

IL  02
2016
PAGANINI

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO
"N. PAGANINI"
DI GENOVA



Conservatorio
Niccolò
Paganini

IL
P
AGANINI

QUADERNO
DEL CONSERVATORIO "N. PAGANINI"
DI GENOVA

IL PAGANINI
Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova
Rivista Annuale N. 2/2016

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

Direttore responsabile

Roberto Iovino

Comitato scientifico

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

Comitato di redazione

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

ISSN 2465-0528

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

Progetto grafico: Elena Menichini



Realizzazione editoriale

© 2016 - De Ferrari Comunicazione S.r.l.

Via D'Annunzio, 2/3 - 16121 Genova

Tel. 010 5956111 - 010 587682 - 010 460020

Fax 010 0986823 - cell. 348 7654815

info@deferrarieditore.it

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

Roberto Iovino	
Per una rivalutazione del nostro Fondo Antico	5
Maurizio Tarrini	
Nicolò Bianchi (1803–1880) liutaio fra Italia e Francia: precisazioni biografiche e nuovi documenti	7
<i>Tre virtuosi e Genova: Liszt, Paganini e Sivori – Gli atti della Tavola rotonda</i>	21
Carmela Bongiovanni	
Adolfo Pescio (1816–1904): biografia e cenni sull'opera pianistica	22
Pinuccia Carrer	
Cirilla Cambiasi nata Branca, la “Liszt delle pianiste lombarde”: note genovesi	36
Rossana Dalmonte	
Genova negli scritti di Franz Liszt e Marie d'Agoult	50
Massimiliano Génot	
Liszt, lo spirito della rapsodia e l'improvvisazione perduta. Appunti per un rinnovamento della didattica pianistica	59
Maria Rosa Moretti	
Su Niccolò Paganini e su alcuni musicisti genovesi: documenti inediti o poco noti	70
Marco Vincenzi	
Busoni interprete di Liszt	82
Cécile Peyrot, Daniela Napoli	
<i>Eartraining</i> (o formazione dell'orecchio)	90
<i>Un inedito di Michele Novaro</i>	97
Roberto Iovino	
Michele Novaro, patriota e didatta	99
Pasquale Spiniello	
<i>Raccolta di regole d'armonia</i> : il primo fascicolo	102
Caterina Picasso	
<i>Raccolta di regole d'armonia</i> : il secondo fascicolo	107
Davide Mingozi	
Note critiche sul Concerto in si bemolle maggiore per clavicembalo e orchestra di Domenico Cimarosa. Prospettive per una nuova edizione del manoscritto genovese SS.A.1.21 (G.8)	111
Matteo Messori	
Alcune considerazioni su fraintendimenti editoriali ed esecutivi della ventiseiesima Variazione Goldberg BWV 988	120
Luigi Giachino	
<i>I Promessi Sposi</i> : Pizzetti e il cinema	137
Fabio Cauglia, Nicolò Pisanu	
Pierre Boulez, un intellettuale del XIX secolo, l'IRCAM ed il suo contributo alla musica elettronica	147

Per una rivalutazione del nostro Fondo Antico

Roberto Iovino

A circa un anno dal “debutto”, torna la rivista del Conservatorio “Il Paganini” con il secondo numero.

I positivi commenti che hanno accolto l’esordio della pubblicazione ci hanno spinto a replicare la formula adottata.

Anche in questo Quaderno, dunque, sono affrontati molteplici aspetti del mondo musicale con saggi di carattere storico e articoli sulla ricerca didattica e multimediale.

In particolare questo numero ha quale obiettivo centrale una rivalutazione del nostro patrimonio culturale a iniziare dal contributo offerto da Maurizio Tarrini sulla figura del liutaio Nicolò Bianchi.

Il prezioso Fondo Antico della Biblioteca del Conservatorio ha ispirato due lavori interessanti: uno dedicato al Concerto in si bemolle maggiore per clavicembalo e orchestra di Domenico Cimarosa, l’altro a un inedito manoscritto di teoria musicale redatto da Michele Novaro, uno dei primi allievi di questo Istituto, autore dell’Inno Nazionale sui versi di Mameli.

Se, inoltre, nel primo numero erano stati pubblicati alcuni saggi relativi a un Convegno organizzato sul Dono Delius, qui i lettori troveranno i contributi proposti da alcuni studiosi in occasione della Tavola rotonda realizzata nel dicembre scorso sul tema “Tre virtuosi a Genova – Liszt, Paganini e Sivori”.

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

Nicolò Bianchi (1803-1880) liutaio fra Italia e Francia: precisazioni biografiche e nuovi documenti

Maurizio Tarrini

Fra i carteggi dell'Archivio musicale "Pier Costantino Remondini", presso la Biblioteca Franzoniana di Genova¹, sono conservate cinque lettere di Nicolò Bianchi, figura di spicco della liuteria genovese e italiana dell'Ottocento. Il presente articolo offre per la prima volta la trascrizione integrale di questi documenti unitamente agli atti di battesimo e di morte, le cui date sono spesso citate in modo impreciso o errato.

Le notizie più aggiornate sul Bianchi si devono al liutaio Pierre Allain di Nizza², che ne possiede il ritratto (fig. 1) oltre al testamento, all'inventario dei beni e ad un ampio carteggio (circa 1200 lettere), la cui annunciata pubblicazione non ha però ancora avuto seguito³, mentre ulteriori e più recenti contributi si devono al liutaio Alberto Giordano di Genova⁴.

Nato al Albisola Superiore (Savona) da Carlo Bianchi e Anna Bazzano (o Bozzano), Nicolò Francesco Bianchi fu battezzato il 29 maggio 1803 ma nacque tre giorni prima (*nudius tertius natum*, come si legge sull'atto di battesimo; cfr. doc. I/a; fig. 2)⁵. Il suo primo nome di battesimo è quello

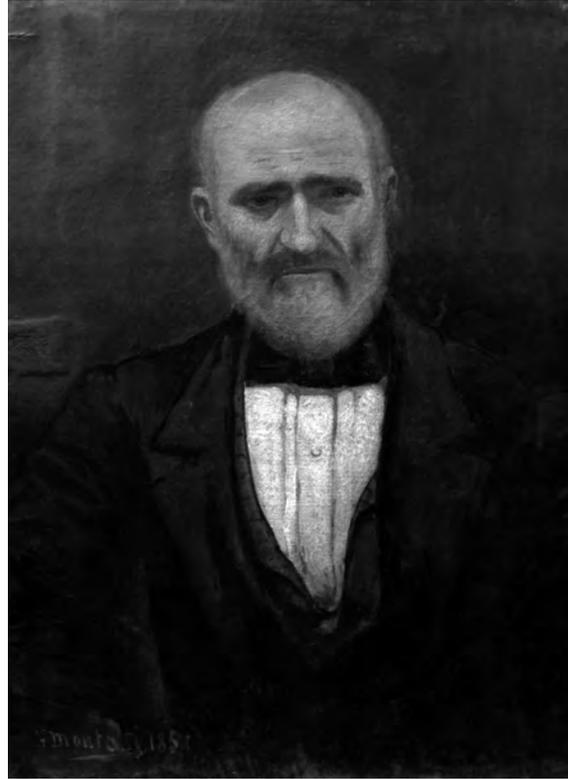
del santo titolare della Parrocchiale, intitolata a S. Nicolò di Bari. Nulla si sa della sua infanzia e della sua formazione, se si eccettua la collaborazione con Lodovico Rastelli (1801-1878) a Genova⁶. Negli anni '40 intraprese un'attività itinerante che lo portò a risiedere e lavorare in diverse città della Francia, inizialmente nel Sud (Aix-en-Provence, Arles, Montpellier) e ad Ovest (Bordeaux) per risalire poi più a Nord (Nantes) stabilendosi infine a Parigi dal 1846, dapprima in rue Vivienne e successivamente in rue Neuve des Petits Champs n. 7. Nonostante le sue peregrinazioni, mantenne sempre regolari contatti con la sua clientela di provincia ed europea in genere, per la quale restaurava preziosi strumenti o forniva quelli di sua produzione⁷. Malgrado una certa diffidenza dell'ambiente liutario pari-

gino, riuscì a farsi conoscere ed apprezzare da numerosi musicisti celebri quali Félicien David, Antonio Bazzini, Camillo Sivori⁸, Carlo Alfredo Piatti e da vari mecenati, ai quali vendette anche strumenti antichi italiani. Nel 1869 ritornò a Genova stabilendosi in Vico del Cetriolo n. 2 adiacente al Teatro Carlo Felice⁹ (la carta intestata del 1870 riporta «Piazza Carlo Felice entrata Via S. Sebastiano n.° 2»; cfr. doc. II/a), dove rimase fino al 1876. Il suo rientro a Genova forse è dovuto ad un'accesa polemica in cui era stato coinvolto, come afferma Giovanni De Piccolellis:

«Niccolò Bianchi, espertissimo conoscitore, s'ingannò egli pure e sostenne contro tutti i francesi che il violoncello di Feliciano David fosse uno Stradivari, mentre era lavoro del [Domenico] Montagnana, e quella polemica s'inasprì tanto, che il povero Bianchi dovè piegare bandiera e andarsene da Parigi»¹⁰.

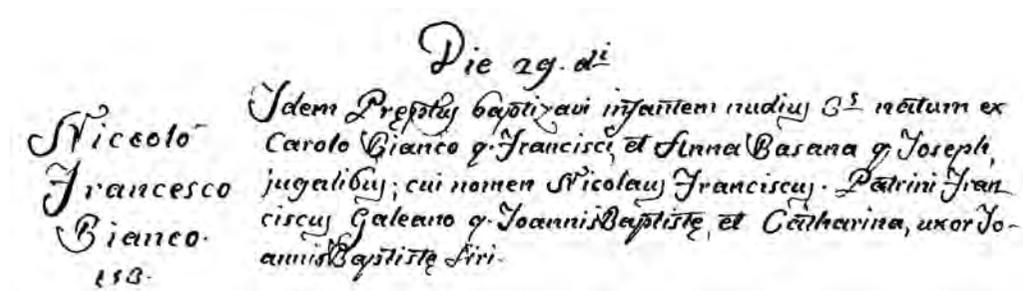
Nel 1876, lasciato il laboratorio all'allievo Eugenio Praga, decise di trasferirsi nuovamente in Francia, a Nizza, aprendo il suo appartamento-laboratorio in Place du Jardin Public 8 (fig. 3), nei pressi dell'Opéra, dove morì il 4 gennaio 1880. L'atto di morte riporta però il numero civico 4 (cfr. doc. I/b). Era vedovo di Giulia Soriani, nativa di Livorno, deceduta nella stessa abitazione il 29 dicembre 1876 all'età di 58 anni¹¹.

L'importanza storica del Bianchi «risiede nel moderno concepire la professione, nell'aver formato allievi di buona statura (Eugenio Praga, Giuseppe



Ritratto di Nicolò Bianchi firmato H. Montalti 1858 (proprietà Pierre Allain, Nizza).

Scarampella, François Bovis e probabilmente Riccardo Antoniazzi) e nell'aver gettato un ponte fra il mondo liutario italiano e quello francese»¹². Alberto Giordano precisa inoltre che «fu tra i primissimi liutai italiani a confrontarsi con i modelli classici costruendo copie di grande qualità, fu tra i pochissimi a confron-



Atto di battesimo di Nicolò Bianchi (Albisola Superiore, 29 maggio 1803).

tarsi con il mercato internazionale e con i migliori musicisti del tempo, fu maestro di liutai determinanti allo sviluppo della liuteria italiana moderna»¹³. Attraverso l'allievo François Bovis ed il figlio Charles, sono giunti fino a noi gli attrezzi, i modelli e soprattutto l'importante carteggio del liutaio genovese¹⁴.

Lo storico ed archivista Cornelio Desimoni (1813-1899), primo storico della musica in Liguria, al quale Bianchi fornì un elenco «dei liutisti [recte: liutai] genovesi dai principi del secolo scorso»¹⁵, così ce lo descrive:

«Il signor Nicolò Bianchi, sotto la cui direzione lavora il signor Praga, è uomo invecchiato nell'arte; poco dotato di coltura generale, poco colto veramente nella parte teorica ma istintivamente artista e invecchiato nell'arte e nell'esperienza acquistata con esercizio di più di 30 anni di cui ne passò 20 a Parigi. Fu in relazione con Fétis (alcuni lavori sui violini e costruzione pubblicati a Parigi ricevettero da lui ispirazione)

e con altri, e tuttodì riceve da ogni parte d'Italia commisione di ristori»¹⁶.

Dai fratelli Hill veniamo inoltre a sapere che il Bianchi «riunì una collezione importante di etichette»:

«A tal riguardo ci fu riferito un divertente aneddoto da un gentiluomo inglese, un violoncellista dilettante: trascorrendo l'inverno a Nizza, egli era entrato in amicizia con il liutaio italiano al quale, per altro, su sua richiesta riordinò in un album la collezione in questione. Qualche tempo dopo, il gentiluomo inglese affidò a Bianchi il suo violoncello Ruger per delle riparazioni e grande fu il suo stupore quando se lo vide restituire



Nice, Place du Jardin Public, dove Nicolò Bianchi aveva la sua abitazione-laboratorio (da un'antica cartolina di inizio Novecento).

senza l'etichetta che era stata sottratta per andare a completare, senza alcun dubbio, la collezione di Bianchi»¹⁷.

★ ★ ★

Il carteggio con l'avv. Pier Costantino Remondini (1829-1893), musicologo ed organologo genovese¹⁸, è costituito da cinque lettere scritte tra il 1870 e il 1878; le minute delle risposte non sono conservate. I rapporti con il Bianchi furono con ogni probabilità anche di tipo professionale: il Remondini, infatti, possedeva strumenti ad arco (venduti dai discendenti qualche decennio fa) tra i quali un violoncello di Santo Serafino (1699- c. 1758)¹⁹. Le lettere ci informano su alcune vicende biografiche e personali del Bianchi ma in qualche caso accennano alla sua attività.

Nella prima lettera del 22 ottobre 1870, Bianchi raccomanda al Remondini il primo violino del Teatro di Marsiglia «scacciato di Francia come prussiano»: il 19 luglio di quell'anno era infatti scoppiato il conflitto franco-prussiano e il violinista (di cui non è indicato il nome), date le sue origini, era vittima di una ritorsione (doc. II/a).

L'8 marzo 1876 Bianchi è già residente a Nizza e desideroso di riallacciare i contatti interrotti bruscamente. Scusandosi per il lungo silenzio, giustifica il suo improvviso trasferimento con motivi di salute (soffriva di asma cronica), per la quale nel capoluogo della Costa Azzurra «trova qualche maggior sollievo, più che in altre parti»

e spera perciò in una vecchiaia «meno tormentosa, giacché pur troppo l'inesorabilità del tempo mi fa scorgere dappresso il gran momento di dire l'ultimo addio» (doc. II/b).

Il 2 dicembre 1876 informa il Remondini che lo stato di salute della moglie si è aggravato ma che, grazie alle cure «pare che vi sii un poco d'amiglioramento», mentre la sua asma «è quasi sparita» e per questo può «lavorare molto di più che a Genova, e potendo scegliere i lavori più importanti» con evidenti benefici economici. Grazie alla sua clientela di Parigi e di tutta la Francia, ripara non meno di 250 strumenti all'anno. Inoltre ricorda che più volte gli si era presentata l'occasione di andare a Padova «avendo colà in vista qualche clasico istromento» ma le spese per le cure della moglie lo avevano costretto a rinunciare al viaggio (doc. II/c).

Dalla lettera senza data ma risalente con ogni probabilità al 1877-78, si apprende della scomparsa della moglie, avvenuta il 29 dicembre 1876. Inoltre egli riferisce di essere stato «amalato murtalmente» ricevendo l'estrema unzione ma che «dopo 3 mesi di letto, 3 altri mesi di convalescenza» era guarito dall'asma che lo tormentava da 20 anni e si ritrovava «vigoroso come di 30 anni» lavorando «più in un giorno che prima in una settimana». A suo dire, la malattia sarebbe stata causata da non meglio precisati «mercenari» che lo attorniavano e che lo avrebbero avvelenato per impossessarsi dei suoi beni. Nel frattempo aveva trovato «una buona donna di circa 35 anni per domestica, e suo figlio di 14 anni, che sono ottime persone»: si trattava evidentemente di François Bovis e di sua madre.

Poiché il ragazzo «è molto intelligente» e dopo soli quattordici mesi di apprendistato «comincia a far bene», spera con l'inverno di «fare affari per risarcire le disgrazie subite». Dall'Italia intanto gli avevano inviato «vari strumenti di valore» per venderli mentre da Francoforte aveva ricevuto un violoncello Ruggeri del valore di 6000 franchi. È inoltre in contatto con gli eredi di tale Luigi Venzano, proprietari di un violoncello Guadagnini per il quale c'era un probabile compratore (doc. II/d). Dalla lettera del 6 novembre 1878 si apprende che il violoncello era di proprietà delle sorelle Venzano e che era stato offerto ad un ricco signore russo ma l'affare non sembra aver avuto seguito. Nella stessa lettera si fa il nome di tal Fabio Lappato, un fabbricante genovese di corde armoniche in zona Bisagno (doc. II/e) del quale nulla si sa.

Ci auguriamo che la pubblicazione di queste cinque lettere possa integrare utilmente il carteggio di Nicolò Bianchi, le cui 1200 minute circa (su taccuini) costituiscono un *corpus* unico nell'Ottocento liutario italiano e ci restituiscono un ritratto preciso e intenso della irruenta personalità del Bianchi»²⁰.

Note

¹ Un inventario dei carteggi esistenti è pubblicato in MAURIZIO TARRINI, *Documenti, manoscritti e pubblicazioni di interesse organario e organistico nel fondo «Pier Costantino Remondini» della Biblioteca Franzoniana a Genova*, in «L'Organo», XXXIII (2000), pp. 3-108, in particolare alle pp. 68-78.

² Allain et Gasq Luthier Archetier, 1 place Pellégrini, F-06300 Nice; <http://www.luthier-archetier-nice.fr/>

³ PIERRE ALLAIN, *Nicolò Bianchi, Albissola Superiore (Savona) Nice (Francia) 1803-1880*, in ERIC BLOT, ALBERTO GIORDANO, *Un secolo di liuteria italiana 1860-1960. III – Liguria*, Cremona, Editrice Turrin, 1997, pp. 12, 35, 66-75. Cfr. inoltre la nota 20 del presente articolo.

⁴ ALBERTO GIORDANO, *Spirit of Guarneri*, in «The Strad», vol. 113 (2002), n. 1346, pp. 610-611; *The Genoese line*, *Ibidem*, vol. 117 (2006), n. 1392, pp. 28-32; *Violino Nicolò Bianchi «Camillo Sivori» Parigi 1856*, in «Archi Magazine», XI (2016), n. 57 (gennaio-febbraio), pp. 44-49.

⁵ Si ringrazia Gianni Venturi per aver fornito la fotografia del documento.

⁶ L'ipotesi è di PIERRE ALLAIN, *Nicolò Bianchi* cit., p. 66: «Lo stato attuale delle nostre ricerche non ci permette di dire quale fu il suo percorso e la sua formazione prima dell'anno 1841, quando ancora si trovava a Genova, sebbene tutto lasci supporre un suo rapporto con Lodovico Rastelli».

⁷ Gli strumenti più prestigiosi (violini e violoncelli di Stradivari, Guarneri, Amati) gli venivano inviati per la messa a punto tramite un servizio efficiente di corrieri postali d'allora; cfr. PIERRE ALLAIN, *Nicolò Bianchi* cit., p. 66.

⁸ I ritratti di Piatti e di Sivori con dedica al Bianchi sono riprodotti in PIERRE ALLAIN, *Nicolò Bianchi* cit., p. 69, mentre il violino costruito a Parigi nel 1856 per Camillo Sivori è tuttora conservato a Genova dai discendenti del celebre violinista. Lo strumento è descritto in ALBERTO GIORDANO, *Violino Nicolò Bianchi «Camillo Sivori»* cit.

⁹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰ GIOVANNI DE PICCOLELLIS, *Liutai antichi e moderni. Note critico-biografiche*, Firenze, Coi tipi dei successori Le Monnier, 1885 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1969 e 1980), p. 125.

¹¹ Dai registri dello Stato Civile francese consultabili *online* sul sito degli Archives départementales di Nizza (v. indicazione nel doc. I/b), atto n. 1906, nel quale l'abitazione è indicata con il numero civico 8.

¹² PIERRE ALLAIN, *Nicolò Bianchi* cit., pp. 34-35.

¹³ ALBERTO GIORDANO, *Violino Nicolò Bianchi «Camillo Sivori»* cit., p. 49.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ CORNELIO DESIMONI, «Saggio storico sulla musica in Liguria» e «Sulla storia musicale genovese». *Lecture fatte alla Sezione di Belle Arti nella Società Ligure di Storia Patria (1865-1872)*, Introduzione, testi, appendici e indici a cura di Maurizio Tarrini, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1987 (*Supplemento* a «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., V, 1987), p. 34. Sul Desimoni, cfr. inoltre MAURIZIO TARRINI, *La storia della musica ligure*, in *Cornelio Desimoni (1813-1899) «un ingegno vasto e sintetico»*, a cura di Stefano Gardini, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2014 («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., LIV (CXXVIII), fasc. I), pp. 245-264, 265-312 (*Appendice I – Carteggio Desimoni presso il fondo Remondini della Biblioteca Franzoniana di Genova*).

¹⁶ Minuta di lettera a Stefano Castagnola (1825-1891), all'epoca Ministro del governo Lanza, in data 8 gennaio 1873. Il documento sarà oggetto di una prossima pubblicazione.

¹⁷ WILLIAM HENRY HILL, ARTHUR FREDERICK HILL, ALFRED EBSWORTH HILL, *Antonio Stradivari. La vita e l'opera, 1644-1737*, a cura di Antonio Moccia, Cremona, Cremonabooks, 2006, pp. 192-193.

¹⁸ Sul ruolo e la personalità del Remondini, oltre all'articolo indicato nella precedente nota 1, cfr. PIER COSTANTINO REMONDINI, *Scritti musicali. Musica sacra, arte organaria, critica e bibliografia musicale (1874-1892)*, a cura di Maurizio Tarrini, Genova, Biblioteca Franzoniana, 2015 («Quaderni Franzoniani», XIX, 2006, n. 2).

¹⁹ Si tratta forse dello stesso strumento che il Remondini aveva dato in prestito al violoncellista Edoardo Pendola, che lo aveva – a quanto sembra – venduto a tale Marega, il quale poi lo aveva portato da Bianchi per alcune riparazioni. Il 12 gennaio 1872 lo strumento si trovava presso il Bianchi e il Remondini cercò di rientrarne in possesso; ne nacque però una vertenza le-

gale con tanto di sequestro. La vicenda è riassunta dallo stesso Remondini in un suo appunto senza data ma risalente al 1872-73 intitolato *Del violoncello* (Genova, Biblioteca Franzoniana: Archivio musicale "Pier Costantino Remondini", Arch.V.115).

²⁰ ALBERTO GIORDANO, *Violino Nicolò Bianchi "Camillo Sivori"* cit., p. 48. Lo spoglio dell'ampio carteggio e il suo ordinamento su *database* è in corso a cura dello stesso autore, che si ringrazia per la cortese collaborazione prestata. La fotografia di una lettera di Bianchi del 13 settembre 1859 indirizzata a Paolo Scarpella è pubblicata in PIERRE ALLAIN, *Nicolò Bianchi* cit., p. 68.

Documenti

Avvertenze. Nell'atto di morte (doc. I/b) le aggiunte manoscritte al modulo prestampato dello Stato Civile francese sono evidenziate in corsivo. Le lettere di Nicolò Bianchi a Pier Costantino Remondini (docc. II/a-e) sono trascritte nel rispetto dell'ortografia incerta e scorretta dell'autore. Gli interventi del trascrittore sono limitati alla punteggiatura e ad alcune necessarie integrazioni evidenziate dalle parentesi angolari.

I - Atti di battesimo e di morte

a) Atto di battesimo (Albisola Superiore, 1803 maggio 29)

Albisola Superiore, Archivio Chiesa parrocchiale S. Nicolò: *Battesimi* (1784-1837), p. 106, 29 maggio 1803, n. 153.

Nicolò Francesco Bianco
153

Die 29 dicti <maii 1803>

Idem prepositus baptizavi infantem nudius tertius natum ex Carolo Bianco quondam Francisci et Anna Basana quondam Ioseph iugalibus, cui nomen Nicolaus Franciscus. Patrini Franciscus Galeano quondam Ioannis Baptiste et Catharina uxor Ioannes Baptiste Siri.

a) Atto di morte (Nice, 1880 gennaio 4)

Nice, Archives départementales: documento disponibile *online* (www.basedocumentaires-cg06.fr/archives/)

N° 28
Bianchi Nicolas

Du *quatre janvier*, an mil huit cent quatre-vingt, à *onze* heure du matin,

ACTE DE DÉCÈS de *Bianchi (Nicolas) veuf* décédé à Nice, *place du Jardin Public quatre, aujourd'hui* à neuf heures du matin, profession de *luthier*, âgé de *soixantedixsept ans* né à *Savona province département* de *Gênes, Italie*, domicilié à *Nice, sans autres renseignements*.

Sur la déclaration à moi faite par *Martin Michel* âgé de *cinquante un ans*, profession de *entrepreneur des*

pompes funèbres domicilié à Nice qui a dit être non parent du défunt, et par Albertin François âgé de cinquante huit ans, profession de rentier, domicilié à Nice qui a dit être non parent du défunt, CONSTATÉ, suivant la loi, par moi Valentiny Louis Adjoint au Maire de la Ville de Nice, remplissant, par délégation, les fonctions d'Officier de l'Etat Civil, après m'être assuré du décès, et lecture du présent acte a été donnée aux déclarants, qui ont signé avec moi. Approuvé un mot rayé nul.

Martin
Albertin
Louis Valentiny

II – Carteggio Bianchi-Remondini

Cinque lettere di Nicolò Bianchi a Pier Costantino Remondini (1870-78).

Genova, Biblioteca Franzoniana: Archivio musicale "Pier Costantino Remondini", E.II.40-44.

a) E.II.40 (Genova, 1870 ottobre 22)

[Carta intestata:] COMMISSIONE ESPORTAZIONE | N. BIANCHI | LIUTISTA | Piazza Carlo Felice entrata Via S. Sebastiano N.º 2

[a sinistra:] FABBRICA e Riparazione di strumenti ad arco

[a destra:] SPECIALITÀ di Corde di Napoli e Filate d'ogni qualità

Sig.^r ed egregio a Genova

Genova li 22 8bre 1870

Avendo in Genova il primo violino del Gran Teatro di Marsiglia statto scaciato di Francia come prussiano, raccomandatomi da un mio amico collà, vorrei potervi fare honore, per conseguenza mi perdoni se uso adrezarmi alla S.V. stimatissima, conoscendola quanto è conpita per il bene di tutti, ed avendo molte conoscenze costì per ritrovarci un impiego da 1.^{mo} violino, anche come direttore essendo compositore e contrapontista, che anche dà lezioni di armonia e pianoforte etc. Questo signore professore è persona di educazione ed è raccomandabile che spero che la S.V. vorà aiutarmi a poterlo proteggere con tutte le mie forze.

Avrei desiderato poter io stesso farci una visita, ma non posso guari montare le scale, essendo un poco incomodato. Quando sarà di suo comodo mi farà cosa grata passare un momento da me, che la ringrazio anticipatamente. Suo devoto

N.º Bianchi

b) E.II.41 (Nice, 1876 marzo 8)

[Carta intestata:] N. BIANCHI | LUTHIER | Place du Jardin-Public, 8 | NICE |
FABRICANT & CORRECTEUR | D'INSTRUMENTS ENTOUT GENRE |
Conservateur des anciennes traditions de Cremona | Spécialité | DE | CORDES DE NAPLES

Locations d'Instruments divers

Nice, le 8 marzo 1876

Egregio Signor Remondini
Genova

Le persone che hanno la bontà nell'animo infusa, ed un cuore eccellente, sanno riguardare le cose e gli avvenimenti nel loro vero essere, talché gli effetti non riescono mai in dubbio, quando le cause furono sempre accompagnate dalla verità.

Sarebbe stato mio grande desiderio già da molto tempo di ravvivare i miei rapporti di amicizia, della quale Ella mi onorava sempre, e che per le stesse ottime qualità ch'Ella possiede, come accennai più sopra, io son certo di non aver perduto nemmeno una linea, se non che mancava l'espressione a persuaderne il sentimento.

La mia partenza da Genova fu talmente rapida per oggetto di salute, che mi fece trascurare perfino ogni riguardo dovuto alle amabili persone colle quali mi era vincolato, per mio vanto, in istretta intimità.

Della mia dimora a Nizza devo accontentarmi perché la mia salute trova qualche maggior sollievo, più che in altre parti, e perciò vorrei sperare meno tormentosa la mia vecchiaia, giacché pur troppo l'inesorabilità del tempo mi fa scorgere dappresso il gran momento di dire l'ultimo addio.

Spero e desidero altresì ottima la di Lei salute, e non meno quella della pregiata Sua famiglia, alla quale mando i miei lieti auguri e rispettosi saluti.

Voglia pure essere gentile di ricordarmi allo stimabile Sig.^r Avv.^o Desimoni, e ad altri signori di mia conoscenza a Lei noti, scusandomi con tutti pel mio lungo silenzio.

Se la sorte lo portasse a Nizza io sono ben lieto di poterle offrirne una modesta stanza presso di me.

Frattanto inviandole tanti rispettosi saluti anche per mia moglie, ho il piacere di dirmi con affezione

Suo Devot.^{mo} Servo
N.^o Bianchi

c) E.II.42 (Nice, 1876 dicembre 2)

[Indirizzo sulla busta:] All'Ill.mo Sig. Avvocato | Ramondini proprietario | Vico del Campo N.° 4
Genova

[Carta intestata:] N. BIANCHI | LUTHIER | Place du Jardin-Public, 8 | NICE |
FABRICANT & CORRECTEUR | D'INSTRUMENTS EN TOUT GENRE |
Conservateur des anciennes traditions de Cremone | Spécialité | DE | CORDES DE NAPLES

Locations d'Instruments divers

Nice, le 2 Xbre 1876

Egregio ed Ill.mo Sig. Avvocato Ramondini.

Delli amici d'importanza si tengono cari per le cose urgenti soltanto.

Io dunque mi ritrovo a Nizza con la miglior posizione che si possa ritrovare; soltanto con la miglior posizione che si possa ritrovare; soltanto dal 2 luglio in qui la molie con una grave malattia d'un trabuco di sangue, che i medici me l'avevano data perduta, ormai merce alla grande cura, pare che vi sii un poco d'amioramento accettando la S.V. Ill.^{ma}, se non avesse avuto 3 e più milla franchi, che spendetti, mia povera molie sarebbe al Creatore a quest'ora.

Mi si è presentato più volte l'occasione <di> recarmi in Padova avendo collà in vista qualche clasico istromento, ché la malattia della molie mi fece perdere più di ciò ch'io spendetti. Nula meno ringrazio il voler del Cielo, che la mia malattia d'asma è quasi sparita, quindi posso lavorare molto di più che a Genova, e potendo scieliere i lavori più importanti, <h>o molto più guadagno, malgrado più di 200 franchi di affitto e contribuzioni; atteso i gran lavori del'antica clientela di Parigi, e tutta la Francia, dove la più parte dei stromenti clasici non ne riparo meno di 250 l'an<n>o. Accetti i nostri saluti riveriti. Mi creda con la più distinta stima il suo divoto servo di Vostra S. Ill.^{ma}

N.o Bianchi

d) E.II.43 (Nice, senza data; 1877-78 ?)

[Timbro:] BIANCHI & C. | LUTHIER | Jardin Public 8 Nice

Ill.^{mo} Sig. Avvocato Ramondini
A Genova

È molto tempo che non <h>o avuto il bene di scrivervi, a causa che come ben saprà sono stato ammalato mortalmente dopo la perdita della mia povera consorte, sono stato sacramentato con l'estremozione, e dopo 3 mesi di letto, 3 altri mesi di convalescenza. Inoltre i mercenarii che avevo intorno di me mi <h>anno dato il veleno, per impossessarsi di tutto ciò ch'io possego. Per buona sorte la Provvidenza più potente dei ingrati mortali, mi <h>a fatto guarire dalla mia malattia d'asma che mi teneva da 20 anni, ché ormai sono vigoroso come di 30 anni; lavoro più in un giorno che prima in una settimana. Ormai <h>o ritrovato una buona donna di circa 35 anni per domestica, e suo figlio di 14 anni, che sono ottime persone che posso fidarmi stante che, l'interesse della madre è di curarmi più che puote, per l'interesse del suo figlio che in 14 mesi comincia a far bene. È molto intelligente e per conseguenza quest'inverno spero fare affari per risarcire le disgrazie subite, mi <h>anno mandati varii strumenti di valore d'Italia per venderli. Ne <h>o ricevuto uno da Francoforte di 6000 franchi violoncello Rugeri.

Io <h>o persona che me domanda un violoncello Guadagnini, ed avendo inteso che li eredi del fu Luigi Venzano [*recte*: Venzano] lo vogliono vendere mille lire vorrei pregare la S.V. Ill.^{ma} ad avere la compiacenza volerci far sapere di spedirmelo ché l'acquirente essendo qui a Nizza <a> passare la stagione invernale, sono quasi sicuro che al momento arrivato è veduto, tanto più che io avendoci dati tutti i connotati mi disse di farlo venire a sue spese l'andata e ritorno in caso non le piacesse che non lo credo. Se mai la prego rammentarci di meterci l'arco Lupot che io ci avevo regala<la>to vivendo a Genova.

Mi perdoni, o signor amico, se mi adrezzo a lei di preferenza, statto ingannato della conpera di un violino per mille franchi non potendo più aver confidenza a persona qui a Genova dei tanti amici. Tanti saluti riveriti alla di lei Signora e figli, come pure al Sig. avvocato ed archivistista Desimoni.

Con la più alta stima
Suo divoto

Servo obidientissimo
N.º Bianchi

e) E.II.44 (Nice, 1878 novembre 6)

[Timbro:] BIANCHI & C. | LUTHIER | Jardin Public 8 Nice

Ill.mo Sig. Remondini
A Genova

Nizza mare, 6 9bre 1878

Ricevetti la grata sua ieri in data 3 corente che la ringrazio somamente di tanto incomodo recatoli. Il violoncello l'avevo io proposto qui ad un richo signore russo, il quale a me lo pagava 2000 franchi col patto espresso che lui pagherebe l'invio e ritorno, in caso di non piacerli ch  non lo credo, avendo io fatto il disegno come se lo avesse veduto. Vedo adunque che con piacere mi ocupo senpore volontieri a perorar la causa dei nostri istromenti italiani.

Le signore sorelle Venzano <h>anno torto, e non conoscono il suo interesse, avendo un protutore come me, a parte la modestia che stante l'amicizia del suo deffonto fratello mi sar  sempre grato ad adoprar mi pel le sue eredi. A sospettare che potesero temer di me, lo credo inposibile, stante che mi si spediscono da tanti paesi esteri e nostro, senza tema di sorta. In caso poi che si decidesero spedirmelo per grande velocit , ho puramente potrebero darlo a certo Fabbio Lappato, fabricante corde armoniche su il Bisagno, il quale mi deve portare corde comandate ed   onest'omo, anzi ogi stesso, devo spedirci franchi 50 per posta gi  spediti, avendomi rimandato indietro la cambiale postale in una sua lettera, non avendola potuta esigere qui alla posta di Genova per il solo motivo di avervi scritto *Giuseppe* invece di *Fabbio*; cosich  per ricevere indietro i miei 50 franchi dovranno scrivere al Ministero a Parigi, a pi  di un mese di dilazione pel rimborso.

Per conseguenza mi saprano indicare le signore sorelle fu Venzano, ove potr  mandare il danaro per sicurezza, in caso decidesero spedirmi il violoncello.

Ho sentito con piacere che ella <h>a passato 2 mesi a Liguellia [= Laigueglia] prendendo bagni che certo fanno sempre bene in quei paesi di bon clima. Mi avrebe fatto molto piacere a vederla anche ospitarla, ch  avendo fatto mobiliare 3 membri assai bene, per affittare ad una sola perssona, che affitto 200 franchi al mese, dopo la perdita della mia povera consorte, avendo casa tropo vasta per me solo.

La ringrazio anticipatamente di tanta pena. Accetti i miei pi  sentiti saluti riveriti. Mi creda con la pi  distinta stima il suo divoto servo

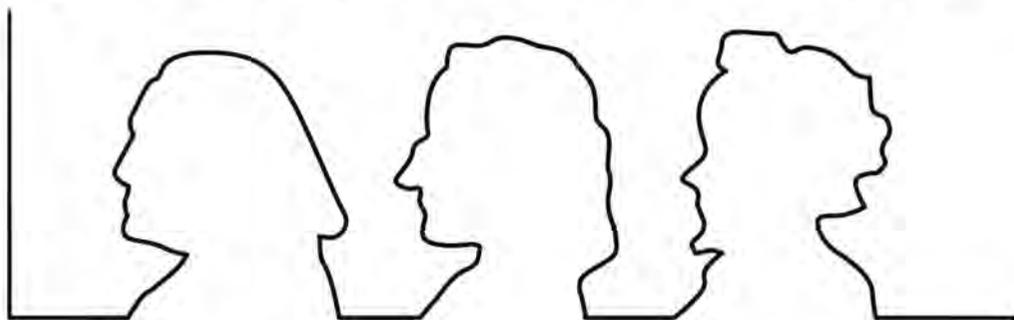
N.  Bianchi

P.S. Avevo proposto al signore russo se voleva fare il viaggio fin qui, ch  mi sarei sacrificato a conpagnarlo anch'io malgrado la rigidezza del tempo fredo, ma rifiut . Eppure un Guadagnini non <h>a mai pasato il valore di 800 franchi il Lorenzo, e 400 il Gio. Batta. Chi troppo tira la fune si strappa.



Centro di Documentazione
per la Storia, l'Arte
e l'Immagine di Genova

Tre virtuosi a Genova



Liszt, Paganini e Sivori

13 novembre 2015 | 13 gennaio 2016
Palazzo Rosso, Genova

Un Progetto
del Conservatorio
"Niccolò Paganini"

in collaborazione con:
Comune di Genova
Università di Genova
Società Liszt - Bologna
Archivio Sivori
Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova

Orario: martedì, mercoledì, giovedì, venerdì 8,30-18;
sabato e domenica 9,30-18,30; lunedì chiuso
Biglietto d'ingresso: intero 9 euro, ridotto 7 euro comprensivo
della visita ai tre Palazzi e alle mostre.



Fondazione Istituto Liszt Onlus



Tre virtuosi a Genova: Liszt, Paganini e Sivori Gli atti della Tavola rotonda

L'Ottocento musicale è stato profondamente caratterizzato dallo sviluppo del virtuosismo strumentale e dalla nascita dei primi grandi "divi" capaci con le loro performance di entusiasmare le folle di tutta Europa e non solo.

L'antesignano più illustre di questo fenomeno è stato certamente Niccolò Paganini il cui virtuosismo trascendentale è stato assunto a modello nel Romanticismo non solo dai violinisti, ma anche dai pianisti. Primo fra tutti, Franz Liszt, l'inventore del moderno recital. Entrambi hanno avuto profondi contatti con Camillo Sivori, allievo del primo, amico e in alcuni frangenti, "collaboratore" del secondo. Da queste considerazioni, nel novembre 2015 il Conservatorio, aderendo a una proposta lanciata dall'Istituto Liszt, in collaborazione con altre Istituzioni cittadine, ha varato un progetto dal titolo Tre virtuosi a Genova: Liszt, Paganini e Sivori.

