore. In secondo luogo, l'ubiquità della sua immagine: attraverso ritratti, monete, medaglie e statue, il suo volto divenne onnipresente nella vita quotidiana dei francesi.

Napoleone Bonaparte comprese appieno anche il potenziale propagandistico dell'arte e della cultura, trasformandole in potenti strumenti al servizio del suo progetto imperiale. Con una visione che anticipava le moderne strategie di *soft power*, l'imperatore francese promosse un programma culturale ambizioso e sistematico, mirato a legittimare il suo potere e a costruire un'immagine di continuità con i grandi imperi del passato.

Ogni vittoria militare veniva amplificata, ogni sconfitta minimizzata o reinterpretata. Gli eventi erano raccontati secondo una prospettiva strategicamente pianificata. Non stupisce quindi che i suoi successi militari – e perché no, anche i suoi insuccessi – abbiano prodotto una copiosa messe di opere, romanze da salotto, composizioni sinfoniche e cameristiche celebrative. E tra queste, ovviamente, un ruolo significativo venne svolto dalla celebrazione in musica delle sue più celebri battaglie.

Tra le più notevoli ricordiamo:

- Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (1766-1834), *Victoire de l'armée d'Italie ou Bataille de Montenotte* (chez l'Auteur, Paris 1797), per pianoforte o organo, dedicato "A la Citoyenne Buonaparte" (Joséphine de Beauharnais). Il brano celebra la schiacciante vittoria napoleonica contro le forze della prima coalizione guidate dal generale austriaco Johann Peter Beaulieu, avvenuta a Cairo Montenotte (Savona) tra l'11 e il 12 aprile 1796. La sconfitta degli austriaci spianò la strada alla conquista del Regno di Sardegna, che rese il Piemonte territorio occupato dai Francesi fino alla fine dell'epopea napoleo-

nica. Nel corso del pezzo vengono citate alcune delle più famose *chansons* rivoluzionarie, come lo *Chant du départ* di Étienne-Nicolas Méhul, *Ça ira* e *La Marseillaise* di Rouget de Lisle. Nei punti più concitati, le didascalie in corpo normale si succedono freneticamente per descrivere minuziosamente le scene di battaglia (“Le Français crient | Les ennemis répondent | Le Français surpris | Attaque de la Redoute”), mentre quelle in corsivo sono melodizzate (“*Qui vive, aux armes, aux armes!*”), quasi come a prevedere la possibilità, da parte dell’esecutore, di intonarle durante l’esibizione.



Fig. 2 Beauvarlet-Charpentier, *Victoire de l'armée d'Italie ou Bataille de Montenotte*

- Jan Křtitel Vaňhal (1739-1813), *Die große Seeschlacht bei Abukir* (Kunstverlag der sieben Schwestern, Vienna, c. 1798), per pianoforte, dedicata a Sir Horatio Nelson. La battaglia navale di Abukir (nota anche come “battaglia del Nilo”) venne combattuta tra la flotta britannica, comandata da Sir Horatio Nelson, e la flotta francese capitanata dal viceammiraglio François-Paul Brueys D’Aigalliers. La vittoria della marina britannica inflisse un duro colpo alla campagna d’Egitto, fortemente voluta da Napoleone per colpire il Regno Unito nelle sue colonie. Vaňhal fu uno dei musicisti più famosi del suo tempo, uno dei primi a poter vivere esclusivamente del proprio lavoro come libero compositore. Intorno al 1780 ridusse notevolmente la produzione di lavori su larga scala (è autore di almeno 73 sinfonie, 100 quartetti e un centinaio di opere di musica sacra) per dedicarsi soprattutto alla musica per pianoforte e alla musica a programma.

- Pierre-Antoine César (?-1809?), *Bataille de Maringo gagnée par le général Bonaparte, Premier Consul de la République française, où l’on*

entendra tout ce qui s'est passé dans cette action, composée pour le forte-piano (Durieu, Paris c. 1800), per pianoforte.

Gli effetti impiegati da César sono identici a quelli già adoperati nella sua precedente *Bataille de Gemmap* (1793), tant'è che in molti punti i due brani sono quasi perfettamente sovrapponibili: i *cluster* a simulare i colpi di cannone, il richiamo della tromba, il fuoco di fila delle truppe di artiglieria, il lamento dei feriti e dei moribondi. La descrizione della battaglia occupa all'incirca metà della composizione, mentre la seconda parte è dedicata a una lunga successione di brani che comprendono una marcia funebre per la morte di Desaix, la sepoltura dei soldati austriaci (con conseguente rintocco della campana a morto), nonché varie fanfare, marce e danze dei vincitori.

La battaglia di Marengo è forse quella che più di ogni altra contribuì a consolidare il mito napoleonico, soprattutto in Francia, dove Napoleone – che era appena stato nominato Primo Console, aveva bisogno di affermare il prestigio politico della sua carica agli occhi dei connazionali. In realtà, il 14 giugno 1800 le battaglie che si combatterono alle porte di Alessandria furono *due*: la prima, persa da Napoleone al mattino nei pressi di Spinetta Marengo, e la seconda, vinta al pomeriggio a San Giuliano Vecchio grazie al decisivo apporto delle forze guidate dal generale Louis Desaix. Desaix aveva raggiunto Bonaparte sul campo di battaglia intorno alle due del pomeriggio, e qui, secondo l'aneddotica, pronunciò una di quelle tipiche frasi da *action hero* dei film di Hollywood: «Questa battaglia è completamente perduta, ma sono soltanto le due e abbiamo ancora il tempo per vincerne un'altra».⁵

E così fu, in effetti: l'esercito francese riprese le ostilità con rinnovato vigore e gli Austriaci – guidati dal generale Michael von Melas

⁵ «La bataille est complètement perdue; mais il n'est que deux heures, nous avons encore le temps d'en gagner une aujourd'hui». Riportato da LOUIS-ANTOINE FAUVELET DE BOURRIENNE, *Mémoires de M. de Bourrienne*, Vol. 3, Auguste Wahlen et H. Tarlier, Bruxelles, 1829, p. 99. La frase viene riferita a Bourrienne dallo stesso Napoleone, che forse ne è il vero ideatore.