Il 13 novembre 2015 è stata inaugurata a Palazzo Rosso una mostra dedicata appunto ai tre compositori e ai loro rapporti con Genova. A cornice dell'esposizione documentaria, una serie di concerti e di incontri e, il 16 dicembre, una Tavola rotonda ospitata al Teatro Carlo Felice e coordinata dalla direttrice della Biblioteca del Conservatorio, Carmela Bongiovanni.

Nelle pagine che seguono si pubblicano le relazioni proposte da alcuni degli studiosi intervenuti.

Adolfo Pescio (1816-1904): biografia e cenni sull'opera pianistica

Carmela Bongiovanni

Adolfo Pescio può essere a buon diritto considerato uno dei protagonisti della scuola pianistica genovese della prima metà dell'Ottocento, insieme a Giuseppe Novella (2. decennio dell'Ottocento-1859), Carlo Andrea Gambini (1819-1865) e soprattutto all'emiliano Giovanni Rinaldi (1840-1895). Oltre alla sua amicizia con Liszt, come già sottolineato nel volume recentemente uscito di Gregorio Nardi¹, e con altri importanti compositori e virtuosi del suo secolo come vedremo più oltre, Pescio recepì la lezione dei romantici e di Liszt in particolare nella parte della sua produzione pianistica di metà Ottocento brillante, virtuosistica, dal carattere improvvisativo.

Il pianista Adolfo Pescio, la cui esistenza attraversa gran parte dell'Ottocento, vive in un periodo cruciale per la formazione del ruolo dell'interprete nel senso più moderno del termine, nel momento in cui questa figura viene separandosi da quella del compositore. Adolfo Pescio fu ottimo pianista, secondo le testimonianze dei contemporanei, eccellente didatta e discreto compositore lui stesso. Quando scrive per sè o per altri valenti pianisti,

Pescio mostra una tecnica virtuosistica elevata.

Adolfo Pescio nasce a Genova nel 1816. Studia il pianoforte nella città natale con il maestro polacco Franciszek Wincenty Mirecki (1791-1862)² e inoltre composizione con il maestro genovese Giovanni Serra (Genova, 1787-ivi, 1876)³. Mirecki, una figura interessante di intellettuale e musicista, con una ferma convinzione classicista, studiò con Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) e conobbe a Vienna Ludwig van Beethoven⁴. Leopoldo Gamberini, nel primo dei suoi undici volumi dedicati al regesto di notizie dai giornali locali, ha segnalato la conoscenza e passione da parte di Adolfo Pescio per Beethoven, dimostrata sia come pianista, in occasioni diverse, che come pubblicita⁵. Possiamo aggiungere che anche la musica di Johann

Nepomuk Hummel, maestro del suo maestro, era parte del repertorio del pianista Pescio.

È generalmente affermato dagli studiosi che Mirecki fu a Genova dal 1826 al 1838, ove aprì una scuola di canto e pianoforte: forse la data del suo arrivo a Genova va riconsiderata, in quanto egli fece rappresentare proprio a Genova, nel carnevale 1825 (prima esecuzione nel dicembre 1824), al Teatro Sant'Agostino, una sua opera, *Evandro in Pergamo* in prima assoluta⁶.

Altro allievo di Mirecki a Genova fu il pianista, direttore di coro, e compositore Giuseppe Novella⁷, che ritroveremo in numerose accademie a Genova a fianco di Pescio.

Achille De Marzi, uno dei pochi contemporanei che stesero un sia pur breve ritratto di questo riservato e modesto musicista, afferma che Pescio fu «per molti anni negoziante»⁸. Che fosse figlio di un «négociant» lo scrive anche Marie d'Agoult - compagna di Franz Liszt - a Ferdinand Hiller in data 15 agosto 1838, aggiungendo di lui: «charmant garçon, plein de complaisance, de bon sens et de tact»⁹. Oggi sappiamo qualcosa di più sulla sua attività di 'negoziante': Adolfo Pescio pianista e compositore fu assai probabilmente per un certo periodo fotografo ed ebbe almeno tre diversi soci in questa sua attività. Con uno di questi, Luigi Dubray, ebbe studio fotografico in via Assarotti, 19¹⁰ e - tra l'altro - firmò un ritratto fotografico (datato 1865) di una donna in costume teatrale (Saffo?); la sua identificazione è stata possibile grazie al cognome della stessa persona ritratta, scritto a mano, in basso nella foto: Ferni¹¹. Si tratta di una

delle celebri sorelle Ferni, musiciste attive ripetutamente anche a Genova come cantanti e violiniste prodigio. Virginia (1837 ca. - 1926) e Carolina (1839-1926) suonarono a Genova tra l'altro, insieme allo stesso Pescio¹². Carolina Ferni, cui probabilmente è riferito il ritratto fotografico, era stata protagonista, come cantante, proprio di *Saffo*, melodramma di Giovanni Pacini rappresentato nel marzo del 1865 al Teatro Paganini di Genova¹³. Sempre a proposito di ritratti, conosciamo un ritratto litografato dello stesso Adolfo Pescio posseduto dall'archivio Ricordi di Milano: esso rispecchia in modo impressionante l'immagine che di lui e della sua opera traspare oggi dal giudizio dei contemporanei. Autore del disegno della litografia fu il pittore e disegnatore Roberto Focosi (1806-1862), che produsse - con uguale introspezione psicologica - ritratti di altri musicisti, tra cui quelli di Angelo Mariani e Carlo Andrea Gambini¹⁴.

Il già citato Achille De Marzi (1887-1888) ha pubblicato - come riferito - sulle pagine de «Il Teatro illustrato e la musica popolare», in un articolo in più parti dal titolo *La musica a Genova (1887-1888)*, un brevissimo ritratto biografico di Adolfo

Pescio e di altri musicisti genovesi; questi cenni biografici sono stati successivamente ripresi in modo preciso dal redattore del periodico di fine Ottocento «Paganini»¹⁵, in occasione della pubblicazione, sul periodico stesso, della *Ninna nanna* op. 58 per violino e pianoforte dello stesso Pescio, con dedica al grande amico Camillo Sivori (1815-1894). De Marzi afferma che Pescio, insieme a Giuseppe Bossola e Giovanni Rinaldi, ha fatto conoscere i classici a Genova in un periodo in cui nessuno li studiava (e intende Beethoven, Bach, Haydn, Handel, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Schumann). Aggiunge inoltre: «Qualunque artista distinto mettesse i piedi di passaggio per Genova doveva pagare il tributo del proprio ingegno o in casa Pescio o in casa Rinaldi»¹⁶. Si allude alle riunioni musicali private organizzate in casa di Pescio e anche del suo amico pianista e compositore Giovanni Rinaldi, delle quali abbiamo occasionale notizia, con particolari sui repertori e esecutori coinvolti. Ecco ad esempio quanto riferisce Carlo Andrea Gambini (firmandosi con le sole iniziali) sulla «Gazzetta musicale di Milano» il 10 agosto 1851 a proposito di una di queste¹⁷:

«[Il 4 agosto 1851] [...] ebbe luogo presso il chiaro maestro e valente compositore Ad. Pescio una intima serata musicale in cui la bravissima signora Adele Artaria, allieva dello stesso, eseguì con accompagnamento di quintetto le belle variazioni di Henselt sopra *Robert le diable*¹⁸, pezzo che offre molte difficoltà di esecuzione, da essa superate in modo distinto, e segnatamente in

ciò che riguarda nettezza e fluidità d'esecuzione e giustezza d'accento, per cui si devono molti elogi ad essa non solo ma anche all'abilissimo suo maestro che va tanto bene ammaestrandola nella difficile arte pianistica».

Sia Carlo Andrea Gambini che lo stesso Pescio dedicarono alla pianista Adele Artaria almeno due composizioni. Abbiamo notizia, nel 1859, a gennaio, di altre due serate concertistiche organizzate da Adolfo Pescio in casa propria; nella prima di queste l'amico Camillo Sivori suonò musica da camera¹⁹. Sempre in casa di Adolfo Pescio, molti anni dopo, il 19 gennaio 1877, Sivori vi esegue il Concerto per violino di Mendelssohn-Bartholdy e inoltre due trii in do minore, rispettivamente di Max Bruch e di Beethoven, insieme allo stesso Adolfo Pescio al pianoforte e Andrea Guarneri al violoncello²⁰.

Grazie allo spoglio dei giornali locali e di altri periodici musicali o generali, oggi abbiamo numerose notizie su Pescio e sulla sua famiglia: oltre alla moglie Adele, pianista e didatta di pianoforte²¹, il primo dei due figli, l'avvocato Augusto, fu tra l'altro redattore del «Caffaro», ed è ricordato soprattutto come

S.3.3.30

42452



NINNA NANNA

A CAMILLO SIVORI

A. PESCIO op. 38.

VIOLINO

PIANOFORTE

Andantino

Andantino

legato *mf*

dim.

cres.

ff

f con grazia

f

legatiss.

f

cres.

ff

dim.

f

PAGANINI N. 10 - ANNO IV

GENOVA TIPO-LITOGRAFIA SORDO-MULTI

Proprietà Artistica

autore di testi per musica e talora confuso con il padre. L'altro figlio, il secondogenito Roberto, che sopravvisse al padre e al fratello maggiore, fu collaboratore, con recensioni musicali e teatrali, del quotidiano «Il Commercio. Gazzetta di Genova»²². Del pianista Pescio conosciamo il repertorio eseguito, gli amici musicisti, e - insieme alla già citata organizzazione di *recitals* in casa propria - la pubblicazione di alcune decine di proprie composizioni (alcune delle quali raccolte di più pezzi), quasi tutte destinate al pianoforte, uscite sia a Genova presso l'editore Gasparini, che a Milano, presso Ricordi, Francesco Lucca e Bertuzzi, e inoltre a Torino presso Francesco Bianchi e l'editore Racca successore Magrini.

Conosciamo inoltre alcune delle residenze di Pescio: l'ultima, registrata all'atto della sua morte, era piazza Brignole, 1 a Genova²³.

La notizia più interessante tuttavia, relativa a Pescio, si riferisce al suo legame con grandi personalità di musicisti e compositori di passaggio per la città. Ne fa menzione un anonimo in una lettera datata 8 gennaio 1878 da Genova e pubblicata sulla «Gazzetta Musicale di Milano»²⁴, firmata da un «lettore assiduo della ottima Gazzetta musicale» per comporre un elogio di Adolfo Pescio. Dalla lettera risulterebbe che Pescio, inizialmente dilettante, si sarebbe dato alla professione della musica in un secondo tempo, «per la mutata condizione della sua famiglia». L'autore della missiva aggiunge ancora a p. 43:

«Scrisse poche pagine di musica, ma tali da meritare specialissima lode. Alieno dai rumori della vita pubblica, rifiutò più e più volte gradi ed

onori che gli si volevano conferire, e visse, come vive tuttora, modestamente, della vita di famiglia, nella quale è nobilissimo esempio di virtù e di illibatezza. [...] La casa di Adolfo Pescio fu visitata dai più insigni artisti dei nostri giorni, [Franz] Liszt, [Sigmund] Thalberg²⁵, [Theodor von] Döhler, [Émile] Prudént, [Maurice] Strakosch, [Camillo] Sivori, [Edouard] Bix, [Stephen] Heller, [Carlo o Giuseppe?] Andreoli, ecc. ebbero occasione di apprezzare il chiaro musicista genovese nelle ottime qualità del suo cuore e nelle belle doti dell'ingegno. Con Enrico Ketten²⁶ poi l'amicizia si convertì in una vera intimità di famiglia. [...] Intimo amico del valente maestro Giovanni Rinaldi, ne apprezzò tanto l'ingegno, e fu così ammirato dell'ottimo metodo d'insegnamento pianistico da lui seguito a seconda della scuola del Conservatorio di Milano, che al Rinaldi lui, pianista di molto merito e insegnante stimatissimo, affidava l'incarico di iniziare alla musica uno dei propri figlioli. Adolfo Pescio è cultore della musica classica, e si può dire che la sua casa è

l'unico luogo in Genova, dove le più recenti novità dell'arte son tenute nel dovuto onore».

La lettera conferma i rapporti di conoscenza e di amicizia di Pescio con alcuni dei più importanti virtuosi del suo tempo. Oltre a questi, Pescio risulta dedicatario di composizioni di Stefano Golinelli, Giovanni Morganti, Adolfo Fumagalli, Domenico De Giovanni e ovviamente Carlo Andrea Gambini e il già citato Giovanni Rinaldi. Con alcuni di costoro Pescio condivise concerti a Genova: è il caso di Camillo Sivori, col quale - oltre che con il violoncellista Luigi Venzano e il violista-violinista Nicola Macera - eseguì nel 1874 il quartetto con pianoforte di Schumann (l'op. 47 in tutta probabilità)²⁷. Giovanni Rinaldi, insieme al suo amico Adolfo Pescio, compose le *Reminiscenze per due pianoforti sul Faust di Gounod*. I due autori eseguirono la composizione l'8 giugno 1867, nel ridotto del Teatro Carlo Felice a Genova. Nella stessa occasione, Adolfo Pescio eseguì la parte del pianoforte del *Canto del cristiano*, meditazione per pianoforte, harmonium e violoncello di Cesare Casella²⁸. Le *Reminiscenze* furono pubblicate dall'editore Francesco Lucca nel 1865 e risultano dedicate al maestro di Giovanni Rinaldi presso il Conservatorio di Milano, vale a dire il pianista Antonio Angeleri (1801-1880)²⁹.

Possediamo una sola lettera di Adolfo Pescio da Torino al mecenate di Genova marchese Gio. Carlo Di Negro, scritta il 1 dicembre 1839, sufficiente comunque a indicare senza ombra di dubbio la sua conoscenza con il di Negro; in questa lettera

egli raccomanda al marchese il violoncellista Cesare Casella (1822-1886), a sua volta figlio di un musicista nativo di Genova, Pietro³⁰. Con Cesare, lo stesso Pescio collaborerà decenni più tardi in almeno un concerto a Genova nel 1867, come già ricordato. Proprio nel 1839 il marchese Di Negro aveva accolto nella sua casa Fryderyk Chopin e George Sand di passaggio per Genova e, in precedenza, lo stesso Liszt con la compagna Marie d'Agoult.

Sul «Gazzettino del Circolo filologico e stenografico» di Genova, il 4 settembre 1875³¹, è data notizia del dono alla Biblioteca del Circolo, da parte di Pescio, «di molte e sceltissime composizioni musicali». L'11 settembre successivo viene fornito, sempre sul «Gazzettino», l'elenco dei volumi donati. Ho già pubblicato questo elenco di quarantatre diverse edizioni musicali, alcune delle quali opera dello stesso Pescio. Tra queste vi sono pezzi da *salon*, ovvero fantasie e rielaborazioni su motivi operistici, ma anche composizioni per organici differenziati di Anton Rubinstein, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Adolfo Fumagalli, Giuseppe Gallignani, Sigismund Thalberg, Émile Prudent e Joseph Joachim Raaf. E' solo una pallida traccia della

ricca biblioteca musicale personale di Adolfo Pescio, segnalata dai contemporanei e della quale nulla sappiamo. Pescio, oltre ad essere uno dei musicisti ospiti delle serate musicali organizzate del Circolo filologico di Genova, era anche socio d'arte di questa importante associazione del secondo Ottocento, che tra l'altro gestiva e finanziava scuole diverse e una ricca stagione di concerti.

Ci è rimasta memoria di numerosi concerti dati da Pescio, insieme con altri colleghi, secondo la prassi dell'esecuzione mista in una mescolanza di generi e repertori diversi. Il pianista genovese suona nei maggiori teatri di Genova ma anche in altre sale pubbliche, compresa la sala Sivori del cavalier Bossola e l'Istituto di musica oggi Conservatorio Paganini. Talora lo troviamo in concerto con la moglie.

È possibile conoscere il repertorio eseguito nel corso delle accademie date da Pescio con altri musicisti e cantanti; erano molto diffuse le esecuzioni a più mani e più pianoforti. Un esempio emblematico è il concerto del 2 luglio 1847 tenuto nel ridotto del Teatro Carlo Felice: Pescio, Gambini, Montelli, Novella, Sivori e Ravano eseguono su tre pianoforti (a 12 mani!) la sinfonia del *Nabucco* di Verdi e quella dall'*Assedio di Corinto* di Rossini³². Un'«Accademia d'inaugurazione della Società Filarmonica a beneficio degli asili d'infanzia», organizzata da Giuseppe Novella nel ridotto del Teatro Carlo Felice di Genova, nel marzo 1852, vede nuovamente l'esecuzione delle due sinfonie d'opera appena menzionate «a dodici mani sopra tre pianoforti, eseguite da madamigelle G[iuseppina] Defilippi, A[dele] Artaria e

M. Parodi (dilettante) e dai maestri Pescio, Novella e Gambini»³³. Nel marzo 1856, all'Albergo Londra di Genova, quattro pianisti su due pianoforti eseguono la sinfonia dall'opera *I vespri siciliani* di Verdi ridotta per otto mani e un *Divertimento* di Polibio Fumagalli sul *Rigoletto* (i pianisti erano oltre a Pescio, Gambini, uno dei fratelli Sanfiorenzo e Giuseppe Novella)³⁴.

Dai resoconti pubblicati sui giornali conosciamo una parte almeno del repertorio di Adolfo Pescio concertista: esso comprende tra l'altro un concerto per pianoforte e orchestra di Johann Nepomuk Hummel (non è noto quale), il 3. concerto per piano e orchestra di Ludwig van Beethoven, il concerto-sinfonia op. 34 di Émile Prudent³⁵ e inoltre il *Rondò brillante* per pianoforte e orchestra di Felix Mendelssohn-Bartholdy³⁶.

Negli anni '90 dell'Ottocento Pescio è talora segnalato come spettatore sui giornali che recensiscono pubblici concerti, oltre che come autore di pezzi per pianoforte eseguiti da altri artisti. Il 26 marzo 1894, durante un concerto nel palazzo Durazzo, in casa Pacinotti in via Balbi, si esegue di Pescio una *Sarabanda* per archi e inoltre come bis un *Minuetto* dello stesso Adolfo Pescio³⁷.

Il 13 gennaio del 1904 Adolfo Pescio muore a Genova all'età di 87 anni. Nel febbraio 1904 il periodico mensile dell'editore Ricordi, «Musica e musicisti. Gazzetta musicale di Milano» ne dà brevemente notizia nella rubrica delle necrologie³⁸, mentre il quotidiano genovese «Caffaro»³⁹, gli dedica un necrologio, che conferma la centralità della sua figura nell'ambiente musicale locale:

«Una notizia luttuosa per l'arte musicale: Adolfo Pescio, il veterano, il decano dei maestri di pianoforte di Genova nostra, è morto ieri l'altro sera, dopo brevissima malattia, nella veneranda età di 87 anni. Con lui sparisce dal mondo musicale della nostra città una spiccata e celebre personalità artistica, perché per quanto Adolfo Pescio, modesto e coscienzioso fino allo scrupolo, non avesse mai cercato l'elogio e la notorietà, pure era uno dei più eletti e squisiti cultori della buona musica. Egli ebbe molte ed illustri amicizie: non passava nessuno dei sommi concertisti italiani o stranieri nella città nostra, senza che ambisse di conoscere il decano de' nostri maestri. E Sivori, e [Anton] Rubinstein, e Ketten, per tacere di tanti altri, l'ebbero carissimo: anzi del Ketten ebbe l'intima ed affettuosa amicizia. Adolfo Pescio lascia un numero grandissimo di allievi ed allieve, perché insegnò, si può dire, a parecchie generazioni: benchè vecchio, ma sempre robusto e svelto, rimase, come si suol dire, fino all'ultimo sulla breccia. La sua morte è quindi vivamente rimpianta da tutti, e specialmente dal *Caffaro*, ch'ebbe l'avvocato Augu-

sto Pescio, uno dei figli dell'ora estinto maestro, fra i suoi redattori. Il maestro Adolfo Pescio ebbe il dolore di vedersi rapir dalla morte questo suo figlio: a rimpianger la morte del padre, a cospargerne di fiori la tomba rimane ora il secondogenito Roberto, al quale inviamo le più sincere condoglianze».

Ritornando al critico Achille De Marzi citato sopra, in mezzo a tanti elogi, egli aggiunge che le idee di Pescio sulla musica sono superiori alle sue composizioni. Anche Villanis elogia Pescio come «pianista valentissimo di rara eleganza e squisitezza di tocco», ma considera le sue composizioni per pianoforte come prodotti del gusto tipicamente italiano per il canto, «improntate più a facilità melodica che non a moderna ricercatezza armonica»⁴⁰. Ci sono rimasti di Pescio almeno cinquantotto numeri d'opera, composizioni in gran parte per pianoforte, considerate dallo stesso De Marzi inferiori artisticamente rispetto a quelle dell'amico e collega Giovanni Rinaldi; invece, della sua didattica pianistica, tanto elogiata dai contemporanei, nulla è rimasto: nessun metodo per

pianoforte è mai stato pubblicato da Adolfo Pescio. Sulla ricezione delle composizioni di Pescio abbiamo almeno un'altra testimonianza di un contemporaneo: si tratta della recensione, che l'amico Carlo Andrea Gambini stese nel 1855 per la «Gazzetta musicale di Milano» di cui era collaboratore, a proposito di alcune sue composizioni appena pubblicate da Ricordi⁴¹. Sono recensiti il *Nocturne de Salon sur Luisa Miller op. 16*, *Polka elegante, op. 17*, *Marcia del Torneo nell'opera Marco Visconti, op. 18*, *Grande valse brillante, Scherzo op. 15 per pianoforte*:

«[...] Lo stile di Adolfo Pescio è piuttosto elevato ed eminentemente pianistico, scevro cioè di quegli effetti comuni e di quei passi che sembrerebbero quasi propri di una riduzione dell'orchestra, anziché prodotti da una scorrevole mano che gli abbia trovati secondo le migliori norme della scuola del pianoforte; del quale difetto per vero potrebbero accusarsi non poche fra le moderne composizioni. Qui tutto rivela invece una perfetta conoscenza del meccanismo di questo strumento, e di quegli effetti che ad esso più particolarmente convengono. Ciò premesso, ci piace ora notare in questi cinque nuovi pezzi del nostro autore la delicatezza dei vari passi e l'ingegnoso innesto dei due temi nel *Nocturne de Salon* sulla *Luisa Miller*, pezzo affettuoso che non presenta gravi difficoltà, e dove l'esecutore può per altro fare sfoggio di quella maestria d'esecuzione e leggerezza di tocco che mirano piuttosto a dilettere che a sorprendere, e che non tanto facilmente si acquistano. La

Polka elegante è un grazioso pensiero, ben trovato e bene svolto sino alla fine con irreprensibile condotta. Nella *Marcia del torneo del Marco Visconti* trascritta in mezzo agli svariati passi onde si abbella, troviam sempre la fedeltà di coloriti or concitati ed or tranquilli, quali l'autore li immaginò [sic]. Il *Valse brillante* e lo *Scherzo* sono pezzi di maggior dimensione ed importanza, e nei quali, se l'autore si è mostrato forse alquanto intemperante nell'uso delle modulazioni, ha saputo contuttociò mantenere una forma correttissima, con bella ricchezza e varietà di passi e di effetti [...]».

Nella produzione pianistica di Adolfo Pescio, la prassi dell'improvvisazione da un lato, e il virtuosismo tecnico dall'altro, sono le principali caratteristiche che appaiono ad una prima scorsa. Certo, non tutte le sue opere corrispondono alla prassi del virtuosismo di metà Ottocento: alcune si caratterizzano proprio per la voluta semplicità di tessitura, come nel caso della *Sarabanda* op. 41 o della *Pagina d'album* op. 39 pubblicate da Gasparini di Genova nella seconda metà

dell'Ottocento. Il pezzo brillante di salon, altamente virtuosistico - come scrive nella sua recensione Gambini - è la vena che distingue il giovane Pescio: tale è lo *Studio di concerto per pianoforte op. 10*, pubblicato da Ricordi nel 1851, quando Adolfo Pescio, trentacinquenne, è nel pieno della sua vena creativa. Non a caso esso è dedicato a una virtuosa di eccezione, Cirilla Branca-Cambiasi. Adolfo Pescio conosceva la virtuosa milanese: con Cirilla, aveva suonato cinque anni prima, il 18 settembre 1846, in un'accademia organizzata da Giuseppe Novella, e data proprio al Carlo Felice in occasione dell'Ottavo Congresso Scientifico Italiano⁴². Sempre al Pescio trentenne rimanda la composizione di *Gazelle* per pianoforte op. 12 e il *Foletto galop brillante op. 14* (pubblicati da Francesco Lucca nel 1852), ugualmente impegnativi. Il *Campanello scherzo per pianoforte op. 13*, pubblicato sempre da Lucca nel 1852 circa, si colloca a fianco degli altri numeri d'opera contigui di Pescio: sono pezzi virtuosistici, brillanti, ma di un virtuosismo controllato. In questi anni Pescio è impegnato nella composizione di studi originali piuttosto che fantasie o reminiscenze da melodrammi. Quasi tutti i

Bozzetti musicali op. 30, raccolta di sei pezzi usciti presso Lucca di Milano nel 1866, presentano le caratteristiche di brillantezza, di virtuosismo molto controllato, tipiche della musica pianistica italiana da *salon* di questo periodo. Cinque dei sei *Bozzetti* sono dedicati a giovani ragazze tranne uno, la *Berceuse*, offerta al grande amico Giovanni Rinaldi. Proprio quest'ultima, non a caso, è la più semplice: un ritmo carezzevole in 6/8 andantino tranquillo, con una semplice struttura ritmica con note ripetute, iterata per tutto il brano. Le composizioni di Pescio sono costituite di piccoli moduli ritmico melodici iterati in modo pressoché uguale, a volte su pedali, a volte in trasposizione, e talora collegati da ponti modulanti o da passaggi di bravura, con successioni di ottave rapidissime, secondo i canoni dell'improvvisazione pianistica del tempo.

Note:

¹ GREGORIO NARDI, *Con Liszt a Firenze*, vol. I: *Il soggiorno di Franz Liszt e Marie d'Agoult negli anni 1838-1839*, Firenze, LoGisma, 2015 (Biblioteca dell'Accademia Florentina Mater, IV). Il capitolo su Pescio è alle pp. 298-300.

² Sul compositore e pianista Mirecki si vedano tra l'altro MICHAŁ BRISTIGER, *Franziszek Mirecki und seine Ansichten über die Musik*, in *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen in 19. und 20. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider, 1996, pp. 35-44 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 34) e in italiano ID., *Riflessi italiani e classici nel pensiero musicale di Francesco Mirecki*, in *Sesto incontro con la musica italiana e polacca*, Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1976, pp. 21-38.

³ Giovanni Serra fu primo violino e direttore dell'Orchestra del Teatro Sant'Agostino e poi del Carlo Felice, quindi direttore della Scuola di musica municipale oggi Conservatorio Paganini di Genova, eminente maestro di maestri, amico di Paganini, citato nell'epistolario da Bellini. Sui maestri di Adolfo Pescio: LUIGI ALBERTO VILLANIS, *L'arte del pianoforte in Italia (da Clementi a Sgambati)*, Torino, Bocca, 1907, pp. 197-198.

⁴ Nel 1816 Beethoven pubblicò un'antologia di canti popolari di diverse nazioni: i testi polacchi vennero forniti a Beethoven proprio da Mirecki: ZOFIA LISSA, *Beethoven and Franciszek Mirecki*, «Ruch muzyczny», 5, marzo 1972, pp. 3-4. Si cfr. inoltre FIORENZA OZBOT, voce 'Mirecki, Franciszek Wincenty', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, *Personenteil 12 Mer-Pai*, Kassel, Bärenreiter, 2004, coll. 257-258.

⁵ Il 24 agosto del 1886, su «L'Eco delle Belle arti», Adolfo Pescio pubblica un articolo su Beethoven: cfr. LEOPOLDO GAMBERINI, *La vita musicale europea del 1800. Archivio musicale genovese*, vol. I, *Introduzione. Opera lirica e musica strumentale. Documenti e testimonianze*, Siena, Università di Siena, Istituto di storia dell'arte-Cattedra di storia della musica, 1978, p. 157.

⁶ EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, vol. 1 (dal 1772 al 1900), pp. 92-93. Frassoni alla p. 93 ha pubblicato la recensione apparsa sulla «Gazzetta di Genova», nel complesso appena discreta.

⁷ La segnalazione dell'alunnato di Giuseppe Novella presso Mirecki è in «Gazzetta musicale di Milano», n. 31, 31 luglio 1842, p. 139.

⁸ ACHILLE DE MARZI, *La musica a Genova (1887-1888)*, a cura di Maurizio Tarrini, in *Musicisti Liguri tra Otto e Novecento*. Atti del Convegno, Genova, 18 ottobre 2001, a cura di Leopoldo Gamberini, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2002 (Collana di Studi e ricerche, XXV), pp. 182-198: 184.

⁹ MARIE D'AGOULT, *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult (Daniel Stern)*, présentation et notes de Charles F. Dupechez, Paris, Mercure de France, 1990, vol. II, p. 314, nota 181. Ringrazio Rossana Dalmonte per la segnalazione. Altri particolari sui suoi rapporti con il grande Franz Liszt e Marie d'Agoult sono richiamati nel recente volume di Gregorio Nardi cit. alla nota 1, pp. 298-300.

¹⁰ GIUSEPPE MARCENARO, *La fotografia ligure dell'Ottocento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1984, p. 51. Si veda anche GIUSEPPE MARCENARO, *Fotografi liguri dell'Ottocento*, [Genova], Edizione Immagine & Comunicazione, 1980. Le immagini 10 e 11 in quest'ultimo vol. sono foto di A. Pescio. Adolfo Pescio firmò dagherrotipi e fotografie anche da solo, ed ebbe in successione altri due soci fotografi nella stessa via, anche se con un numero civico diverso: De Carrè e Remon-

dini in via Assarotti, 24 (GIUSEPPE MARCENARO, *La fotografia ligure*, cit., p. 51). Sempre a proposito di un Pescio fotografo, è da menzionarsi la ditta Stefano Pescio & figlio: Stefano avviò un'attività di dagherrotipista nel 1844. Si cfr.: ANDREA GRECO, *Dagherrotipi e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Lorenzo Bartolini e Pietro Freccia scultori 1840-1856*, «AFT. Rivista di storia e fotografia», n. 39/40, 2004, pp. 44-53: 53. Sulla fotografia dell'Ottocento a Genova è ora disponibile il recentissimo volume *Vivere d'immagini. Fotografi e fotografia a Genova 1839-1926*, a cura di Elisabetta Papone e Sergio Reborà, Milano, Scalpendi, 2016.

¹¹ La fotografia è conservata nella Fototeca dei Civici musei di storia ed arte del Comune di Trieste e oggi è visibile online (record n. 32769906; collocazione: CMSA F C Ritratti 231).

¹² Abbiamo notizia di un concerto dato il 16 febbraio 1851: «La sera del 16 Febbrajo [Al Teatro di Sant'Agostino] ebbe luogo una Beneficiata a prò dell'Emigrazione Italiana. Vi presero parte le Sorelle Virg.a e Carol.a Fermo [recte: Ferni] con due concerti di violino ed i pianisti Gambini, e Pescio» (da: *Annuario dei Teatri di Genova Anni 1851-1852 e 1853 e 1854 dal 26 Dicembre 1851 al 15. Dicembre 1854. Impresa di Michele Canzio Genova 1855*, ms. in Archivio storico del Comune di Genova, cartella 1205).

¹³ ROBERTO IOVINO, INES ALIPRANDI, SARA LICCIARDELLO, KATIA TOCCHI, *I palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova, Sagep, 1993, p. 175.

¹⁴ Su Focosi: DONATELLA FALCHETTI PEZZOLI, voce 'Focosi, Roberto', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48 (1997) <http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-focosi>. Le immagini dei ritratti dei musicisti realizzati da Focosi e appartenenti all'Archivio Ricordi di Milano sono oggi digitalizzate e visibili online tramite Internet-culturale, nella Biblioteca Digitale Italiana.

¹⁵ «Paganini. Periodico artistico-musicale», IV, ottobre 1890, n. 10, pp. 61-62.

¹⁶ Il passo è tratto dalla edizione moderna a cura di Maurizio Tarrini, cit., p. 195.

¹⁷ «Gazzetta musicale di Milano», IX, 1851, n. 32, p. 151 (la corrispondenza è datata da Genova il 7 agosto).

¹⁸ È la composizione di ADOLF VON HENSELT (1814-1889) col seguente titolo: *Variations de concert pour le piano avec accompagnement d'orchestre sur l'air favori Quand je quittai la Normandie de l'Opera Robert le Diable de Meyerbeer op. 11*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1842].

¹⁹ FLAVIO MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, Genova, Graphos, 1991, p. 143.

²⁰ *Ibid.*, p. 166.

²¹ A titolo esemplificativo, il 28 gennaio 1875 Adele Pescio accompagna al pianoforte un duetto buffo tratto dalla *Cenerentola* di Gioachino Rossini; cantano il baritono Giuseppe Romanelli e il compositore e impresario Michele Novaro. Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Musica, accademie, società e circoli a Genova tra XVIII e XIX secolo*, «Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche», a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 2004 (Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche Italiane, 5), pp. 9-176: 108.

²² Su Augusto e Roberto Pescio si vedano i rispettivi rimandi nel repertorio di ROBERTO BECCARIA, *I periodici genovesi dal 1473 al 1899*, Genova, Associazione Italiana Biblioteche, 1994.

²³ «Caffaro», supplemento, venerdì 15 gennaio 1904: tra i decessi si legge «Pescio Adolfo 87 [anni] maestro di musica piazza Brignole, 1.

²⁴ «Gazzetta Musicale di Milano», XXXIII, 3 febbraio 1878, pp. 42-43.

²⁵ Thalberg fu a Genova ed ebbe rapporti con Giancarlo Di Negro e con un mem-

bro della famiglia de Mari, la stessa famiglia che ospitò il famoso concerto di Liszt a Genova nel 1838, come testimoniato da una lettera a Giancarlo Di Negro datata da Nizza il 18 febbraio 1842. Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Osservazioni sulla musica a Genova nell'età di Paganini*, in *Paganini divo e comunicatore*. Atti del Convegno internazionale, Genova, 3-5 dicembre 2004, a cura di Maria Rosa Moretti, Anna Sorrento, Stefano Termanini, Enrico Volpato, Genova, SerEl International, 2007, pp. 101-159: 144-145, 158-159 (riproduzione fotografica della lettera).

²⁶ Sul «Paganini. Periodico artistico-musicale», I, marzo 1887, n. 3, pp. 9-11 appare un articolo a firma di Augusto Pescio, figlio di Adolfo, in cui si commemora il pianista virtuoso Henri Ketten (1848-1883), morto improvvisamente a Parigi il 31 marzo 1883, a soli 35 anni.

²⁷ Il concerto si tenne il 26 ottobre 1874 presso la Sala Sivori; la notizia è apparsa sulla «Gazzetta di Genova», 28 ottobre 1874 ed è stata pubblicata in LEOPOLDO GAMBERINI, *La vita musicale europea del 1800. Archivio musicale genovese*, Genova, Università di Genova - Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'arte - Cattedra di Storia della Musica, 1° ristampa 1979, vol. VII, p. 146, e inoltre in ALBERTO CANTÙ - GINO TANASINI, *La lanterna magica. Ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba*, Genova, SAGEP, 1991, p. 135. Il 7 gennaio 1881 durante un concerto per la Società filarmonica di mutuo soccorso alla Sala Sivori, alla presenza di Giuseppe Verdi, Camillo Sivori, con i pianisti Giuseppe Bossola e Adolfo Pescio, eseguì musiche proprie e di Paganini. Cfr. FLAVIO MENARDI NOGUERA, *cit.*, p. 167. Sivori ricordava costantemente Pescio nelle sue lettere.

²⁸ LEOPOLDO GAMBERINI, *La vita musicale europea del 1800 cit.*, vol. VI, p. 212.

²⁹ Tra gli studi odierni dedicati a Giovanni Rinaldi si segnalano: GIANCARLO CARDINI, *Giovanni Rinaldi. un solitario innovatore nell'Italia pianistica dell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII, aprile-giugno 1994, n. 2, pp. 161-176; GIAN PAOLO MINARDI,

Giovanni Rinaldi 'Lo Chopin italiano', in *Tasti neri tasti bianchi. Pianoforte, organo e attività musicale in Italia nel XIX e XX secolo*, a cura di Anelide Nascimbene e Marco Ruggeri, Lucca, LIM, 2011, pp. 3-17.

³⁰ Sui contenuti di questa lettera cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Osservazioni sulla musica a Genova cit.*, p. 140. L'inventario delle lettere e dei documenti del marchese Di Negro a Genova è stato pubblicato in LUCA BELTRAMI, *Le carte di Gian Carlo Di Negro*, in *Gio. Carlo Di Negro (1769-1857). Magnificenza - mecenatismo, munificenza*, Atti del Convegno di studi con il patrocinio dell'Università degli Studi di Genova e dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, Genova, 30 giugno 2010, a cura di Stefano Verdino, Genova, Accademia Ligure di Scienze e lettere, 2012, pp. 121-168.

³¹ II, sabato 4 settembre 1875, n. 19, p. 168. Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Musica, accademie, società e circoli a Genova cit.*, p. 135. Alla nota 442 compare l'elenco dei volumi donati da Pescio.

³² La notizia del concerto risulta da più fonti. Al riguardo ne cito due: *Annuario dei Teatri di Genova Anni 1845-1846 e 1847, dal 26 Dicembre 1844 al 15. Dicembre 1847. Impresa di Francesco Sanguinetti Genova 1855*, ms. in Archivio storico del Comune di Genova, cartella 1205; «Il Figaro» XV, n. 56, 14 Luglio 1847, p. 223.

³³ La cronaca dell'evento, datata Genova, 26 marzo 1852 è stata pubblicata sulla «Gazzetta Musicale di Milano», X, n. 13, 28 marzo 1852, p. 57. In quella occasione, Giuseppina Defilippi, «maestra di pianoforte nell'istituto italiano d'educa-

zione testè fondato in Genova», come scrive il cronista, eseguì magistralmente da sola le *Réminiscences de Norma de Bellini pour piano* di Franz Liszt.

³⁴ «Il Movimento», II, lunedì 17 marzo 1856, n. 72, p. 301. Ho pubblicato la trascrizione dell'articolo nel mio *Musica, accademie, società e circoli a Genova* cit., p. 80.

³⁵ Émile Prudent, oltre ad aver conosciuto personalmente Adolfo Pescio, fu in contatto epistolare con il marchese Di Negro: di lui conserviamo presso l'Archivio storico del Comune di Genova una lettera al marchese datata 17 febbraio 1847, da Parma; cfr. LUCA BELTRAMI, *Le carte di Gian Carlo Di Negro* cit., p. 163.

³⁶ Cfr. *The Musical Times and singing class circular*, vol. 13, n. 301, 1 marzo 1868, pp. 314-315. Il giornale dell'editore Novello presenta talora una rubrica dedicata a Genova, luogo di residenza della famiglia Novello. L'articolo segnalato relaziona su quattro concerti classici organizzati dal professore Angelo Francesco Lavagnino, rispettivamente il 21 dicembre 1867, 18 gennaio, 25 gennaio e 1 febbraio 1868. In uno di questi Pescio suonò il *Rondò brillante* di Mendelssohn-Bartholdy.

³⁷ LEOPOLDO GAMBERINI, *La vita musicale europea del 1800* cit., vol. X, p. 120.

³⁸ «Musica e musicisti. Gazzetta musicale di Milano», febbraio 1904, p. 122.

³⁹ «Caffaro», 15-16 gennaio 1904, *Cronaca genovese*, p. 16.

⁴⁰ LUIGI ALBERTO VILLANIS, *L'arte del pianoforte in Italia* cit., pp. 197-198. Queste stesse parole di Villanis sono state riprese da PIER PAOLO DE MARTINO nella scheda dedicata a Adolfo Pescio in *Ottocento in salotto. Cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli*, a cura di Caterina Olcese Spingardi, Firenze, Maschietto, 2006, p. 220. Catalogo della Mostra tenuta a Genova Nervi, Galleria d'Arte Moderna, dal 4 marzo al 4 giugno 2006.

⁴¹ «Gazzetta musicale di Milano», XIII, n. 25, 24 giugno 1855, p. 197. Come sempre la recensione è firmata con la sola iniziale G. (Carlo Andrea Gambini).

⁴² LEOPOLDO GAMBERINI, *La vita musicale europea del 1800* cit., vol. V, p. 1. Gamberini trascrive una parte della critica apparsa su «L'eco dei giornali».

Cirilla Cambiasi nata Branca, la “Liszt delle pianiste lombarde”: note genovesi.

Pinuccia Carrer

Cirilla Cambiasi Branca è chiamata la “Liszt delle pianiste lombarde”. Essa è la primogenita di quel Paolo Branca nella cui casa convengono tutte le muse¹.

Così Raffaello Barbiera (Venezia, 1851 – Milano, 1934), giornalista e scrittore particolarmente attento alla realtà femminile dell’Ottocento italiano, ci presenta Cirilla. Mi piace iniziare dalle sue parole per tracciare il ritratto di una personalità notevole, ma anche per precisare alcune nuove acquisizioni sulla biografia della Branca, risultato delle mie ultime ricerche negli archivi milanesi. In realtà, rispetto a quanto scrive Barbiera, Cirilla non è la primogenita, bensì la seconda figlia di Paolo Branca e Maria Sangiorgio. Nei registri dei battesimi della parrocchia di appartenenza, S. Maria Segreta (i Branca, sposatisi nel 1807, abitavano a quel tempo in Contrada dei Meravigli 2372 a Porta Vercellina), troviamo alla data del 17 maggio 1808 la scritta «Branca Maddalena Antonia Emilia... nata ieri alle ore due della sera» e alla data 27 luglio 1809 leggiamo «Branca Giovanna Maddalena Ci-

rilla ... nata ier l’altro alle ore quattro della mattina.»².

È probabile che la primogenita Maddalena sia morta poco dopo la nascita perché nel censimento della popolazione di Milano, del 1811, la famiglia di Paolo Branca risulta composta, oltre che dalla moglie, soltanto da due figlie, Cirilla «maggiore di un anno» ed Emilia «di giorni 17». Sempre nei registri di S. Maria Segreta si legge che il 4 aprile 1811 viene battezzata «Branca Emilia Giuseppa Maddalena ... nata il giorno due del corr.te [mese] alle ore sei e mezza della mattina». Dopo Cirilla ed Emilia, nasceranno Luigia (1815) e Matilde (1820). Nel 1825 la famiglia Branca trasloca definitivamente in Ponte nuovo di Sant’Andrea 803³. È questa la casa nella quale «convengono tutte le muse»: la sala da musica diventa ben presto il centro di attra-

zione della vita dei Branca e della vita musicale cittadina, oggetto di un *reportage* pittorico di Fulvia Bisi, che risale all'inverno del 1837-38.

Ma andiamo con ordine. Cirilla viene educata alla musica e all'arte come le altre sorelle e diventa un'abilissima pianista e una brava compositrice: Luigi Scotti stampa nel 1828 le sue *Variazioni per pianoforte*, nelle quali emerge una scrittura virtuosistica, che rimanda a Clementi e a Hummel. La dedica è per Francesca Cagnola d'Adda e ci permette così di porre in connessione due importanti protagoniste del mondo musicale milanese. La stessa marchesa d'Adda, infatti, donerà a Cirilla qualche anno dopo una serie di *Variazioni*⁴ e un *Duetto per due pianoforti*⁵ da lei composti. Farsi omaggi musicali reciproci è una consuetudine tipica delle donne che creano così una sorta di solidale circolo virtuoso al femminile volto a diffondere la loro produzione artistica. Se questo succedeva già nel Settecento, sarà ancora più frequente nel XIX secolo⁶.

Il nome di Cirilla Branca circola anche fuori Milano: il 4 ottobre 1828 Giulietta Bargnani, moglie di Tullio Dandolo, promuove un incontro musicale nella villa di Biumo Inferiore (Varese) e annota nel suo diario:

Accademia in casa nostra. Suona la Branca con Della Valle e Foscarini, poi si balla. Abbiamo conversazione fiorita: i Resta, i Londonio, i Litta, i Mozzoni, gli Orrigoni: la Soresi cantò...⁷.

La fama di 'madamigella Branca' prima degli anni Trenta è confermata da un'interessante annota-

zione di Vincenzo Colla, compositore e didatta, laddove egli separa, in un suo trattato, le semplici dilettanti dalle vere interpreti degne di esibirsi in pubblico e capaci come i veri professionisti:

Nella città di Milano molte sono le dilettanti che coltivano lo studio del pianoforte, ma le *concertiste* più distinte sono le signore *Beretta, Defilippi, Cirilla Branca, Ruggeri, Ravizza, Marchesa Cagnola e Kramer*⁸.

Si tratta di pianiste attive in quegli anni, che in parte è possibile identificare: Luigia Beretta, nata Zanatta⁹, Augusta Fasola De Filippi, madre della pianista Giuseppina¹⁰, la nostra, Giuditta Ravizza¹¹, la già citata Francesca marchesa d'Adda¹², Teresa, nata Berra e moglie dell'industriale Carlo Kramer¹³.

Il 13 novembre 1830, nella parrocchia di San Babila, Cirilla si unisce in matrimonio con il diciannovenne Isidoro Cambiasi (Milano, 10 maggio 1811 - 16 agosto 1853): entrambi sono minorenni, Cirilla di un paio d'anni più vecchia, ma nulla osta all'unione. Il padre di Isidoro, Francesco, all'epoca defunto, aveva aperto

il Caffè del Teatro davanti alla Scala¹⁴, lasciando al figlio un certo capitale e la casa in Contrada della Cavalchina 1415. Lo sposo, buon conoscitore di musica, possidente, benestante, era da tempo assiduo frequentatore di casa Branca. Dopo il matrimonio, Cirilla continua a suonare: è del 18 aprile 1834 (*madame* Cambiasi era in attesa del terzo figlio) un' accademia in casa di Cesare di Castelbarco¹⁵. Si può anzi affermare che la carriera di Cirilla venga agevolata dal marito, critico e cronista alla «Gazzetta musicale di Milano» di Giovanni Ricordi dal momento della fondazione del periodico, il 2 gennaio 1842¹⁶. La Branca non abbandona nemmeno la composizione, come testimonia più volte la sorella, ma non ci risulta che abbia pubblicato altri pezzi¹⁷.

La casa di Isidoro e Cirilla diventa un altro centro di attrazione per le attività musicali cittadine. Oltre a Cirilla e Isidoro, fa gli onori di casa la suocera, Caterina Soncini (di Bizzozero, Varese) vedova di Francesco Cambiasi. Sei i figli della coppia: Abdone, Ida, Palmira, Lina, Abdone Secondo Eugenio (il primo Abdone, nato nel 1831, era morto nel 1838) e infine Pompeo, nato il 9 settembre 1840, l'unico a sopravvivere ai genitori¹⁸. Per i giri curiosi del destino, Pompeo jr, figlio di Pompeo e nipote di Cirilla e Isidoro, sposa nel 1919 Amalia Negretti Odescalchi, divenuta poi la famosa Liala; due le loro figlie, Serenella (oggi scomparsa) e Primavera. La villa di Liala (detta *La cucciola*) conservava tra i numerosi cimeli ereditati dalla famiglia Cambiasi, i ritratti di Geronima Viacava (madre di Felice Romani),



Ritratto di Cirilla Branca Cambiasi.

dello stesso Felice e della moglie Emilia, quelli di Cirilla Branca e di Isidoro Cambiasi e il dipinto *Mattinata in casa Branca* di Fulvia Bisi. Tramite il gentile interessamento di Mariangela Marcone, coordinatrice del Centro studi Felice Romani di Moneglia, ho potuto ricevere dalla sig.ra Primavera, pronipote dei Cambiasi, le riproduzioni fotografiche pubblicate in questa sede.

Un altro prezioso documento mi è giunto da questi contatti ed è relativo al quadro di Fulvia Bisi. Si tratta del-



Ritratto di Isidoro Cambiasi.

l'elenco manoscritto dei partecipanti stilato - a detta della sig.ra Primavera - o dal bisnonno Isidoro o dal nonno Pompeo. È possibile che lo abbia redatto Isidoro mentre di mano di Pompeo sembra l'annotazione *Via S. Andrea 803, ora 23*. Essa, di diversa grafia e di diverso inchiostro, è apposta sicuramente dopo il 1865 poiché l'indirizzo si riferisce alla numerazione adottata nell'Italia postunitaria¹⁹.

Il quadro di Fulvia Bisi è un dipinto piuttosto noto e le fonti che ne parlano sono molte; mi soffermo su un articolo di Giuliano Donati-Petténi pubblicato nel 1929 in «Bergomum» (n. 4, ottobre-dicembre, pp. 195-203) e intitolato *Nuove lettere inedite di Gaetano Donizetti*. Alle pagine 196-197 Donati-Petténi scrive:

Con la famiglia Branca il Maestro era in rapporti di affettuosa amicizia. [...]. In un quadro di Fulvia Bisi (posseduto dalla famiglia Cambiasi) è raffigurata appunto una riunione musicale nel salone della famiglia Branca. Donizetti è al cembalo con la cantante Giuseppina Grassini, seduta al suo fianco; Rossini in piedi batte il tempo e, sparsi per la sala, ecco diversi gruppi in cui è possibile riconoscere dei compositori come Liszt, Coppola, Hiller, Poniatoski e lo scrittore Felice Romani, artisti e dilettanti tra i quali molti membri delle famiglie Branca e Belgiojoso²⁰.

L'elenco della sig.ra Primavera è più dettagliato e permette di identificare altri protagonisti, presenti nella grande sala priva di mobili, con un ampio specchio, il lampadario, il camino acceso, qualche seduta e gli arredi necessari al far musica. Trascrivo il manoscritto in corsivo mentre inserisco in parentesi quadre e in tondo le mie aggiunte:

*Dipinto della Signora Fulvia Bisi.
Mattinata musicale / in casa del signor Paolo Branca*



Dipinto della Signora Fulvia Bisi

*Milano – Via S. Andrea 803, ora 23 (Inverno
 1837=38)*

Donizetti = al cembalo

Rossini = direttore

*Giuseppina Grassini, celebre cantante (seduta presso
 Donizetti)*

*Giuditta Pasta, id. (seduta presso il caminetto vicino
 alla signora)*

*Cirilla Cambiasi nata Branca, distintissima dilettante
 di piano*

*Francesco Liszt, celebre pianista (in abito turchino, ca-
 pelli biondi)*

Presso il p.f.

*Il Principe Emilio Belgiojoso, distinto
 tenore (alto biondo)*

*Il Conte Pompeo Belgiojoso celebre
 basso [dietro a Donizetti]*

*Il Conte Antonio Belgiojoso compo-
 sitore [si vede la testa bionda]*

*Adolfo Nourrit tenore [di fronte a
 Rossini dall'altro lato dello stru-
 mento]*

*Eugenia Garcia, prima donna [l'ultima
 delle tre alla sinistra di Rossini]*

*Desiderata Deraincourt, id [la se-
 conda delle tre]*

Sofia Schoberlechmer, id celebre [con cuffietta di fronte a Liszt]

Francilla Pixis, id [la prima alla sinistra di Rossini]

Il Principe Giuseppe Poniatowski [in divisa militare]

La signora Luigia Carissimi nata Giulini, dilettante [l'ultima alla sinistra dello specchio]

Le signorine Emilia, Luigia e Matilde Branca [le tre cantatrici alle spalle di Rossini]

Isidoro Cambiasi (capelli neri e occhiali vicino al Principe Belgiojoso)

Assistevano inoltre:

Felice Romani, celebre poeta lirico [accanto a Giuditta Pasta]

Carlo Coccia maestro compositore [il primo nel gruppo dei cantori di destra]

Pietro Antonio Coppola, id. [il secondo nel gruppo dei cantori di destra]

Ferdinando de Hiller, id. [forse, dietro a Coppola]

Francesco Schoberlechmer, id. [forse, in piedi vicino a Liszt]

Giacomo Pedroni, maestro di canto [dietro a Coccia]

Il conte Lodovico Belgiojoso [seduto sul divano] *ed altri distinti dilettanti di musica.*

Nel quadro della Bisi compaiono tre bimbi: potrebbero essere Palmira, la bimba bionda (nata il 26 agosto 1834), Abdone (29 luglio 1831) e Ida (27 dicembre 1832), se quella in primo piano fosse una femminuccia. Claudio Sartori segnala due nomi non presenti nel nostro elenco manoscritto, quelli di Adolfo Fumagalli e Thalberg, quando annota perplesso che «il convegno è tutto di maniera perché a quella data la riunione in Milano di tutti

questi personaggi è per lo meno improbabile.»²¹.

Sembra che la ventenne pittrice, ben introdotta nel Gotha nobiliare milanese, abbia voluto creare una sorta di realtà virtuale, con lo scopo di sottolineare la funzione culturale straordinaria di quel salotto non legato ad una stirpe aristocratica.

La presenza di Franz Liszt a casa Branca non è invece virtuale perché in quel periodo il musicista è a Milano e numerose sono le testimonianze dei suoi contatti con Cirilla, da lui citata come «Madame Cambiaggio» o soltanto come «Madame C.»; egli mostra sempre sincera ammirazione per le capacità della pianista²².

Nel 1844, sulla «Gazzetta musicale di Milano» (anno III, n. 38, 22 settembre 1844, p. 159), Alberto Mazzucato descrive, da spettatore attento, un'altra accademia in casa Branca:

Accademia in Casa Branca
(20 settembre)

Ci manca lo spazio per poter estenderci come vorremmo, e come sarebbe dovere, nel dare un dettagliato ragguaglio di questo interessantissimo trattenimento, datosi la sera di Venerdì. Non vo-

gliamo d'altronde toglierci la soddisfazione di farne almeno un breve cenno; poiché son così rare le occasioni che ci si presentano di poter adoperare largamente e senza restrizione l'ufficio della lode, che non vogliamo lasciar sotto silenzio di queste una delle più belle e complete. Distintissimi dilettanti di canto componevano la parte vocale di quest'Accademia. Citeremo, senza aggiunta d'inutili elogi, i nomi delle sorelle Luigia Branca e Matilde Branca-Juva, de' Conti Antonio e Pompeo Belgiojoso e Giulio Barbò e del sig. Juva. La parte istrumentale componevasi di tre pianisti esimj: son essi la signora Branca-Cambiasi, ed i chiarissimi signori Gambini di Genova e Golinelli di Bologna.[...] Quattro pezzi di pianoforte vi furono eseguiti. Il primo fu una fantasia di Gambini sui *Lombardi*, da lui medesimo con bell'arte e vivo sentire eseguita. La *Gazzetta* ha già tenuto discorso con molto encomio di questa bella composizione del pianista genovese nell'occasione in cui egli la faceva udire ai suoi concittadini, or sono pochi mesi. Ripetiamo volentieri, perchè giusti, gli elogi che furono allora tributati a questo pezzo. Le *Reminiscenze* sulla *Norma*, di Thalberg, venivano eseguite a due pianoforti dalla signora Cambiasi e dal signor Golinelli. L'esecuzione or tonante, or grave, ed or leggera ed aerea, e sempre perfetta, suscitò un diluvio di acclamazioni. Nè minori ne ebbe e ne meritò la vivacissima Fantasia sulla *Linda*, uno de' migliori pezzi del chiaro Golinelli, eseguita da lui stesso con un tocco sicuro, ardito ed ispirato.

Uno ancora resta pure a notare de' pezzi strumentali, ed è una recente Fantasia di Döhler sulla *Favorita*. È questo un pezzo nel quale la solita eleganza e brio di Döhler vi sono profusi, ed in cui son veramente rimarchevoli i due primi tempi, in *sol* e in *mi bemolle*, salvo il vero. Il celebre pianista, che ben a ragione predilige questo suo parto, lo volle dedicato alla signora Cambiasi stessa; nè, cred'io, poteva egli scegliere un'esecutrice che meglio lo interpretasse. Noi abbiamo le cento volte segnalati i talenti ed i trionfi di questa esimia pianista; inutile sarebbe perciò sul suo conto ogni ulteriore elogio.

In questa magnifica serata abbiamo pure avuto la soddisfazione di vedere e sentire uno de' nuovi piccoli pianoforti di Herz. In verità, quest'è forse la prima volta, in cui, parlando di questa nuova invenzione del signor Herz, abbiamo trovato le lodi de' giornali francesi non esagerate, e forse anzi al di sotto del merito. A vedere codesto istromento di sì piccola mole fa sorpresa tutta la forza ed il volume di suono che lo si ode emettere. Lo si po-

trebbe paragonare anche in forza ai più grandi di Pleyel o Pape. Inutile l'aggiungere che i migliori e maggiori pianoforti di Vienna, posti a contatto, restano eclissati da questo loro piccolo e modesto rivale.

Ora che i signori Branca hanno finalmente ripatriato (sic!), giova sperare che la buona musica intima riviverà. Ed in vero non v'ha famiglia sotto tale riguardo in tutta Milano maggiormente benemerita di questa.

Già in quel di Parigi il compositore e costruttore Henri Herz aveva affidato il suo neonato "pianoforte piccolo" alle mani esperte di Liszt e della stessa Cirilla, in una serata ricordata da Isidoro con orgoglio:

Memorabile [la] sera dell'undici maggio scorso, nella quale il sommo Liszt operò meraviglia in quattro mirabili suoi pezzi a solo ed in un duetto, in cui gentilmente scelse a sua compagna una dilettante milanese, per la quale l'alto onore in tal circostanza a lei compartito dall'impareggiabile genio del pianoforte sarà la più bella ricordanza musicale di sua vita²³.

Un altro evento nella carriera di Cirilla Branca ci porta a Genova. Il 5 settembre 1846 Giuseppe Novella presenta alla Commissione dei teatri la richiesta di poter organizzare un'accademia di beneficenza nel ridotto del Teatro Carlo Felice:

Letta la memoria presentata dal sig. Giuseppe Novella maestro di musica in questa città, con cui pa-

lesando il suo filantropico progetto di dare un'accademia musicale a vantaggio di quelli fra i sudditi toscani che rimasero danneggiati dal terremoto tutti colà avvenuto, chiederebbe per ciò l'uso del salone del Ridotto al Teatro Carlo Felice, onde potervi eseguire l'accademia medesima. I sei membri della commissione decisero favorevolmente per la concessione in data 9 settembre e Novella venne informato l'11 settembre dell'autorizzazione ottenuta²⁴.

Così il 18 settembre 1846 viene organizzata la *Grande accademia vocale e strumentale* e la Branca sull'Erard (marca prediletta da Liszt) esegue il *Konzerstück* op. 21 in fa minore di Carl Maria von Weber, composto nel 1821. Il pianoforte – ci informa la «Gazzetta musicale di Milano» del 27 settembre 1846 – era offerto «da alcune cospicue famiglie genovesi» e «gli applausi furono unanimi ed incessanti, quantunque il pezzo forse troppo sublime ed alquanto lungo non fosse da tutti compreso».

Con Giuseppe Novella Cirilla si incontra di nuovo a Firenze, entrambi premiati per aver partecipato alla beneficenza:

Nella solita annuale adunanza dell'Accademia fiorentina di belle arti, ieri mattina, fu a pluralità di voti nominato accademico professore nella classe dei maestri di cappella il signor maestro Giuseppe Novella di Genova, e ad unanime acclamazione fu stabilito di offrire il titolo di Accademica Onoraria alla illustre signora Cirilla Cambiasi nata Branca di Milano. E ciò fu deliberato nella piena convinzione, che per la loro eccellenza nell'arte musicale, questi due distinti personaggi avrebbero coi loro nomi maggiormente illustrato l'albo di quella accademia mentre poi con tale atto l'Accademia medesima si proponeva di manifestare a loro quella gratitudine e quella riconoscenza di che si sentì compresa per l'azione generosa del signor maestro Novella e della signora Cambiasi di promuovere cioè e portare nobilmente ad effetto quella grande Accademia vocale e strumentale che nell'anno scorso con ottimo successo e con cospicuo provento davasi in Genova a beneficio dei poveri Toscani danneggiati dal terremoto²⁵.

Nell'ambiente musicale genovese Cirilla conosce, oltre ai citati Novella e Gambini, il compositore Adolfo Pescio, la cantante Giuseppina Castagnola²⁶, la contessa Ida Cavagna. Sia Gambini sia Pescio dedicano pezzi a lei e alle sue figlie. Mi piace ricordarne qui uno di Pescio, dal titolo *Bruna e bionda. Ricordanza in forma di valzer per pianoforte a quattro mani, Op. 8, composto per le gentili damigelle Ida e Palmira Cambiasi*, Milano, Giovanni Ricordi, [1851], che mi rammenta i bimbi ritratti da Fulvia Bisi.

Quando Cirilla rimane vedova, pur colpita negli affetti (Ida e Palmira muoiono di tisi a poca distanza l'una dall'altra e non le sopravvive nemmeno Eugenio; l'unico figlio che rimarrà sarà Pompeo²⁷), non smette di suonare. Sarà anzi protagonista di un concerto al Quartetto, l'11 dicembre 1864, nella Sala grande del Regio Conservatorio di Milano:

La Giunta artistica della nascente nostra Società invitò [Cirilla Branca Cambiasi] a rendere più bello e variato il suo terzo esperimento. Forse il pezzo a solo dall'egregia dilettante prescelto, appartenente alla scuola pura sì, ma poco ideale di Giovanni Nepomuceno Hummel, non perfettamente si accomodava allo stile verboso dell'esecutrice, il quale all'opposto si rivelò pienamente nel gran Trio in Si bemolle di Beethoven, che aprì il concerto, ed in cui la Cambiasi gareggiò di fuoco e di sentimento coll'inappuntabile archetto di Nicola Bassi e con quello incantevole di Alfredo Piatti²⁸.

La pianista viene apprezzata come camerista: d'altronde, la musica da camera - al di là della romanza per

voce e pianoforte, tipicamente femminile - è un genere elettivo per le distinte dilettanti che contribuiscono a perpetuare e raffinare la musica strumentale in un'Italia devota al melodramma. Numerose sono le accademie dove Branca suona con professionisti quali Eugenio Cavallini, Bazzini e lo stesso Piatti.

Vorrei infine ricordare che Cirilla Branca ha fatto conoscere il III concerto di Beethoven suonando il primo movimento per la Società Filarmonica²⁹, che ha avuto pezzi a lei dedicati da almeno 26 compositori (tra i quali Glinka) e che il 25 dicembre 1846 viene nominata socia onoraria dell'Accademia di Santa Cecilia per la classe delle dilettanti. Cirilla morirà di peritonite nella casa di Via S. Damiano 44 il 12 gennaio 1883 alle ore 8.45 anti-meridiane. Ecco il necrologio di Ricordi sulla «Gazzetta musicale di Milano» (anno XXXVIII, n. 2, 14 gennaio 1883):

Annunciamo con vivo rammarico la morte della signora *Cirilla Branca-Cambiasi*, avvenuta il 12 corrente, dopo brevissima malattia. Essa era vedova di quell'egregio e benemerito uomo che fu *Isidoro Cambiasi*, il quale la *Gazzetta musicale* ebbe l'onore di annoverare fra i suoi collaboratori. Versatissimo nelle cose musicali, Isidoro Cambiasi esercitava larga e cortese ospitalità verso gli artisti, a molti dei quali facilitò la spinosa carriera. La signora *Cirilla Branca-Cambiasi* fu sua degna compagna. Eccellente musicista, e pianista di prima forza, suonò a fianco delle più grandi celebrità pianistiche come Pollini, Liszt, Thalberg, ecc. La casa dei si-

gnori Cambiasi era così un simpatico ritrovo delle più elette personalità artistiche, e purtroppo al giorno d'oggi si deplora amaramente la perdita di quelle egregie persone nella quali la cultura artistica era pari alla squisita gentilezza d'animo, perché non vediamo chi le possa e le voglia degnamente surrogare! La splendida ospitalità che l'arte musicale trovava presso i Litta, i Belgiojoso, i Castelbarco, i Cambiasi, Juva, Nosedà, più non esiste!!!... e la povera musica è costretta a rifugiarsi nei caffè, nelle osterie, nei vinai, o nelle birrerie!... Vivissime e sentite condoglianze al figlio cav. Pompeo Cambiasi.

Concludo con un breve testo, scelto tra i tantissimi componimenti poetici scritti per lei. L'elogio è di Gian Carlo Di Negro, di cui tanto si parla durante questa giornata di studi e che forse ospitò nella sua *Villetta* la lodata pianista:

A gara ti festeggiano
I Liguri devoti
Tributo memorabile
Ti offron d'incenso, e voti
Che l'astro ama ripetere
Interprete del cor³⁰.

Note:

¹ RAFFAELLO BARBIERA; *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Flli Treves, 1895, p. 79.

² I diversi documenti che mi hanno permesso di trovare nuovi dati relativi a Cirilla Branca, anticipati seppur parzialmente in questo articolo, si trovano nell'Archivio storico diocesano e nell'Archivio storico civico di Milano. Nel primo ho consultato: Registri di Battesimo parrocchia di S. Maria Segreta 1807-1815; Registri di Matrimonio parrocchia di S. Maria Segreta 1807; Registri dei Morti parrocchia di S. Maria Segreta 1808-1815; Registro matrimoniale della Parrocchia di S. Babila del luogo di Milano, 1830. Nell'Archivio storico civico: Ruoli generali della popolazione 1811, voll. 4-5 e 1835, voll. 10-12: famiglie Branca e Cambiasi; parrocchia di S. Babila: estratto dai registri parrocchiali di Milano per gli atti di matrimonio dal giorno 1 ottobre a tutto il 31 dicembre 1830; Famiglie, carte sciolte: Busta 333, Cambiasi; Registri delle nascite divisi per anno e per parrocchie: San Francesco di Paola e San Babila; Registro delle persone morte tra il 1877-1886, ordinato alfabeticamente; Ufficio dello stato civile del Comune di Milano: Elenco delle persone morte nel mese di Gennaio 1883.

³ Il rogito in «Foglio D'annunzi della Gazzetta di Milano», n. 223, 10 settembre 1825, p. 986. Qui si parla anche della *Manifattura per preservare dall'ossidazione tutti i lavori di ferro, acciaio, manganese, ottone, rame ecc.* di cui Paolo Branca era proprietario privilegiato al Ponte nuovo nella contrada della Spiga. Branca era stato nominato *Ragioniere con patente dall'I. R. Tribunale di Prima Istanza Civile, giusta la Notificazione Governativa il 28 giugno 1823*, come attestano le varie Guide di Milano di quegli anni. Egli aveva rapporti frequenti per il suo lavoro con i francesi e ci appare oggi un esempio di imprenditore deciso e innovatore. Nato a Milano il 13 agosto 1782, Paolo Branca muore il 6 giugno 1853 a Parigi, durante uno dei suoi viaggi nei quali coniugava gli interessi di lavoro a quelli musicali. Si spostava con la famiglia, figlie e generi compresi.

⁴ In calce al frontespizio *Dono della chiarissima compositrice a Cirilla Cambiagio-Branca*. La musica è ad Ostiglia (MN), Biblioteca musicale Giuseppe Greggiati, Mss.Mus.B 1113.

⁵ Il Duetto *dedicato alla distinta dilettante la signora Cirilla Cambiasi Branca dalla contessa F. Nava D'Adda* è conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Milano (A.3.6.5) ed appartiene al legato di un'altra importante presenza femminile, Guglielmina Durini Litta Biumi Resta (Milano, 1837 - 1904), figlia di Pompeo Litta e moglie del pittore Alessandro.

⁶ Penso alle arie di Teresa Agnesi dedicate a Maria Antonia di Baviera (cfr. PINUCCIA CARRER - BARBARA PETRUCCI, *Donna Teresa Agnesi compositrice illustre*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2010, pp. 90-96), o ancora alle tante composizioni di donne che Maria Luisa d'Austria conservava nella sua biblioteca: tra di esse, le citate variazioni di Cirilla Branca (cfr. ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Music at Court during the Reign of Maria Luigia, Duchess of Parma, Piacenza, and Guastalla: A Partial Survey*, «The Musical Quarterly», 84/3, p. 487; ringrazio il collega Carlo Lo Presti per la segnalazione). Alla diffusione di musiche femminili contribuiscono non poco gli editori: a questo proposito, vedi della scrivente *Per un repertorio di compositrici nell'editoria italiana dell'Ottocento*, di prossima pubblicazione in «Fonti Musicali Italiane», 21/2016.

⁷ IVANA PEDERZANI, *I Dandolo: dall'Italia dei lumi al Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 204-205.

⁸ *Saggio teorico-pratico-musicale: ossia Nuovo metodo di contrappunto...*, Tip. Di G. Tinelli & C., Milano, 1830, par. IX, p. 79n.

⁹ cfr. www.archivioricordi.com/en/catalog/detail/4411; oltre che Antonio Soldo, dedicano musiche a Zanatta Francesco Pollini e Francesca Nava d'Adda.

¹⁰ Augusta Fasola De Filippi compare nelle Guide di Milano tra i professori di pianoforte. È la madre, oltre che la maestra, di Giuseppina, pianista e compositrice, che per lei scrive la *Romanza del tenore nell'opera Luisa Miller del M.º Verdi variata per pianoforte op. 1*, Milano, Giovanni Ricordi [1850]. Ritroviamo Giuseppina a Genova, insegnante con Carlo Andrea Gambini al collegio femminile aperto il 15 novembre 1850 come Istituto italiano di educazione, nel palazzo delle Peschiere; qui conosce il suo futuro marito, il poeta Luigi Mercantini, che sposerà nel 1855. Giuseppina è pianista di indubbio valore visto che nell'accademia del 26 marzo 1851, al ridotto del Teatro Carlo Felice, interpreta le *Réminiscences de Norma de Bellini*, Mendrisio, Pozzi 1841 (R 133) di Franz Liszt. Vedi anche ALBERTO CANTÙ - GINO TANASINI, *La lanterna magica. Ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba*, Genova, Sagep, 1991, pp. 35 e 71.

¹¹ Forse allieva dello stesso Vincenzo Colla che le dedica la *Fantasia con variazioni sopra il tema "Non più mesta accanto al fuoco" del celebre M.º Rossini*, Milano, Gio. Ricordi [1822].

¹² PINUCCIA CARRER, *Francesca Nava d'Adda, Carlotta Ferrari da Lodi, Antonietta Banfi: un trifoglio romantico al femminile*, in *Le lombarde in musica*, Roma, Fondazione Adkins-Chiti: Donne in musica - Colombo editore, 2008, pp. 111-118. Un preziosissimo ausilio per la ricerca al femminile è il *Dizionario biografico delle donne lombarde, 5689-1968*, a cura di RACHELE FARINA, Milano, Baldini & Castoldi, 1995. Le voci sulle musiciste, comprese quelle dedicate alle sorelle Branca, furono affidate a Nina Petrucci Alberti. La voce relativa a Cirilla è preceduta da un piccolo ritratto fotografico, in bianco e nero.

¹³ FRANCESCA RIVABENE - MICHELE FEDRIGOTTI, *Musiciste e "giardiniera"*, in *Le lombarde cit.*, pp. 91-92.

¹⁴ SANDRO PIANTANIDA, *I caffè di Milano*, Milano, Mursia, 1969, pp. 43 e 47-48.

¹⁵ Dell'Accademia scrive in dettaglio ANGELA BUOMPASTORE in *Dictee par la nature plus que par l'étude. Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nella Milano ottocentesca*, «Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano», n.s. 1/2013, pp. 43, 100-101 e 254-255.

¹⁶ Di un album musicale di Cirilla riferisce Pietro Lichtental a Giacomo Meyerbeer, in due lettere datate 27 maggio e 10 luglio 1847, ricche di note di stima per la pianista che Lichtental ben conosceva.

¹⁷ *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici / raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia Branca*, Torino, Loescher, 1882, pp. 195 e 223. Una puntuale ricognizione su Felice Romani e i suoi legami con la famiglia Branca e i cognati Cirilla e Isidoro in VALENTINA NEBULONE, *Uno spaccato dell'ambiente musicale italiano nell'Ottocento: l'archivio Romani-Branca-Cambiasi*, Tesi di laurea, Università di Torino, Facoltà di Scienze della formazione, Corso di Laurea magistrale in Storia e critica delle culture musicali, relatore Annarita Colturato, a. a. 2010-11.

¹⁸ Gli ultimi due figli sono battezzati in S. Babila perché la famiglia si era trasferita in Contrada S. Damiano 781.

¹⁹ *Manuale di raffronto fra le innovate e le precedenti denominazioni stradali e tra la nuova e le soppresse numerazioni delle case della Città di Milano / compilato dall'Ufficio tecnico municipale secondo le deliberazioni del Consiglio comunale 12 e 13 settembre 1865*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1866.

²⁰ Segnalato insieme a *Dentro Donizetti*, a cura di DARIO DELLA PORTA, Bergamo,

Bolis, 1983, in LUCIANO CHIAPPARI, *Liszt a Como e a Milano*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 1997, p. 342n. Donati-Petténi pubblica, tra gli inediti, tre lettere del maestro bergamasco inviate a Paolo Branca da Parigi. Nella prima Donizetti gli chiede raccomandazioni per avere, a Vienna, un contatto con l'impresario Merelli (lettera del 26 sett. 1840); nella seconda (1840-41) gli raccomanda *mademoiselle* La Grange perché «applaudita una volta nel vostro Santuario Musicale, non dubito che le scritture vi piovano»; nella terza (1844) allude a un viaggio parigino dei Branca. L'importanza e l'abilità di Paolo Branca sono rilevate anche da CLAUDIO SARTORI in *L'avventura del violino: l'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antoni Bazzini*, ERI, Torino, 1978, p. 34 e 34n: «E intanto a Milano compare il violinista Camillo Sivori, allievo di Paganini, di tre anni più vecchio di Bazzini [...]. Paolo Branca, che non perde un colpo, ne approfitta per invitare in casa sua, la sera del 3 settembre [1840], le due "rarità musicali" Bazzini e Sivori, spronandoli "ad amica gara", che tuttavia rimane senza vincitore perché i due sono giudicati dalla stampa (che non si vuole compromettere) ognuno inarrivabile nel suo genere».

²¹ *Ibidem*, p. 28.

²² Sono numerosi i record presenti nel RIPM (Répertoire international de la presse musicale) relativi alla «Gazzetta musicale di Milano» e dedicati ai concerti di Liszt e della Branca Cambiasi, come quello avvenuto nella sala Herz a Parigi (vedi più avanti a p. 6 e alla nota 22). Puntuali informazioni sul soggiorno milanese di Liszt in LUCIANO CHIAPPARI, *Liszt cit.*, pp. 53-60 e *passim*. Attraverso le testimonianze del compositore, la fama della pianista giunge sino in Inghilterra (cfr. «The London and Westminster Review», XXIII/1839, p. 352).

²³ Per le corrispondenze di Cambiasi da Parigi vedi «Gazzetta musicale di Milano», anno III, n. 19, 12 maggio 1844, p. 77 e n. 21, 26 maggio 1844, p. 86. La frase qui citata si legge nel n. 36, 8 settembre 1844, pp. 150-151: nel medesimo articolo, Cambiasi precisa che il pianoforte a coda di Herz è «di piccolissima forma a corde oblique, della lunghezza di un metro e sessanta sette

centimetri». I Cambiasi ne avevano ordinato uno – è quello di cui parla Maz-zucato – che «partito da Parigi l'undici luglio, giungeva a Milano il 22 agosto. Aperta la cassa, non ravvolta esternamente in paglia e tela, si trovò l'imballaggio interno assai sconvolto, non chiuso il coperchio del pianoforte ed infiniti frantumi di paglia aver penetrato nella tastiera, sulla tavola armonica e sulle corde [...]. Eppure ad onta di tutti questi inconvenienti il pianoforte risultò perfettamente accordato giusta il *corista* parigino» (ndr.: 432 Hz. Nel 1859 il diapason viene uniformato a 435 Hz in tutta la Francia).

²⁴ La richiesta per sostenere la beneficiata in CARMELA BONGIOVANNI, *Impegno civile e scelte musicali nelle istituzioni della Genova in età risorgimentale*, in *VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, a cura di Roberto Illano, Brepols, Turnhout, 2013, p. 235. Novella (Genova, 1820? – San Pietroburgo, 1859) è autore di inni patriottici; nel 1851 avvia la sua impresa più importante, fondare la Società filarmonica di Genova.

²⁵ «Gazzetta musicale di Milano», VI (1847), n. 37 (15 settembre), p. 294.

²⁶ «Tenne lungamente lo scettro fra le dilettranti di canto a Genova» scrive di lei Francesco Regli nel suo *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, p. 116. Regli inserisce una voce anche su Isidoro Cambiasi (p. 105).

²⁷ Pompeo Cambiasi, prima cavaliere e poi commendatore dell'Italia unita,

scrive di storia e di musica: ancor oggi fondamentali *La Scala: 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milano, G. Ricordi & C., 5. ed., 1906 e *Teatro di Varese (1776-1891)*, Milano, G. Ricordi, 1891. Muore a Montecatini il 9 settembre 1908.

²⁸ «Giornale della Società del Quartetto di Milano», I/13, 15 dicembre 1864, p. 99. Com'era ancora consuetudine in quegli anni il concerto presentava un programma misto con interventi di vari solisti. A Cirilla non venne data l'opportunità di un recital come Franz Liszt aveva avuto a Vienna, con il "soliloquio" pianistico del 1846.

²⁹ «Gazzetta musicale di Milano», VI (1847), n. 4 (24 gennaio), p. 29.

³⁰ Biblioteca nazionale universitaria di Torino, lotto 166: insieme di componimenti poetici dedicati a Cirilla Cambiasi, in VALENTINA NEBULONE, *Uno spaccato* cit., pp. 19 e 199.

Il mio ringraziamento dovuto, oltre che agli organizzatori del Convegno, a Carmela Bongiovanni e al direttore Roberto Iovino, va a Maria Rosa Moretti e Antonio Schilirò per i suggerimenti, al direttore dell'Archivio Storico Diocesano mons. Bosatra e al personale dell'Archivio Storico Civico per l'aiuto nelle ricerche, al personale della biblioteca del Conservatorio di Milano per la consueta disponibilità, ad Annarita Colturato e a Valentina Nebulone per avermi dato in lettura la tesi. Ringrazio Mariangela Marcone per avermi messa in contatto con Primavera Cambiasi e quest'ultima per la cortese e generosa disponibilità.

Genova negli scritti di Franz Liszt e Marie d'Agoult

Rossana Dalmonte

«Quello che ho visto di più italiano in Italia è Genova»¹.

Inizia con queste parole lo scritto più corposo di Liszt, che ha la forma di un abbozzo di saggio nello spirito delle coeve *Lettres d'un Bachelier ès musique*.