–, stanchi, confusi e spaventati, iniziarono una disastrosa ritirata verso Alessandria: alle nove di sera le sorti della battaglia erano completamente ribaltate, e quella che aveva rischiato di diventare una delle più clamorose disfatte di Napoleone, stava per trasformarsi invece uno dei suoi maggiori trionfi.

La costruzione del “mito” di Marengo inizia proprio da qui: dal rapporto stilato quella sera stessa dal generale Berthier, Napoleone cancellò il nome di San Giuliano e lo sostituì con quello di Marengo; riunire le due battaglie in una sola, significava attribuire il segno della vittoria anche a una battaglia che, in realtà, era stata persa⁶.

Di questi eventi troviamo un’eco anche in *Tosca*, dove nel primo atto la notizia della vittoria austriaca viene accolta con gioia dal Sargrestano: «Bonaparte... scellerato... / [...] Fu spennato, sfracellato, / è piombato a Belzebù! / [...] È veridica parola; / or ne giunse la notizia!». Nel secondo atto, invece, Scarpia scopre che la vittoria finale è dei Francesi: «A Marengo... [...] Bonaparte è vincitor! [...] Melas è in fuga!...»

La disfatta degli Austriaci fu totale: la loro armata – tra prigionieri, caduti e feriti – praticamente si dimezzò, e i Francesi ottennero il controllo totale di Piemonte, Liguria e Lombardia. La propaganda napoleonica farà della battaglia di Marengo uno dei punti chiave della propria ascesa militare. “Marengo” è il nome che egli darà al proprio cavallo e a una moneta d’oro, e secondo la testimonianza del suo aiutante Marchand, “Marengo” e “Desaix” saranno tra le ultime parole che Napoleone pronuncerà sul letto di morte a Sant’Elena; e il mantello azzurro che aveva indossato a Marengo verrà usato infine per avvolgerne la salma.

Intorno al mito di Marengo nacque anche una ricetta, il *poulet Marengo*, che secondo la leggenda venne preparato dallo chef per-

⁶ GIANLUCA ALBERGONI, *La battaglia perduta e vinta. Napoleone a Marengo*, Bologna, Il Mulino, 2024, pp. 7-16.

sonale di Napoleone, François Claude Guignet, con quei pochi prodotti locali che era riuscito a reperire sul campo di battaglia. Inevitabilmente, il mito di Marengo si riflette anche nella musica: oltre che sul campo di San Giuliano, l'esercito napoleonico continuò ad affrontare i propri avversari sulle tastiere di pianoforti, violini e chitarre più di quanto avvenne per ogni altra battaglia napoleonica.

- Luigi Molino, *Battaglia di Marengo* (m.s., Torino, 1801), cantata a tre (soprano e due tenori), coro e orchestra. In occasione del primo anniversario della battaglia di Marengo (25 pratile dell'anno IX, ovvero il 14 giugno 1801) a Torino si organizzarono vari festeggiamenti, comprendenti l'inaugurazione di un arco trionfale disegnato dall'architetto Bonsignore, e l'esecuzione di due cantate composte da Luigi Molino su testi di Vincenzo Marengo. L'Archivio storico della Città di Torino conserva il libretto a stampa di una delle due cantate ("Inno | e | cantata | del cittadino | Vincenzo Marengo" "La Musica è del Cittadino Luigi Molino | Torinese"), che ha come protagonisti i cinque maggiori fiumi piemontesi (Sesia, Dora, Bormida, Eridano – ossia il Po – e Tanaro), esultanti per la vittoria di Bonaparte⁷, e una copia manoscritta delle musiche scritte da Molino per la seconda cantata, che ha invece come protagonisti il Genio (tenore), Italia (soprano) e Italo (tenore).

Non si tratta, ovviamente, di una *battaglia musicale* come le altre qui descritte, ma è comunque un esempio di come il mito di Marengo fosse già fortemente radicato (o, se vogliamo, *imposto* dagli occupanti francesi) dopo solo un anno.

Luigi Molino (1762-1846), allievo di Gaetano Pugnani, fu violinista, arpista, compositore e direttore delle orchestre del Teatro Regio e della Cappella Regia di Torino. A seguito dell'occupazione francese del Piemonte, la Cappella venne sciolta e anche l'orchestra del Teatro perse molti musicisti, costretti a cercare fortuna altrove. Mo-

⁷ Coro di Tutti: "Viva, via il prode il grande | difensor di Libertà, | Fama, ovunque il sol s'espande | il suo nome porterà".

lino seppe però riconquistare la fiducia del pubblico e della critica torinesi riportando l'orchestra del Teatro allo splendore dei tempi di Pugnani.

- Victor Dourlen (1780-1864), *Sonate militaire*, Op. 2 (Capelle, Paris 1800), per pianoforte. Anche se il frontespizio non fa alcun riferimento alla battaglia di Marengo, le didascalie inserite nel testo sono decisamente esplicite. Interessante, in particolare, l'episodio relativo alla morte del generale Desaix, di cui vengono musicate le presunte ultime parole: "Allez dire au Premier Consul que je meurs avec le regret de n'avoir point assez fait pour vivre dans la posterité [Va' a dire al Primo Console che sto morendo con il rammarico di non aver fatto abbastanza per vivere nella posterità]". In realtà Desaix era morto sul colpo, trafitto al cuore da un proiettile durante la prima carica contro gli Austriaci. Dourlen è anche autore di un *Te Deum* [...] *exécuté à Rome le 14 juillet 1807 à l'occasion de la Bataille de Friedland et de la prise de Koenigsberg*, per coro, 2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni e archi.

- Georg-Friedrich Fuchs, *La Bataille de Maringo, dédiée à Bonaparte, premier consul* (chez l'Auteur, Paris c. 1800), per banda militare (flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, tromba, 2 corni, trombone, serpente, timpani, piatti, tamburo rullante). La necessità di allestire all'aperto le *fêtes* della Rivoluzione francese, portò a un notevole sviluppo della musica per banda, sia come repertorio, sia come organico. La formazione a sei parti tipica del tardo *ancien régime* (due clarinetti, due corni e due fagotti) fu espansa fino a includere flauti e ottavini, oboi, trombe, tromboni, serpente e tamburi militari. La *Bataille* di Fuchs – clarinetista e compositore tedesco trasferitosi a Parigi a partire dal 1784 – costituisce uno degli esempi di questo nuovo repertorio, che andava ben al di là delle tradizionali marce e fanfare.