Per interpretare correttamente le parole di Liszt occorre tener presente che *Les Lettres*, e gli altri scritti analoghi, sono pensate per una collocazione pubblica, essendo indirizzate alla rivista parigina «Revue et Gazette musicale de Paris» e, più di rado, a «L'Artiste» cioè a un pubblico avvezzo a e desideroso di un particolare tipo di lettura. A questa vasta platea di lettori francesi – anche se ogni lettera ha un preciso destinatario – sono dedicate le descrizioni del viaggio e le osservazioni colte secondo una precisa angolatura che, con modifiche più o meno sostanziali ed aggiunte, si ripete in ogni scritto e quindi anche negli abbozzi. Il viaggio viene descritto prima di tutto dal punto di vista delle particolarità paesaggistiche, mentre nelle città viene dapprima schizzato l'impianto architettonico; indi si passa alle notizie sulle opere

pittoriche (nelle chiese, nei Musei, nelle case nobili) per poi lasciare largo spazio alla musica e ai personaggi più in vista che frequentano concerti e teatri. Secondo questo schema anche a Genova i due amanti descrivono prima di tutto l'aspetto generale della città, indi i monumenti che hanno visitato, corredandoli con succinte descrizioni delle opere d'arte in essi contenute o degli spettacoli ai quali hanno assistito.

Il primo luogo citato da Marie d'Agoult è il Teatro Carlo Felice dove, appena arrivati, assistono ad una rappresentazione di *Lucia di Lammermoor*. Viene poi citato il Teatro di prosa, di cui non viene ricordato il nome, ma solo il titolo della pièce rappresentata: *Il Ventaglio* di Goldoni. Fra le chiese visitano e descrivono la Cattedrale e Santa Maria Assunta in Carignano; dei palazzi ci-

tano Palazzo Mari, la Villetta Di Negro, Palazzo Pallavicini detto delle Peschiere, Palazzo Doria-Durazzo (Galleria) e Palazzo Durazzo-Pallavicini². All'interno di questo schema l'incipit del principale scritto di Liszt su Genova «Quello che ho visto di più italiano in Italia è Genova» è intrigante poiché la sua interpretazione non coinvolge soltanto l'idea che Liszt si era fatto della città, ma l'idea che egli aveva dell'Italia intera. Cosa l'aveva colpito a Genova per apparirgli la più italiana delle città visitate fino a quel momento (Milano, Como, Verona Padova, Venezia)?

Per risolvere questo problema occorre interrogare non solo le poche pagine dedicate a Genova, ma anche altri scritti per cercare di dare un contenuto all'idea di Italia di Liszt, argomento interessante per ogni studioso e non solo per i genovesi. Si deve anche tener conto che non si sa con precisione quando lo scritto su Genova sia stato steso, cioè se le impressioni contenute in esso siano immediate o siano tracce di ricordi di qualche tempo prima, mentre il *Journal* di Marie d'Agoult e le lettere scritte durante il soggiorno genovese registrano le impressioni giornaliere e tracciano in breve le vicende del soggiorno in città e nei dintorni.

Dalle poche pagine dedicate da Liszt a Genova emerge un'idea di "luminosità" derivante da diversi fattori: entrando a Genova, scrive Liszt, si rimane «abbagliati» dal prestigio sempre vivo della sua passata grandezza [...] le sale sono «risplendenti di dorature» [...] «sotto questo cielo sempre sereno» [...] «questo eterno sorriso della natura»;

a sera «è la volta delle luminarie, dei fuochi d'artificio, dei pali trasparenti» e «migliaia di lucciole [...] tracciano i loro fantastici e scintillanti arabeschi». Espressioni simili compaiono nelle descrizioni del lago di Como e a Bellagio; dunque ciò che lo colpisce a Genova, accanto al «prestigio sempre vivo della sua passata grandezza», è una luminosità riflessa dall'acqua, forse vista come carattere tipico della penisola, tutta protesa nel mare. Dunque Genova sarebbe la città più italiana, perché la più luminosa della luminosa Italia!

Marie nel suo diario è più generosa di particolari. Ci narra in dettaglio che per la vigilia di San Giovanni, nella bella sera del 23 giugno, la città s'«illumina e accende fuochi di gioia». «Posizione superba», scrive Marie nella prima riga del suo diario. In una lettera a George Sand del 4 di luglio, Marie ribadisce il concetto di luminosità marina: «[...] ecco qui in un sol balzo i Fellows³ dal Lido alla Corniche, da Venezia a Genova, dall'Adriatico al Mediterraneo. Voi sapete che Genova è un luogo superbo da vedere. Secondo Byron la quarta bella visione dal mare, dopo Costantinopoli, Lisbona e Napoli [...]»⁴.

George Sand poteva ben capire le impressioni di Marie per essere stata lei stessa «abbagliata» dalla luminosità della città, impressione di cui rimangono numerose tracce nella corrispondenza e nei romanzi. La scrittrice era arrivata a Genova per la prima volta nel dicembre 1833 con Alfred de Musset e ci ritornerà una seconda volta nella primavera del 1855, come testimonia, fra l'altro, un biglietto inviato da La Spezia a Étienne-Vincent Arago (1802-1892), fuoriuscito politico rifugiatosi a Torino, da lei incontrato a Genova⁵. Nello stesso anno della sua seconda visita, la Sand scrisse il romanzo *La Danielle*, il cui protagonista arriva a Genova e visita la città durante la sosta del battello "Castor" che lo aveva portatato da Marsiglia e lo avrebbe condotto a Livorno e La Spezia: dunque lo stesso itinerario della scrittrice e di tutti i visitatori francesi che sceglievano di iniziare con un viaggio per mare il loro romantico *Grand Tour* in Italia⁶.

Non solo gli scrittori rimangono abbagliati dalle luci di Genova, analoghe espressioni si leggono nelle lettere di un artista particolarmente sensibile alla luminosità, il vedutista Ippolito Caffi, che qualche anno dopo la visita di Liszt e Marie, in numerose sue opere, ritrasse i colori e le luci del mare colto in diversi momenti del giorno e delle stagioni oppure visto dalle colline o dai palazzi della città dalle più diverse angolature. Benché egli scriva che «Genova in città poco o nulla presenta di pittorico» aggiunge subito dopo: «lungo la marina vi sono viste meravigliose, e le sue coste presentano costantemente accidenti di linee ed effetti

nuovi»⁷. Dopo il grande abbraccio al *Panorama* della città, egli ritrae luoghi citati anche negli scritti di Liszt e Marie: *Palazzo Doria, San Francesco, Santa Maria in Carignano*.

La prima impressione dei nostri viaggiatori si rafforza dopo la gita a Chiavari e a Pegli dove pure si celebrano feste religiose con luminarie e fuochi d'artificio. Ed anche per questo aspetto vale la pena ricordare i notturni di Caffi illuminati da fuochi, torce e "moccoletti".

La gita dura alcuni giorni, ma non si sa di preciso quanti, così che l'inizio del soggiorno genovese resta incerto. Troviamo la prima indicazione in una lettera di Marie ad Adolphe Picquet datata 16 giugno, in cui la contessa avverte l'amico del luogo in cui si trova in quel momento: «Siamo qui a Genova per qualche tempo [...]», senza tuttavia precisare da quanto tempo si trovi in città⁸. L'unico accenno di Liszt è in una lettera alla madre scritta (probabilmente da Genova) circa alla metà di luglio, dove afferma: «Ho appena trascorso un mese a Genova»⁹: entrambe le indicazioni, dunque, parrebbero collocare il loro arrivo attorno a metà giugno.

Una lettera di Marie a Ferdinand



L'antico caruggio di Chiavari
(Archivio Fotografico del Comune di Genova)

Hiller, datata da Lugano il 15 agosto 1838 è ricca di interessanti particolari: «Ecco, mio caro Hiller, le poche notizie che posso darvi di Genova. Ho soggiornato all'albergo "Italia Nuova". Le stanze sono ammobiliate di fresco, la cucina è buona, l'albergatore è un ladro. Si spende meno e – sotto certi aspetti – si sta meglio alla "Croce di Malta" e all'"Hotel di Londra", dove Madame Garcia [la cantante Pauline Viardot] ha trovato un appartamento che andrebbe bene per voi, a 150 franchi al mese. Tutto compreso. [...]»¹⁰. Non ci dice quanto tempo abbiano soggiornato presso l'esoso albergatore, ma la stessa Marie nel seguito della lettera a Adolphe Pictet citata più sopra racconta un dettaglio interessante: «Su una collina sulla città abbiamo affittato una casa di campagna [...]». Ma a Genova non c'è solo la luminosità marina a renderla «più italiana» delle altre città bagnate dalle

acque: penso che Liszt scrivendo quella prima frase, quasi in epigrafe al suo saggio, riandasse con la memoria alla storia di Genova, una storia repubblicana, per secoli autonoma, mai papalina, mai totalmente sottomessa nonostante gli assedi e le temporali invasioni di francesi, di austriaci e perfino di inglesi. Genova italiana, prima ancora che esistesse l'Italia come entità politica: non si deve dimenticare che Liszt visita la città e scrive nel 1838. Dunque non escluderei che l'italianità di Genova avesse anche uno sfondo politico, come mi sembra emergere da altri dettagli degli scritti qui considerati. Per ciò che riguarda la musica la visita si colloca – scrive Marie – nella *cattiva stagione* (in italiano e in corsivo nel testo), in quanto durante la stagione estiva i teatri hanno un'attività molto ridotta. Però, per la vigilia di San Giovanni, che più o meno corrisponde al solstizio d'estate e si celebra fin dai tempi di S. Agostino il 24 giugno, l'alta società si ritrova a teatro, dove in quell'anno si poté assistere ad una recita di *Lucia di Lammermoor*. Franz – ci racconta Marie – s'appassiona per la voce e l'interpretazione scenica del tenore Lorenzo Salvi allora nel pieno splendore delle

sue qualità artistiche¹¹. Nelle pause del soddisfacente spettacolo, i nostri turisti, incontrano due amici: Teresa Visconti d’Aragona e suo marito Charles François Armand. Non a caso vale la pena citare prima il membro femminile della coppia, poiché Franz doveva avere un rapporto particolare proprio con Teresa, sorellastra della principessa Cristina di Belgiojoso. A Teresa infatti, aveva dedicato la sua ultima opera appena pubblicata a Vienna: la trascrizione pianistica dei dodici Lieder di Schubert, S558, la prima collana dei molti brani che Liszt trasse dai canti schubertiani. Non sappiamo dove e quando si fossero conosciuti, ma l’ipotesi più probabile è che sia stato nel salotto della principessa Cristina – a Parigi, o più probabilmente a Milano – salotto frequentato da artisti, scienziati e politici invisibili al potere austriaco. Che sia stato proprio un “caso fortuito” l’incontro con Teresa Visconti d’Aragona? Ed è questo uno di quegli indizi a cui accennavo più sopra, indizi che fanno pensare ad un risvolto politico del soggiorno di Liszt a Genova e del concetto dell’italianità sottolineata da Liszt in epigrafe al suo saggio.

Altra “coincidenza” abbastanza strana è la meta scelta da Liszt dopo Genova: Lugano, città italiana oltre i confini, dove il referente fu Giovanni Grilenzoni, nobile modenese rifugiatosi in Svizzera essendo stata scoperta la sua partecipazione ad una cospirazione carbonara in Emilia, con conseguente condanna a morte in contumacia¹².

Alla luce di queste riflessioni si apre un altro interrogativo: per quale motivo, dopo l’esperienza

abbastanza traumatica di Venezia, i due amanti decidono di visitare Genova e vi si fermano per circa un mese? Liszt nel suo scritto racconta che aveva una lettera di raccomandazione per il «dilettante appassionato», marchese Di Negro, che egli descrive in modo divertente come prototipo del «dilettante di professione, il Mecenate delle semicrome, il filarmonista senza pietà [...] la mosca infaticabile del cocchio o del carro di Apollo», eppure si presenta a casa sua appena due giorni prima della partenza, avvenuta, come ci informa Marie, il 14 luglio.

Anche Marie, nella lettera appena citata a Ferdinand Hiller, ci descrive il Di Negro in maniera molto colorita: «Le invio una lettera di presentazione per il marchese Di Negro, uomo eccellente, molto ridicolo! Che ha l’unica casa aperta alle visite di tutta Genova. Vi inviterà a cena e vi farà ridere perché non vi sarete mai trovato faccia a faccia con una vanità così espansiva, così sincera e così piena di felicità.»

Se accanto alla presentazione del cordiale padrone di casa si legge la descrizione della sua villa come appare in una pubblicazione di poco successiva alla visita di Liszt, non si

riesce a capire come mai la coppia avesse preferito soggiornare in albergo o in una casa di campagna piuttosto che recarsi subito presso il Di Negro:

«Sovra un delizioso poggio che sta a cavaliere della città, tutto circondato da vetusti bastioni , sorge quasi regina dei sottostanti giardini la Villetta Di Negro, salita in fama fra le più celebrate. È di proprietà dell' ottimo marchese Gian Carlo Di Negro, chiarissimo cultore delle lettere , generoso amico de' letterati e degli artisti , caldissimo delle patrie glorie e della vera civiltà nazionale. In questa sua Villetta (che è ricchissima di piante esotiche racchiuse in ben capaci stufe) arte e natura gareggiano in bellezza, né sapresti ben dire quale di esse vinca alla prova. Si presenta a mille vaghi prospetti: da settentrione l'occhio trascorre sulle amene collinette seminate di eleganti palazzetti, di chiesuole e casolari, briose di vigneti e di piante d'ogni ragione; da oriente e da occidente scorgi le due ridenti riviere, le cui serpeggianti linee chiude l'orizzonte; e raccogliendo quindi la pupilla più bassa miri il sottoposto mare solcato da cento barchette. Essa gira graziosamente circondata da gallerie e da pergolati tutti inghirlandati d'odorosissimi fiori che spandono il loro olezzo per ogni dove. Sotto le ospitali ombre de' lauri e de' roseti il poeta e l'artista trovano un sito opportuno onde ispirarsi ; il forestiere vi trova la più cordiale ospitalità , e un lieto convegno [...]. Ma ciò ancora che la rende ognor più interessante e famosa si è che sotto i suoi recessi si cu-

stodiscono religiosamente i simulacri di molti illustri che ben meritarono della comune patria, l'Italia, siccome Colombo, Monti, Perticari, Canova, Gagliuffi, ed altri degnissimi uomini, le cui immagini (sic) furono ivi solennemente rizzate dall' ottimo patrizio [...] »¹³.

Benché la descrizione delle bellezze della Villa sia più dettagliata di quella del padrone di casa, si deve osservare soprattutto dove si dice che il Di Negro «caldissimo delle patrie glorie e della vera civiltà nazionale» nella sua Villa conserva «religiosamente i simulacri di molti illustri che ben meritarono della comune patria, l'Italia». Per quale ragione Liszt evita fino all'ultimo di contattare questo amante della musica, noto per la sua passione «per la comune patria, l'Italia»?

La ragione di questo strano comportamento è forse da ricercare nei rapporti fra Franz e Marie, appena reduci dalla difficile esperienza veneziana, e non più sicuri dei loro progetti futuri e forse nemmeno dei loro sentimenti reciproci. Liszt stesso interviene nel diario di Marie con considerazioni che ben descrivono

uno stato d'animo inquieto e dunque non disposto alla vita di società:

«Ho maggiore coscienza di me. Io ora so che non devo vivere in nessun posto, perché sono superiore al luogo in cui vivo. Sono un essere intermediario. Non vedo l'ora di smettere col pianoforte, allora comporrò qualche bella cosa che nessuno riuscirà ad eseguire, e che non suonerebbe nemmeno io stesso. Poi verrà qualcuno che sarà nei miei confronti quello che io sono stato per Weber, che mi metterà in luce. Bisognerebbe cantare di più sul pianoforte [...]»¹⁴.

In due passi del Diario, Marie accenna a Miri, un personaggio abbastanza misterioso incontrato a Venezia. Ne scrive il 10 luglio: «Qualche volta mi pare di diventare matta. Il mio cervello è stanco. Ho troppo pianto...Miri parte da Milano. Non vuole rivedermi. Ne provo un vivo dolore». Il 12 luglio: a proposito della stessa persona Franz scrive: «mi sento stringere il cuore da una tristezza più incurabile di qualsiasi altra (il ruolo di marito: odioso)»¹⁵.

Alla data di martedì 10 luglio Marie riferisce che Liszt ha suonato a Palazzo Mari di fronte ad una «società elegante» e aggiunge «Attenzione religiosa. Stupore». Dunque la Villetta Di Negro non era l'unica dimora ospitale di Genova! Purtroppo Marie non precisa in quale dei due Palazzi Mari si tenne il concerto, se in Palazzo Mari in Campetto, detto anche Palazzo del Melograno o se in Palazzo Mari in Piazza della Nunziata. Entrambi i

palazzi vantano una storia antica e furono decorati ed ornati di sculture da importanti artisti. Ciascuno dei due palazzi sarebbe stato idoneo per ospitare una serata musicale, per cui il luogo preciso dove questa avvenne resta ignoto.

Ma ciò che interessa di più nella descrizione di Marie è un altro importante particolare, il programma del concerto: prima de *L'Orgia*, trascrizione da Rossini, e prima delle variazioni su brani di Thalberg, Chopin e Herz, come primo brano Liszt suona la sua fantasia da *I puritani* di Bellini, ossia la sua apoteosi patriottica "Suoni la tromba intrepido". Il pezzo era stato scritto due anni prima e dedicato a Cristina di Belgiojoso e fu dal 1836 in poi, per molti anni suonato da Liszt come propria carta da visita, o confessione di fede: Viva la Libertà! Non mi sembra eccessivo immaginare che a quelle note vibrassero i cuori di alcuni dei presenti, forse della stessa giovane Mlle Pallavicini, della quale Marie descrive il rapimento commosso nell'udire la musica di Liszt. Allo stesso modo mi sembra fondata l'ipotesi che l'italianità che Liszt riconosce a Genova fosse dovuta alla presenza di un gruppo di nobili im-

pegnati nella lotta per la libertà della regione da qualsiasi dominio straniero, gruppo a cui egli si sentiva spiritualmente vicino.

Non si deve dimenticare che il libretto dei *I Puritani*, benché proveniente da fonti francesi, è opera di un patriota bolognese, il conte Carlo Pepoli, che, essendo implicato nei moti mazziniani del 1830-31, dovette emigrare a Parigi, dove incontrò Bellini, e dove l'opera fu eseguita in prima assoluta nel Théâtre de la Comédie italienne nel gennaio 1835.

Liszt era a Parigi a quel tempo e forse era fra il pubblico. Ma ciò non è necessario: di fatto il duetto "Suoni la tromba" si diffuse non solo nei salotti della capitale francese, ma fu eseguito ovun-

que e divenne famoso soprattutto nella trascrizione-fantasia di Liszt.

In estrema sintesi posso concludere affermando che la mia interpretazione della frase-motto di Liszt: «Quello che ho visto di più italiano in Italia è Genova» si basa su due concetti: quello di luminosità marina rilevato anche da scrittori e artisti e quello di indipendenza politica, di senso della libertà, come dimostrano i suoi rapporti col Marchese di Negro e la presenza in città di numerosi personaggi contrari al dominio austriaco¹⁶.

Note

¹ FRANZ LISZT, *Gênes et Florence*, in «L'Artiste», 2^a serie, n. 10, 3 Novembre 1839, pp. 153-157. L'altro scritto pubblicato è: *Une page sur Gênes*, in «L'Artiste», 7^a serie, n. 7, 15 Aprile 1866, p. 160 (testo rimasto incompleto). Entrambi i brani sono stati recentemente pubblicati in edizione critica: *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, hrg. Rainer Kleinherz, Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf u. Härtel, 2000, pp. 254-262 (con trad. tedesca). Inoltre si trovano accenni a Genova in alcune lettere, che verranno qui citate nel contesto.

² Gli scritti di Marie d'Agoult che ci tramandano le sue impressioni su Genova sono: il *Journal 1838* in *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult* (Daniel Stern), vol. II, Présentation et notes de Charles F. Dupêchez, Mercure de France 1990, pp. 175-179 e Daniel Ollivier (éd.), *Mémoires*, Calmann-Lévy, Paris, 1927. Vi sono anche importanti accenni al soggiorno genovese in alcune lettere.

³ Marie spesso indica se stessa e il suo amante come «les fellows».

⁴ Cit. in R. KLEINHERZ cit., p. 477.

⁵ Cfr. CLAUDE KNEPPER, *Deux billets inédits de George Sand*, «Quaderni dell'Istituto Liszt», n. 16 (2016), in corso di stampa.

⁶ GEORGE SAND, *La Daniella*, Paris, Calmann Levy, 1887 (prima edizione 1857, stesura dell'opera 1855), pp. 50-52.

⁷ GIORGIO ROSSINI, *La Liguria nell'epistolario dell'esilio di Ippolito Caffi*, in *Caffi e Genova. La percezione del paesaggio ligure a metà '800*, Catalogo della mostra (Genova,

Museo di Palazzo Reale, Teatro del Falcone 11 marzo-11 giugno 2006) a cura di Giorgio Rossini e Luca Leoncini, Milano 2006.

⁸ Lettera citata da ROBERT BORY, *Franz Liszt und Marie d'Agoult in der Schweiz. Ein Liebesroman aus der Romantik*, Dresden, Heissner, 1934, p. 118.

⁹ LA MARA (hrg.), *Liszt's Briefe an seine Mutter*, Leipzig, Breitkopf, 1918, p. 48.

¹⁰ CHARLES F. DUPÊCHEZ, *Mémoires* cit., p. 314.

¹¹ Aveva 28 anni essendo nato ad Ancona nel 1810.

¹² CARLO PICCARDI, *Correnti d'aria musicale. Storie di confine fra Svizzera e Italia*, in SABINE FRANTELLIZZI (cur.), *Il canto dei poeti*, Lugano-Milano, Casagrande, 2011, pp. 141-143.

¹³ *Descrizione di Genova e del genovesato*, Genova, Ferrando, 1846, vol. III, Parte IV. Prima di questa descrizione, già Stendahl aveva citato la Villetta Di Negro per la bellezza del suo giardino e per la cordiale ospitalità del padrone di casa nelle sue *Mémoire d'un touriste*, pubblicate in quello stesso 1838, in cui Liszt visitò la città.

¹⁴ CHARLES F. DUPÊCHEZ, *Mémoires* cit., p. 176.

¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶ Cfr. di nuovo il citato articolo di Claude Knepper.

Liszt, lo spirito della rapsodia e l'improvvisazione perduta. Appunti per un rinnovamento della didattica pianistica

Massimiliano Génot

*L'homme de la Rhapsodie congédie
ces abstractions de Conservatoire.*
V. JANKELEVITCH

Dalla *Seconda Rapsodia Ungherese* alla *Tzigane*: la rappresentazione dell'improvvisazione

Il filosofo Vladimir Jankélévitch considerò Liszt «il grande genio della modernità», dedicandogli vari scritti nel corso della sua esistenza¹. Le sue feconde riflessioni, originate da una relazione vivente con la musica di Liszt – Jankélévitch era ottimo pianista – affrontano l'opera di Liszt con prospettive interpretative originali, capaci di innestare il fenomeno del virtuosismo e dell'improvvisazione sui temi della filosofia dell'esistenza di Bergson. Gli scritti di Jankélévitch finivano per toccare una questione che periodicamente si affacciava sull'orizzonte dei miei pensieri da anni, senza che riuscissi ad affrontarla in modo risolutivo: una questione dalle tinte elegiache, perché si riferiva alla scomparsa di un'entità di grande bellezza, ossia alla scomparsa dell'improvvisazione dal mondo della musica colta per pianoforte. Quella

vis improvvisativa che aveva lasciato tracce indelebili nell'animo degli ascoltatori di Bach ed Haendel, di Mozart e Beethoven, di Chopin e di Liszt, suscitando resoconti appassionati e non di rado iperbolici, quell'ineffabile efflorescenza era scomparsa nei meandri della Storia, come se fosse stata risucchiata da forze misteriose. Per quali ragioni? Forse che avesse trovato il suo apogeo ma anche il suo epitaffio proprio nell'epoca del Romanticismo? Questa era la tesi di Jankélévitch: i responsabili della scomparsa dell'improvvisazione erano da annoverarsi proprio tra coloro che avevano fatto della spontaneità e della libertà creativa la parola d'ordine della loro poetica, e che attraverso l'improvvisazione avevano rifondato i generi compositivi: l'*Improvviso*, la *Fantasia*, il *Preludio*, il *Pezzo Fantastico*, la *Rapsodia*². Proprio il Liszt dello *Spirito della Rapsodia*, che

in essa aveva voluto rappresentare l'essenza dell'improvvisazione tzigana, la sua matrice libertaria³, se non addirittura anarchica, insofferente delle leggi del pensiero asburgico-imperiale della forma-sonata, proprio Liszt, dunque, aveva finito paradossalmente per sottrarre molti spazi d'azione all'interprete. Per mettere alla prova l'assunto del filosofo ho preso in considerazione un brano a tutti noto, ossia la *Seconda Rapsodia Ungherese*. In realtà, se andiamo ad analizzare lo spartito, ci accorgeremo ben presto che quasi nulla è lasciato al caso. Esaminiamone brevemente l'aspetto agogico: ogni sua variazione è modulata minuziosamente (si vedano ad es. le indicazioni agogiche della *Friska*, la seconda parte della *Rapsodia*), si inizia con un *Vivace* (batt. 118), poi si prosegue con un *non tanto presto, capricciosamente* (batt. 142), *un poco a poco accelerando*, distribuito costantemente nell'arco di venti battute (batt. 158-177), che giunge ad un *Tempo Giusto-vivace* (batt. 178), ad *un più mosso* (batt. 202), e poi in meno di dieci battute (batt. 227-236) abbiamo ben cinque indicazioni: *poco sostenuto, a tempo, poco sostenuto, a tempo, e poco a poco accelerando*: ben un'indicazione ogni due battute! Alla creatività dell'interprete, all'aggiunta di note extra-testuali è concessa una sola cadenza, prima dell'attacco della pagina finale. Tuttavia quest'unica cadenza non viene generalmente sfruttata dai pianisti, che si astengono da interventi, preferendo passare direttamente all'esecuzione del Finale. Segno che la concezione sacrale, intoccabile, dell'opera ha finito per inibire gli interpreti, prevalendo su quella di un testo con margini di apertura. Il passaggio si compie storicamente già nel corso della vita di Liszt⁴? Se nel primo

periodo parigino, secondo le testimonianze di Berlioz, Liszt aggiungeva cadenze, fioriture, trilli, raddoppi di ogni tipo all'*Adagio* iniziale della *Sonata* op. 27 n. 2 di Beethoven, dopo qualche anno, secondo lo stesso testimone, riportava al pubblico un'esecuzione della *Sonata Hammerklavier* op. 106 assolutamente fedele al testo originale⁵. Era nata l'interpretazione storica, era tramontata l'interpretazione emotiva⁶? Dal punto di vista del rapporto tra libertà dell'interprete ed integrità del testo, la *Seconda Rapsodia* di Liszt e la *Tzigane* di Ravel sono più vicine di quanto possa sembrare: entrambe *mimano* più che realizzare la libertà improvvisativa. La *Seconda Rapsodia* di Liszt consente tra le righe ancora un certo margine di libertà all'esecutore, ma nella sua pancia sono tutte le indicazioni per essere eseguita senza che l'interprete debba prendere un'iniziativa. La *facies* dell'improvvisazione è salva, intesa come rappresentazione dell'*erranza*, seppur a prezzo della cancellazione del contributo dell'esecutore⁷. Nella rappresentazione di colui che erra, dell'esitazione di colui che ricerca, cade e si riprende, si ingenera nel pubblico un particolare senso di immedesimazione, che potremmo definire *il pathos* dell'improvvisazione, e

che è funzionale alla caratterizzazione del brano, e che non necessita della presenza dell'*improvvisante*, ma soltanto della sua evocazione. Ravel e Stravinsky, nella loro polemica contro le eccessive libertà dell'interprete non fanno che chiudere definitivamente una pratica aperta da tempo da Beethoven e Liszt. L'autosufficienza ed icasticità del testo sembrano essere l'obiettivo comune: per Liszt quasi un traguardo che sancisce il definitivo passaggio al piano nobile della grande tradizione germanica⁸.

Beethoven e Chopin: improvvisazioni a confronto

Il problema del rapporto tra l'interprete-improvvisatore e l'integrità dell'opera in verità era già stato avvertito da Beethoven, che in ultimo aveva scelto di privilegiare la seconda, scrivendo di proprio pugno le cadenze per i suoi concerti pianistici lasciate in un primo tempo "scoperte" ed addirittura scrivendo la cadenza iniziale del *Quinto Concerto* per pianoforte nel corpo dell'opera, a note grandi, quasi a voler cancellare anche visivamente qualsiasi tipo di discontinuità tra passaggi *a fantasia* e musica strutturale. Eppure Beethoven era un grande improvvisatore, e per tutta la vita non cessò di improvvisare per sé, per gli amici ed in pubblico. L'improvvisazione, come recentemente indagato dal vasto ed articolato saggio di Luca Chiantore⁹, costituì uno dei suoi più efficaci strumenti di ricerca e di sperimentazione: ricerca sulla tecnica pianistica, verifica dell'impatto sul pubblico attraverso l'improvvisazione, inserzione

delle innovazioni nella scrittura vera e propria, tutte queste fasi si configurano all'interno di un circolo virtuoso di formidabile efficacia. Chi volesse osservare da vicino che cosa potesse significare *ascoltare* un'improvvisazione di Beethoven potrebbe studiare e suonarsi la *Fantasia* op. 77¹⁰. Il suo allievo Czerny cercherà di sistematizzare tutto il sapere legato all'improvvisazione nell'*Arte di Improvvisare* op. 200, trattato unico nel suo genere, preziosissimo e troppo a lungo trascurato, che potrebbe aiutarci nel ricostruire la prassi improvvisativa beethoveniana. Eppure anche nell'*Imperatore* abbiamo il caso di un'improvvisazione *in effigie* che sostituisce quella originariamente destinata all'esecutore. La scelta beethoveniana potrebbe rivelare una certa sfiducia nell'intervento incontrollabile di altri musicisti, potenzialmente peggiorativo della forma? Anche in questo caso, l'effetto drammatico prodotto da un'improvvisazione simulata doveva essere ritenuto soddisfacente rispetto al rischio di accogliere un contributo musicale ignoto. Di certo l'abbassamento del livello stilistico dei musicisti nell'epoca successiva alla Restaurazione dovette creare apprensioni nel *Tondichter*, che si vedeva ormai circondato da vacui virtuosi della velocità,

della *Geläufigkeit*. La chiusura beethoveniana degli spazi improvvisativi potrebbe essere intesa come chiusura dell'opera al presente ed al suo linguaggio dominante, per ritrarla¹¹ nella sua torre eburnea e volgerla al pubblico del futuro: musica dell'Avvenire senza più relazione con un presente vano e avvilente. L'improvvisare beethoveniano era senza dubbio il luogo dell'*inventio*, costituiva il momento aurorale della creazione, il dare inizio. Un fermento di idee che venivano immediatamente fermate sul quadernetto di appunti per essere poi elaborate in uno stadio successivo nella tipica alternanza del lavoro creativo, *a caldo* ed *a freddo*.

Secondo i resoconti di George Sand, sembra che Chopin, facesse coincidere il momento dell'improvvisazione non tanto con l'invenzione di singoli motivi, ma con la creazione di intere composizioni, o di ampi stralci di esse, e se la memoria non riusciva più a trattenere ed a ripercorrere tutti i passaggi musicali scoperti nello *stato di verve* (per rimanere con Jankélévitch), per Chopin si aprivano le porte della disperazione, consapevole dell'inefficacia dei lavori di stesura successiva. Gli studi di Krystyna Kobylanska allargano la visuale su che cosa significò per Chopin l'improvvisazione, ed in quale varietà di contesti si trovò a praticarla¹². Per lui dovette strutturarsi come una sorta di lingua magica dell'intimità, imparata sin dall'infanzia, dove lo vediamo intrattenere gli ospiti del pensionato di famiglia accompagnando al pianoforte il racconto di storielle immaginarie. E qui possiamo notare un'altra peculiare caratteristica dello stile improvvisativo: la sua *narratività*, il suo darsi

come prosa poetica continua, descrittiva. L'abitudine all'improvvisazione proseguì nell'adolescenza, durante le messe scolastiche dell'Istituto delle Suore della Visitazione di Varsavia, tra il 1823 ed 1829. A quattordici anni lo vediamo improvvisare Mazurke per le feste scolastiche, poi su arie nazionali polacche negli ultimi concerti tenuti a Varsavia nel 1830. Per il suo debutto viennese sfoggia improvvisazioni su un'aria d'opera francese, *La Dama bianca* di Boileudieu, mentre sceglie un'aria italiana, dal *Mosè in Egitto* di Rossini per presentarsi a Teplice nel palazzo del Principe Clary-Aldringen nel 1829. Le improvvisazioni continuano nel 1835 a Dresda nel salone dei Wodzinsky, di nuovo su arie polacche, e costano addirittura la revoca del passaporto ad alcuni illustri ospiti come il conte Krasinsky da parte dell'Ambasciata Russa di Dresda, per aver ascoltato i canti rivoluzionari di un «demagogo qual era Chopin» senza metterlo alla porta! L'improvvisazione è presente anche in due momenti culminanti della vita pubblica chopiniana a Parigi, le esibizioni davanti a Luigi Filippo nel 1838 alle *Tuileries* ed a *Saint-Cloud* nel 1839, e la voglia di mettersi alla prova non tramonta ne-

anche negli ultimissimi anni: nel 1848 a Londra, seppur sofferente, invita un gruppo di compatrioti nel suo appartamento dove, radunando tutte le sue forze, li intrattiene sino alle due del mattino con *Polacche, Mazurke ed Improvvvisazioni*. A chi avrà ripercorso le sessantasei testimonianze di contemporanei raccolte dalla Kobylanska, non risulterà eccessiva l'asserzione di Julian Fontana nella sua prefazione all'edizione delle opere postume di Chopin: «nous ne contrairons pas si nous avançons que ses plus belles compositions ne sont que des réflets et des échos de son improvisation». Insomma, l'improvvisazione per Chopin sembra stare alla musica scritta come la vita sta al ritratto, come *l'elan vital* sta alla forma.

Il recital pianistico a memoria: un inganno riuscito

Citando ancora di passaggio le improvvisazioni pianistiche condotte dal giovanissimo Brahms, forse anche davanti a Robert e Clara Schumann nel corso del loro primo memorabile incontro del 1853, possiamo ormai stabilire che nell'Ottocento si praticasse l'improvvisazione in varie forme, da quella "bassa" di riproduzione istantanea di modelli di musica popolare, di ballabili, (il giovanissimo Brahms dei Café-Concerto!), a quella "alta", di costituire il torso di importanti opere, la vera e propria la sostanza fondante, *l'arché*. La facoltà improvvisativa alta viene identificata come una delle caratteristiche del *Genio*, secondo quel paradigma culturale

diffuso nel Romanticismo e fissato dalle pagine di Schopenhauer ne *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*. Il Genio attinge in modo non intenzionale a risorse ignote alla ragione, in uno stadio analogo al sonnambulismo, e niente di meglio dell'improvvisatore-rapsodo può rendere l'idea del genio schopenaueriano¹³. L'iconografia lisztiana ci mostra spesso il giovane ungherese in concerto con le chiome al vento e lo sguardo perso verso l'alto, non verso lo spartito. L'opera è materialmente scomparsa, ed è come se Liszt cercasse di intercettare con lo sguardo fisso *nell'infinito di tutte le opere possibili* quella che verrà ad incarnarsi nel suo corpo, nelle sue dita. Egli è colui che «heimlich lauschet» e che «fra tutti i suoni che riempiono il fantasioso sogno terrestre» riesce a cogliere una melodia segreta. Così dice l'esergo firmato da Schlegel e apposto da Schumann all'inizio della sua *Fantasia*, (in tedesco *Fantasieren* significa anche improvvisare!): un'opera, non dimentichiamolo, dedicata a Liszt. Era stata Clara Wieck peraltro a presentarsi per prima in pubblico in un *recital* a memoria, e Liszt l'aveva subito imitata, ammantando la novità di un diverso significato simbolico. Mentre per la giovane

pianista luterana il suonare a memoria potrebbe essere stato l'esito di una definitiva interiorizzazione del brano, il suonare *par coeur* di Liszt sembra alludere alla dimensione dell'Aperto, di una reincarnazione dell'opera, di una sua palingenesi. Con un po' di malizia potremmo anche concludere che il *recital* lisztiano si dimostra a conti fatti un riuscitissimo inganno, frutto della sovrapposizione di due figure simboliche: il *pianista creatore* ed il *pianista interprete*. Liszt, obbligando sé stesso - e gli altri pianisti che verranno! - a memorizzare le opere dei compositori eseguiti, potrà ancora dare l'impressione a buona parte del pubblico, soprattutto a quello meno preparato, di svolgere una funzione demiurgico-improvvisativa, quando invece il ruolo effettivamente svolto sarà quello di tramite del repertorio tra autore e pubblico. Su tale equivoco si gioca buona parte del successo del *recital*: la sua ambiguità consentirà ai pianisti di svolgere simultaneamente una funzione culturale e spettacolare insieme. Solo pochi ma grandi pianisti come Sviatoslav Richter¹⁴ cercarono di opporsi a questa rappresentazione mitologica. Oggi forse i tempi sono maturi per fare finalmente chiarezza: sempre più pianisti classici trovano superflua la memorizzazione del repertorio. Perché non suonare il repertorio con lo spartito nel primo tempo e tornare ad improvvisare veramente nel secondo? In questo senso gli esempi di Fazil Say o di Stefano Bollani che suonano il *Concerto in sol* di Ravel con lo spartito per poi abbandonarsi a stupende improvvisazioni nei bis risultano di notevole coerenza ed onestà intellettuale, esempi da considerare attentamente.

Improvvisazione, sì bella e perduta: appunti per una nuova didattica pianistica

Stupisce comunque che il mondo dell'accademia e dei conservatori europei non coltivi tra Otto e Novecento questa straordinaria facoltà al pianoforte, confinandola alle sole classi di organo. All'organista è richiesto talvolta improvvisare nel corso delle funzioni religiose, il pianista concertista non ne sente più la necessità: il repertorio nel primo Novecento continua ad allargarsi, offre in ogni caso nuova musica, musica viva: l'improvvisazione esce quasi totalmente di scena, consegnandoci su rullo le ultime straordinarie testimonianze improvvisative di Albeniz e Granados. Paradigma di riferimento dei programmi di Casella del 1930 per lo studio del pianoforte sarà quello dell'interprete neoclassico, dalla buona cultura musicale del passato, fondata sulle tre B (Bach, Beethoven, Brahms) e sulle tre C (Czerny, Cramer e Clementi), preparato per diventare un buon maestro di pianoforte della classicità. Un pianista in grado di eseguire piuttosto correttamente una difficile sonata di Beethoven, seppur in difficoltà nel

trasportare un Valzer di Schubert un tono sopra o sotto, di improvvisare una cadenza, una fermata, un semplice foglio d'album. La situazione accademica non muta neanche alla fine del Novecento, seppur la riforma Sbarbati dei Conservatori italiani tenti di accorciare le distanze tra abilità strumentale ed effettiva padronanza del linguaggio musicale. Non certo per colpa degli studenti, ma dei docenti, ancorati a visioni professionali largamente anacronistiche e eccessivamente settoriali¹⁵. I giovani pianisti italiani che oggi si laureano in Conservatorio nelle classi di pianoforte principale sembrano ancora insufficientemente attrezzati per sostenere le sfide delle attuali tendenze del gusto musicale, che non privilegia più la figura dell'interprete neoclassico, ma tende di nuovo a premiare la figura del pianista-compositore, dell'interprete emozionale. Per una sorta di ricorso storico, *Lo Spirito della Rapsodia* oggi si è reincarnato in quello della *World Music*, il successo arride nuovamente a chi riesce a far rivivere lo spirito di una musica nata in un determinato tempo e luogo, ed a porgerla al pubblico globale filtrandola, rielaborandola attraverso la propria *Bildung* di provenienza, esattamente come faceva Liszt presentando le sue Rapsodie al pubblico europeo. È fatale che il mondo dell'Accademia, come Achille e la Tartaruga, non riesca mai ad afferrare in tempo reale lo *Zeitgeist*, il sentire contemporaneo e giunga sempre in ritardo, per catalogare e mettere ad insegnamento materiale diventato ormai obsoleto? Oppure è ragionevole sperare in un avvicinamento dei due soggetti? *L'uomo della Rapsodia*, come afferma Jankélévitch,

è destinato a congedarsi definitivamente dalle astrazioni dei Conservatori? Forse sì, ma non cercare una riconciliazione potrebbe accorciare la vita ai conservatori stessi, in questo nuovo secolo così impoverito di cultura storica. Se uno studente di conservatorio che sta lavorando *Scarbo* di Ravel negli intervalli suona *Onde* di Einaudi significa che qualcosa non funziona, che non ha ancora trovato il suo *ubi consistam*, il suo personale punto di mediazione tra cultura alta e cultura pop, uno spazio dialettico. Né serve cacciare dalle auliche classi chi si azzardi di improvvisare alla tastiera un giro di *blues*, come capitava ancora negli anni Ottanta in un conservatorio italiano di una grande città. Per cercare di interagire senza sudditanza, ma in modo dialettico, con il gusto contemporaneo, forse potrebbe essere utile convertire almeno una classe di pianoforte principale in una classe di *improvvisazione, composizione ed interpretazione creativa al pianoforte*. Una classe che dovrebbe prevedere alcune parti del programma di composizione classica (scrittura della romanza, della variazione, della fuga), collegandole allo studio della *retorica dell'improvvisazione*. Lo studio delle parafrasi da concerto lisztiane come

le *Reminiscenze da Norma*, o dal *Don Giovanni* sarebbe ancora oggi utilissimo per l'aspirante improvvisatore¹⁶. La loro logica formale non segue più i canoni classici, ma è concepita per tenere sempre desta la tensione di ascolto di un pubblico di minore capacità di comprensione rispetto a quello aristocratico della classicità. Anche oggi ci si trova in una situazione analoga: le capacità di ascolto e di concentrazione del pubblico odierno sembrano mediamente diminuite rispetto a qualche lustro fa, ed un riutilizzo della retorica dell'improvvisazione lisztiana, che è arte della persuasione e della comunicazione, potrebbe rivelarsi molto utile. Tali abilità si potrebbero applicare alla *world music*, alla migliore musica da film ed alla canzone italiana d'autore del Novecento. Si ristuderebbe finalmente *L'Arte di Improvvisare* di Czerny, seguendo l'esempio di un grande didatta italiano rimasto purtroppo senza continuatori, Sergio Cafaro. Il gusto dell'improvvisazione potrebbe essere stimolato anche attraverso l'invito a suonare sullo scorrimento di immagini, o di film muti. L'esercizio stimolerebbe lo sviluppo della narrativa del linguaggio musicale, che Shostakovich sviluppò intensamente da giovane lavorando proprio come pianista accompagnatore dei film muti. Lo studio dell'improvvisazione storica arricchirebbe anche le pratiche improvvisative moderne, a parer mio, monopolizzate dagli schemi dell'improvvisazione su *standard jazz*, dall'utilizzo di *pattern* evidentemente logorati dall'uso. Ascoltare la pur brillante Gabriela Montero innestare un *walking bass* con la mano sinistra per rielaborare il tema delle *Variazioni*

Goldberg alla mano destra, all'inizio fa sorridere, poi fa pensare che si potrebbe, forse si dovrebbe, fare di meglio, soprattutto se colui che improvvisa desiderasse uscire dal cliché della parodia, della comicità dei baffi sulla Monna Lisa. Ecco, restituire quel carattere di narrativa, incerta, vagabonda tipica del viandante romantico in luogo della centrifuga coazione a ripetere dei *chorus* aggiungerebbe senz'altro umanità e respiro ad una pratica, quella dei *boppers*, che ha preso i binari di un neoaccademismo jazz fine a sé stesso, non dissimile dai compiacimenti del mondo della musica colta: sempre più virtuosistico, sempre più tecnico e tendenzialmente sterile. Anche l'*interpretazione* potrebbe essere affrontata in questa classe in modo innovativo, emancipata dai tabù del neoclassicismo, prevedendo studi di ornamentazione (sui Notturmi, ad esempio), di rielaborazione, di riscrittura. Dal punto di vista della *tecnica strumentale*, si dovrebbe perlomeno riuscire ad affrontare le grandi sfide del pianismo romantico, gli studi di Liszt, Chopin, Scriabin e Rachmaninov, di solito evitati dai pianisti del corso di piano jazz. Il docente si dovrebbe porre l'obiettivo di formare un interprete e pianista-compositore

dotato di un bagaglio tecnico-strumentale più completo sia di quelli di uno studente di piano jazz che di pianoforte principale. Se si volesse invece procedere per piccoli passi, si potrebbero attuare da subito alcuni semplici ma efficaci aggiornamenti dei programmi interni: per quanto riguarda pianoforte principale perché continuare a studiare esclusivamente il modo *maggiore* ed il modo *minore* armonico e melodico, e non includere tutto il patrimonio delle scale modali? A partire perlomeno dalle *Mazurke* di Chopin, per proseguire in tutto il Novecento Storico, è tutto un fiorire di scale *doriche*, *frigie*, *locrie*, *lidie* che popolano le pagine di Bartok, Ravel, Debussy, Casella e tanti altri compositori, per non parlare del modalismo che ormai caratterizza la maggioranza della musica che si ascolta attualmente. Perché obbligare lo studente a fermarsi per anni sui modi maggiore e minore, conducendolo verso automatismi limitanti, anche dal punto di vista delle possibilità dell'orecchio e di conseguenza della mano di improvvisare al di fuori degli schemi maggiore-minore? Lo stesso dicasi per lo studio degli *arpeggi*, che dovrebbero essere organizzati perlomeno in formule cadenzanti, preludianti, in tutti i toni e modi. I dipartimenti di pianoforte principale continuano ad assottigliarsi¹⁷. È solo una questione di riequilibrio delle propor-

zioni tra i vari dipartimenti o si tratta anche di una crisi culturale interna? Già oggi, mediamente, il profilo dello studente di piano jazz, per esperienza diretta, sembra più curioso e reattivo di quello di pianoforte principale: è meno dogmatico, più aperto alla sperimentazione, più disponibile a mettersi in gioco e a confrontarsi con i compagni, più umile e consapevole dei suoi limiti. A chi scrive, sempre per diretta frequentazione, pare che i dipartimenti jazz dei conservatori italiani siano tra i pochi che vivano il presente confrontandosi con i gusti e le capacità di ascolto del pubblico contemporaneo, i cui docenti si pongano in modo dialogante con i propri allievi, organizzando i loro corsi come laboratori dello spettacolo. Riusciranno gli altri dipartimenti a fare altrettanto, o dobbiamo rassegnarci al fatto che sarà il mondo del jazz a farsi carico di salvare e valorizzare ciò che ancora è vitale nel mondo della musica colta, traghettandolo nelle modalità comunicative di oggi?

Note

¹ VLADIMIR JANKELEVITCH, BEATRICE BERLOWITZ, *Da qualche parte nell'incompiuto*, a cura di Enrica Lisciani-Petrini, Torino, Einaudi, 2012, p. 178. Altro testo di riferimento per il presente saggio è VLADIMIR JANKELEVITCH, *Liszt. Rhapsodie et improvisation*, éd. établie par Françoise Schwab, Paris, Flammarion, 1998. Questa edizione è realtà la riedizione del primo e del quinto capitolo del volume *La Rhapsodie, verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955. Il titolo *Rhapsodie et improvisation* doveva in realtà riguardare un'opera annunciata nel 1979, rimasta incompiuta, che presumibilmente avrebbe dovuto costituire uno sviluppo del primo e del quinto capitolo del volume del 1955.

² «Senza dubbio il mestiere di concertista, obbligandolo all'esercizio funambolico dell'improvvisazione su tema dato, può aver inciso sul suo modo di comporre, specialmente nel primo periodo e nelle opere direttamente derivate dal repertorio concertistico [...]». ROSSANA DALMONTE, *Liszt*, Milano, Feltrinelli, 1983.

³ FRANZ LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.

⁴ «Un giorno, sette od otto anni or sono, Liszt, che eseguì l'Adagio [della Sonata op.27 n.2] davanti ad un piccolo circolo, nel quale ero anch' io, pensò di svisarlo, secondo l'uso allora adottato, per farsi applaudire dal pubblico elegante: fra le lunghe note tenute del basso inserì trilli, tremoli, accelerò e rallentò la battuta, turbò con accordi appassionati la calma di quella tristezza e fece rombare il tuono in un cielo senza nubi. Ne sofferì crudelmente [...]». HECTOR BERLIOZ, *Journal des Débats*, 1837 cit. in PIERO RATTALINO, *L'interpretazione pianistica. Teoria, storia, preistoria*, Varese, Zecchini, 2008.

⁵ «Non una nota è stata omissa, non una nota è stata aggiunta (seguivo con gli occhi lo spartito), nessuna alterazione è stata apportata al movimento che non fosse indicata nel testo, nessuna idea è stata indebolita o distorta nel suo senso vero». HECTOR BERLIOZ, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 12 giugno 1837. Cit. in PIERO RATTALINO, *Piano Recital*, Napoli, Flavio Pagano, 1992.

⁶ «Liszt offriva ai suoi ascoltatori la forma sonora delle

emozioni che il testo suscitava in lui». PIERO RATTALINO, *Op. cit.*, p. 30.

⁷ «Si l'improvisation n'était pas une stylisation ambiguë de l'errance, Maurice Ravel, qui fut l'artiste le plus strict, le plus précis et le plus raffiné de toute la terre, n'aurait pas eu la coquetterie d'arborer un jour les oripeaux tziganes». VLADIMIR JANKELEVITCH, *Op. cit.*, p.120.

⁸ «Liszt era ossessionato dall'idea che doveva essere possibile fondere il gesto enfaticamente espressivo dei suoi giovanili lavori pianistici, ispirati al romanticismo francese, con la tradizione dell'elaborazione motivico-tematica. La retorica non doveva essere attenuata, bensì piuttosto rafforzata e trasformata da "orazione" rapsodico - improvvisativa in "discorso" musicale fissato come testo». CARL DAHLHAUS, *Liszt's Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung*, «Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischen Kulturbesitz», 1975, pp. 96-130. Cit. in ANDREA ESTERO, *Retorica dell'improvvisazione e inganni formali: una proposta di analisi delle fantasie su motivi d'opera di Liszt*, in *Quaderni dell'Istituto Liszt*, Milano, Rugginenti, 2004.

⁹ LUCA CHIANTORE, *Beethoven al pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

¹⁰ «Non è difficile supporre che con la redazione della Fantasia op.77, il compositore abbia voluto lasciare ai posteri una testimonianza non solo di quell'improvvisazione in particolare, bensì di una pratica che lo accompagnò per molti anni». *Ibid.*, p. 235.

¹¹ «Sa création était spontanée, miraculeuse: il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano soudaine, complète, sublime, et il avait hâte de se la

faire entendre a lui-même en la jetant sur l' instrument. Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'ai jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition: ce qu'il avait conçu tout d'un pièce, il l'analysait trop en voulant l'écrire, et son regret de ne pas le retrouver net, selon lui, le jetait dans une sorte de désespoir». GEORGE SAND, *Histoire de ma vie*, Paris, M. Levy, 1856, tome II, p. 446. Il capitolo su Chopin fu redatto nel 1854.

¹² KRYSZYNA KOBYLANSKA, *Les improvisations de Frédéric Chopin*, in *Chopin Studies III*, edited by Frederick Chopin Society, Varsavia, TiFC, 1990, pp. 77-103..

¹³ «Sebbene Schopenhauer non lo affermi, sembra che il lavoro del musicista non sia quello di creare musica dal nulla ma di cogliere, attraverso il genio che è in lui, la musica ideale, in sé già sussistente nell'idealità a priori, per esprimerla in seconda istanza, nella composizione eseguibile secondo le regole, dettate dal principio della ragione». ANDREA CAMPARSI, *Musica e Verità nella Filosofia di Arthur Schopenhauer*, De Musica-Annuario in divenire del Seminario permanente di Filosofia della Musica, Università Statale di Milano, anno XII. Materiale disponibile sul sito dell'Università di Milano all'indirizzo <http://Users.unimi.it/gpiana/XIII/Camparsi.htm>

¹⁴ «È paradossale, ma in un'epoca in cui il repertorio era più ristretto e meno complesso si suonava abitualmente con lo spartito, e questa saggia usanza fu interrotta da Liszt. Oggi la testa - piuttosto che ben fornita di musica - è sovraccaricata da una abbondanza inutile e rischia di affaticarsi pericolosamente. Che infantilismo e vanità, fonte di fatiche inutili, questa specie di gara di prodezza della memoria, quando bisognerebbe soprattutto fare della buona musica che tocchi l'ascoltatore! Mediocre routine in cui si crogiola una gloria mendace e che il mio caro professore Heinrich Neuhaus tanto biasimava». SVIATOSLAV RICHTER, *Perché non suono senza spartito*, dal programma di sala del concerto tenuto dal maestro presso l'Accademia Pianistica di Imola il 18 dicembre 1994. Il maestro accludevà questa pagina di riflessioni ad ogni concerto da lui tenuto nell'ultima parte della sua carriera.

¹⁵ «A un cambiamento dell'architettura dei corsi, radicale ma non sempre felice per l'anacronistico spezzettamento dell'universo disciplinare in materie improbabili, dalle denominazioni spesso involontariamente comiche, non sempre ha fatto seguito un ripensamento dei contenuti, dei metodi e soprattutto delle relazioni che intercorrono tra i diversi insegnamenti: i saperi sono stati giustapposti, più che integrati in una corrente rete dialogica. Ciò ha creato aperto disagio in quella che, in ossequio ad un'imperante teocrazia economica, siamo sempre più soliti chiamare utenza. I nostri studenti-utenti hanno sovente manifestato la delusione di dover apprendere una miriade di saperi di cui non riescono ad intravedere neppure i contorni di un colloquio possibile»; STEFANO LORENZETTI, *Una prassi esecutiva storicamente informata*, «Musica Domani», marzo 2013, n. 166, pp. 35-37.

¹⁶ «La prassi improvvisativa nella prima metà dell'Ottocento sostituisce gli schemi armonico-contrappuntistici con quelli formali (allegro di sonata, forma di Rondò, Adagio, forma di danza, etc.): l'improvvisatore-virtuoso si muove tra un modello di base - un'introduzione-preludio, una parte centrale tematica, costituita da un seguito di movimenti contrastanti ed impostata sull'avvicendamento di Adagio ed Allegro ed un'eventuale stretta brillante - ed una serie di inganni formali, cioè di sorpresa e di ambiguità che producono successioni imprevedibili». ANDREA ESTERO, *Op.cit.*, p.6.

¹⁷ Per le problematiche legate alla Riforma dei Conservatori ed alle attività di ricerca si veda anche: MARCO DI BARI, *Appunti sulla ricerca artistica*, «Rassegna Musicale Curci» 68, maggio 2015, p. 24-27.

Su Niccolò Paganini e su alcuni musicisti genovesi: documenti inediti o poco noti

Maria Rosa Moretti

I miei studi su Niccolò Paganini hanno obbligatoriamente riguardato anche la vita musicale genovese e i musicisti a lui collegati¹. D'altra parte non è possibile parlare di Paganini senza affrontare la realtà di cui è stato il principale protagonista. Mi soffermerò pertanto su alcune vicende del violinista genovese e di tre musicisti a lui particolarmente vicini. Premetto che non parlerò se non indirettamente di Camillo Sivori: per lui occorrerebbe una giornata intera.

Niccolò Paganini

È l'estate del 1828 e Paganini, a Vienna dal 16 marzo, realizza il sogno di esibirsi nelle principali città europee. Nello stesso tempo vive una delle vicende personali più dolorose: la separazione da Antonia Bianchi, la madre dell'unico figlio Achille. I fatti sono noti², ma una minuta di lettera autografa – l'unica ad oggi indirizzata da Paganini alla Bianchi – amplia le notizie in nostro possesso. Già dagli inizi di giugno, infatti, con accenti freddi e distaccati,

il violinista comunica alla compagna le modalità di ritiro degli effetti personali, modalità che prevedono la presenza di Domenico Artaria:

Sig^{ra} Bianchi,

Se per mia cagione non avesse luogo la seconda accad[emi]a a voi destinata giovedì dell'entrante settimana³, mi sottometterò alla penale che m'imponete cioè di sborsarvi millecinquecento fiorini di convenzione; ma se l'esecuzione di detta accad[emi]a venisse impedita dalle autorità vi compiacerete di approfittarvi della stessa quale potrebbe venir differita a pochi giorni in appresso.

La 2^{da} sarà quella che verrà preceduta dalla prima la sera di venerdì 6. giugno and[ant]e, cioè a dire a vostro beneficio sarà quella del 12. cadente o in altra sera vi-

cina, se al caso venisse differita per impreviste circostanze.

Saranno pronti come desiderate i vostri effetti comprese le gioie, brillanti ec. ec. domani a mezzo giorno purché sia presente il sig^r Artaria Domenico con altro

Paganini

Vienna li 3 giugno 1828⁴

Il riferimento ad Artaria non è casuale; il noto editore da subito si era dimostrato amico di Paganini. A pochi giorni dal suo arrivo aveva pubblicato la prima delle due litografie realizzate da Joseph Kriehuber⁵ e, come apprenderemo, gestiva gratuitamente gli incassi dei suoi concerti. Proprio in questa veste, il 2 giugno Artaria aveva inviato al violinista una lettera accompagnata dal *Conto generale* dei primi otto concerti con l'indicazione delle spese effettuate. Tra queste troviamo citati i quattro fiorini pagati per «affitto del di lei alloggio pel mese»⁶: già dalla metà di maggio, infatti, Antonia aveva preso con sé Achille sottraendolo al padre e si era trasferita in un appartamento sul Graben al n. 616 (all'incirca dove attualmente c'è il civico 28)⁷. Lo stesso 2 giugno Paganini aveva risposto ad Artaria di aver trovato i conti in ordine e, nel ringraziarlo, aveva sottolineato la gratuità con cui erano stati fatti⁸.

Nonostante gli attriti sempre più frequenti il rapporto artistico tra il violinista e la compagna continua sino alla tredicesima accademia del 30 giugno. Segue per Paganini un periodo difficile: alle pratiche che porteranno il 4 agosto alla definitiva separazione

dalla Bianchi e al decreto di custodia del figlio da parte del Magistrato di Vienna⁹ si aggiungono importanti problemi di salute. Il primo luglio, per esempio, scrive a Agostino Samengo: «Ieri ho dato la tredicesima accademia, ed ora conto di riposare trovandomi più che mai malaticcio...»¹⁰, ed il 5 successivo riferisce a Luigi Guglielmo Germi il desiderio dell'arciduchessa Maria Luigia di poterlo ascoltare¹¹. A queste realtà si collega la lettera non datata di Maurice Dietrichstein ad Artaria:

Baden, venerdì mattina

La prevengo, caro Sig^r Domenico, che S. M. Madama l'arciduchessa Maria Luigia verrà in città Martedì, e che ci resterà tutto il Mercoledì. Sapendo io che Sua Maestà desidererebbe sentire il Sig^r Cavaliere Paganini nel teatro, non manco di avvisarlo per mezzo di lei, credendo di attestargli con ciò la mia premura e stima distinta. La prego di renderlo informato, per prender le analoghe disposizioni, le quali non soffrono molto ritardo, premesso però ch'egli si trovi, come lo spero, in buona salute.

Non posso andar in città prima di Lunedì. Trovandomi lontano

da S. E. il Sig^r Conte di Czernin, ed incerto riguardo all'idea del Sig^r Cavaliere, favoriscano loro due signori, di concertare ed affrettare le misure necessarie.

Se non fosse possibile di dar un concerto entro questi giorni, Sua Maestà è sempre propensa di venir un'altra volta, pur che ne sia a tempo debito prevenuta

Con vera stima
M. Dietrichstein¹²

Alla volontà di legittimare il figlio rinvia la lettera (v. foto) fatta pervenire a Giovanni Battista Giordano, uno degli amici cui Paganini aveva affidato l'incarico di favorire le pratiche presso le autorità torinesi¹³:

Pregiatissimo amico

Di Casa [Torino] li I^o novembre 1836
Se per cagione di salute trovomi impossibilitato a riverirvi pel mezzo giorno, come rimasimo di concerto ieri, sarei a pregarvi di volermi indicare, se il potete, un'altra ora, per esempio alle tre o alle quattro. Ed in qualunque caso vorrei prima della vostra partenza, avere la soddisfazione di esternare alla vostra amabilità, i sentimenti della mia gratitudine ed amicizia, nonché di baciar rispettosamente la mano alla divina signora vostra. P.S. Degnatevi di un piccolo ma consolante riscontro al portatore di questo

L'aff^{mo} vostro amico
B. Nicolò Paganini

All'Illust^{mo} Signore Sig^r Pad^e Col^{mo}

Il Sig^r Gio. Batta Giordano

S.p.m.

Da riordino

N^o 42¹⁴

Per la definizione della data e del luogo – di dubbia lettura la prima e generica la seconda (manca tra l'altro l'aiuto del timbro postale perché consegnata a mano) – sono determinanti due lettere inviate a Giordano¹⁵. Nella prima, datata 12 ottobre 1836, Germe riferisce di aver saputo da Paganini che sarebbe stato a Torino «per il 15 dell'entrante», nella seconda, del 23 successivo, lo stesso violinista accenna al sopravvenuto ritardo e precisa le modalità del viaggio:

Alessandria, 23 ottobre 1836

Pregiatissimo amico

Sebbene il ritardo fino il 27 la ricomparsa in Torino possa essere nuocivo a degli affari che ho col Sig^r Mercante ed il Sig^r chitarrista Legnani, pure sacrificherò tutto per avere il sospirato piacere di godervi durante detto viaggio; e mi troverete pronto giovedì prossimo alle ore 7 del mattino per giungere alla sera nella Capitale gloriosamente.



Archivio Sivori – Eredi Sivori, tutti i diritti riservati

Vogliatemi bene com'io vi amo. Addio.

Il vostro aff^{no} amico

B[arone] Nicolò Paganini

Un maestro di Paganini

Del rapporto didattico di Paganini con Giacomo Costa si ha notizia innanzi tutto dagli *Avvisi* di Genova del 26 maggio 1794 quando è annunciata la prima esibizione del giovane violinista: «...Niccolò Paganino, allievo del cel. sig. Giacomo Costa professore di violino». Analoga e più completa informazione («...presi 30 lezioni in sei mesi del maestro Costa, primo violino nelle musiche da chiesa») è comunicata molti anni dopo dallo stesso Paganini a Pietro Lichtenthal¹⁶, e pertanto non vi sono dubbi sulla veridicità di questa discepolanza.

Dubbie, invece, sono state l'interpretazione della sua attività professionale e la conoscenza della data di nascita. Alcuni studiosi hanno ritenuto infatti che Costa sia stato maestro di cappella in cattedrale¹⁷, mentre oggi sappiamo che fu essenzialmente violinista nell'orchestra del teatro di Sant'Agostino, nella cantoria Fieschi del Duomo di Genova e in numerose chiese cittadine dove prese parte a importanti celebrazioni religiose¹⁸. Per quanto riguarda la nascita, il ritrovamento dell'atto di battesimo celebrato nella chiesa della Maddalena anticipa la data comunemente indicata¹⁹: Giacomo Francesco, figlio del violinista Pietro quondam Giacomo

e di Maddalena Saluzzo, nasce nel febbraio del 1752²⁰. Da una lettera di Mario Pedemonte a Federico Mompellio si apprende che Costa avrebbe avuto due figlie²¹, ma poiché negli *Stati d'anime* non risulta la presenza della moglie e di eventuali figli è probabile che lo studioso si riferisca alle sorelle Giovanna e Rosa che con lui abitarono anche dopo i rispettivi matrimoni²². Pedemonte accenna poi all'impossibilità di rispondere alle domande dell'amico perché a Genova, «invece di agevolare le nostre ricerche, ci chiudon volentieri la porta sulla faccia», e prosegue:

Ad ogni modo, se credete, vi dico dove ho già chiesto io ed ho ricevuto un gentile rifiuto, presso la famiglia Pallavicini, alle cui dipendenze il Costa fu per vari anni e come musico di camera e della cappella gentilizia.

Mentre degli incarichi di 'musico di camera e della cappella gentilizia' [chiesa di S. Pancrazio] non si hanno altre notizie, è noto il ruolo svolto nella cappella musicale di Sant'Ambrogio dove è primo violino dai primi dell'Ottocento alla morte²³, avvenuta nel 1827 all'età di 75 anni²⁴.

Un allievo di Paganini

... quando colà [a Lucca] prendevo lezione da Paganini.

Queste parole, comunicate da Agostino Dellepiane alla famiglia Sivori il 14 ottobre 1827²⁵, riconducono al periodo in cui il violinista faceva parte, con Pa-

ganini, dell'orchestra di corte di Elisa Baciocchi, e il continuo interesse di Paganini per il suo allievo è senz'altro dovuto a questo rapporto di discepolanza e di amicizia²⁶.

Da Napoli, per esempio, il 12 dicembre 1826 Niccolò manifesta a Geremi il suo dolore per «la disgrazia accaduta al nostro bravo Dellepiane», e nel chiedere di essere tenuto informato incoraggia l'amico a ben sperare²⁷. Ciononostante l'epistolario paganiniano non fornisce altre notizie al riguardo, mentre a far luce su questa circostanza è la seguente lettera di Dellepiane indirizzata con ogni probabilità al presidente del teatro, il marchese D'Yenne:

Eccellenza

Agostino Dellepiane violino supplementario, così detto di spalla al primo violino del Teatro di questa città, dopo della sventura incontrata in settembre 1826, vide temperarsi il rigore della sua sorte nelle lusinghiere assicuranze della Ecc^{ma} Direzione, e nel prezioso interessamento che il di lui caso infelice destò nell'animo di Vostra Eccellenza.

Non era isfuggito alla penetrazione della Ecc^{ma} Direzione, come il ricorrente nell'occasione della morte

della moglie del Sig^r Serra capo dell'orchestra, avea disimpegnato per ben 24 giorni le di lui funzioni, come supli al medesimo nella Semiramide, nell'Isolina, nel Crociato²⁸ e nella direzione di Accademie, onde si chiamava atto di giustizia quello per cui un tal professore dovesse essere restituito alla sua piazza, tostoché avesse riacquistata la sanità del suo braccio. L'umanità benedica un tal atto di giustizia verso un artista senz'altro demerito che la sventura.

Per favore del Sommo Iddio, il ricorrente essendo stato abilitato a profittare del soccorso dei fisici nelle principali città di Europa, ottenne perfetta guarigione. Rientrato nella sua patria, chiede umilmente dalla rettitudine ed equità che presiede nella Ecc^{ma} Direzione di rientrare egualmente in quel posto che il solo infortunio rese di lui vacante, e di esservi riammesso tostoché saranno esauriti gl'impegni in corso con estero soggetto [il milanese Carlo Sampietro], pronto offrendosi a qualunque esperimento d'idoneità.

Alla Civica Direzione non dirà il ricorrente ch'egli è cittadino, non rammenterà le verbali assicuranze: non si fornirà un documento della riportata approvazione per lo passato, farà tacere lo stato di bisogno, conseguenza della incontrata sciagura, avendo anche perdute le sue relazioni nell'esercizio della sua professione; ma bensì si formerà un titolo dei principi di giustizia che distinguono l'Ecc^{ma} Direzione, e di quel diritto che l'infelice senza colpa acquista all'interessamento del cuore generoso di Vostra Eccellenza, onde umilmente supplicarla di animare nella Direzione

di cui è capo, quei sentimenti che devono venire in soccorso del ricorrente, il quale colla più profonda venerazione si rassegna

Dell'Eccellenza Vostra
Umilissimo devotissimo
obbligatissimo servitore
Agostino Dellepiane
Genova li 29 aprile 1829²⁹

Nonostante i solleciti la richiesta non fu accolta. Da una fonte del 22 maggio 1829 apprendiamo che su incarico del marchese Luigi Grimaldi, presidente della Commissione dell'orchestra, fu proposto a Dellepiane di entrare a far parte dell'orchestra come prima viola conservando lo stipendio di primo violino di spalla. La proposta non fu accettata poiché «nel tempo che gli successe la disgrazia di rompersi un braccio» gli era stato promesso che «alla sua guarigione sarebbe stato ripristinato nel suo posto». Piuttosto che non occupare il suo ruolo, il violinista dichiara di preferire di «rimanere escluso dall'orchestra»³⁰.

Ad una «gravissima malattia» aveva inoltre accennato Dellepiane in una lettera non datata indirizzata alla Direzione del Teatro. Comunicata l'impossibilità di svolgere il ruolo di

primo violino, suggerisce di essere sostituito dal giovanissimo allievo, Camillo Sivori:

Illustr^{mi} Signori

Prevedendo che la gravissima malattia che soffro da parecchi mesi non mi permetterà di coprire nel Carnevale venturo il posto di primo violino al Teatro Carlo Felice, credo mio dovere di prevenirne le LL. Ss^{rie} Illustrissime, pregandole nel tempo stesso a volersi degnare di ammettere in mia vece al detto posto il Sig^r Camillo Sivori mio allievo, il quale non isdegna di prestarsi gratuitamente a disimpegnarne le funzioni sino al mio perfetto ristabilimento, e al solo oggetto di essermi utile e procurarmi un qualche sollievo nell'attuale penosissima mia situazione...

Non conosciamo quando il piccolo Sivori iniziò gli studi con Dellepiane, sappiamo però che i loro rapporti risalgono quanto meno al marzo del 1824 quando, accompagnato da Paganini alla chitarra, Pietro Casella al violoncello e Dellepiane alla viola esegue la *Sonata con variazioni per violino con accompagnamento di viola, chitarra e violoncello* M.S. 132, composta da Paganini e a lui dedicata nel periodo in cui gli diede alcune lezioni³¹.

Dellepiane muore a Genova nel 1835, ed il suo funerale è celebrato il 17 novembre nella Chiesa Parrocchiale di S. Stefano con una solenne «Messa da Requiem» composta e diretta da Giovanni Serra. La «Gazzetta di Genova» del 21 successivo annota: «distinto professore di violino, rapito alla famiglia ed agli amici dopo una lunga e penosa

malattia. I professori colleghi corsero a gara a questa triste funzione».

Un amico di Paganini

Con le parole appena lette ci colleghiamo a Giovanni Serra, uno dei musicisti più importanti nel panorama musicale cittadino dell'Ottocento: dal 1808 violinista al teatro di S. Agostino, dal 1828 primo violino e direttore d'orchestra al Teatro Carlo Felice e dal 1852 direttore del Civico Istituto di Musica³².

In queste molteplici realtà si collocano i documenti qui presentati.

Il 6 dicembre 1835, da 25 anni primo violino nelle orchestre dei teatri, Serra lamenta il mancato interesse delle autorità nei confronti dell'incarico ricoperto sul quale pesa tutta la responsabilità dell'andamento dell'orchestra e dei cantanti. Per questo, dopo aver sostenuto che

immense sono le fatiche per porre le opere in scena, e sommamente laboriose le prove per chi ad un tempo vegliando su di tutto deve far nascere l'unione e conservarla in tutto quel progresso di cui segnare deve i movimenti

pur non osando chiedere «un trattamento eguale a quello del 1° violino direttore di Torino, Milano e Parma» sollecita un adeguato compenso economico³³. La richiesta con ogni probabilità non fu presa in considerazione. Il 20 maggio successivo infatti chiede consiglio a Paganini sull'opportunità di trasferirsi a Parma; la sua città si è dimostrata con lui 'ingrata':

Amico carissimo

Genova li 20 maggio 1836

Calcolando sempre sulla sperimentata tua bontà ed amicizia ardisco inoltrarti la presente per sapere positivamente se saresti per approvare o no l'idea mi è saltata in capo di aspirare alla piazza da cui accertato vengo ritirato siasi costì il professore Gesuita [Ferdinando Melchiorri]. Dopo ciò doppiamente grato ti sarò se darmi vorrai un cenno degli obblighi come delli stipendi a tale impiego annessi. Abbandonar non vorrei la patria tuttoché meco finora ingrata, ma pure quando unitam[en]te al tuo assenso calcolare io potessi sopra un annuale e fisso stipendio di franchi quattro mila mi determinerei a sperimentare il soggiorno di Parma che assai salubre mi si dice. Tale mia idea a nessuno comunicare ho voluto e pertanto ti supplico espormi francamente il tuo sentimento in due righe che (stimandolo) ricapitarmi potresti per mezzo dell'amico Luigi Migone cui rimetto la p[resen]te per non insospettire l'amico Germi. Prima di ogni altra cosa dammi le tue nuove unite a quelle del sempre amabile ed interessante Achille che ti prego baciare per mio conto ...

Giovanni Serra.

All'illustriss° Signore

Il Sig barone Nicolò Paganini

Cav. di vari Ordini

Parma

[in alto la nota autografa di Paganini «Il maestro Serra»]³⁴

A questa situazione, evidentemente non risolta, è legato anche il desiderio di «cangiare clima» espresso nella lettera inviata a Paganini il 30 ottobre 1837³⁵, mentre non sono note le motivazioni che, il 5 agosto 1839, hanno portato Paganini ad attestare le qualità artistiche dell'amico, qualità che uniscono

sicurezza profonda di contrappunto di cui diede saggi luminosi, esperienza somma per la direzione delle opere in musica come primo violino, penetrazione ed intelligenza ad un grado tale per cui io non ne ritrovo uno superiore nei primi violini direttori d'orchestra dei principali teatri d'Europa³⁶.

Negli anni successivi Genova assiste alla trasformazione dell'orchestra del Teatro in Orchestra Civica, e anche Serra, nel 1850, chiede di farne parte:

Ill^{mo} Sig^r Sindaco

Il m[aest]ro Giovanni Serra di-

rettore dell'orchestra del Teatro Civico si pregia manifestare alla S. V. Ill^{ma} ch'egli riguarderà come una nuova carriera d'onore il continuare nelle sue funzioni con quelli onorarii fin ora percetti, dopo che il Regolamento d'istituzione dell'Orchestra Civica illustra un teatro in cui da 38 anni la pubblica indulgenza conserva il sottoscritto come primo violino diret[tor]e, e rassegna alla S.V. Ill^{ma} l'omaggio del suo rispetto il più profondo³⁷.

Dev^{mo} Obbl^{mo} Servitore
Giovanni Serra

Per la vita musicale genovese ha inizio un importante periodo. La nuova istituzione avrebbe consentito ai musicisti una maggiore stabilità economica e, venendo meno la necessità di accettare incarichi in più istituzioni, sarebbero diminuite le assenze che in più occasioni avevano portato al licenziamento.

Note

¹ Una sintesi in MARIA ROSA MORETTI, *Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)*, in *Storia della cultura ligure*, a cura di Dino Puncuh, Genova, Società ligure di storia patria, 2005, 4, pp. 379-470.

² Cfr. in particolare PIETRO BERRI, *Il dramma di Antonia Bianchi*, estratto da «Genova», n. 12, dicembre 1965.

³ L'accademia ebbe luogo il giorno previsto e fruttò 1.500 fiorini al netto dalle spese (Genova, Conservatorio di Musica N. Paganini, *Libro mastro de' conti*).

⁴ Facsimile in *Aste Bolaffi. Libri rari e autografi*, Milano, 16 dicembre 2015, lotto 774. Nella stessa occasione sono messi all'asta altri importanti cimeli per i quali si rinvia al catalogo citato.

⁵ Il Museo di Vienna (*Historisches Museum der Stadt Wien*, I.N. II.276) conserva le due litografie datate 27 marzo e 7 luglio (quest'ultima raffigura il violinista col fazzoletto bianco anziché nero e reca la scritta «Virtuoso di camera di S. M. Francesco I Imperatore d'Austria») e quella della Bianchi del 24 aprile. Le tre immagini erano state presentate alla Polizia locale per ottenerne l'approvazione (RITA STEBLIN, *Anton Gräffer's Reminiscences of Paganini's Viennese Concert Tour of 1828: An Inside View of the First Performance and the Break with Antonia Bianchi*, «Ad Parnassum», 2005, pp. 7-32: 20-23).

⁶ *I fondi paganiniani di Pietro Berri e Zdeněk Výchorný*, a cura di Maria Rosa Moretti, Genova, Stefano Termanini editore, 2011, p. 194, mf. 1349.

⁷ RITA STEBLIN, *Anton Gräffer's Reminiscences*, cit., p. 28.

⁸ Wienbibliothek im Rathaus, autografo e copia. La lettera è trascritta in NICCOLÒ PAGANINI, *Epistolario, I (1810-1831)*, a cura di Roberto Grisley, Milano, Skira, 2006, p. 382 [da ora *Epistolario*] dove è riportata la parola 'gentilmente' al posto di 'gratuitamente'. A questa lettera si riferisce la traccia suggerita a Paganini da Artaria (MARIA ROSA MORETTI, *Una nuova opportunità per la città di Genova*, in *I fondi paganiniani*, cit., p. 25). La biblioteca viennese conserva inoltre la lettera del 2 giugno di Arnstein & Eskeles ad Artaria e l'autorizzazione del 10 giugno a saldare l'orchestra: «Il Sig^r Domenico Artaria potrà saldare il presente conto

collo sborso al Sig^r Hildebranc [Hildebrand] di fiorini centoquattro come sopra. Nicolò Paganini». Per la risposta di Arnstein & Eskeles a Paganini si veda *Epistolario*, p. 383.

⁹ La documentazione visionata negli archivi viennesi (ROBERT FRANZ MÜLLER, 'Paganinis Sohn: Unbekanntes aus alten Wiener Akten', «Newes Wiener Tagblatt», LXVI, 8 marzo 1925, pp. 24-25) è in parte perduta (RITA STEBLIN, *Anton Gräffer's Reminiscences*, cit.). Il decreto del Magistrato, nella traduzione italiana e privo dell'indicazione della fonte, è noto da ARTURO CODIGNOLA, *Paganini intimo*, Genova, Municipio, 1935, p. 272. Il documento è conservato a Genova, Archivio Mazziniano (carte Paganini, n. 16321/19040). Il 10 agosto successivo Paganini redige il primo testamento a favore del figlio (PIETRO BERRI, *Paganini. Documenti e testimonianze*, Genova, Sigla Effe, 1962, p. 10).

¹⁰ Facs. in <Zvab.com/Autograph-letter-signed-N-Paganini-Niccolò/16804-311333/buch> (visto il 29-9-2014).

¹¹ *Epistolario*, pp. 391-392. Maria Luisa sarà presente all'ultima accademia viennese del 24 luglio.

¹² Vedi nota 8.