- Bernard Viguerie, *Bataille de Maringo, pièce militaire et historique*, Op. 8 (chez l'Auteur, Paris 1800), per pianoforte con accompagnamento di violino e violoncello, dedicata "à l'armée de réserve". La *Bataille* di Viguerie è forse uno degli esempi più rappresentativi (e

più fortunati, editorialmente parlando) di questo genere di musica a programma. Le numerosissime didascalie descrivono non solo gli effetti dei colpi di cannone, dei colpi di sciabola, delle cariche di cavalleria, ma anche episodi specifici, come i rinforzi giunti alle truppe nemiche, l'esercito francese in rotta verso San Giuliano, Napoleone che interrompe la ritirata, la morte di Desaix. Concludono il brano tre arie di vittoria, la seconda delle quali in "stile egizio" (evidente riferimento alla campagna napoleonica d'Egitto).

A giudicare dalle numerose ristampe e trascrizioni per gli organici più vari⁸, la *Bataille* di Viguerie fu un grande successo editoriale. La Biblioteca Civica di Trieste conserva una copia manoscritta di una versione per flauto e chitarra che, mancando il nome dell'autore, un bibliotecario ha erroneamente attribuito a Mauro Giuliani⁹.

- Jan Křtitel Vaňhal (1739-1813), *Le combat naval de Trafalgar et la mort de Nelson* (c. 1806), per pianoforte. Lo straordinario esito della battaglia di Trafalgar, combattuta il 21 ottobre 1805, confermò l'assoluta supremazia navale della Royal Navy, facendo rinunciare Napoleone a ogni proposito di invasione del Regno Unito. Dopo *Die große Seeschlacht bei Abukir*, Vaňhal ribadisce con questo brano la sua ammirazione per Nelson, che proprio a Trafalgar perse la vita.

- Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, *Bataille d'Austerlitz surnommée la Journée Des trois Empereurs* (c. 1805-06), per pianoforte con accompagnamento di violino, dedicata "à la Grande Armée". La battaglia di Austerlitz si combatté il 2 dicembre 1805 nei pressi della città morava di Austerlitz (oggi Slavkov u Brna, in Repubblica Ceca). Fu uno degli scontri più brillanti e decisivi di Napoleone Bonaparte – che esattamente un anno prima era diventato Imperatore dei Francesi – contro le forze alleate dell'Impero russo di Ales-

⁸ Due versioni per pianoforte solo furono pubblicate persino a New York.

⁹ PIER PAOLO SANCIN, *Le musiche per chitarra nella raccolta di manoscritti musicali della Biblioteca Civica di Trieste*, in «*Il Fronimo*» n. 78, gennaio 1992, pp. 28-40.

sandro I e dell'Impero asburgico di Francesco II. Da qui il nome di "battaglia dei Tre Imperatori".

La parte del pianoforte è introdotta con questa entusiastica prefazione dell'autore:

Battaglia di Austerlitz, combattuta il 2 Frimaio dell'anno 14 (2 dicembre 1805).

Un giorno memorabile in cui l'imperatore Napoleone e la Grande Armée, composta da non più di 80.000 combattenti, si coprono di gloria immortale annientando in meno di 4 ore gran parte degli eserciti russo e austriaco, forti di 105.000 uomini, 30.000 dei quali fatti prigionieri. Gli imperatori d'Austria e di Russia dovettero la loro salvezza a una pronta fuga. La notte prima di questa famosa battaglia, il grande esercito celebrò con un gesto spontaneo l'anniversario dell'incoronazione del nostro invincibile e inimitabile Imperatore, che era accampato al suo interno: lampi improvvisi di gioia brillarono da ogni baionetta; per pochi istanti, l'intera campagna fu illuminata e il nemico fu testimone dell'entusiasmo dei nostri coraggiosi guerrieri¹⁰.

Di questo brano esiste anche una sontuosa versione per banda militare orchestrata da Gilles Borel e dedicata a Napoleone III.

- Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853), *La Grande Bataille d'Austerlitz surnommée la Bataille des trois Empereurs* (Mad.^{me} Duhan & C.^{ie}, Paris 1806), per pianoforte.

¹⁰ "Bataille d'Austerlitz, donnée le II frimaire an 14 (2 décembre 1805) | Jour à jamais mémorable où l'Empereur NAPOLÉON et la grande armée composée de 80,000 combattants au plus se sont couverts d'une gloire immortelle, en détruisant en moins de 4 heures de tems une grande partie des armées Russe et Autrichienne fortes de 105,000 hommes, dont 30,000 furent faits prisonniers. Les empereurs d'Autriche et de Russie durent leur salut à une prompte fuite. La nuit qui précéda cette fameuse batailles, la grande armée célébra par un mouvement spontané l'anniversaire de couronnement de notre invincible et inimitable Empereur qui bivouaquait au milieu d'elle : des feux de joie et une illumination subite brilla à chaque bayonnette ; pendant quelques instans, toute la contrée fut éclairée, et les ennemis furent témoins de l'enthousiasme de nos braves guerriers".

Nonostante l'impiego dei tradizionali effetti idiomatici – come i richiami delle trombe e i rulli di tamburo – l'opera di Jadin indugia meno di altre *battaglie* sugli aspetti descrittivi, propendendo per una narrazione più emotiva e poetica. Ne sono d'esempio l'apertura quasi pastorale ("Lever de l'aurore"), l'episodio in cui Napoleone fa la sua prima apparizione su un tema maestoso e trionfale ("L'Empereur des Français traversant le camp pour se mettre à la tête de l'armée") o quello – più leggendario che reale – in cui Napoleone cerca di fermare la carneficina ("L'Empereur des Français voulant faire cesser le carnage").



Fig. 3 Jadin, *La Grande Bataille d'Austerlitz*, "Lever de l'aurore"

C'è poi un episodio curioso ("Un reggimento di cavalleria russo insegue le donne e i bambini del villaggio di Porlitz, che si rifugiano vicino all'esercito francese¹¹") che non è attestato in nessuno dei resoconti della battaglia, ma che potrebbe avere un riscontro nel ventisettesimo *Bulletin de la Grande Armée*, datato Pohrlitz, 28 brumaio anno XIV (19 novembre 1805), nel quale Napoleone riferisce di aver fatto prigionieri duemila soldati russi e che "i Moravi nutrono ancora più odio per i russi e amicizia per noi degli abitanti dell'Austria¹²".

¹¹ «Un Régiment de cavalerie Russe poursuit les femmes et les enfans du village de Porlitz ils se réfugient près l'armée française.»

¹² «[...] les Moraves ont encore plus de haine pour les Russes et d'amitié pour nous que les habitants de l'Autriche». Citato da OLIVIER FEIGNIER in *L'Écho des Batailles – 1800-1815. Pages d'histoire napoléonienne en musique*, pp. 11-12 (libretto del cd di Daniel Propper *L'Echo des batailles*, Forgotten Records fr16/17P).

L'opera si conclude con un grande ballo che i musicisti prigionieri suonano per i festeggiamenti dei francesi¹³. La *Bataille* di Jadin ebbe un tale successo che nel 1806 l'autore la trasformò in una sinfonia per orchestra. Dei valzer conclusivi esiste anche una trascrizione per chitarra curata da Joseph Meissonnier¹⁴.

Tra i brani che celebrano la vittoria di Austerlitz, ricordiamo *en passant* l'encomiastica cantata di Gaspard Spontini *L'eccelesse gara [...]* per il ritorno trionfale del Gran Napoleone (Parigi, 1806), su testo di Luigi Balocchi, dedicata a Joséphine de Beauharnais. Giusto l'anno precedente, grazie all'appoggio di Bonaparte, Spontini era riuscito ad accedere all'Académie Impériale de Musique e ad essere nominato *compositeur particulier de la chambre de S.M. l'impératrice*.

- Jean-Frédéric Auguste Le Mièrre de Corvey (1771-1832), *La Bataille d'Jena, gagnée sur les Prussiens le 14 d'octobre 1806*, Op. 36, per pianoforte, dedicata "à la Grande Armée". La battaglia di Jena si svolse il 14 ottobre 1806 nei pressi della città tedesca di Jena (nell'attuale Turingia), ed è una delle principali vittorie di Napoleone durante le guerre contro la quarta coalizione, formata da Prussia, Russia, Regno Unito e Svezia. La battaglia segnò l'inizio del dominio francese sull'Europa centrale e mise in evidenza l'efficacia del nuovo modello militare napoleonico, basato sulla rapidità, flessibilità e centralizzazione del comando.

Le Mièrre (o Lemièrre) aveva prestato servizio nell'esercito francese, partecipando alla prima campagna d'Italia ottenendo due promozioni sul campo. Pur non avendo preso parte attiva alla battaglia di Jena, aveva dunque familiarità con le attività militari. La sua

¹³ «Les Français font exécutés des Valses par le musiciens prisonniers et dansent en réjouissance de cette grande Victoire et de l'anniversaire du couronnement de Napoléon» («I francesi fanno eseguire dei valzer dai musicisti prigionieri e ballano per festeggiare questa grande vittoria e l'anniversario dell'incoronazione di Napoleone»).

¹⁴ JOSEPH MEISSONNIER, *Dix walzes arrangées pour la lyre ou guitare* (M.^{me} Duhan et Comp.^{ie}, Paris, s.d.).

composizione abbonda infatti di richiami militari e di raffigurazioni onomatopiche della fanteria in marcia, della cavalleria in carica, del fuoco dei moschetti e dei lamenti dei feriti.

- Ferdinando Carulli (1770-1841), *Napoleone il grande al Tempio della Gloria. Sonata sentimentale in dodici pezzi*, Op. 33 (Monzino, Milano, 1807), per chitarra, dedicata a Matteo Lesseps, “Commissario, Console Generale di Francia in Etruria, Console di Lucca, e Piombino in Livorno, e membro della legione d’onore”. *Napoleone il grande* è una composizione a programma che narra in dodici episodi le gesta napoleoniche fino al 1807. Scrive Carulli nella prefazione: “L’Autore non ha creduto a proposito estendersi nell’esprimere le Battaglie, giacché non pochi compositori hanno trattato sù diversi istrumenti più, e più volte l’istesso soggetto”.

L’annotazione finale è interessante: in effetti Carulli dedica solo sei righe della sua sonata alla battaglia di Marengo, e le battaglie di Austerlitz, Jena e Friedland sono riunite tutte di seguito in un’unica pagina (sbrigative anche le didascalie: “Napoleone si avvanza con l’Armata | Attacca il nemico | Lo batte ad Austerlitz | Lo batte a Jena | Lo batte in Friedland | Vittoria di Napoleone e suo ritorno a Parigi”). Probabilmente ritenne che non valesse la pena rischiare di ricalcare quanto già era stato composto in precedenza da altri autori.

Nonostante le ridotte dimensioni, l’episodio relativo alla battaglia di Marengo riesce comunque a trasmettere il senso della concitazione dello scontro, degli attacchi della cavalleria, dei colpi di sciabola, aiutandosi con le immancabili didascalie: “Napoleone scende le Alpi furiosamente | attacca il nemico a Marengo e lo batte | Fuga del nemico”.

Negli anni trascorsi tra Livorno e Bologna, prima del definitivo trasferimento a Parigi, avvenuto nel 1809, Carulli dedicò una serie di composizioni a varie figure dell’*entourage* napoleonico, tra cui il console Matteo Lesseps (dedicatario dell’Op. 33), il conte Ferdinan-

do Ceccopieri e il contralto varesino Giuseppina Grassini, che fu amante di Napoleone. Come autore ed esecutore di questa sonata, Carulli riscosse un grande successo: le numerose copie manoscritte conservate in varie biblioteche del Nord Italia ne sono una testimonianza.

- Karol Kurpiński (1785-1857), *Bitwa pod Możajskiem. Wielka symfonia bitwę wyobrażająca* ("La battaglia di Možajsk. Grande sinfonia che descrive una battaglia"), Op. 15, per orchestra. Kurpiński scrisse questa bella sinfonia nel 1812, dopo aver appreso della vittoria delle truppe napoleoniche a Borodino, durante la campagna di Russia. In seguito alla battaglia, il generale Michail Kutuzov ritirò le truppe russe, aprendo così a Napoleone la strada per Mosca. L'evento riaccese le speranze dei polacchi di riconquistare l'indipendenza, speranze che Kurpiński cercò di illustrare in musica. Nonostante la presenza di molti elementi tipici delle battaglie (i ritmi di marcia, il furore degli assalti della cavalleria, le cannonate, le raffiche dei fucili, i lamenti dei feriti), questi sono utilizzati da Kurpiński più in senso poetico che didascalico, analogamente a quanto fatto da Jadin con la sua *Bataille d'Austerlitz*. Il furore quasi beethoveniano dell'episodio della battaglia è di grande efficacia e di notevole impatto emotivo.