¹³ ARTURO CODIGNOLA, *Paganini intimo*, cit., p. 492, lettera a Germe del 26 agosto 1836. La legittimazione sarà concessa con Regie Patenti di Carlo Alberto il 31 gennaio 1837.

¹⁴ Ringrazio Stefano Termanini per aver messo la lettera a mia disposizione.

¹⁵ Per ambedue vedi nota 6, mf 1330 e 1297.

¹⁶ NICCOLÒ PAGANINI, *Autobiografia*, in *Allgemeine Musikalische Zeitung*, xxxii (1830), n. 20, coll. 324-27.

¹⁷ LUIGI TOMASO BELGRANO, *Imbreviature di Giovanni Scriba*, Genova, Tip. Sordomuti, 1882.

¹⁸ MARIA ROSA MORETTI-ANNA SORRENTO, *Notizie biografiche sui primi maestri genovesi di Niccolò Paganini*, in *Paganini, Genova e la musica. Saggi in onore di Alma Brughera Capaldo*, a cura di Giuseppe Isolero, Maria Rosa Moretti, Enrico Volpato, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 33-48; MARIA ROSA MORETTI, *La cantoria musicale del duomo di Genova nei secoli XVIII-XIX. Nuove acquisizioni dall'Archivio Fieschi-Thellung de Courtelary*, in *Accademie e Società Filarmoniche in Italia, Studi e ricerche*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Filarchiv, 2009, pp. 127-224; CARMELA BONGIOVANNI, *Osservazioni sulla musica a Genova nell'età di Paganini*, in *Paganini Divo e Comunicatore. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Maria Rosa Moretti, Anna Sorrento, Enrico Volpato e Stefano Termanini, Genova, 3-5 dicembre 2004, Genova, Amici di Paganini-SerEL, 2007, pp. 101-59 e EAD, *Un'impresa per la musica sacra a Genova: la cappella musicale di Sant'Ambrogio tra Sette e Ottocento*, in *Atti del Congresso internazionale di Musica Sacra*, Roma 26 maggio-1 giugno 2011, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 877-905.

¹⁹ Gervasoni, per esempio, indica la data del 1761 (CARLO GERVASONI, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, Parma, Blanchon, 1812, p. 121).

²⁰ MARIA ROSA MORETTI, *La cantoria musicale*, cit., p. 153 nota 136. A questo saggio si rinvia anche per notizie sul padre, Pietro.

²¹ «So che due figlie si sono sposate ed hanno conservato i ricordi del padre, ma finora è un punto interrogativo il nome che le due figlie hanno assunto sposandosi...», lettera del 5 febbraio 1940 (Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica, *Archivio Mompellio*, scatola 4/5).

²² Genova, Archivio della Chiesa della Maddalena, *Stati d'anime* (cfr. come esempio gli anni 1791, 1795, 1801).

²³ CARMELA BONGIOVANNI, *Un'impresa per la musica sacra a Genova*, cit.

²⁴ Cfr. nota 20. Costa viene sepolto nella chiesa di S. Maria del Rifugio.

²⁵ STEFANO TERMANINI, «Andare in tournée»: Camillo Sivori in Europa tra il 1827 e il 1841, in *Paganini, Genova e la musica*, cit., pp. 77-100.

²⁶ Rapporto già noto dalla lettera a Lazzaro Rebizzo, in cui Bartolomeo Quilici sostiene che Dellepiane era stato un «buon allievo per il suono del violino», e che per lui Paganini aveva composto musica con «somma maestria» (ARTURO CODIGNOLA, *Paganini intimo*, cit., p. 14n). Si tratta delle *Sei sonate per violino e chitarra* M.S. 26, pubblicate da Ricordi come op. 2.

²⁷ *Epistolario*, p. 299. Già il 4 agosto 1824 Paganini aveva scritto a Germi «m'incresce assai della secatura dell'amico Dellepiane, lo spero però a quest'ora risanato» (Ivi, p. 250).

²⁸ Mentre *Tèbaldo e Isolina* di Morlacchi e *Il crociato d'Egitto* di Meyerbeer furono eseguite rispettivamente il 24 dicembre 1825 e il 1° febbraio 1826, la *Semiramide* di Rossini fu messa in scena il 27 gennaio 1827. Forse Dellepiane intendeva *Edoardo e Cristina*, sempre del pesarese, rappresentata il 7 giugno 1826.

²⁹ Archivio Storico del Comune di Genova, *Amministrazione municipale 1860-1910*, sc. 1002, fasc. 36. A questo fascicolo si rinvia anche per i documenti che seguono.

³⁰ Nel fascicolo è contenuta anche una nota in cui Dellepiane precisa di «non aver giammai chiesta la piazza di prima viola» e di non averla comunque accettata perché «sotto condizione ch'egli non avrebbe più reclamato la sua piazza di primo violino».

³¹ Sarebbe poi interessante poter individuare il Camillino nel violinista indicato

come «allievo Dellepiane» nell'orchestra del Teatro S. Agostino del 1825. Su Sivori e sui rapporti con Paganini e Dellepiane cfr. la bibliografia citata in STEFANO TERMANINI, *Ispirazioni ed echi paganiniani. Camillo Sivori davanti alle sue platee*, in *Paganini Divo e Comunicatore*, cit., pp. 527-58.

³² È lo stesso musicista a fornire queste informazioni il 15 marzo 1872 quando, dopo 63 anni di servizio, presenta la domanda di collocamento a riposo (ADELE PIERROTTET, *Camillo Sivori*, Milano, Ricordi, 1896, pp. 22-3, nota 1).

³³ Vedi nota 29. Anche in questo caso, se non è indicato diversamente, a questa scatola si fa riferimento per i documenti che seguono.

³⁴ Trento, Biblioteca comunale, Fondo Anzoletti, MA51.

³⁵ MARIA ROSA MORETTI e ANNA SORRENTO, *Fonti*

paganiniane a Genova, introduzione a «La pagina e l'archetto 4», Genova, Comune di Genova, 2004, p. 19.

³⁶ *Un nuovo autografo di Paganini*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», 1984/4, pp. 32-3. Esistono poi due copie. Per la prima cfr. EDWARD NEILL, *Niccolò Paganini. La vita attraverso le opere i documenti e le immagini*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1978, p. 17, per la seconda si veda <<http://www.cambiaste.com>> Antiquariato e dipinti antichi. Asta 0125>, dove la data è erroneamente corretta in 1838.

³⁷ Vedi nota 29.

Busoni interprete di Liszt

Marco Vincenzi

Il viaggio per Nizza e ritorno mi ha mostrato per la prima volta la costa che chiamano 'la Riviera'. Nonostante il cattivo tempo, mi è sembrato uno dei paesi più belli che io abbia mai visto. E mi propongo di godermelo una volta con te, in pace... Davanti il mare, dietro monti alti, pittoreschi, a mezza costa coltivazioni a terrazze con palme, limoni e vigne; dappertutto, in qua e in là, vecchie città a forma di piramide, di un grigio leggendario e ville soleggiate. [...] I Genovesi decantano maggiormente la costa che corre di qui alla Toscana [...]¹

Con queste parole Ferruccio Busoni descrive alla moglie la Riviera di Ponente, in una lettera spedita da Genova il 27 febbraio 1909. Nel contesto odierno, mi sembra che l'inserimento di Busoni (anche limitato al suo essere interprete di Liszt, come dai confini che circoscrivono il mio intervento) possa giustificare un'estensione del titolo di questa tavola rotonda da *Tre a Quattro virtuosi a Genova*: Busoni si aggiunge come una sorta di D'Artagnan ai tre moschettieri, potendo anche vantare i suoi passaggi nella nostra città. Quelli documentati sono nel 1915, all'andata e

al ritorno da una *tournée* americana: Busoni era salpato da Napoli in gennaio, riapprodandovi in settembre, ma transitando sempre per Genova². Naturalmente, sono passaggi di un musicista che viaggiava dall'Italia all'Austria, dalla Germania alla Finlandia, dalla Russia agli Stati Uniti, per poi tornare in Europa fra Gran Bretagna, Francia, Svizzera, fino alla scelta di Berlino come residenza definitiva.

Al di là di Genova, però, Busoni è legato a Liszt quasi quanto Liszt è legato a Paganini per la creazione della propria tecnica di virtuoso. Certo, Liszt deve 'trasportare' il virtuosissimo paganiniano dal violino al pianoforte, mentre Busoni può restare sullo stesso strumento. Tuttavia, la 'scoperta' che Busoni fa di Liszt (e la portata di tale scoperta sulla propria evoluzione) è paragonabile a quella che Liszt aveva fatto di Paganini dopo averlo

ascoltato a Parigi nel 1831: “bisogna che io diventi Paganini”, si dice che abbia affermato³, cercando di oltrepassare i limiti del pianoforte, come Paganini aveva oltrepassato quelli del violino. Le differenti versioni deli *Studi da Paganini* di Liszt stanno a testimoniare come l’abbagliante virtuosismo dei *Capricci* per violino debba attraversare fasi successive, prima di trovare un corrispondente equilibrio fra gesto e attuazione sul pianoforte. Vedremo come Busoni – a suo modo – ritrascrive Paganini già trascritto da Liszt e ascolteremo come lo suona. In altre parole, cercheremo di inquadrare Busoni interprete di Liszt sia nella pagina scritta che nell’esecuzione dal vivo.

La presenza di Liszt nella vita di Busoni fu una costante, paragonabile soltanto – *mutatis mutandis* – a quella di Bach⁴. A questo proposito, fu emblematico il 1894, nel corso del quale Busoni trascrisse per pianoforte e orchestra la *Rapsodia spagnola* di Liszt (eseguita in prima assoluta a Berlino sotto la direzione di Mahler)⁵; nello stesso anno veniva pubblicato il primo dei venticinque volumi della Busoni Ausgabe. La prima grande trascrizione da Liszt nasceva quindi in contemporanea alla prima pietra di un edificio bachiano che, negli anni, si sarebbe diversificato in elaborazioni *di* Bach e creazioni proprie *da* Bach. Anche Liszt sarebbe diventato un punto di riferimento fondamentale, sia per il pianista che per il compositore Busoni:

Fu quello il momento della mia vita in cui nel mio modo di suonare mi si fecero palesi tali lacune ed errori, che con decisione energica

ripresi lo studio del pianoforte dall’inizio, e su basi completamente nuove. Le opere di Liszt divennero la mia guida e mi dischiusero una conoscenza intimissima della sua scrittura; sul suo specialissimo ‘periodare’ basai la mia ‘tecnica’: gratitudine e ammirazione mi resero allora Liszt maestro e amico⁶.

Le sfiancanti *tournées* americane degli anni 1892-94 non ebbero come unico risultato la reazione di Busoni contro la *routine* del virtuoso, ma lo indussero a rivedere anche il suo rapporto con Liszt, di cui – fino ad allora – aveva in repertorio prevalentemente parafrasi, pezzi di bravura o lavori ispirati all’Italia (come *Venezia e Napoli*, che eseguiva spesso)⁷. Lo scritto intitolato “Le edizioni delle opere per pianoforte di Liszt”, pubblicato sull’*Allgemeine Musik-Zeitung* di Berlino nel 1900, costituisce forse il primo segno “ufficiale” del lavoro cominciato negli Stati Uniti:

In verità Bach è l’*alfa* della composizione pianistica e Liszt l’*omega*. [...] Il suo processo evolutivo è inverso a quello di Beethoven. Questi procede dalla limitazione della maestria alla illimitatezza della natura, Liszt da libero uomo

della natura a maestro che domina la forma, ma non la sorpassa⁸.

Nelle “Avvertenze preliminari agli *Studi* di F. Liszt”, che apre il primo volume della sua edizione del 1909, Busoni aggiunge:

Il segreto dell’ornamentazione lisztiana è la *simmetria*. In lui si uniscono, inoltre, la sicurezza formale di un classico e la libertà dell’improvvisatore; l’armonistica di un rivoluzionario è nella mano tranquilla di un sovrano; la fiorita melodica del latino si libra sulla pensosa serietà del nordico; e ogni cosa il suo senso del suono compenetra e indora, e sopra ogni cosa domina ‘il pianoforte’, che dà le ali al corso della sua concezione, così come l’‘idea’ di Liszt dà la parola al pianoforte. [...] Liszt [...] affianca la *tecnica al servizio dell’idea*. Chi ancora non prova simpatia per Liszt dovrebbe anzitutto imprimersi nella mente questo fondamentale principio⁹!

Tornando alla cronaca, a cavallo del secolo il repertorio lisztiano di Busoni era in continua espansione: fra il 1900 e il 1903, presentò a Berlino tutti gli *Studi trascendentali*, gli *Studi da Paganini*, buona parte delle *Années de Pèlerinage*, trascrizioni da Schubert, parafrasi da Donizetti e Meyerbeer, e opere più ampie come la *Seconda Polacca* o la *Sonata*. Nel 1904, Busoni stupì il pubblico della capitale tedesca con tre concerti monografici dedicati a Liszt¹⁰; ancora a Berlino, per il giubileo lisztiano del 1911 (cento anni dalla nascita e venticinque dalla morte), propose sei *récit* comprendenti

anche opere di raro ascolto, fra cui le *Variazioni su un tema di Bach* e una propria rielaborazione-completamento della *Fantasia su due motivi delle ‘Nozze di Figaro’*¹¹. Nel suo breve periodo bolognese, Busoni apparve come direttore e solista nella sua trascrizione della *Rapsodia spagnola* e della *Faust-Symphonie*, fino ad allora sconosciute in Italia¹². Negli anni del suo volontario “esilio” a Zurigo – durante la Prima Guerra Mondiale – diresse *Les Préludes*, il *Secondo Concerto* per pianoforte (con Egon Petri solista) e la *Faust-Symphonie*, ma si produsse anche come pianista in una memorabile “Liszt-Abend”¹³.

Busoni suonò in pubblico fino al 1922, inserendo regolarmente Liszt nei suoi programmi, accanto a Bach, Beethoven, Chopin e alle sue composizioni: lo riteneva la chiave di volta del pianismo moderno. Nella sua visione della storia, Liszt portava a compimento un periodo, apprendone allo stesso tempo un altro: recuperando la polifonia bachiana, la fondeva con le conquiste formali di Beethoven e con le scoperte timbriche di Chopin. Così facendo, Liszt preparava la strada allo stesso Busoni, che – ritornando a Bach e “trasfigurandolo” – chiudeva il cerchio.

Quanto sopra ci può essere utile per valutare il peso di Liszt nell'evoluzione del pianista Busoni, ma anche per cogliere la crescente importanza di Liszt per il compositore Busoni nel corso degli anni. Sofferamoci ora sul revisore-trascrittore Busoni, dal momento che la mole di edizioni lisztiane è seconda soltanto a quella delle edizioni bachiane. Busoni inizia a pubblicare lavori di Liszt secondo il proprio concetto di revisione (che vedremo poi in dettaglio) nel 1880, con la trascrizione per due pianoforti del Salmo 18 *Coeli enarrant*, seguita poi (1894) dall'ambiziosa trascrizione per pianoforte e orchestra della *Rapsodia spagnola*, alla quale ho già accennato. Le opere di Liszt editate da Busoni proseguono poi fino al 1923 (un anno prima della morte del musicista empoiese), passando da autentiche riscritture (come quella del *Mephistozelzer*, che Busoni trascrive dalla partitura orchestrale), rielaborazioni-complementi (come la già citata *Fantasia su due motivi da 'Le nozze di Figaro'*), sorte di 'mosaici' (come la *Seconda Polacca*, che comprende una cadenza busoniana), fino a revisioni con intenti didattici.

All'ultima serie appartengono gli *Studi*, pubblicati in tre fascicoli su invito della Franz Liszt-Stiftung di Weimar, che fra il 1901 e il 1936 avrebbe stampato trentaquattro volumi lisztiani per Breitkopf & Härtel (la stessa casa editrice di Busoni). Nel 1907 Busoni accettò l'invito, licenziando fra il 1910 e il 1911 la sua revisione delle tre versioni degli *Studi trascendentali*, la *Grande Fantasia di bravura su 'La Campanella' di Paganini*, gli *Studi da Paganini*, le due versioni dello *Studio di perfeziona-*

mento, i *Tre* e i *Due Studi da concerto*. In particolare, gli *Studi da Paganini* vengono ristampati a parte nel 1912, senza ulteriori cambiamenti; questa revisione non va però confusa con i successivi arrangiamenti da concerto dei singoli *Studi*, pubblicati separatamente fra il 1913 e il 1923¹⁴.

A questo punto – dato il tema della tavola rotonda e il tempo a disposizione – possiamo concentrare il nostro interesse specifico su due *Studi*, la loro edizione e la loro esecuzione. Iniziamo dal n. 3 (*"La Campanella"*), la cui nuova versione è dedicata a Leopold Godowsky: già questa dedica potrebbe farci riflettere. Fra il 1894 (stesso anno della *Rapsodia spagnola* di Liszt-Busoni) e il 1914 il grande virtuoso russo pubblicò una serie di *Studi sopra gli Studi di Chopin*, che si pongono come funamboliche riscritture degli originali chopiniani e che ancora oggi costituiscono una sfida per ogni pianista. In ogni caso, torniamo a *La Campanella* per vedere qualche esempio degli interventi di Busoni. Innanzitutto, la partitura si presenta con un doppio sistema per ogni rigo, in modo da poter distinguere la trascrizione di Paganini-Liszt da quella di Paganini-Liszt-Busoni. [Fig. 1]

Già l'inizio si mostra differente: alle batt. 5-12 della mano destra, mentre



Fig. 1



Fig. 2

Liszt mette i salti in semicrome (che caratterizzano tutto il brano), Busoni esordisce con più semplici ottave in crome, a cui però aggiunge l'indicazione *quasi campanelle*; nell'esecuzione, le batt. 8-12 sono molto più libere ritmicamente, rispetto a quanto scritto. Alle batt. 34 e 36 della mano destra, Busoni opta nuovamente per una soluzione più redditizia,

sostituendo le doppie note previste da Liszt con doppie terze [Fig. 2] mentre poco più avanti (batt. 50-59 della mano destra) fa il contrario, interrompendo la figurazione di note ribattute e salti, in luogo della quale inserisce un ingegnoso disegno cromatico; nell'esecuzione, però, Busoni taglia curiosamente questo episodio, passando al successivo (mano destra, batt. 61-66 Liszt; 60-64 Busoni), dove al posto delle quartine di biscrome di Liszt troviamo terzine di semicrome. [Fig. 3]

Poco oltre (batt. 76 Busoni), è significativo come Busoni accentui l'accordo della mano sinistra che nella sua versione arricchisce il bicordo lisztiano. [Fig. 4]

Un interessante esempio di amplificazione del testo si trova alle batt. 84-94 di Busoni (che corrispondono alle batt. 80-88 di Liszt) e nel finale (batt. 144-147 di Busoni). Nell'insieme, Busoni termina a batt. 147 e Liszt a batt. 140. In conclusione, la redazione busoniana sembra preferire una maggiore concretezza nei passi virtuosistici (che non divengono più facili, ma forse più pianistici) e una certa libertà nel variare disegni che compaiono più volte. Per contro, tutta l'esecuzione è di un nitore e di

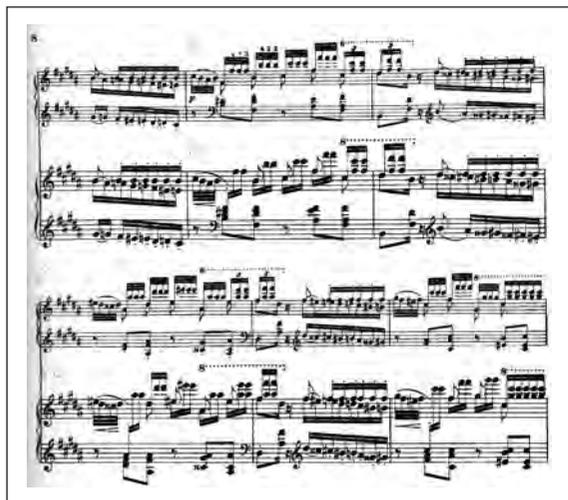


Fig. 3

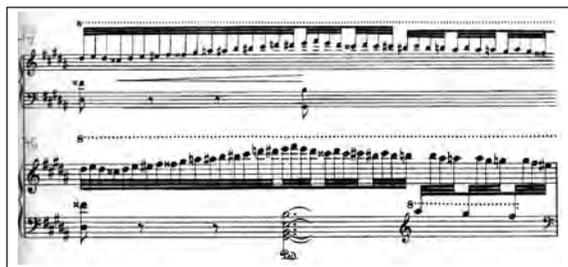


Fig. 4

una misura su cui ritorneremo.

Proseguiamo con lo *Studio n. 5* ("La Caccia"): qui il numero di battute non si discosta dalle 139 di Liszt e le varianti sono minime. In compenso, l'esecuzione è molto caratteristica: direi che – in generale – Busoni accentua la trasparenza del brano, riducendo al minimo l'uso del pedale di risonanza, e questo rende la sua interpretazione piuttosto inconfondibile. Ad esempio, tutto il passo alle batt. 18-24 e simili

non viene quasi pedalizzato: il disegno armonico della mano sinistra assume una valenza melodica inedita e le quartine che si formano fra le due mani risultano ritmicamente in particolare evidenza. Fra le piccole modifiche scritte e quelle eseguite c'è un'ulteriore scarto: a batt. 40, l'accordo sul secondo movimento si muta in un'ottava grave, mentre la duina di semicrome aggiunte sul primo movimento di batt. 51 diventa una terzina. Non possiamo passare sotto silenzio la strabiliante qualità dei *glissandi* e dei doppi trilli di batt. 70-72 e simili: i doppi trilli sono una piccola aggiunta, che eseguita così crea un effetto timbrico insospettato. Prima dell'ultima variante di batt. 112-118. [Fig. 5]

Busoni raddoppia il lungo arpeggio di batt. 110-111 e non altera il tempo, nonostante mantenga l'indicazione lisztiana *Un poco animato*. Ultima modifica: una scale in seste *pp* in luogo della chiusa *f* prevista da Liszt.

Per concludere, limitandoci ai soli esempi visti e ascoltati, credo si possano fare le seguenti osservazioni: le modifiche testuali che Busoni apporta alla redazione di Liszt sono sempre nel segno di un miglior rendimento strumentale, di una maggiore varietà nelle ripetizioni o di un arricchimento



Fig. 5

del timbro. Non a caso Busoni parte dall'ultima versione lisztiana, comunemente considerata la più concreta. L'interpretazione al pianoforte credo si possa definire 'classica' per rigore ritmico e senso formale: Busoni non indulge minimamente a effetti di *rubato*, o quant'altro potrebbe essere comprensibile in pagine virtuosistiche ottocentesche. Pensiamo anche soltanto per un momento alla concezione del tempo in molti altri grandi pianisti della sua generazione (uno per tutti: Paderewski) e facciamo le nostre considerazioni. Un'ultima parola sul ritrascrivere una trascrizione, per di più di un nume

tutelare busoniano come Liszt e ancora di più di una trascrizione già oggetto di diverse redazioni da parte dello stesso Liszt: personalmente credo che per questi *Studi*, generati da un originale violinistico, valga al massimo grado uno dei concetti-cardine dell'estetica busoniana e non trovo parole migliori di quelle dello stesso Busoni per chiudere.

Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce, il pensiero perde la sua forma originale. [...] L'idea diventa una sonata, un concerto; e questo è già un adattamento dell'originale. Da questa prima alla seconda trascrizione il passo è relativamente breve e senza importanza. Pure, in generale, si fa un gran caso solo della seconda. E nel far ciò non si avverte che la trascrizione non distrugge la versione originale, e che quindi non si perde questa per colpa di quella.

Anche l'esecuzione di un lavoro è una trascrizione, e anche questa non potrà mai far sì che l'originale non esista – per quanto libera ne sia l'esecuzione.

*Perché l'opera d'arte sussiste intera e immutabile prima di risuonare e dopo che ha finito di risuonare. È insieme dentro e fuori del tempo.*¹⁵

Note

¹ FERRUCCIO BUSONI, *Lettere alla moglie*, a cura di Friedrich Schnapp (traduzione e prefazione dell'ed. it. a cura di Luigi Dallapiccola), Milano, Ricordi, 1955, p.134.

² DELLA COULING, *Ferruccio Busoni. "A musical Ishmael"*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2005, p.281.

³ JOSEPH-LOUIS D'ORTIGUE, *Franz Liszt* (sic), «Revue et Gazette Musicale de Paris», 14 giugno 1835, cit. in PIERO RATTALINO, *Liszt o il giardino d'Armida*, Torino, EDT, 1993, p.17.

⁴ DELLA COURING, *Ferruccio Busoni* cit., p. 141.

⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁶ FERRUCCIO BUSONI, *Valore della trascrizione*, in *Lo sguardo lieto. 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.217.

⁷ «L'esecuzione di *Venezia e Napoli* di Liszt mi entusias mò particolarmente. [...] Suonava la *Tarantella* in modo tale che, sulla via del ritorno a casa, in ogni piccola cellula di me saltava la tarantella», scrive Gerda Busoni, *Ricordi di Ferruccio Busoni* (ed. orig. ted. a cura di

Friedrich Schnapp; trad. it. di Viorica Schmidinger; rev. a cura di Anna Ficarella), Empoli, Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni, 2005, pp.14-15.

⁸ FERRUCCIO BUSONI, *Le edizioni delle opere per pianoforte di Liszt*, in *Lo sguardo lieto* cit., pp. 320-321.

⁹ *Ibidem*, pp. 330, 335.

¹⁰ SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT/Musica, 1982, p.41.

¹¹ PIERO RATTALINO, *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*, Milano, Ricordi/Giunti Martello, 1983, pp.82-83.

¹² SERGIO SABLICH, *Busoni* cit., p. 54.

¹³ *Ibidem*, pp. 58-59.

¹⁴ Cfr. LARRY SITSKY, *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*, Westport, Greenwood Press, 1986, pp. 214-224.

¹⁵ FERRUCCIO BUSONI, *Valore della trascrizione*, in *Lo sguardo lieto* cit., p. 219.

Eartraining (o formazione dell'orecchio)

Cécile Peyrot, Daniela Napoli

Eartraining è una parola molto in voga in questi ultimi tempi e che la lingua italiana, potremmo dire lingua madre della terminologia musicale, sta cercando di integrare. *Eartraining*: parola sicuramente più pragmatica detta in inglese che nella sua traduzione letterale di *allenamento dell'udito* ma che, forse, non esprime al meglio la funzione che rappresenta. Ma che cosa significa "allenare l'orecchio"? Non dovrebbe essere naturale, per un musicista, principiante o no, amatoriale o professionista, essere già in possesso di particolari attitudini uditive? Certamente, chi s'interessa di musica parte già con l'intento di occuparsi dei suoni, ma in che modo?

Che cosa significa "*Eartraining*"?

Molto usato nei paesi anglosassoni, l'*Eartraining* vuole educare l'orecchio a riconoscere gli elementi di base del linguaggio musicale (determinati intervalli, scale, modi, accordi, *patterns* ritmici ecc.). Si tratta quindi prevalentemente di un lavoro piuttosto tecnico che può essere effettuato in maniera totalmente autonoma dallo studente. Non a caso, numerosi sono i programmi informatici (talvolta anche gratuiti su Internet) a proporre l'utilizzo

proprio perché basati sul sistema binario di SI/NO senza aver bisogno di esprimere qualche sfumatura. Un esempio tipico che non è stato ancora risolto dai programmatori informatici è quello dell'intervallo di 4a eccedente (il nostro "*Diabolus in Musica*") assimilato alla 5a diminuita. Certo, se si sente questo intervallo fuori da un contesto, il primo come il secondo sono identici a livello uditivo e quindi la risposta sarà corretta in ambedue i casi. Ma ha senso saper riconoscere un intervallo per sé stesso? Altro esempio: il problema della suddivisione ternaria nel caso della terzina da eseguire con la tastiera del computer: per i motivi suddetti, spesso e volentieri è opera del caso se si riesce a riprodurre una terzina in modo corretto con la tastiera. L'*Eartraining* è quindi forse qualcosa di più. Tuttavia, non è nemmeno il nostro

vecchio dettato musicale impostato in modo che lo studente riesca a ricostruirlo anche senza aver percepito un minimo di senso musicale. «Il dettato, così com'è inteso nel curriculum delle nostre scuole musicali (...) è una parte completamente inutile dell'istruzione musicale»¹. L'importanza del discorso è innegabile perché basata anche su aspetti timbrici (ascoltare un tema eseguito da un violino non è la stessa cosa che ascoltarlo da un flauto) e, soprattutto, interpretativi (lo stesso tema eseguito da due violinisti diversi presenta notevoli differenze a livello analitico-uditivo) che non possono assolutamente essere esclusi per un approccio uditivo corretto. Per riprendere l'esempio precedentemente descritto dell'intervallo di 4a eccedente e di 5a diminuita, si potranno riconoscerne le differenze se si sentono in un contesto musicale; si potrà capire anche perché stanno in quel determinato punto e non altrove nella frase che si sta ascoltando. In questo caso, sarebbe quindi più opportuno utilizzare il termine di "Formazione dell'orecchio" come sviluppo articolato e costruito dell'orecchio musicale attraverso la sostanziale comprensione del discorso. Questo, infatti, è stato il tema del Workshop "Sentiamoci a Parma 2016" al quale abbiamo partecipato come docenti del Conservatorio Paganini.

Il Workshop "Sentiamoci a Parma 2016" nasce con un duplice intento: riunire in un unico evento docenti di Eartraining provenienti da diverse realtà europee ed italiane – rappresentative di altrettante metodologie – e come occasione di confronto tra diversi *modi operandi*.

Le giornate di lavoro sono state impostate con vere lezioni tenute dai vari docenti a gruppi di studenti del Conservatorio, a partire dai primi anni del pre-

accademico, fino ai corsi accademici di triennio.

Obiettivo comune a tutti i relatori è stato la formazione dell'orecchio in tutti i vari aspetti: riconoscimento timbrico, delle altezze, delle durate, della dinamica, dell'agogica, della struttura, dello stile; quindi un lavoro mirato per sviluppare lo spirito analitico e la memoria.

Tutti i relatori hanno focalizzato l'attenzione su esercizi specifici al fine di ottenere un particolare risultato considerando fondamentale, novità nel panorama didattico italiano, che la molteplice varietà delle attività proposte avvengano sempre nell'ambito di un "contesto musicale" di senso compiuto, all'interno di brani d'autore.

Con orgoglio, noi docenti genovesi, abbiamo constatato che quanto proponiamo nei nostri corsi pre-accademici ed accademici è perfettamente in linea con quanto presentato dai colleghi rappresentanti altre realtà europee, soprattutto nell'ambito dell'analisi all'ascolto. Anche loro sostengono che le lezioni teoriche devono assolutamente aiutare e NON sostituire l'ascolto. Lo studente deve raggiungere abilità sia di riconoscimento di altezze e durate, con la capacità di trascrizione in notazione, sia di riconoscimento delle strutture musicali.

Un grande sostenitore dell'*Eartraining* è il M. Alberto Odone, insigne musicista e docente al Conservatorio di musica di Milano. Da sempre presente ai Workshop di Parma, propone con grande professionalità, convinzione ed entusiasmo modelli per impostare una lezione con “piccoli” aspiranti musicisti o con studenti di corsi accademici. Il M. Odone si può dire che abbia dedicato gran parte della vita allo studio della didattica musicale ottenendo, grazie anche alle sue doti di grande trasciatore, risultati stupefacenti.

Egli sostiene che tutti noi siamo sottoposti a grandi quantità di stimoli musicali: dai *jingle* pubblicitari e musica per televisione e cinema, al repertorio di consumo e repertorio colto. Queste sono esperienze molto diverse tra loro, ma tutte hanno un elemento in comune: il linguaggio tonale tanto caro a noi occidentali. L'obiettivo da raggiungere è quello di portare l'allievo a saper codificare il suono attraverso il segno, partendo dalla conoscenza di esempi musicali tratti dalla musica colta, o da musica di consumo o, ancora, da musica popolare, purché sia musica adatta all'età dell'allievo.

Per raggiungere tale obiettivo il mezzo più efficace è il “canto per imitazione”, per creare quel repertorio dal quale, in seguito, si estrapoleranno i modelli formali, ritmici, melodici ed armonici che rappresenteranno il materiale di studio.

Ma non dobbiamo fermarci al canto; individuare scale, intervalli, accordi, successioni accordali, moto delle parti, cadenze, la testura, le forme, forme di accompagnamento, forme melodiche particolari, richiede non solo una preparazione teorica ma, soprattutto, una abitudine “all'ascolto informato”.

Tutti i relatori hanno sottolineato quanto sia impor-

tante avere una formazione musicale di base solida, non solo teorica e che diventi una consuetudine non fermarsi all'ascolto, ma preoccuparsi di riconoscere gli elementi che costituiscono la struttura del brano. Ciò è in accordo con quanto viene già svolto oggi al Conservatorio Paganini: di seguito viene riportato un esempio di approccio alla metodologia di ascolto.

Partendo “dall'ascolto globale” di un brano è importante riconoscere:

- la struttura formale del brano (forma bipartita, tripartita ecc.);
- da quali strumenti è formato l'organico;
- a quali strumenti è affidato il materiale tematico;
- quali funzioni svolgono gli altri strumenti dell'orchestra.

Passando “all'ascolto analitico” di una sezione del brano si possono riconoscere:

- tipologia di ritmo iniziale;
- metro;
- modo;
- numero di cadenze;
- dinamica;
- il linguaggio compositivo utilizzato (detto “ordito”, ossia l'elemento ca-

ratteristico della “testura”, come lo è, in ambito tessile, il materiale del tessuto).

I linguaggi di riferimento nella musica occidentale sono:

- monofonia (procedimenti all’unisono o raddoppi d’ottava);
- omofonia (melodia accompagnata);
- polifonia (libera o imitata).

Considerando i cambiamenti di testura e dinamica è possibile quindi individuare da quanti episodi è formata la sezione del brano.

Tenendo conto del metro e della pulsazione di riferimento si possono isolare i segmenti e stabilire da quante battute è formato ciascuno di essi.

Dopo aver riascoltato si possono riconoscere le relazioni tra le parti nell’ambito di ciascun segmento distinguendo, ove possibile, gli strumenti da cui tali parti sono eseguite.

Un esempio di quanto appena descritto lo si può trovare nella tabella sottostante:

N° segmento	Tipo di ordito	Dinamica	Relazioni tra le parti strumentali	Estensione
1	omofonia	piano	Tema ai violini primi, accompagnamento del resto degli archi; ripieno timbrico dei fiati	8 misure

Si descrive prima il profilo ritmico ed infine quello melodico della melodia con l’aiuto del pianoforte. Quindi si volge l’attenzione sul profilo melodico e ritmico dei violoncelli e dei bassi e lo si trascrive.

Si riascolta il segmento e si concentra l’attenzione sulla sintassi armonica. Si propongono quindi tre successioni armoniche tra le quali gli studenti dovranno riconoscere quella corretta.

Si annotano le osservazioni e lo schema della struttura analizzata.

Si riascolta il primo frammento, seguito dal secondo, facendo qualche considerazione riguardo alla funzione del secondo segmento rispetto al primo.

Si passa poi ai segmenti successivi, caratterizzati,

magari, da altri tipi di “ordito”, ascoltando i violoncelli ed i bassi, descrivendone il percorso.

A questo punto si passa alle considerazioni finali sulle caratteristiche complessive ed alla funzione svolta dai vari segmenti (movimento, instabilità, sviluppo motivico-tematico, transizione, ecc.)

Dall’ascolto complessivo finale si riassumono le osservazioni fatte in precedenza sui vari segmenti presi in considerazione:

TIPOLOGIA	FUNZIONE
Ordito omofonico (melodia accompagnata)	Espositiva / riespositiva
Ordito monofonico	Raccordo / preparazione
Ordito polifonico	Sviluppo / transizione
ordito omofonico	Terminativa

Di seguito viene presentato un esempio di schema per la preparazione e l'organizzazione di una lezione di Eartraining, basato su quanto proposto da Violaine de Larminat dell'Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna.

Proposte di esercizi inerenti la parte melodica:

MEMORIZZAZIONE DI UN TEMA DELLA LETTERATURA:

- ricantare senza dire / dicendo nomi delle note;
- analisi: battuta / tonalità / motivi / ripetizioni / struttura;
- trasporto senza nome delle note;
- trasporto con nome delle note.

LEGGERE E MEMORIZZARE UN BREVE BRANO A DUE VOCI, QUINDI RISUONARE O RICANTARE A PIÙ VOCI.

IMPROVVISAZIONE:

- di un tema con struttura data (Antecedente/Consequente, ABA, ecc.);
- di una melodia su uno schema armonico dato (passacaglia, ecc.);
- di una corta melodia con pochi intervalli scelti prima.

DETTATO SENZA RITMO:

- di intervalli;
- accordi arpeggiati;
- accordi di settima con cambiamento di registro

DETTATO AD UNA VOCE:

- tema corto tratto dalla letteratura;
- dettato con difficoltà specifiche;
- basso di un brano per orchestra o ensemble;

DETTATO A PIÙ VOCI:

- scritto dall'insegnante con difficoltà specifiche;
- tema a due voci tratto dalla letteratura;

DETTATO ATONALE:

- accordi alterati;
- -accordi con note aggiunte;
- cluster.

Proposte di esercizi inerenti la parte armonica:

- ricantare accordi e/o cluster suonati al pianoforte;
- ricantare subito note suonate con registri estremi;
- cantare la terza o la fondamentale di una triade.

RIPETIZIONE SPONTANEA:

- delle note di un accordo suonato in successione libera dal basso all'acuto;

- della fondamentale, o della terza o della settima degli accordi suonati (con raddoppi, rivolti, ecc.);
- delle note del basso di una progressione di 3-4 accordi suonati;
- di una nota aggiunta (al basso o in una voce intermedia) ad un accordo suonato prima.

LAVORO DI RISOLUZIONE DI DISSONANZE:

- cantare la risoluzione della settima / del basso di accordi di 7;
- cantare le risoluzioni possibili di un tritono;
- cantare gli accordi indicati da un basso cifrato a partire dal basso.

RICONOSCIMENTO:

- di cadenze;
- di modulazioni;
- delle funzioni degli accordi suonati.

Un altro argomento trattato al workshop, trascurato spesso dalla scuola italiana, è “seguire/sentire il basso”. Il lavoro preparatorio all’ascolto del basso si articola in vari punti:

- 1) Prima di tutto occorre capire la funzione che ha la voce del basso:
 - funzione tematica
 - funzione contrappuntistica
 - funzione armonica
 - funzione di accompagnamento o di ripieno armonico.
- 2) In secondo luogo individuare i motivi che rendono difficile l’ascolto del basso:
 - l’aspetto generale del materiale (es. tessuto denso)
 - la relazione della dinamica fra le voci

- la sonorità e miscela dei timbri
- la tecnica di composizione
 - polifonia
 - omofonia
 - omoritmia o ritmo diversificato
 - condotta delle voci (movimento contrario, obliquo, parallelo)

Occorre inoltre individuare dove e quali sono le cadenze che strutturano il discorso del brano, riconoscere le modulazioni, le progressioni, le dissonanze e la loro risoluzione.

Altri tipi di lavoro si possono basare, per esempio, sulla lettura:

- di esercizi ritmici a due voci, quindi, con melodia e basso, tratti dalla letteratura;
- di esercizi sull’intonazione di cromatismi (ad esempio prendendo un tema di passacaglia);
- cantata di una melodia qualsiasi con accompagnamento cromatico (con due voci, o con il pianoforte).
- in chiave di fa:
 - scegliendo il basso:
 - di un quartetto d’archi
 - di un concerto grosso
 - di una sinfonia classica

- cantando il basso letto precedentemente;
- ascoltando infine il pezzo seguendo il basso.
- in chiave di contralto, scegliendo un duetto o trio con viola al basso
- in chiave di tenore, scegliendo un bicinium rinascimentale con
 - tenore e contralto;
 - tenore e soprano.