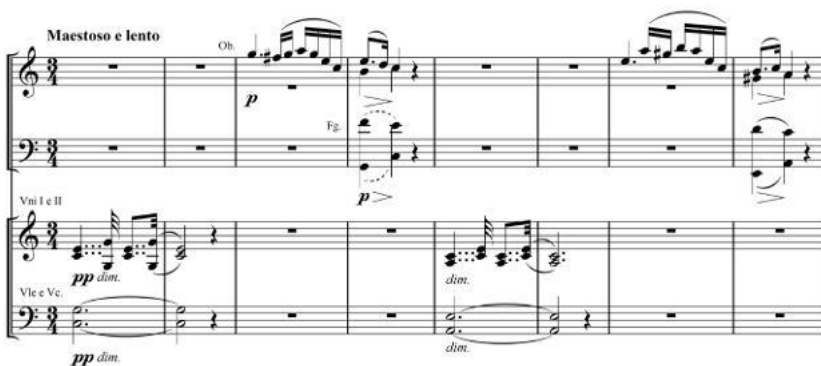


Fig. 4 Kurpiński, *Bitwa pod Możajskiem*, Op. 15. Le prime misure dell'episodio introduttivo, *Noc* ("Notte").

- Daniel Steibelt (1765-1823), *L'incendie de Moscou*, Op. 101 (Paris 1812), per pianoforte. Con questo brano, scritto alla fine del 1812, Steibelt descrive l'occupazione francese di Mosca tessendo le lodi del sentimento patriottico russo. La celeberrima canzone popolare *Malbrough s'en va-t-en guerre*, una delle preferite di Napoleone, trasformata da Steibelt in marcia trionfale, segna l'arrivo della Grande Armée a Mosca. Dopo l'incendio della città, la battaglia e la sconfitta dei francesi, Steibelt impiega una versione in minore della *Marsigliese* per dare voce ai lamenti dei francesi. *La preghiera dei russi* (Молитва русских), inno nazionale dell'Impero russo dal 1816 al 1813 (la musica è la stessa di *God Save the King*), viene adoperata invece per invocare la salvezza dell'imperatore Alessandro.

L'opera è altamente descrittiva, con le fiamme dell'incendio che si innalzano in una figurazione di semicrome ondeggianti sempre più furiose, e il conseguente terrore generale raffigurato con effetti di tremolo al basso. Il brano si conclude con un'apoteosi di sette variazioni, tutte in modo maggiore, su un tema russo.



Fig. 5 Steibelt, *L'incendie de Moscou*, Op. 101

- Ludwig van Beethoven (1770-1827), *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (“La vittoria di Wellington o La battaglia di Vittoria”), Op. 91 (S.A. Steiner, Vienna 1813), per orchestra, dedicata al principe reggente del Regno Unito Giorgio IV. La composizione – che aggiunge un altro tassello al tormentato rapporto di amore-odio di Beethoven nei confronti di Napoleone – celebra la vittoria ottenuta il 21 giugno 1813 dalle truppe inglesi del Duca di Wellington su quelle francesi di Giuseppe Bonaparte, vittoria che pose fine al dominio francese sulla penisola iberica. Lo scontro si svolse nei pressi della città spagnola di Vittoria, da cui la confusione del titolo tra *Vittoria* e *vittoria*.

Il brano, che era stato inizialmente commissionato all'autore da Johann Nepomuk Mälzel per uno dei suoi strumenti meccanici, il *panharmonicon*, fu successivamente riscritto per una grande orchestra che comprendeva anche dei dispositivi atti a realizzare gli effetti sonori degli spari dei moschetti e dei colpi di cannone. Come nell'Op. 101 di Steibelt, anche in questo caso i Francesi sono identificati con l'aria *Malbrough s'en va-t-en guerre*; gli Inglesi sono invece impersonati dal canto patriottico *Rule, Britannia!*.

La prima esecuzione si tenne l'8 dicembre alla Sala dell'Università di Vienna con un'orchestra *all stars* formata dai migliori musicisti che si trovavano in città al momento; infatti, oltre a Beethoven stesso come direttore d'orchestra, parteciparono Spohr al violino, Moscheles ai timpani, Meyerbeer ai piatti, Hummel alla grancassa, Salieri ad altre percussioni e Giuliani presumibilmente al violoncello. Il brano venne poi ripreso in altre occasioni, e durante il Congresso di Vienna fu l'opera di maggior successo di Beethoven, come testimonia anche il grande numero di recensioni pubblicate dalla stampa dell'epoca¹⁵.

¹⁵ ROBIN WALLACE, *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 86 to Op. 91*, Center for Beethoven Research, Boston University, 2020.

- Peter von Winter (1754-1825), *Schlacht-Symphonie* (Lipsia, 1814), per coro e orchestra. Nonostante la grande popolarità riscossa dal brano di Beethoven, una recensione pubblicata sul numero del 27 aprile 1814 dell'*Allgemeine musikalische Zeitung*, metteva a confronto l'Op. 91 con la *Schlacht-Symphonie* di Winter, giungendo alla conclusione che quest'ultima, da un punto di vista formale, fosse notevolmente superiore¹⁶. Un'esecuzione avvenuta a Lipsia un paio di anni dopo, confermò il giudizio sulla sinfonia di Winter, considerata molto più semplice e popolare di quella di Beethoven, e più facilmente comprensibile da un uditorio misto¹⁷.

Il testo cantato (di autore ignoto, forse dello stesso Winter) non sembra fare riferimento a una battaglia specifica, quanto a un generale sentimento di felicità per la liberazione dalla schiavitù del popolo germanico, alleatosi con l'esercito russo contro il nemico: "dal Niemen, dal Don e dal Mar Bianco venne il potente esercito di liberazione e, per salvare la patria, vedi la schiera dei principi tedeschi stringere con lui una santa alleanza e condividere ogni pericolo"¹⁸.

- Christian Friedrich Ruppe (1753-1826), *La grande bataille de Waterloo ou de la Belle-Alliance*, Op. 23 (chez l'Auteur, Leiden, s.d.), per

¹⁶ «Hrn. v. Beeth.s Composition scheint uns dessen ungeachtet nur eine gelegentliche Arbeit, auf welche er wenig Fleiss verwendet hat. Ohne sonderliche Vorbereitung fängt er sogleich mit der Kanonade an, indess unser Winter, in der im vorigen Berichte erwähnten Composition, mit vielem Vorbedacht die Sache einleitet, den Zuhörer für sich gewinnt, und mehr dessen Geist anspricht» (Tuttavia, la composizione del signor V. Beethoven ci sembra essere solo un'opera occasionale alla quale egli dedicò poco impegno. Senza alcuna particolare preparazione, egli comincia subito con una cannonata, mentre il nostro Winter, nella composizione menzionata nella precedente relazione, introduce il soggetto con maggiore circospezione, conquista l'ascoltatore e fa maggiormente appello al suo spirito)", *Allgemeine musikalische Zeitung* 16 (aprile 1814), p. 291. La prima esecuzione dell'opera di Winter era stata recensita alle pp. 75-76 del numero di gennaio 1814.

¹⁷ «Sie ist weit populärer und einfacher, als die beethovensche; wird von einem gemischten Auditorio leichter verstanden, und muss, ohngeachtet sie jenerin anderer Hinsicht», *AmZ* 18 (agosto 1816), p. 606.

¹⁸ «Vom Niemen, Don, und weissen Meer, / Kam der Befreyung starkes Heer, / Und um das Vaterland zu retten, / Seht ihr der deutschen Fürsten Schaar, / Zum heil'gen Bunde mit ihm treten / Und theilen jegliche Gefahr».

pianoforte, dedicata al Principe d'Orange. Il brano di Ruppe, significativamente dedicato al principe Guglielmo d'Orange (l'episodio della sua ferita sul campo di battaglia di Waterloo è un elemento centrale della composizione), intende mostrare il ruolo attivo svolto dagli Olandesi nella vittoria delle forze alleate contro Napoleone. Oltre alle consuete descrizioni dei due eserciti contrapposti, delle cariche, dei colpi d'arma da fuoco e dei lamenti dei feriti, diversi episodi sono descritti in modo molto preciso: la carica della cavalleria francese, l'arrivo dei Prussiani sul campo di battaglia per attaccare i Francesi sui fianchi e l'attacco della cavalleria alleata. Analogamente alla *Vittoria di Wellington*, anche in questo caso nel finale viene citato l'inno inglese. Con la successiva Op. 24, intitolata *La paix universelle*, sempre per pianoforte, Ruppe diede una sorta di sequel alla *Grande bataille de Waterloo*.

- Carl Maria von Weber (1786-1826), *Kampf und Sieg. Kantate zur Feijer der Vermichtung des Feindes im Juny 1815 bey Belle Alliance und Waterloo* ["Battaglia e vittoria. Cantata commemorativa della distruzione del nemico nel giugno 1815 alla Belle-Alliance e a Waterloo"] Op. 44 (J.190), su testo di Wilhelm August Wohlbrück (1815), per soprano, contralto, tenore, basso, coro misto e orchestra. *Kampf und Sieg* celebra la vittoria dell'esercito britannico-olandese-tedesco a Waterloo; consiste in un'ouverture seguita da una decina di numeri. Il testo oscilla tra sentimenti politici e religiosi e si conclude con un appello alla pace mondiale che trascende il conflitto che ha ispirato l'opera. L'orchestra non si limita ad accompagnare il canto, ma ha un ruolo importante soprattutto nell'ouverture e nelle scene di battaglia (n. 7 "Allegro moderato", n. 9 "Allegro feroce. Erneute Schlacht").

Esiste un'interessante testimonianza scritta di Weber che descrive agli amici il processo di composizione di *Kampf und Siege* e i limiti estetici che si era imposto: prima di comporre i singoli brani, Weber aveva infatti delineato accuratamente il quadro tonale complessivo, scegliendo con cura le tonalità in modo da ottenere l'effetto desiderato. Un'altra decisione importante aveva riguardato le

scelte di orchestrazione, limitandole a una formazione orchestrale standard, sia per ragioni pratiche sia per evitare l'uso eccessivo di effetti sonori "esplosivi", che riteneva poco artistici.

Non volevo rappresentare né il fuoco dei cannoni e della fucileria né le urla dei moribondi, ma piuttosto i sentimenti della natura umana durante un evento così grande.

Conclude scrivendo di aver cercato di caratterizzare musicalmente i diversi popoli usando melodie popolari facilmente riconoscibili, proprie di ciascuna nazione¹⁹.

Così, miei cari amici, vi ho raccontato come hanno agito la mia mente e le mie convinzioni, e con quali colori emotivi ho cercato di dipingere. Ma come ciò sia accaduto è un dono dall'alto, e solo il mondo può giudicarlo²⁰.

¹⁹ «Ehe ich an die Ausführung des Einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Bestimmung seiner Hauptfarben in den einzelnen Theilen. Ich schrieb nämlich mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren berechneten Ineinandergreifen ich mir | Wirkung versprach. Ich wog streng den Gebrauch der Instrumentation ab, zumal da ich mir die Grenzen eines gewöhnlich stark besetzten Orchesters vorgeschrieben hatte, theils um es allgemein ausführbar zu machen, theils um nicht durch einen mir der Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hilfs- und Knallmittel, ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu scheinen. Weder das Kanonen- und Kartätschenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden wollte ich schildern, sondern die Gefühle der menschlichen Natur bei einer solchen großen Begebenheit. Durch Melodien, die als jeder Nation rein angehörig in Aller Mund und Ohren sind, die einzelnen Völker so schnellverständlich und treffend als möglich zu bezeichnen, war nächst dem mein Hauptaugenmerk.» Tratto da «Meine Ansichten bei Composition der Wohlbrückischen Cantate *Kampf und Sieg*, für meine Freunde niedergeschrieben den 26. Jänner 1816, in Prag», *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*. Edizione digitale: <https://weber-gesamtausgabe.de/A031194> (pagina consultata il 1° giugno 2025).

²⁰ «So meine theuren Freunde habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und meine Überzeugung handelte, und mit was für Gemüthsfarben ich zu malen suchte. Wie das aber geschehen, ist das Geschenk von oben, und nur die Welt kann es richten». *Ibidem*.