Oppure possono basarsi sul dettato, come:

- scrivere il ritmo del basso o di una voce media;
- dettato di canoni;
- dettato del basso di un brano;
- dettato con timbri diversi e contrastanti;
- dettato di una fuga o di un fugato.

Oppure ancora sul canto:

- di canoni;
- a due voci uguali;
- a due (e più) voci miste;
- a prima vista del basso di un corale con pianoforte; (cioè raddoppio del basso e non del soprano al pianoforte!);
- del basso di un brano per coro e poi ascolto della registrazione.

Infine, si può completare il percorso con l'ascolto, l'analisi e il canto a prima vista di:

- passacaglie e ciaccone;

- trii o quartetti d'archi;
- trii con strumenti ad ancia.

In sintesi: perché sviluppare la formazione dell'orecchio? Poiché tale approccio risulta essere un sostegno fondamentale alle nozioni teoriche dell'armonia e dell'analisi formale del repertorio.

Per chi pratica musica, non saper ascoltare è come non saper osservare per chi pratica disegno. La società in cui viviamo privilegia l'occhio a scapito dell'orecchio che, paradossalmente, non è mai stato così sommerso dal mondo dei suoni, che siano rumori ambientali o brani musicali in sottofondo. I mezzi informatici ci permettono di disporre di così tanta musica che non riusciamo neanche più a scegliere. Saper ascoltare potrebbe forse aiutarci in questa scelta?

Note:

¹ P. HINDEMITH, *Elementary training for musicians*, Schott Söhne 1968, Trad. it. Di A. Talmelli, *Teoria musicale e solfeggio*, Suvini Zerboni, Milano 1983, p. 191.

Un inedito di Michele Novaro

In Conservatorio è custodito un libretto manoscritto che reca il titolo Autografo del M° Michele Novaro autore della musica dell'Inno di Mameli.

Il manoscritto è introdotto dalla seguente nota esplicativa compilata nel marzo 1921 da Giovanni Battista Polleri (Genova, 1855 – Ivi, 1923), compositore, maestro di cappella, organista, pianista, violinista, all'epoca direttore del Civico Istituto "Niccolò Paganini":

Esso fu offerto al Municipio di Genova nell'anno 1921 dalla figlia del Novaro, Signora Giuseppina Novaro ved. Cagnoli, rimaritata in Costa, maestra di canto corale nelle Scuole Elementari.

Questo fascicolo contiene una raccolta di regole d'armonia e fu scritto dal Novaro ad uno scopo che non si può facilmente supporre, specialmente mancando la prima pagina ed il frontespizio, se non forse quello di avere un libro maneggevole e tascabile, da portare in giro per l'insegnamento, specialmente in un'epoca in cui i trattati musicali erano contenuti in grossi vo-

lumi, o forse coll'intenzione di farlo pubblicare.

Il manoscritto ha il pregio di essere un autografo dell'autore della musica dell'Inno di Goffredo Mameli ed è giusto che si trovi nell'Istituto "N.Paganini", anche perché qui non se ne ha alcuno.

A conclusione del manoscritto è anche riportata la lettera indirizzata al direttore dell'Ufficio di Belle Arti e Storia Armando Grosso, nella quale lo stesso Polleri consigliava l'acquisto del documento da parte del Municipio.

Qui di seguito si propone, oltre ad una sintetica biografia di Michele Novaro, un commento alle due parti in cui si articola il manoscritto.

Il libretto, nella sua integrità, è consultabile sul sito del Conservatorio con trascrizione a fianco.

Autografo
del
M^o Michele Novaro

Autore della Musica
dell'Inno di Mameli



Michele Novaro, patriota e educatore

Roberto Iovino

Michele Novaro nacque a Genova il 23 dicembre 1818¹. Era il primo di cinque figli di Gerolamo Novaro, oriundo di Dolceacqua (Ventimiglia) e futuro macchinista del Teatro Carlo Felice, e di Giuseppina Canzio, sorella del pittore e scenografo Michele Canzio (1788-1868). Canzio, dapprima attivo al Teatro Sant'Agostino, passò poi al Carlo Felice, dove in due diversi periodi (1832-1836 e 1850-1854) svolse anche l'attività di impresario. Dal suo matrimonio con Carlotta (figlia del poeta dialettale Martin Piaggio) nacque Stefano, futuro sposo di Teresita, figlia di Garibaldi.

Nel 1829, allo scopo di fornire cantanti (e poi strumentisti) al neonato Teatro Carlo Felice, fu fondata la Scuola gratuita di Canto (futuro Conservatorio di Stato) e Michele Novaro fu tra i primi iscritti. Alla fine degli anni Trenta il giovane artista avviò una carriera di cantante: il 6 ottobre 1838 partecipò alla prima cittadina di *Gianni di Calais* di Donizetti al Carlo Felice dove prese parte anche alla *Marescialla d'Ancre* di Nini (1840). Ritroviamo poi Novaro al Regio di Torino nelle stagioni 1840/41 (*Beatrice di Tenda* di Bellini e *Il lago*

delle fate di Coccia), 1841/42 (*Marin Faliero* di Donizetti e *I puritani* di Bellini), 1842/43 (*Il Reggente* di Mercadante) e 1844/45 (*Ernani* di Verdi e *Norma* di Bellini).

E fra il 1842 e il 1843 fece parte, in qualità di secondo tenore, di una compagnia italiana impegnata al Kärntnertortheater di Vienna: nel 1842 cantò nella *Vestale*, in *Lucia di Lammermoor* e alla "prima" di *Linda di Chamounix*; nel 1843 ancora nella *Linda*, in *Don Pasquale*, nella *Gazza ladra* e alla "prima" di *Maria di Rohan*, nella quale sostenne la parte di Armando di Gondi, da Donizetti poi riscritta per mezzosoprano.

Nel 1847 Novaro si trasferì a Torino per lavorare come secondo tenore e maestro dei cori al Regio e al Carignano. Lì, una sera, in casa dello scrittore e patriota Lorenzo Valerio, fu raggiunto dal pittore Ulisse Borzino



Giuseppe Isola (1808 - 1893), *Michele Novaro*, seconda metà XIX sec., disegno a guazzo, 30 x 23, Istituto Mazziniano, Genova n. c

che, proveniente da Genova, gli consegnò un testo di Goffredo Mameli. Nel giro di poche ore, nacque il *Canto degli Italiani* che in breve si impose come il più appassionante inno patriottico italiano, inserito significativamente nel 1862 da Verdi nel suo *Inno delle Nazioni*, e scelto come inno nazionale nel 1946 dopo il referendum che abolì la monarchia (e dunque il vecchio inno dei Savoia).

Appartenente alla categoria degli inni nazionali bellicosi, sul modello della *Marsigliese* il *Canto degli Italiani* tradisce nel suo teso lirismo il legame con l'opera (è un «Canto», non una Marcia). Lo si può immaginare come una scena teatrale: il tenore (l'eroe) si rivolge al coro (il popolo) con una invocazione («Fratelli d'Italia, / l'Italia s'è desta», Allegro marziale in Si bemolle maggiore), il popolo ascolta, freme e poi ripete (Allegro Mosso, Mi bemolle maggiore), sottovoce, quasi a volersene convincere; poi, la decisione di combattere («Stringiamci a coorte» in Do minore) inizialmente piano per poi crescere e accelerare fino all'esplosione finale in Mi bemolle maggiore.

Convinto liberale, Novaro mise il proprio talento al servizio della causa risorgimentale. Non solo compose pagine d'occasione (si ricorda anche *Suona la tromba* sugli stessi versi di Mameli usati da Verdi per l'omonimo inno rivoluzionario), ma organizzò spettacoli benefici: p. es. il 12 agosto 1859 al Teatro Doria («pro feriti della guerra d'indipendenza»²) e il 13 febbraio 1860 al Carlo Felice

(«in vantaggio della patriottica sottoscrizione di un milione di fucili, promossa dal prode generale Garibaldi»³). Attivo anche come impresario del Carlo Felice (stagione 1861/1862), Novaro fu un appassionato didatta. Nei primi anni '60 fondò una "Scuola di canto popolare" per la quale adottò il metodo numerico ideato da Rousseau. Per i suoi giovani studenti, oltre a comporre musiche originali, curò l'adattamento di celebri opere: si cita, nel 1876, *La sacerdotessa d'Irminsul*, parodia della *Norma* belliniana.

Due anni prima (22 ottobre 1874) al Teatro Nazionale aveva messo in scena la sua opera buffa in dialetto genovese *O mëgo pe forsa*, su versi del poeta Niccolò Bacigalupo.

Novaro trascorse gli ultimi anni in povertà; la sua condizione migliorò nel 1878 quando ottenne l'incarico di maestro di canto nelle scuole municipali. Novaro morì nella sua città il 20 ottobre 1885. È sepolto nel Cimitero di Staglieno, non lontano da Mazzini.

Note:

¹ In *Liber Baptizatorum 1793 – 1864* della Parrocchia di San Lorenzo, in Genova.

² In «Gazzetta di Genova», 10 agosto 1859.

³ *Ibid.*, 9 febbraio 1860.

Raccolta di regole d'armonia: il primo fascicolo

Pasquale Spiniello

L'opera manoscritta di Michele Novaro che chiameremo genericamente "Raccolta di regole d'armonia", il cui originale è custodito nel Conservatorio N. Paganini di Genova, si presenta in una forma che rivela il suo stato di provvisorietà.

Molti elementi rivelano l'incompiutezza e lo stato di "bozza", anche se piuttosto ampio, di questo lavoro.

Nella stesura si nota come l'Autore abbia presto sentito la necessità di contrassegnare con un numero progressivo i vari paragrafi, spesso da lui definiti "Articoli", per poter fare riferimento velocemente a concetti già espressi. Mi sembra che tale numerazione abbia iniziato ad essere contemporanea alla stesura col numero 106: da quel momento i valori trovano uno spazio naturale all'interno del testo mentre i precedenti sembrano aggiunti dopo la scrittura del testo in posizioni innaturali (sopra la linea testuale o fuori paragrafo) e con altro spessore di inchiostro.

Sembrano provvisorie le distinzioni in capitoli e sottocapitoli, talvolta indicati con un numero ordinale, tal'altra con una lettera o senza né uno né

l'altro. Ciò è comprensibile perché solo alla fine di un lavoro si può avere la panoramica esatta delle suddivisioni ed etichettare con coerenza capitoli e paragrafi.

Altro segnale di incompiutezza dell'opera sono strani segnali di coppia di X (XX) che potrebbero essere promemoria di punti in cui Novaro non era ancora soddisfatto e su cui avrebbe voluto in un secondo momento mettere mano.

Le numerose correzioni in corso di scrittura o di rilettura, come anche i refusi con parole scritte due volte o errori nel tracciare gli esempi (indicati nella trascrizione), manifestano la natura ancora "in fieri" dell'opera che l'autore probabilmente non ha avuto il tempo di terminare.

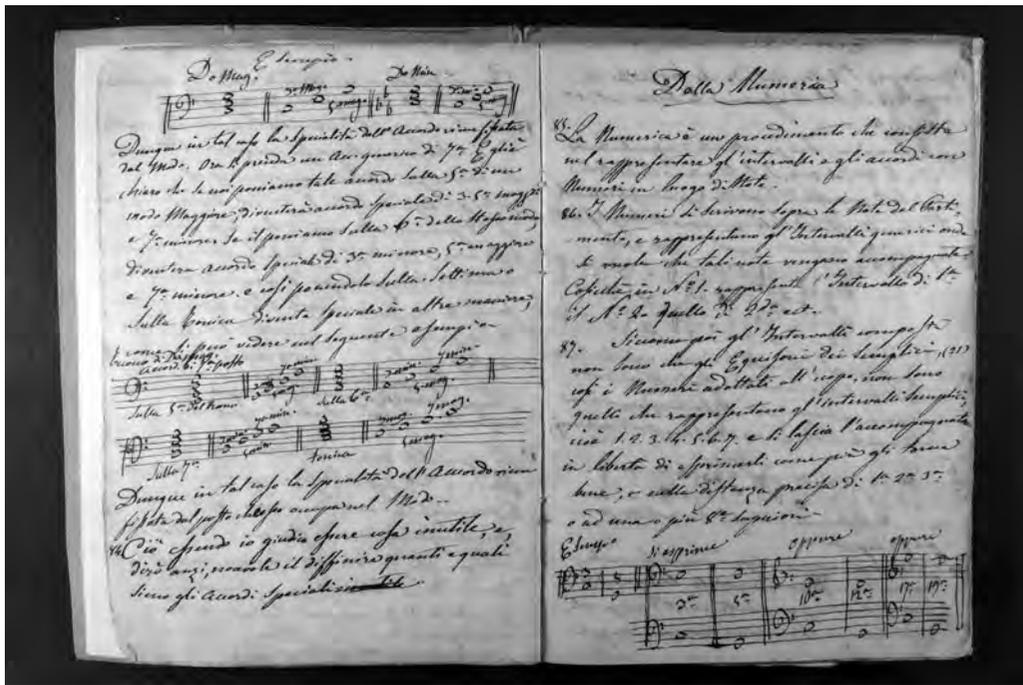
Il teorico a cui più spesso Michele Novaro fa riferimento è Fedele Fe-

naroli (*Lanciano, 25 aprile 1730 – Napoli, 1° gennaio 1818*), esponente teorico della Scuola Napoletana, autore di opere come *Regole musicali per principianti di cembalo nel sonar coi numeri e per principianti di contrappunto* (1775, Napoli) e *Partimenti ossia Basso numerato* (1800 ca., Roma). In un passo scrive: «Del resto, avverta il discepolo che la scuola di Napoli ha per suo singolar pregio quello di esser semplice e naturale in ogni suo procedere». Per Novaro il “Sig. Fenaroli” costituisce il passato, il punto di partenza delle sue teorie, che però talvolta considera un po’ troppo rigido e rigoroso nelle regole: «Questi precetti seguendo le intenzioni di Fenaroli non amettono eccezioni». Oltre al Fenaroli cita le consuetudini dei “moderni”, autori a lui contemporanei, i quali hanno allargato le maglie di queste regole (un esempio su tutti parlando delle quinte parallele tra le parti: «I Moderni ammettono la seguente cioè ...») e tra i quali evidentemente Novaro si riconosce, non senza proporre qualche nuova originale eccezione che considera ancora più avanzata rispetto alla prassi dei “moderni” («Ed io sono d’avviso si possa ammettere anche quest’altra cioè:...»).

A chi rivolge quest’opera?

La mancanza delle primissime pagine di questo manoscritto sono una grave mancanza da questo punto di vista. Sicuramente avremmo potuto capire di più circa i destinatari del lavoro. Nonostante questo, alcune indicazioni sono rivelatrici. La raccolta di regole non è in forma di dialogo come possiamo vedere in molte opere più anti-

che, però Michele Novaro ha davanti a sé nel suo immaginario la figura di un discepolo al quale rivolge il suo insegnamento. «È necessario ch’io cominci questo Paragrafo col proporre al mio discepolo d’immaginarsi che l’Armonia ...»; «io esorto il discepolo ad attenersi alle regole seguenti cioè: ...»; «non posso a meno d’inculcare al discepolo questa massima: ...»; «avverta il discepolo che la scuola di Napoli. Il livello di istruzione di tale discepolo deve però essere piuttosto elementare: nel proporre un ampio esempio di armonizzazione a tre, quattro e cinque parti, Novaro si scusa con lo “scolaro” chiedendogli di non badare alla tipologia degli accordi complessi (che lui definisce “Pararmonia” contrapposta all’Armonia) in quanto scopo di quegli esempi era solo di illustrare la corretta disposizione delle parti («In quest’esempio, s’usano molti accordi pararmonici che lo scolaro non è per suo obbligato a conoscere. Egli non ci dee badare perciò ché io non pongo questi per esempi di accordi, ma bensì per esempi di maniere particolari di distribuire le parti»).



Una pagina dell'inedito

Particolarità delle regole del Novaro

Qui mi limito a evidenziare quelle regole o la terminologia che in parte si discosta da quella oggi comunemente insegnata.

Per quanto riguarda la classificazione degli intervalli, di cui troviamo uno schema riassuntivo al n. [26], fondamentalmente non vengono considerati gli intervalli di 4^a e di 5^a come “giusti”. Giusti sono solo l’unisono e l’intervallo di 8^a. Quello che noi consideriamo 4^a giusta (5 semitoni) è considerata 4^a minore, mentre la nostra 5^a giusta (7 semitoni) viene denominata 5^a maggiore.

Al momento dell’evoluzione della teoria armonica possiamo rilevare come l’intervallo di 4^a venga ritenuto già stabilmente consonante: gli unici intervalli dissonanti sono solo quelli di 2^a e di 7^a (v. N. [32]).

Particolare è la definizione di intervalli congiunti [33-34]. Due intervalli sono congiunti se hanno in comune una nota (es. sol₁-re₂ e re₂-la₂ sono due quinte “congiunte”) mentre sono disgiunti se distanti (es. sol₁-re₂ e mi₂-si₂ sono due quinte “disgiunte”).

Quindi il concetto è attribuito alla relazione tra due intervalli e non alla dimensione che per noi corrisponde al non superamento dell'intervallo di 2^a. Da questo concetto scaturisce la curiosa definizione di scala diatonica: «[35] Se facciamo succedere dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave sette seconde congiunte cioè: 5 Magg.^{ri} e 2 Minori si otterrà una scala diatonica».

Parlando del modo minore, la scala-tipo è considerata quella che noi definiamo "armonica" con i semitoni tra il II e III grado, il V e il VI e infine il VII e l'VIII con la seconda eccedente tra il VI e il VII [41-42]. Novaro avverte che però questa scala non è diatonica (diremmo utilizzabile melodicamente): «Questa Scala rigorosamente parlando, non si dovrebbe chiamare Diatonica, ma Diatonico-Cromatica, a ragione del salto di seconda eccedente che esiste fra il 6° ed il 7° grado ...». Bisogna dire che le altre scale vengono incluse considerando la possibilità dell'utilizzo di note "alterate": «Il 2° grado abbassato d'un semituono [è la scala "napoletana"], il 4° come nel modo maggiore [intende la sensibile secondaria della dominante], il 6° elevato d'un semituono [la scala melodica ascendente], il 7° abbassato d'un semituono [la scala minore naturale]».

Leggera differenza di terminologia nell'indicare le tonalità relative e quelle vicine [49-51]: «Allorché la Tonica di un tuono Minore si trova posta una 3^a Minore sotto la Tonica di un Modo Magg., i due Tuoni chiamansi Somiglianti perché secondo la nostra maniera, portano gli stessi accidenti in Chiave» quindi il termine "somigliante" è da equi-

pararsi al nostro "relativo". Per "relative" si intendono qui quelle che noi chiamiamo tonalità vicine: «Due tuoni sieno dello stesso o di diverso Modo, chiamansi relativi, ogni qualvolta non differiscono che di un accidente in Chiave».

A questo punto Michele Novaro inizia a parlare degli accordi e della numerica. In questo, rifacendosi alla ormai consolidata tradizione, si limita ad illustrare quelle che sono tutt'oggi le indicazioni e la terminologia che anche noi usiamo. Accordi allo stato fondamentale e rivoltati, consonanti e dissonanti. Un termine oggi desueto ma allora molto comune è quello di "Partimento" col quale si indicava la linea del basso numerato. Un altro concetto che ritorna di frequente è quello della "Pararmonia" che Novaro non definisce, col quale però si intende l'armonia "fiorita" («la parola armonia indica solamente l'effetto ottenuto dalle note essenziali degli accordi, ... pararmonia quello che risulta dalla presenza nell'armonia delle note di passaggio, appoggiature, anticipazioni, ritardi e del pedale». – trattato d'accompagnamento di Luigi Rossi).

Arrivando a trattare della successione degli accordi, l'autore distingue tra

note con risoluzione obbligata e note libere. Tra le prime annovera la sensibile, le note dissonanti e le note alerate.

La regola delle quinte e ottave parallele sono considerate sempre proibite se ci si riferisce alla scuola napoletana del Fenaroli. Novaro accenna alla prassi “moderna” di ammettere le quinte parallele se la prima è maggiore [giusta] e la seconda minore [diminuita], senza fare distinzione al movimento ascendente o discendente dei due intervalli [come avviene oggi solitamente nei trattati di armonia]. Il nostro autore si spinge oltre ed ammette due quinte

parallele nella parte acuta se queste formano una 6^a e una 3^a col basso e uno dei due accordi sia dissonante.

Il primo fascicolo si conclude con un ampio esempio di armonizzazione fiorita di un basso (Pararmonia) ritenendo che sia importante apprendere dalla pratica più che dalle regole. La cosa interessante di questo esempio è vedere come si passi improvvisamente da un’armonia a 4 parti verso un’altra a 3 o 5 parti.

Raccolta di regole d'armonia: il secondo fascicolo

Caterina Picasso

«Se mai trovassero regole mancanti, o errori, [i dotti Maestri] potranno aggiungere, ed accomodare a loro piacere, mentre qui altro non si è fatto se non mettere in ordine le regole, che da tutti molto bene si sanno, e dare a' principianti un lume, acciò non suonino a caso». Con tali parole Fedele Fenaroli (1730-1818), trattatista della scuola Napoletana, chiude la prima edizione delle sue *Regole musicali per i principianti di cembalo* del 1775. Oltre a questo compendio di indicazioni, il Fenaroli lascia altre pubblicazioni didattiche, importanti per capire la fonte d'ispirazione di Novaro nel compilare la sua raccolta di regola d'armonia, tra cui *Partimenti ossia Basso numerato* (1800 ca., Roma), probabilmente il più seguito dal nostro autore. E' evidente, sia da quanto indicato dal napoletano sia da quanto emerge dalla struttura del manoscritto qui in esame, l'intento di fornire indicazioni pratiche, appunti atti ad aiutare i realizzatori strumentali nella pratica dell'oggetto in esame, il Partimento appunto. E infatti nell'articolo 162 Novaro scrive

Il Fenaroli ha posto in capo ai suoi Part.^{ti} le Scale di tutti i toni maggiori e minori, nelle tre posizioni

ristrette; ed io mi ascrivo a dovere il presentarle qui, esortando il discepolo ad impararle di tutto punto sul pianoforte: perciocché lo studio di esse scale gli sarà molto giovevole, avvezzandolo a maneggiare con facilità gli Accordi più frequentemente usati in qualsivoglia tuono

a sottolineare con queste parole la destinazione pianistica del lavoro e non solo la necessità didattica di praticare quanto indicato. Ma cos'è un Partimento? Un partimento non è un basso continuo, né un basso fiorito, ma una linea (spesso di basso ma potrebbe anche snodarsi tra le varie voci) che corre dall'inizio alla fine di una potenziale composizione, senza avere funzione di accompagnare una melodia. Potrebbe essere equiparato al basso di armonia da realizzare a quattro parti richiesto oggi giorno nel corso degli studi di con-



L'inizio del secondo fascicolo

servatorio, ma, a differenza di quest'ultimo, pensato vocalmente, negli appunti di Novaro è spesso esplicito il riferimento strumentale come si evince dalla citazione appena riportata. La realizzazione dei Partimenti non si discosta molto da quella del Basso Continuo, la sostanziale differenza è nel fatto di non avere da gestire rapporti con una voce superiore, e questo è ciò che fa del Partimento un esercizio compositivamente più libero. Le regole e i Principi per fare ciò sono spesso espressi sotto forma di appunti, quali quelli di Novaro, a volte risalenti non tanto ai didatti del tempo quanto agli allievi che usavano scrivere sotto forma di schemi ciò che a loro veniva impartito

a lezione oralmente. Tante raccolte non hanno infatti firma e sono manoscritte. Solo poche furono pubblicate (come quelle appunto del Fenaroli). Nel corso del XIX secolo questi principi aumentarono. Si pensi che se le *Regole musicali per i principianti di cembalo* sopra citate erano 117, Novaro arriva a 220 tralasciando di numerare l'ultima parte relativa alle note estranee all'armonia (che lui indica come *Pararmoniche*), le progressioni e l'imitazione. Anche questa sorta di trascuratezza nell'ordinare il

manoscritto verso il finale lascia intendere forse l'idea di bozza o appunti in prima stesura del lavoro in questione.

Il secondo fascicolo inizia dagli articoli 157 e il 158 che proseguono nell'analisi dell'andamento a parti strette, late e late e piene, iniziata nelle dispense precedenti, mentre dal 159 al 165 Novaro analizza le varie posizioni che può assumere un accordo a seconda della relazione tra basso fondamentale e nota più acuta, così come parla di posizione relativa a un periodo musicale a seconda della disposizione delle note degli accordi di tonica contenuti in esso. Fino al 170 le regole esposte sono completamente del quaderno antecedente e si concludono con la teoria delle false relazioni e la sezione sull'*Arte di trasformare in Armonia il Partimento*, nella quale l'autore spiega che nel seguito tratterà tutte le regole usando la scala di Do maggiore come scala modello.

Il vero inizio del fascicolo secondo si ha, a mio parere, con l'articolo 171, il primo del *Capitolo 1° Teoria del Basso fondamentale*. Occorre qui specificare cosa intende Novaro per Basso fondamentale. Troveremo infatti nel corso dell'opera due tipologie di basso: fondamentale e sensibile. La definizione viene fornita nel primo fascicolo, nel quale si dice che il basso fondamentale è quello che comunemente si indica oggi come fondamentale dell'accordo e basso sensibile la nota più bassa dell'accordo che coincide col basso fondamentale solo se l'accordo non è rivoltato. Rispetto allo studio dell'armonia così come lo si affronta oggi, questo sistema può essere visto come una sorta di passaggio dalla teoria del Basso Continuo, dove la nota bassa indicata assume valore guida nella realizza-

zione e concatenazione degli accordi posti sopra (quella che per Novaro è il Basso Sensibile) e la teoria del basso funzionale dove assume ruolo guida la fondamentale dell'accordo (appunto il Basso Fondamentale). Questa doppia visione ancora oggi non è del tutto abbandonata nella realizzazione del basso d'armonia e a mio parere riuscire a dare ugual peso ai due bassi porta a una visione maggiormente completa e aiuta nella realizzazione sia di un lavoro finalizzato all'esecuzione strumentale sia a una composizione destinata alle voci. Il primo capitolo, *Teoria del Basso Fondamentale*, va dall'articolo 171 al 179 ed è a sua volta suddiviso in 3 paragrafi:

§1 Del moto conveniente al basso fondamentale

§2 Della natura tonale delle Note del Partimento

§3: Dell'indole ritmica delle note del Partimento

Questa sezione prende quindi in esame gli accompagnamenti possibili delle note del partimento anche considerando l'andamento ritmico e le esigenze dell'"appagamento dell'orecchio".

Dall'articolo 180 all'articolo 217 si ha il secondo e più consistente capitolo, *Determinazione esatta degli Accompagnamenti dovuti al Partimento*, dedotti dal Moto che ne fanno le Note, e fondati

sulla teoria esposta nel Capitolo precedente. Le sezioni in cui questa parte è suddivisa sono sei:

- §1 Come s'accompagnano le Note che si muovono per gradi disgiunti
- §2 Come s'accompagnano le Note che si muovono per gradi congiunti
- §3 Delle Note immobili
- §4 Dell'Accompagnamento delle Note Arpeggiate
- §5 Delle Cadenze
- §6 Delle Progressioni

Va osservato come questa parte così corposa e ricca di esempi racchiuda parti di varie classi di regole quali il moto del basso, le procedure delle cadenze, e non ultima la Regola dell'Ottava. Questa è una procedura fondamentale nella realizzazione del Basso senza numeri il cui modello risale al chitarrista e suonatore di tiorba francese François Champion nel 1716. La Regola dell'Ottava risulta quindi un pratico sistema per accompagnare la scala, ma non solo. Essa è anche un potente strumento di coerenza tonale, perché fissando inequivocabilmente per ogni grado della scala un accordo specifico, esclude l'ambiguità tonale grazie al fatto che qualsiasi accordo su grado della scala ha un rapporto unico e inconfondibile con l'accordo che lo precede o con quello che lo segue.

Segue poi il terzo capitolo che tratta *Della Modulazione* per tre articoli, e in seguito *Delle note Pararmoniche*

(estranee agli accordi) perdendo la struttura di enumerare le regole in articoli e paragrafi, ma semplicemente suddividendo l'argomento con titoli sottolineati (note di passaggio, appoggiature, pedale, anticipazioni, ritardi). Il carattere di bozza qui si fa vivo più che mai. La scrittura pare più frettolosa e gli esempi meno sostanziosi. Senza soluzione di continuità, senza alcuna numerazione e con pochi esempi vengono poi affrontate le progressioni e infine le imitazioni.

La struttura generale del manoscritto di Novaro può essere interpretata come una raccolta di appunti dedicati al discepolo (lo testimoniano gli esercizi che propone quasi ogni fine paragrafo e le indicazioni di pratica delle regole), probabilmente un canovaccio da lui utilizzato nella sua attività di docente. Personalmente ritengo non possa essere utilizzato così come scritto direttamente da uno studente se non con la mediazione di un insegnante.

Resta comunque una fondamentale testimonianza storica di come venisse affrontato in pratica lo studio dell'armonia atta a realizzare i Partimenti.

Note critiche sul Concerto in si bemolle maggiore per clavicembalo e orchestra di Domenico Cimarosa. Prospettive per una nuova edizione del manoscritto genovese SS.A.1.21 (G.8)

Davide Mingoizzi

Il cospicuo fondo antico della biblioteca del Conservatorio Nicolò Paganini di Genova è stato, e continua ad essere, oggetto di studio e fonte di importanti riscoperte musicologiche. Tale fu, nel 1973, una pubblicazione di Giovanni Carli Ballola¹ che riportava alla luce un *Concerto* per clavicembalo di Domenico Cimarosa² il cui unico manoscritto noto è conservato proprio a Genova. Era passato poco meno di un secolo dalla prima edizione di una sonata di Cimarosa³, pubblicazione che inaugurò un'ampia stagione di studi sull'opera per tastiera del compositore aversano⁴ e che ha visto, in tempi più recenti, la pubblicazione dell'integrale delle *Sonate* a cura di Andrea Coen⁵ (1989) e, sempre curata dallo stesso, l'edizione del *Sestetto in Sol maggiore* (1998)⁶. Varie edizioni⁷ con sonate di Cimarosa sono state pubblicate durante il secolo scorso senza però giungere, per completezza del *corpus* e valore filologico, all'edizione di Coen. Non è tuttavia la sede questa per uno studio delle sonate cimarosiane (a cui faremo solo accenni per confronti stilistici) e delle loro edizioni. All'interno del catalogo strumentale di Cimarosa è da segnalarsi in aggiunta l'esistenza di un secondo *Concerto in re mag-*

giore per clavicembalo e archi il cui manoscritto, conservato nella biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, redatto in fascicoli, è privo della parte del cembalo⁸ e pertanto ineseguibile.

A lungo la storiografia si è occupata solo marginalmente della vita musicale nella Genova settecentesca, forse anche scoraggiata dalla delusione espressa da una celebre dichiarazione di Charles Burney⁹. I recenti studi sul panorama musicale cittadino ci permettono oggi di rileggere il manoscritto genovese sotto nuovi aspetti storici e filologici utili per una più aggiornata edizione del concerto cimarosiano

1. Descrizione della fonte

Il manoscritto¹⁰ SS.A.1.21 (G.8), di formato oblungo, 220 x 295, è composto da 32 carte. Il frontespizio reca:

Concerto
Per il cembalo solo
Del Sig. Domenico Cimarosa
Con stromenti

Edizione critica a cura di
Davide Mingozzi

[Allegro]

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for two horns (Corno I and II in Sib), two flutes (Flauto I and II), two violins (Violini I and II), a viola, a harpsichord (Cembalo), and a cello/contrabass (Violoncello e Contrabbasso). The tempo is marked [Allegro]. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows the first few measures of the piece, with various rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The harpsichord part is initially silent, indicated by a double bar line.

Concerto / Per il cembalo Solo / Del Sig.^r Domenico Cimarosa / con Stromenti. I movimenti sono così distribuiti:

- c. 1r: frontespizio.
- cc. 1v-13v: [Allegro]
- cc. 14r-14v: Recitativo
- cc. 15r-18r: Largo
- cc. 18v-31v: Rondò

A carta 32v sono copiate (successivamente depennate) le prime cinque misure del recitativo e aria «Ebben si vada...Io ti lascio» per soprano, fortepiano e orchestra di Johann Christian Bach.

Il manoscritto è vergato da più mani. L'attribuzione a Cimarosa è successiva alla stesura del frontespizio e fu aggiunta da una mano differente.

2. L'origine della fonte

Ciò che Ballola nel 1973 non notò (e che non poteva notare visti gli stadi primordiali degli studi sugli aspetti paleografici del fondo antico del Con-

servatorio Paganini), è l'origine genovese del manoscritto. Ad oggi non risulta che Cimarosa abbia soggiornato a Genova e come un antigrafo del manoscritto in questione sia giunto in città, non è chiaribile. È noto come gran parte del *corpus* delle sonate per tastiera sia tramandato dal manoscritto B.1881¹¹ della biblioteca del Conservatorio di Firenze: senza volerla addurre a prova, notiamo tuttavia che Cimarosa soggiornò nella città toscana nel 1787 durante il viaggio verso la corte di Caterina II a San Pietroburgo.

La "genovesità" della fonte è riscontrabile sotto due aspetti differenti. Il primo riguarda la carta utilizzata che presenta in filigrana la sigla ^GP^B riconducibile alla cartiera Fabiani attiva dalla metà del XVI secolo a Genova Voltri¹²; il secondo, forse più probante, l'identità di uno dei copisti di cui si riconosce la mano: Federico Taccoli.

Di origini modenesi e discendente di una nobile famiglia decaduta, il Conte Taccoli¹³ fu una figura nota in campo teatrale sia per la sua attività di copista e suggeritore per il teatro da Sant'Agostino¹⁴ sia per i frequenti problemi giudiziari. Taccoli¹⁵, nato negli anni '20 del secolo, giunse a Genova attorno al 1740 probabilmente a seguito di dissidi familiari con i figli di primo letto del padre e, dopo tre matrimoni l'ultimo dei quali contratto ormai settantenne, morì nel 1809. Levati lasciò un impietoso ritratto di Taccoli, definendolo «uno dei tanti ficcanasi teatrali, che aveva il ticchio di essere musicista e faceva da suggeritore al Teatro S. Agostino» e aggiungendo che fu uno «dei tanti ciurmatori che ebbero il loro quarto d'ora di celebrità fra noi». Il giudizio di Levati, derivante dalla lettura dell'ampia mole di materiale giudiziario ri-

guardante Taccoli (persona evidentemente dal temperamento focoso), non rende tuttavia giustizia all'importanza che il "conte" ebbe in campo musicale.

L'attività di copista di Taccoli, allo stadio attuale degli studi, si può considerare compresa tra il 1751 e il 1804¹⁶.

Se l'elegante grafia con cui vergò le copie di suo pugno è ormai nota, grazie anche a diversi manoscritti da lui autografi¹⁷, restano invece da definire le modalità di lavoro della sua copisteria, i collaboratori¹⁸ (numerosi manoscritti recano mani differenti) nonché l'attività di venditore di strumenti musicali.

Il manoscritto SS.A.1.21 (G.8) del *Concerto* di Cimarosa presenta oltre la mano di Taccoli, riconoscibile nel frontespizio, nelle indicazioni degli strumenti in testa al movimento e in diversi *loci* della partitura, una seconda mano, non identificata ma riconducibile sicuramente a un collaboratore della "copisteria".

3. Concerto per Clavicembalo o Fortepiano?

Il quesito riguardante lo strumento per cui furono concepite le sonate di Cimarosa ha occupato gran parte degli

studi sull'opera per tastiera del compositore, senza giungere ad una conclusione univoca per tutti gli studiosi: i confini del periodo di «interregno» tra clavicembalo e fortepiano sono quanto mai labili. Non condivisibili sono le considerazioni sull'aggiornamento o meno del compositore quali, ad esempio, quelle fornite da Fabio dell'Anversana che, riferendosi a Fedele Fenaroli, afferma¹⁹: «Egli, sia come uomo che come musicista, era molto legato alla tradizione, [...] dimostrava il suo astio nei confronti di ogni tipologia di innovazione, scagliandosi contro tutte le novità che i giovani musicisti iniziano ad apportare all'arte musicale classica, [...] e si può concludere affermando – con un certo grado di sicurezza – che Fedele Fenaroli fu legato allo studio del clavicembalo senza soluzione di continuità durante il corso di tutta la sua vita». L'esecutore odierno, che si occupa con sguardo critico del repertorio tastieristico degli anni in questione, sa bene quanto i due strumenti avessero pari fortuna (con una ascesa del fortepiano nel passare degli anni) e che a livello esecutivo entrambe le scelte sono pienamente accettabili.

Ciò che ci preme considerare in questa sede riguarda la tessitura dello strumento richiesto da Cimarosa per il *Concerto*. Le *Sonate* fiorentine si mantengono, per quanto riguarda il settore acuto, entro il re⁵ rientrando quindi nell'estensione più comune di un cembalo italiano o di taluni fortepiani di costruttori della penisola²⁰. Viceversa il manoscritto della sonata C.88²¹ (MS 143 della Biblioteca del Royal College of Music di Londra) e il *Sestetto in Sol* richiedono uno strumento con a disposizione un mi⁵ e, nel caso della sonata, un sol

grave. Il *Concerto* ugualmente si estende fino al fa⁵.

Pur rimanendo nel campo delle ipotesi, è interessante constatare due aspetti:

- Il fortepiano costruito da Adam Be-
yer nel 1780 e donato a Cimarosa
nel 1791 da Caterina II alla vigilia
della partenza del compositore da
San Pietroburgo, possiede un'esten-
sione di cinque ottave (fa-fa⁵). Se è
vero quanto riportato da Mooser²²
sul fortepiano²³ di cui Cimarosa «si
era servito durante il soggiorno e al
quale si era tanto legato che al mo-
mento di partire per rientrare in Ita-
lia, la sovrana [Caterina II] gliene
fece dono», non si comprende la
motivazione che spinse il composi-
tore a non servirsi della tessitura nella
sua intrezza. O Cimarosa utilizzò
uno strumento diverso per la com-
posizione delle prime 81 sonate, o
si mantenne in un *range* il più co-
mune possibile per permettere una
maggior fruibilità, o la composizione
delle sonate “fiorentine” è da collo-
carsi, contritamente a quanto soste-
nuto da Vitale nella prefazione alla
sua edizione, prima del 1787 e non
durante «gli anni relativamente
oziosi del soggiorno di Cimarosa in
Russia»²⁴. A tal proposito si può no-
tare che una composizione come il

*Sestetto in Sol*²⁵, sicuramente composto durante il periodo alla corte zarista, richiama un *mi*⁵.