3. Rumore, nient'altro che rumore!

Queste *battaglie* erano perlopiù pagine di facile esecuzione, destinate a quel vasto pubblico di musicisti dilettanti – appartenenti sia all'aristocrazia sia alla borghesia medio-alta – che tra la fine del Settecento e l'età napoleonica fecero in tutta Europa la fortuna degli insegnanti di musica, degli editori e dei costruttori di strumenti musicali. Rare sono le eccezioni, come le pagine pianistiche di Steibelt e Jadin, chiaramente modellate sulle loro abilità di esecutori e di virtuosi della tastiera.

Scorrendo questo elenco, infatti, un primo elemento che balza all'occhio è che, nella maggior parte dei casi, queste “*pièces militaires et historiques*” erano destinate a un'esecuzione privata. Lo strumento d'elezione era solitamente il pianoforte – da solo o con accompagnamento ad libitum di violino e violoncello –, ma la loro grande popolarità faceva sì che spesso ne venissero realizzate e commercializzate trascrizioni per gli organici più vari, dal duo di violini all'orchestra.

A differenza però di altre composizioni programmatiche – dove spesso è sufficiente conoscere i titoli delle varie sezioni per orientarsi nella composizione durante il suo ascolto (si pensi per esempio al *Capriccio stravagante* di Carlo Farina) –, in questo caso ci troviamo davanti a opere descrittive in cui le didascalie raccontano una storia complessa e gli episodi si succedono a un ritmo decisamente serrato; solo gli interpreti possono dunque comprendere e apprezzare pienamente i riferimenti ai fatti storici narrati. Questo solleva pertanto un quesito: si trattava di brani destinati ad essere suonati per il puro piacere personale degli esecutori, o venivano eseguiti anche di fronte a un pubblico? E, in tal caso, c'era qualcuno che leggeva ad alta voce tali didascalie durante l'esecuzione²¹? E nel caso, per esempio, della *Sonate militaire* di Dourlen, il pianista doveva anche

²¹ PETER HICKS, *The “pièce militaire et historique” for keyboard in the Napoleonic period: recounting a musical story*, in «Napoleonica. La Revue», 2010, 1, n. 7, pp. 21-31.

cantare le “ultime parole” di Desaix, che nella parte del pianoforte sono chiaramente sillabate e melodizzate?

[illegible]

Fig. 6 Dourlen, *Sonate militaire* Op. 2

Così scriveva nel 1825 Castil-Blaze, denunciando l'impossibilità per il pubblico di orientarsi nella narrazione musicale in mancanza di un opuscolo esplicativo:

Si dà questo nome [battaglia] a una sorta di composizione strumentale in cui il musicista crede di imitare, con i suoni, il rumore della guerra e i vari esiti di una *battaglia*. / L'espressione musicale, ricca di immagini ed effetti, ha dei limiti che dobbiamo stare attenti a non oltrepassare. Ogni tentativo di questo tipo non fa che dimostrare l'impotenza dell'arte e la stupidità dell'artista. [...] Ci sono alcuni che spingono la loro ridicola presunzione fino a tentare di imitare una *battaglia*. Cosa producono? Rumore, nient'altro che rumore. L'espressione strumentale è troppo vaga. [...] / L'autore di una *battaglia* [...] ricopre la sua grottesca partitura di spiegazioni ridicole. Gli ascoltatori non hanno davanti agli occhi un opuscolo che li aiuti a districarsi in questo caos infernale, questo ammasso maldigerito di banali luoghi comuni, il cui effetto assordante può essere para-

gonato solo al frastuono che i contadini fanno per fermare le loro api fuggitive. / [...] è il colmo dell'assurdità. / Ci sono state date una dopo l'altra le battaglie di Praga²², di Jemmapes, di Marengo, di Austerlitz, di Waterloo, ecc., ecc... Tutte queste opere singolari sono state acquistate dal popolino ignorante. Dovremmo forse contare sul successo di una speculazione basata sulla stupidità²³?

Ma forse sono proprio quei "banali luoghi comuni" che permettevano alla maggior parte degli ascoltatori di seguire gli eventi narrati, anche senza poter leggere le didascalie che affollavano i righi musicali. Tra gli elementi più comuni e ricorrenti di questi *cliché* formali e idiomatici troviamo:

Elementi musicali

- Squilli di tromba e rulli di tamburo: richiami militari che introducono gli eserciti contrapposti, spesso espressi con trilli su note lunghe o figure ritmiche caratteristiche.

²² Castil-Blaze si riferisce a *The Battle of Prague*, "sonata militare" Op. 13 per pianoforte, violino e violoncello (1788) di František Kočvara (c. 1750-1791), ispirata all'omonima battaglia combattuta il 6 maggio 1757 tra Regno di Prussia e Austria.

²³ «On donne ce nom [bataille] à une sorte de composition instrumentale dans laquelle le musicien croit imiter, avec des sons, le bruit de guerre et les divers résultats d'une *bataille*. / L'expression musicale, riche en images et en effets, a ses bornes qu'il faut bien se garder de passer. Toute tentative, en ce genre, ne sert qu'à montrer l'impuissance de l'art et la sottise de l'artiste. [...] Il y en a qui poussent leur ridicule présomption jusqu'à tenter l'imitation d'une *bataille*. Que produisent-ils ? du bruit, et rien que du bruit. L'expression instrumentale est trop vague. [...] / L'auteur d'une *bataille* [...] couvre sa partition grotesque de burlesques explications. Les écoutants n'ont pas sous les yeux un livret qui les aide à débrouiller ce chaos infernal, cet amas indigeste de lieux communs triviaux, dont l'effet assourdissant ne peut être comparé qu'au vacarme que font les paysans pour arrêter leurs abeilles fugitives. / [...] c'est le comble de l'absurdité. / On nous a donné successivement les batailles de Prague, de Jemmapes, de Marengo, d'Austerlitz, de Waterloo, etc., etc., [...]. Tous ces œuvres singuliers ont été achetés par la foule ignorante. Ne doit-on pas compter sur le succès d'une spéculation fondée sur la sottise ?». FRANÇOIS-HENRI-JOSEPH CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Magasin de musique de la Lyre moderne, Paris, 1825, tomo I, voce «Bataille», p. 57. Citato anche in ÉLART, op. cit., 2015.



Fig. 7 César, *Bataille de Maringo*



Fig. 8 Viguerie, *Bataille de Maringo* Op. 8

Nella *Vittoria di Wellington* due brevi soli di trombe e tamburi militari servono da introduzione ai brani che presentano rispettivamente l'esercito britannico e quello francese:



Figg. 9 a-b Beethoven, *Wellingtons Sieg*, Op. 91: i "richiami" dell'esercito inglese (trombe in Mi bemolle) e di quello francese (trombe in Do)

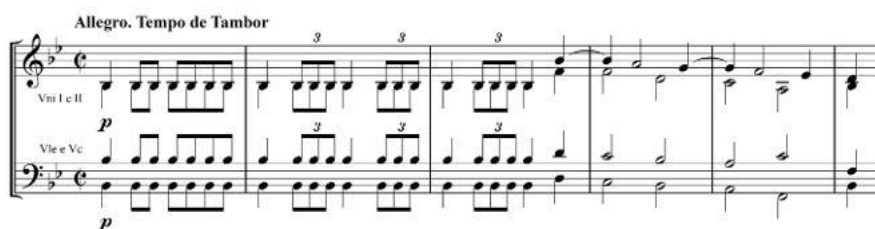


Fig. 10 Kurpiński, *Bitwa pod Mołajskiem*, Op. 15: i tamburi militari sono ben riconoscibili dall'unisono iniziale degli archi

- Marce e fanfare militari.



Fig. 11 Dourlen, *Sonate militaire*, Op. 2



Fig. 12 Le Mièrre de Corvey, *La Bataille d'Iéna*



Fig. 13 Steibelt, *L'incendie de Moscou*, Op. 101

- Citazioni di canti della Rivoluzione francese (*La Marseillaise*, *Ça ira*, *lo Chant du départ*, *La carmagnole*), progressivamente sostituite da brani più direttamente legati a Napoleone, come la canzone *Malbrough s'en va-t-en guerre* e *La Générale de la Garde française*.



Fig. 14 Beauvarlet-Charpentier, *Victoire de l'armée d'Italie*: citazione della *Marsigliese*



Fig. 15 Beethoven, *Wellingtons Sieg Op. 91*: l'esercito francese è rappresentato dall'aria popolare *Malbrough s'en va-t-en guerre*



Fig. 16 Fuchs, *La Bataille de Maringo*: *La Générale de la Garde française*

Effetti sonori di battaglia

- Cannonate. Beauvarlet-Charpentier, César e Viguerie impiegano i *cluster* sulla tastiera del pianoforte. Come spiega Viguerie, i colpi di cannone si eseguono nei punti indicati “estendendo l’avambraccio destro ed entrambe le mani di piatto sulle tre ottave inferiori per far suonare tutte le note indistintamente; sosterremo il suono fino a quando le vibrazioni saranno quasi estinte²⁴”.

Altri autori preferiscono impiegare accordi sonori nel registro grave dello strumento:



Fig. 17 Dourlen, *Sonate militaire* Op. 2

- Colpi di fucile e fuoco di fila, rappresentati con rapidissime quartine di semicrome:



Fig. 18 Viguerie, *Bataille de Maringo* Op. 8

²⁴ «On exprimera les coup de canon [...] en etendant l’avant bras droit et les deux mains à plat sur les trois octaves d’en bas pour en faire sonner indistinctement toutes les notes; on en soutiendra le son jusqu’a ce que les vibrations soient presque éteintes».



Fig. 19 Ruppe, *La grande bataille de Waterloo ou de la Belle-Alliance*, Op. 23



Fig. 20 Beethoven, *Wellingtons Sieg* Op. 91



Fig. 21 Ruppe, *La grande bataille de Waterloo*, Op. 23: trombe, cannonate e fuoco di fila

- Cariche di cavalleria, riconoscibili da figure ritmiche che imitano il galoppo dei cavalli.



Fig. 22 Beauvarlet-Charpentier, *Bataille d'Austerlitz*

- Assalti all'arma bianca (sciabola e baionetta).



Fig. 23 Viguerie, *Bataille de Maringo Op. 8*

Elementi espressivi

- I lamenti dei feriti e il pianto per i caduti sono espressi con tipici “madrigalismi”, di solito figure discendenti – a volte dall’andamento “singhiozzante” – in tonalità minore.



Fig. 24 Fuchs, *La Bataille de Maringo*



Fig. 22 Viguerie, *Bataille de Maringo, Op. 8*

- Celebrazione della vittoria: ogni *battaglia* si conclude con un momento di esultanza e di festeggiamento per la vittoria, che a seconda dell'autore può essere rappresentato da citazioni di inni nazionali, arie popolari, danze o marce militari.

4. Conclusione: l'eredità delle battaglie musicali

Le *battaglie musicali* dell'epoca napoleonica rappresentano un affascinante esempio di come la musica possa essere utilizzata come strumento di propaganda politica e celebrazione storica. Questi brani, pur nella loro semplicità tecnica, riuscivano a coinvolgere emotivamente il pubblico e a diffondere una narrazione controllata degli eventi bellici.

Nonostante le critiche di alcuni contemporanei come Castil-Blaze, che le considerava “nient'altro che rumore”, queste composizioni ebbero un enorme successo popolare, testimoniato dalle numerose ristampe e trascrizioni che ne furono realizzate. La loro diffusione contribuì significativamente alla costruzione del mito napoleonico, trasformando anche le sconfitte in vittorie attraverso la narrazione musicale. L'eredità di queste battaglie musicali si ritrova anche in opere successive di compositori più celebri, come l'*Ouverture 1812* di Čajkovskij, dimostrando come questo genere, pur considerato minore, abbia influenzato anche i grandi maestri. Esse rappresentano quindi non solo un curioso fenomeno musicale, ma anche un importante documento storico che ci permette di comprendere meglio il rapporto tra musica, politica e società nell'Europa napoleonica²⁵.

²⁵ Un ultimo riferimento bibliografico: GIUSEPPE RAUSA, *Tra Eros e Thanatos. Battaglie musicali, celebrative e comportamentali*, in *Beethoven in fuga. Soggetti, divertimenti e occorrenze musicali*, a cura di Piero Mioli, Pàtron, Bologna, 2022, pp. 151-170.