- Le *sonate c.86* (Biblioteca del Conservatorio di Milano, Noseda E-18-1) e *c.88* si caratterizzano per una scrittura tastieristica molto più complessa rispetto al restante *corpus*: passaggi di ottave (c. 86: bb. 23, 55), ottave di raddoppio del basso (c. 88: bb. 53-54, 117-119), ottave spezzate alternate (c. 88: bb. 3-11 e altre), arpeggi; scrittura che, sebbene già presente nella letteratura clavicembalistica, sortisce un miglior effetto quando eseguita la forte-piano. La *sonata c. 88*, che con 154 battute è la più ampia di tutte, presenta una struttura più evoluta: ampia introduzione sul modello della sinfonia d'opera, struttura bitematica, ripesa. Non è da escludersi che durante il soggiorno viennese nell'inverno 1791-1792, mentre a teatro trionfava il *Matrimonio segreto*, Cimarosa sia venuto in contatto con un nuovo gusto sonatistico (Mozart, Haydn, Dussek, e probabilmente Clementi), più aggiornato rispetto all'essenzialità dello stile galante e di cui restò parzialmente influenzato. Cimarosa non era tuttavia Mozart e non era Clementi, faceva parte, per usare le parole di Giorgio Pestelli²⁶ di quella «schiera di clavicembalisti di valore diseguale [che] si accomunano spontaneamente per varie caratteristiche: intanto, non sono professionisti esclusivi del clavicembalo, praticano vari strumenti,

sono maestri di canto, corrono i teatri europei puntando al successo in campo operistico».

La paternità cimarosiana del *Concerto*, benché come si è visto aggiunta in un secondo momento, può essere, in buona misura, accettata. Si segnala tuttavia una scarsa cura nella condotta del moto degli archi (svista che non ci si aspetterebbe da un esperto compositore) come le frequenti quinte giuste parallele in accordi concatenati di sostegno armonico (ad es. Rondò: bb. 63-67). In accordo con Ballola, «il persistente ricorrere di tali "scorrettezze" [...] e persino il loro sistematico impiego in taluni passaggi simmetrici del discorso musicale, ci hanno indotto ad escludere l'ipotesi di involontarie sviste dell'autore o del copista – sviste tanto più improbabili in un apografo, come quello genovese, complessivamente corretto».

La scrittura del *Concerto* si avvicina maggiormente a quelle della *Sonata c.88* che consideriamo successiva alle sonate fiorentine e appartenente agli ultimi decenni della attività di Cimarosa.

Passaggi come i seguenti:





III movimento: Largo, bb. 28-29

denotano la consapevolezza di una tecnica tastieristica più smalzata rispetto alla prime sonate e, perché no (esempio 2), dell'uso del pedale di risonanza. La composizione è pertanto, a nostro giudizio, databile al periodo di soggiorno a San Pietroburgo o al successivo rientro in Italia.

Ultimo accenno strutturale riguarda la presenza di un recitativo accompagnato (II movimento) su modello vocale che prelude alla successiva "aria" (III movimento: largo). La natura operistica dei due numeri, ben congeniale ad un compositore come Cimarosa tastierista non di professione, emerge maggiormente considerando la prassi delle accademie dell'epoca (ma ancora negli anni '30 dell'Ottocento) di non eseguire i movimenti di una sonata o concerto consecutivamente ma di intervallarti con altre esibizioni: il recitativo e aria, così isolati, dimostravano in pieno la loro componente teatrale.

4. Perché una nuova edizione?

L'edizione del *Concerto* curata da Carli Ballola nel 1973 ebbe un grande merito: riscoprire un gioiello del Settecento musicale precedentemente non conosciuto. La filologia, specialmente negli ultimi decenni, si è indirizzata su versanti più conservativi del testo musicale, conciliando le esigenze esecutive con quelle storiche. L'edizione Ballola si presenta

sostanzialmente "pulita", ogni aggiunta del curatore (almeno nella versione in partitura, non nella riduzione per due pianoforti) è chiaramente riconoscibile. Altri aspetti, legati soprattutto alle necessità esecutive di un pubblico non esperto di prassi musicale settecentesca, appaiono oggi datati. Tali sono, ad esempio, la realizzazione del basso continuo, le indicazioni dinamiche e metronomiche, i suggerimenti interpretativi, le cadenze scritte; scelta quest'ultima valida ancora oggi, ma come aggiunta in appendice. La necessità attuale è, in conclusione, quella di fornire la rappresentazione il più possibile diplomatica della fonte. Di conseguenza, la disposizione delle parti strumentali (anche dove in contrasto con la prassi moderna), la travatura, la comparsa momentanea e non giustificata di più voci, devono essere trascritte fedelmente. Anche nella scelta del titolo dovrebbe attenersi alla fonte; indicazioni come "orchestra da camera" per indicare un ensemble di archi, flauti e corni, appaiono oggi superate.

NOTE:

¹ DOMENICO CIMAROSA, *Concerto in Si bemolle maggiore per clavicembalo (o fortepiano) e orchestra da camera*, Revisione e cadenze di Giovanni Carli Ballola, Orpheus Italicus, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 1973.

² In generale su Cimarosa: JENNIFER JOHNSON, *Domenico Cimarosa*, tesi di laurea, Cardiff, University College, 1971; ARIELLA LANFRANCHI, *Cimarosa, Domenico* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.25, Roma, Treccani, 1981, consultabile al sito: [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cimarosa_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cimarosa_(Dizionario-Biografico)); JENNIFER JOHNSON, GORDANA LAZAREVICH, *Cimarosa, Domenico*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Londra, V, 2001, pp. 850-855; ROBERTO IOVINO, *Domenico Cimarosa, operista napoletano*, Milano, Camunia, 1992; NICK ROSSI, TALMAGE FAUNTLEROY, *Domenico Cimarosa, his life and his operas*, Westport (Connecticut), Greenwood press, 1999.

³ Si tratta della sonata in fa maggiore tramandata dal manoscritto GB-Lbbc, 1454, pubblicata in *Popular Pieces by Old Italian Composer for the Clavecin*, a cura di E. Pauer, libro II, London, Augener, 1882.

⁴ Sulla produzione tastieristica di Cimarosa: FELICE BOGHEN, *Sonates de Cimarosa pour le fortepiano*, in «La Revue Musicale», V (1924), n.9, pp. 95-96; WILLIAM STEIN NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, New York, Norton, 1983, pp. 303-304; LORENZO BIANCONI, *Le «sonate» per il fortepiano di Domenico Cimarosa*, in «Rivista Italiana di Musicologia», VIII (1973), n.2, pp. 254-264; ELENA FERRARI BARASSI, *Cimarosa clavicembalista*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano e Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 192-209; FABIO DELL'ANVERSANA, *Le composizioni per strumenti a tastiera di Fedele Fenaroli e Domenico Cimarosa*, Velletri, PM edizioni, 2015.

⁵ DOMENICO CIMAROSA, *Sonate per clavicembalo o fortepiano*, edizione critica a cura di Andrea Coen, 2 vol., Padova, G.Zanibon, 1989.

⁶ DOMENICO CIMAROSA, *Sestetto per 2 Violini, Viola, Violoncello, Fagotto e Pianoforte*, edizione critica a cura di Andrea Coen, Bologna, Ut Orpheus edizioni, 1998.

⁷ DOMENICO CIMAROSA, *32 Sonates recueillies e publiées pour la première fois par F. Boghen, doigtées par I. Philipp*, 3 cahiers, Paris, Max Eschig, 1925-1926; DOMENICO CIMAROSA, *31 sonate per forte-piano*, a cura di V.Vitale, revisione pianistica di C. Bruno, Milano, Carisch, 1971-1972; DOMENICO CIMAROSA, *62 sonate per fortepiano*, a cura di Marcella Crudeli, 2 voll., Milano, Carisch, 1991-1992.

⁸ *Concerto / Per Cembalo Solo con Violini, e Basso / Del Sig.r D. Domenico Cimarosa / Violoncello*, I-Nc, Musicale Strumentale 1088-1091.

⁹ CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy*, ed. it.: *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, E.D.T. Musica, 1979, p. 366.

¹⁰ SALVATORE PINTACUDA, *Genova, Biblioteca dell'Istituto musicale Nicolò Paganini: catalogo*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, p. 161. Carli Ballola riporta erroneamente che il manoscritto «è regolarmente elencato a pag. 97 del nuovo catalogo della biblioteca musicale di genovese, redatto da Salvatore Pintacuda».

¹¹ Non pienamente condivisibile è l'annotazione di Nick Rossi e Talmage Fauntleroy (*Domenico Cimarosa*, p. 108) che circa lo strumento per cui furono composte le sonate e partendo dal frontespizio del manoscritto fiorentino (*Raccolta di Varie Sonate / Per il Forte-piano / composte / dal Sig.^r Cimarosa*) scrivono: «it must be recalled Cristofori pianofortes were to be found at the Florentine Court. This would also explain the labeling "Per il Forte-piano"». Considerazione forse sommaria considerando che nel 1787 il fortepiano aveva già quasi un secolo di vita, e che negli anni in

questione aveva già ottenuto una notevole diffusione.

¹² L'attribuzione della sigla alla cartiera Fabiani era già stata da me proposta in: *La nobiltà naufraga (a Voltri). Gaetano Isola e «L'Isola dei Portenti» (Teatro Brignole-Sale, 1788)*, in «Il Paganini», I, 2015. Sullo stesso argomento: PAOLO CERVINI, *Edifici da carta genovesi. Secoli XVI-XIX*, Genova, Sagep Editrice, 1995; CHARLES MOÏSE BRIQUET, *Les papiers des archives de Gênes et leurs filigranes*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XIX (1888), fasc. I, pp. 267-394 e disegni a p. 487 sgg.; MANLIO CALEGARI, *La manifattura genovese della carta (sec. XVI-XVII)*, Genova, ECIG, 1986.

¹³ LUIGI MARIA LEVATI, *I Dogi di Genova dal 1771 al 1797 e vita genovese negli stessi anni*, Genova, Tipografia della gioventù, 1916, pp. 399-403.

¹⁴ Cito al proposito le seguenti note di pagamento a testimonianza dei suoi impieghi a teatro: Biblioteca Franzoniana di Genova, Archivio Remondini, Arch.III.3, *In Primavera al Teatro da S. Agostino Opera Seria in Musica 1774*, c. 56 destra: «Federico Tacoli suggeritore deve / 17 maggio in contati L. 40 / 20 giungo per saldo L. 46»; c. 56 sinistra: «Avere dal di contro sig. Tacoli [...] / per copia manoscritti L.12»; Archivio di Stato di Genova (ASG), Miscellanea Senato, Sala Senaraga, n. Gen. 1091 Imprese Teatrali 1644-1790, *Conti di Spese Serali in Primavera 1790*: «Genova adì 6 Giugno '790 / Sono lire diciotto moneta corrente di Genova che ricevo dal Sig. Nicola / Marchesi e queste per mia ¶ di aver suggerito le due prossime / passate settimane a nove recite dell'opera [...] / Federico Tacoli».

¹⁵ Ringrazio il prof. Maurizio Tarrini per avermi fornito preziosissime informazioni frutto delle sue ricerche su Federico Tacoli.

¹⁶ Mi riferisco al manoscritto M.2.9 della biblioteca del Conservatorio Paganini che tramanda l'aria «Cara, ti lascio, addio», dall'*Adriano in Siria* di Andrea Adolfati (Genova, Teatro del Falcone, carnevale 1751) e al manoscritto Sc. 95 con la cavatina «Poverina sventurata» tratta da *I due Baroni* di Francesco Gnecco che reca l'indicazione: «In Genova 1804». Cfr. GIORGIO PIUMATTI, *Catalogo delle opere di musicisti liguri*, Genova,

E.R.G.A., 1975, p. 28. Su Adolfati cfr. la *Nota biografica* in ANDREA ADOLFATI, *Arie dall'opera «Ifigenia»*, edizione critica a cura di Davide Mingozzi, Padova, Armelin, 2015.

¹⁷ Mi riferisco in particolare ai manoscritti: del *Beatus vir* (Sc.153), *Credo* (Sc. 153), *Gratias agimus* (Sc.89), *Messa a tre voci* (Sc. 28), *Misere a 3 e 4 voci* (D.8.13), *Misere a 3 voci* (Sc.115) di Gregorio Sciroli, del *Catone in Utica* di Giovanni Paisiello (L.8.8), del *Confitebor* di Honoré Langlé (Sc. 68).

¹⁸ L'unica testimonianza della sua attività di copista al momento attuale consiste in un documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Genova, in cui due collaboratori, Francesco Brindani e Costantino Tubino vengono chiamati a testimoniare in favore del Tacoli. Notizia comunicatami gentilmente dal prof. Maurizio Tarrini.

¹⁹ FABIO DELL'ANVERSANA, *Le composizioni per strumenti a tastiera* cit., pp. 27-28.

²⁰ Tali sono, ad esempio, alcuni strumenti costruiti da Giovanni Ferrini, Donato del Piano, Paolo Morellati.

²¹ Mi riferisco alla numerazione adottata da Andrea Coen. Cfr. DOMENICO CIMAROSA, *Sonate per clavicembalo o fortepiano*, II, pp. 161-168.

²² ROBERT ALOYS MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVII^{me} siècle*, vol. II, *L'époque glorieuse de Catherine II (1762-1796)*, Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1951, p. 455.

²³ Al proposito si ricorda il celebre aneddoto riportato da Florimo: «Questo piccolo Piano-Forte fu tanto caro al gran Cimarosa che in Russia cerco, con uno

stratagemma di averlo in dono dalla Czarina Caterina II, e in Napoli, attaccandosi il fuoco alla sua casa, si mostrò sollecito di salvarlo dalle fiamme prima che sé medesimo. Partendo poi per Venezia, il volle affidato, come sacra cosa, in un Santuario [...]» Cfr. ROBERTO IOVINO, *Domenico Cimarosa* cit., p. 125.

²⁴ LORENZO BIANCONI, *Le sonate per fortepiano* cit., p. 263.

²⁵ *Originale / Sestetto / composto per S.A.I la Gran Duchessa / di tutte le Russie / Dal Sig.r Domenico Cimarosa / ed alla medesima Altezza sua dedicato*, Gb-T 1047.

²⁶ GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e Beethoven*, Torino, EDT, 1979 (*Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, 6), p. 20.

Alcune considerazioni su fraintendimenti editoriali ed esecutivi della ventiseiesima Variazione Goldberg BWV 988

Matteo Messori

I

Alle pagine 129 e 130 della seconda parte della sua *Kunst des reinen Satzes*¹ il probabile allievo di Bach Johann Philipp Kirnberger (che proprio nell'anno in cui vedeva la luce la stampa dell'*ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* si trovava a Lipsia) cita espressamente l'*incipit* della mano destra della *Variatio* 26 del suddetto ciclo. Le sue parole fanno chiaramente intendere come il fraintendimento con cui fino ad oggi tale brano è stato edito (compresa l'edizione della *Neue Bach Ausgabe*²) e, più gravemente, è stato eseguito da pianisti e clavicembalisti risalga ai tempi in cui il teorico scriveva. Il ritmo dei gruppi di sei sedicesimi – notati in 18/16 invece che in 9/8, proprio per indicare un'esecuzione «leicht, flüchtig e ohne den gerigsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit»³ – è stato inteso erroneamente da tutti gli esecutori rintracciati da chi scrive (quelli influenzati dalla prassi esecutiva barocca come anche i molti pianisti che ad essa non si ispirano) come un doppio gruppo di terzine, per ragioni in parte dovute alle edizioni disponibili.

Kirnberger – il cui passaggio non è stato citato per intero nel *Kritischer Bericht* [apparato critico] della NBA⁴ che riporta solo la prima parte del seguente inciso (dunque fino all'esempio) – scrive:

Der 3/4 und 9/8 Takt hat den ältern Componisten zu einem Achtzehnschzehnteltakt von drey siplirten [sechsfachen⁵] Zeiten Gelegenheit gegeben, wenn sie anzeigen wollten, daß das Stück leicht, flüchtig und ohne den gerigsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollte. Z. B.



Da aber dergleichen Feinheiten des Vortrags so verloren gegangen, daß so gar viele, die doch Virtuosen heissen, sechs zusammengezogene Sechszehntel wie zwey zusammengesetzte Triolen vortragen, so gehört der 18/16 Takt unter die verlorenen und heut zu Tage sehr entbehrlichen Taktarten.

«La battuta di 3/4 e 9/8 ha dato occasione ai compositori più vecchi [di far uso] di una battuta di 18/16 composta da tre tempi sestupli, nei casi in cui essi volevano mostrare che un brano doveva essere eseguito leggermente, rapidamente e senza il minimo appoggio sulla prima nota di ogni tempo. Ad esempio [segue l'esempio musicale]. Poiché tali finezze dell'esecuzione sono però andate talmente perdute che oggi molti che si definiscono virtuosi eseguono i sei sedicesimi raggruppati come due terzine unite, dunque la battuta di 18/16 appartiene a quei tipi di battute andati perduti e al giorno d'oggi superflui».

Kirnberger dunque fissa alcuni punti chiave:

- la battuta di 18/16 si compone di tre tempi di sei sedicesimi ognuno
- essa deriva da una suddivisione del tempo di 9/8 a sua volta derivante dal 3/4
- i gruppi di sei non sono formati ognuno da due gruppi di terzine,
- l'uso che appariva antiquato e già frainteso ai tempi di Kirnberger di tale indicazione di battuta stava ad indicare il tipo di esecuzione di cui abbiamo detto sopra.

Kirnberger considera dunque la ritmazione dei gruppi di sei sedicesimi – uniti sotto la stessa gamba – della *Variatio 26* formata da 2+2+2 sedicesimi e non da 3+3.

A questo proposito è importante notare una simile corrispondenza di gruppi di 2+2+2 sedicesimi nella battuta di 24/16 del preludio al corale BWV 617 i cui quattro gruppi di sei sedicesimi sono derivati da quei 12/8 segnati nella linea del pedale, tutti da far rientrare nel tempo base C indicato da Bach.



La stessa suddivisione in 2+2+2 sedicesimi si evince dai gruppi uniti di sei sedicesimi dell'ottava Partita BWV 768.



Quando Bach richiede una suddivisione di un gruppo di sei sedicesimi in 2+2 terzine ricorre chiaramente a gruppi separati e non collegati sotto gli stessi gambi, come in BWV 736, in BWV 860/1 (vedi il primo degli esempi seguenti), BWV 873/2, BWV 880/2, BWV 890/2 e nel caso che più ci interessa da vicino in BWV 988/11 (secondo dei seguenti esempi).





Nella nostra *Variatio 26* la questione si complica a causa del movimento di Sarabanda in 3/4 posto nell'altra mano. Il problema del piazzamento della crocchia seguente la pausa e della semicroma seguente il punto nelle battute in 3/4 è all'origine di tutta la questione.

II

L'affermazione del KB «Die Platzierung der Noten im Originaldruck erlaubt keinen eindeutigen Schluß» [Il piazzamento delle note nella stampa originale non permette alcuna conclusione univoca] non trova riscontro nella nostra analisi. Bach annota la Sarabanda nel suo ritmo convenzionale di 3/4 e ricorre ad una di quelle che Kirnberger definiva "Subtilitäten"⁶ di origine seicentesca utilizzando una doppia e diversa annotazione del tempo oggi forse fuorviante ma assolutamente chiara in quei tempi. A questo proposito Türk ricorda⁷:

Vor einiger Zeit schrieben sogar manche zum Theil berühmte Komponisten zu Einer Stimme z. B. im 9/8 die Andere im 3/4 Takte mit untermischten Triolen a), um etwa die Punkte (b) oder Pausen (c) zu ersparen.

«Tempo fa perfino alcuni compositori in parte celebri notavano una voce per esempio in 9/8 [mentre] l'altra in 3/4 con terzine frammischiate (a) per risparmiare un po' di punti (b) o di pause (c)».

The image shows a musical score with two systems. The first system, labeled 'a) Mod.' and 'a) Presto.', is in 3/8 time and consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The second system, labeled 'b) anffatt.' and 'c)', is in 9/8 time and also consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

E ancora Marpurg⁸:

Wenn in dieser Vermischung der Tactarten zwey Noten von gleichen Werthe gegen drey andere von gleichem Werthe zu stehen kommen, z. E. zwey Achttheile gegen drey andere Achttheile, zwey Viertheile gegen drey andere Viertheile, so werden allezeit die beyden ersten von den dreyen gleichen Noten gegen die erste von den zweyen gespielt. So werden zum Exempel die Tab. I. Fig. 42. (a) alle so wie Fig. 43. gespielt, und wenn auch die erste von den zwey gleichen Noten einmahl punctiret seyn sollte, wie dey Fig. 42. (b) so müssen sie dennoch so wie bey Fig. 43. vorgetragen werden. Aus dieser Vermischung der Tactarten übrigens haben die sogenannten Triolen, deren sich in den einfachen Tactarten bedienet. ihren Ursprung genommen.

«Quando in questa mescolanza di generi di battute vengono ad esserci due note dello stesso valore contro tre note dello stesso valore, per esempio due ottavi contro tre ottavi, due quarti contro tre altri quarti, allora le prime due delle tre note uguali vengono sempre suonate contro la prima note delle due. Così nell'esempio della Tab. I Fig. 42 (a) tutte le note vengono suonate come nella Fig. 43, e anche se la prima del gruppo di due dovesse essere puntata, come nella Fig. 42 (b) ciò nondimeno devono essere eseguite come nella Fig. 43. Da questo mescolamento di tipi di battuta del resto hanno avuto origine le cosiddette terzine di cui ci si serve nei generi di battuta semplici».



Carl Philipp Emanuel, insegnando a regolarizzare alla stessa maniera di Türk e Marburg, dice: «Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit schwer fällt, vermieden»⁹.

Tranne le prime due battute della *Variatio 26* nella stampa originale le crome dopo la pausa nella parte in 3/4 sono chiaramente e pressochè sempre allineate sulle due ultime semicrome dei gruppi di sei di ogni battuta. Quando questo allineamento sembra non rispettato (alla battuta 13) ci troviamo di fronte ad un caso di allineamento della croma in 3/4 perfino sull'ultima semicroma dei gruppi di sei dei 18/16.



Handwritten musical score for a piece by Vaganini. The score is written on two systems of staves, each system containing a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 8, 12, 15, 19, 22, 26, and 30. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 33. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Il corretto allineamento della stampa bachiana riferito nel KB come quinta soluzione



viene volutamente scartato nell'edizione NBA con le seguenti parole: «In der 5. Lösung wären sämtliche Probleme durch Vorzeichnung des 9/8-Taktes in beiden Systemen verschwunden» [Nella quinta soluzione tutti i problemi sarebbero scomparsi mediante l'indicazione di tempo 9/8 in ambedue i sistemi]. Ciò ignora le affermazioni citate di C. Ph. E. Bach, Marpurg e Türk e dunque la notazione di risparmio allora diffusa. La NBA ripropone invece la quarta soluzione,



quella che dalle prime edizioni fino ad oggi (l'aggiunta clamorosa di indicazioni di terzine tramite il numero 3 nell'edizione di Busoni¹⁰ ogni tre semicrome del 18/16 è una testimonianza ulteriore della larga diffusione di questa errata abitudine) è stata alla base della scorretta ritmazione del 18/16.

La soluzione editoriale, aritmetica e tutta moderna, di porre la croce insieme alla terzultima semicroma della parte veloce, estranea a quella mentalità piena di convenzioni e praticità nella notazione ed esecuzione che via via va scemando fino all'epoca della Rivoluzione francese – quando prende piede in Germania (e particolarmente a Berlino) anche una defrancesizzazione del gusto di Bach, per ragioni non solo estetiche ma anche politiche – contraddice chiaramente Kirnberger creando per ovvie ragioni un'accentuazione di terzina nella parte veloce in 18/16 in prossimità della croce finale di ogni battuta. Terzine che poi gli esecutori hanno esteso a tutti i passaggi in 18/16 ad esclusione, generalmente, delle due battute finali della prima e seconda parte (batt. 16 e 32) dove i più cambiano accentuazione, seguendo quella corretta in 2+2+2 poiché si troverebbero altrimenti a disagio armonicamente e melodicamente.

Già alla prima misura l'ipotesi di allineare la croce con le ultime tre semicrome sarebbe

da scartare data la dissonanza spiacevole e non giustificata che crea l'esecuzione dell'ultimo ottavo della battuta in 3/4 con la terzultima semicroma del passaggio veloce.

Variatio 26. a 2 Clav.



Anche alle batt. 9, 10, 17 e 18 si riproporrebbe una situazione simile.

Il fraintendimento del ritmo di 2+2+2 distrugge la corretta percezione dell'implicita intenzione compositiva dei continui passaggi, simili al seguente, che divengono diminuzioni in terzine di crome puntate che salgono di grado, dunque con ritmazione binaria e accenti sfasati,



invece che diminuzioni di salti di terze con nota di passaggio in levare in suddivisione ternaria



Tale modo esecutivo scorretto diviene particolarmente fuorviante dalla batt. 28 fino alla fine e porta perfino a creare nel basso della battuta 30 un accento secondario sulla seconda nota (in realtà di passaggio) sol. Il passo va invece inteso nel senso naturale, in una scansione di 9/8. Se Bach avesse voluto la scansione in terzine, particolarmente in questo contesto, ci sarebbe stata una chiara separazione dei gambi, come avviene nella citata *Variatio* 11.

La croma dopo la pausa del 3/4 allineata sulle ultime due semicrome del 18/16 diventa dunque leggermente più stretta in direzione del battere successivo e ciò in conformità con la consuetudine dell'epoca di accorciare i valori delle note dopo punti (o pause). Quantz¹¹ (assai estesamente) e Carl Philipp Emanuel¹², tra gli altri, trattano l'importante consuetudine nei loro lavori teorici.

Alla nostra *Variatio* 26 è stata dunque riservata una sorte editoriale ed interpretativa diversa rispetto a quella delle misure finali del citato *Choralvorspiel* BWV 617: qui la scrittura nell'originale bachiano di due ottavi (in C) contro i gruppi di sei sedicesimi (in 24/16) e di 3 ottavi (in 12/8) ci mostra come il compositore intendesse la seconda croma più stretta della prima e corrispondente al terzo ottavo delle voci ternarie (battute 19, 21, 22, 23, 24). Le principali edizioni moderne mantengono correttamente il piazzamento originale.



La mancanza di chiarezza nell'allineamento delle tre battute iniziali della variazione 26 è probabilmente dovuta ad una imprecisa esecuzione del processo di incisione dall'*Abklat-schvorlage*¹³ da parte degli artigiani, difficile poi da correggere a cose fatte, o al modello stesso. In ogni caso tutto risulta poi chiaro dalla seconda riga. (Forti imprecisioni dell'allineamento sono peraltro da riscontrare anche ad esempio nella *Variatio 11*, alla battuta 9).



III

Da prendere in considerazione è pure l'allineamento delle semicrome del 3/4 che si trovano chiaramente nell'incisione bachiana sempre in linea con l'ultima delle sei corrispondenti semicrome del 18/16.

Variatio 26. a 2 Clav.



8 27

12

15

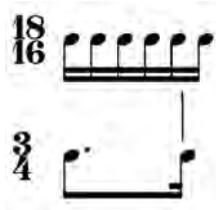
19

22

26

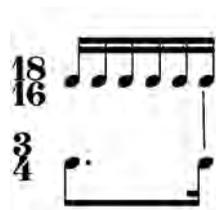
30

Riportare in edizione moderna un presunto contrasto ritmico tra il 3/4 e il 18/16 (la soluzione 3 del KB adottata poi nell'edizione),



in un contesto di manifesta velocità della parte in 18/16 (vedi Kirnberger), va contro sia alla grafia dell'edizione originale sia a quanto Agricola ci dice che Bach insegnasse agli allievi nei casi di passaggi veloci analoghi.¹⁴

Il KB esclude la corretta soluzione qui discussa con questo ragionamento: «Ein Vergleich mit Variation 11 zeigt, daß Bach gewiß die notationstechnischen Möglichkeiten genutzt hätte, wenn er etwa die 2. Lösung



gewünscht hätte»¹⁵. Lo scrivente è di tutt'altra opinione poichè ben diverso è il caso della *Variatio* 11 dove ambedue i sistemi presentano la stessa indicazione di tempo. Dunque non si sarebbe potuta usare come nella *Variatio* 26 la notazione in 3/4 e 18/16 di risparmio e d'obbligo per mantenere visivamente intatto il ritmo di sarabanda: quest'ultima avrebbe presupposto un cambio innaturale di indicazione di tempo all'interno della stessa battuta e, alternativamente, tra i sistemi nel seguente modo (utilizzando forse perfino l'indicazione di seicentesca e frescobaldiana memoria di 16/12 al posto del 2/4 del nostro esempio):



Ciò avrebbe allungato il lavoro ben di più rispetto all'aggiunta di note con legature, come troviamo nell'incisione. Le due situazioni non sono dunque assolutamente paragonabili. E inoltre, come ricordato, nella *Variatio* 11 le terzine sono chiaramente indicate, mentre nella *Variatio* 26 il nostro ragionamento, in linea con Kirnberger, esclude ogni possibilità di raggruppamenti di 3+3 semicrome.

Senza volerci addentrare in un campo complesso e dibattuto come quello delle convenzioni barocche di iperpuntuazione sembra utile ricordare l'incipit della Trisonata del *Musikalisches Opfer* BWV 1079, annotato nella stampa originale nel seguente modo



e le due preziose fonti berlinesi che chiarificano con le seguenti indicazioni *per extenso* la convenzione esecutiva nel seguente modo¹⁶.

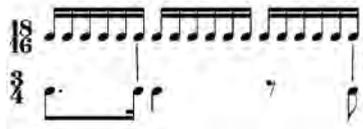
Berlin, PKB, Mus. ms. Bach St 427



Berlin, PKB, Mus. ms. Bach P 231



Proprio secondo i principi esposti e in base all'evidenza della stampa originale, il KB avrebbe dovuto contemplare nella discussione critica, aldilà di quanto si evince dall'incolonnamento dell'edizione originale e delle risultanti problematicità armoniche, pure la seguente possibilità esecutiva (non notazionale!) a proposito dell'ultimo ottavo di ogni battuta nella parte di Sarabanda:



Era infatti usanza comune dell'epoca non utilizzare punti dopo le pause. Anche in assenza dei punti veniva eseguito l'ovvio stringimento della nota seguente la pausa, come si vede in Frescobaldi nei casi di sequenze ritmicamente omogenee e, per citare un altro autore da Bach stimato e studiato, particolarmente nella *Toccatà III* di Johann Caspar Kerll che contiene passaggi metricamente simili a quelli della *Variatio 26*, in tempi evidentemente veloci:



The image displays three systems of musical notation for a piece, likely a Sarabande. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a 7-measure phrase in the treble staff, followed by a 24-measure phrase in the bass staff. The second system continues with a 24-measure phrase in the treble staff and a 16-measure phrase in the bass staff. The third system concludes with a 7-measure phrase in the treble staff and a 16-measure phrase in the bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Chi scrive ritiene che quanto mostrato in queste righe cambi di molto la percezione sonora e musicale di questa virtuosa *Sarabande* contrappuntata dalla parte in 18/16, purtroppo fraintesa già nel Settecento e poi ulteriormente tramandata erroneamente seguendo un principio del tutto matematico (divenuto nel frattempo caro al titanismo del pianista romantico e al suo bagaglio esecutivo) nell'incolonnamento delle edizioni utilizzate acriticamente ancor oggi dagli esecutori che finora hanno reso tutti una suddivisione dei gruppi di sei in terzine doppie di semicrome.

Insieme alla non correttezza, perfino concettuale, della denominazione di "quarta parte della" *Clavierübung*, mai utilizzata né da Bach né dagli autori del Necrologio o nella biografia di Forkel¹⁷ e al non rispetto della riproduzione editoriale delle corone finali come le si trovano nell'originale (e dunque non alla fine di ogni variazione, con possibili conseguenze analitico-esecutive¹⁸), la resa grafica e le conseguenze esecutive della Variazione 26 rimangono un problema essenziale per gli studiosi e gli esecutori delle Variazioni Goldberg.

Note

¹ JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, vol. 2, Berlin und Königsberg 1776 (ristampa anastatica: Hildesheim 1968), p. 129 s.

² NBA V/2, Kassel 1977. Altre problematiche di tale edizione sono state segnalate da ERICH SCHWANDT, *Questions concerning the Edition of the 'Goldberg Variations' in the Neue Bach Ausgabe*, in «Performance Practice Review», 3/1 (1990), pp. 58-69.

³ Vedi più sotto il passo con la traduzione.

⁴ NBA V/2 Krit. Bericht (Walter Emery e Christoph Wolff, 1981), p. 115.

⁵ L'autore ringrazia di cuore il Prof. Luigi Ferdinando Tagliavini (Bologna) per la chiarificazione dell'aggettivo "siplirt" coniato da Kirnberger.

⁶ JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *Die Kunst* cit., p. 123.

⁷ DANIEL GOTTLÖB TÜRK, *Klavierschule*, Leipzig e Halle 1789 (ristampa anastatica: Kassel 1962), p. 78.

⁸ FRIEDRICH WILHELM MARPURG, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755 (ristampa anastatica: New York 1969), p. 24.

⁹ CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 (ristampa: Kassel 1994), p. 128 s: «in questa maniera viene evitata la postposizione [della semicroma dopo la croma puntata della voce binaria rispetto alla terza croma della terzina dell'esempio appena discusso da Bach nel suo testo, dunque un'esecuzione non sincrona] che è spesso spiacevole e sempre risulta difficile». L'autore ha ritenuto di non offrire il passaggio nella traduzione italiana del *Saggio di un metodo per la tastiera* a cura di Gabriella Gentili Verona, Milano 1973, p. 153 s., poiché la traduttrice confonde il termine "Nachschlag" con "appoggiatura in levare" ed erroneamente riferisce la frase citata confusamente tradotta, improvvisamente e illogicamente cambiando contesto, ad un esempio precedente che non è quello che nell'originale tedesco Carl Philip Emanuel sta commentando.

¹⁰ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Aria mit 30 Veränderungen (Goldberg-Variationen) für das Klavier*, revisione di Ferruccio Busoni, Lipsia 1917.

¹¹ JOHANN JOHACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (ristampa anastatica: Kassel, 1953), p. 58 s.

¹² CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch* cit., p. 127 s.

¹³ Ovvero la bella copia che fungeva da modello finale ed era annotata solo su un verso di ogni pagina in modo da poter procedere direttamente per approntare l'incisione a bulino su lastra di rame.

¹⁴ Bach-Dokumente III, Nr. 757. Inoltre abbiamo nella Variazione 26 sestine di semicrome contro ottavi puntati seguiti da sedicesimi, mentre Agricola parla solamente di "note puntate contro terzine".

In un passaggio così veloce un tale contrasto sarebbe ancor più un controsenso.

¹⁵ «Un confronto con la variazione 11 mostra che Bach avrebbe certamente utilizzato le possibilità tecnico-notazionali se avesse per caso desiderato la seconda soluzione [segue esempio musicale]».

¹⁶ NBA VIII/1 Krit. Bericht (C. Wolff, 1967), p. 79 s.

¹⁷ ALBERT CLEMENT, *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*, Middelburg, Almares, 1999, p. 8.

¹⁸ DON O. FRANKLIN, *The fermata as notational convention in the music of J.S. Bach*, in *Convention in Eighteenth and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1992, p. 345-381.

I Promessi Sposi: Pizzetti e il cinema

Luigi Giachino

Quando è venuto il momento di affrancare le pellicole dal documentarismo e dal sensazionalismo dei primordi, un po' per scelta un po' per non morire, i produttori hanno fatto ricorso a maestranze "nobili", fra cui celebrati compositori provenienti dal mondo accademico: ma allora la musica extracolta, di cui il cinema muto si serviva, era davvero un sottogenere. Tra fine Ottocento e inizi Novecento, vigeva infatti una reale dipendenza dell'extracolto dal colto, non priva di situazioni scambievoli che però riconsegnavano all'Accademia il ruolo protagonista. La maggior preparazione, la correttezza e la precisione nello scrivere e nell'eseguire, facevano sì che il musicista colto godesse di una certa deferenza anche da parte dei colleghi d'altro ambito. Il fenomeno perdura fino a quando la musica extracolta non conquista uno strumentario specifico e, per conseguenza, locuzioni e atteggiamenti suoi propri.

Quanto poi dietro l'Accademia possa nascondersi una certa scarsità di idee è materia ancora dibattuta. La forbice linguistica che separa i due ambiti fa sì che i compositori colti e in special modo

quelli strutturali, possano produrre lavori di pura confezione senza che la cosa risalti più di tanto. Per contro scrivere tonalmente era già allora anacronistico, ma questa è tutt'altra questione.

Nei primi decenni del secolo scorso, mentre il cinema cercava una propria patente colta corteggiando i musicisti d'Accademia, il resto del mondo musicale iniziava a seguire una strada autonoma e sempre meno succube di quella classica. La sana e vitale spregiudicatezza della musica nera unita alle prime sperimentazioni di strumenti elettrici - poi elettronici - , fece sì che nel genere extracolto si sperimentassero ritmi, timbri e locuzioni originali.

Nel frattempo si andò affermando una terza via, né colta, né extracolta, che percorsero gli specialisti filmici. Questi, pur conservando le proprie

radici genetiche, affondate in uno dei due ambiti “storici”, attingono da ogni genere musicale come da materiale grezzo, da adattare all’immagine.

I Promessi Sposi è un film ambizioso. Fra gli interpreti oltre ad un giovane Gino Cervi, c’è anche Ruggero Ruggeri, mostro sacro del Teatro di Prosa. Mereghetti¹ ci ricorda che la produzione Lux investì parecchio: il Duomo di Milano fu ricostruito negli studi di Cinecittà a grandezza naturale com’era nel Seicento, il ramo del lago di Como fu ripreso dal vero (cosa, all’epoca, molto rara) e, a sottolineare l’importanza del lavoro, le musiche furono affidate a Ildebrando Pizzetti.

Nel 1941, l’anno de *I Promessi sposi*, in Italia il sessantunenne Pizzetti era un’autorità. Nel 1908, appena ventottenne debutta con le musiche di scena per *La nave* di D’Annunzio e ne diventa amico personale. Nello stesso anno ottiene la cattedra di armonia e contrappunto al Conservatorio di Firenze di cui è direttore dal 1917 al 1923. Nel 1924 passa alla direzione del Conservatorio di Milano che lascia nel ’36 per la cattedra di composizione all’Accademia di Santa Cecilia. Nel 1939 viene nominato Accademico d’Italia e nel ’49 presidente dell’Accademia di Santa Cecilia. È autore di 14 Opere Liriche e di una quantità di brani sinfonici, strumentali, vocali e cameristici. La sua filmografia, oltre alla *Sinfonia del fuoco* per *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914), comprende le musiche per *Scipione l’Africano* di Carmine Gallone (1937), per *Il mulino del Po* di Alberto Lattuada (1949) ed appunto il commento dei *Promessi Sposi* di Camerini.

Ma cosa rende Pizzetti potenzialmente più “cinematografico” di altri autori colti del suo tempo, cosa fa sì che registi diversi in periodi diversi – il Maestro fu apprezzabilmente longevo – decidano di ricorrere alla sua (riluttante) collaborazione?

Egli appartiene a una generazione impegnata ad affrancarsi dagli anacronismi linguistici attraverso i quali le reminiscenze dell’Opera ottocentesca isolavano la musica italiana dal resto d’Europa, ma quello che in ambito schermico più interessa è la strada da lui scelta e percorsa per ottenere ciò. Mentre altri compositori come ad esempio Casella, seguirono tendenze più aggiornate, Pizzetti integrò nel proprio linguaggio un recupero del “recitar cantando” fiorentino, del gregoriano e della polifonia antica. Egli mantenne le distanze sia dal cromatismo postwagneriano che dalle tendenze atonali e seriali, cercando di rinnovare il passato anziché spazzarlo via.

Per questo Pizzetti fu, agli occhi dei cineasti, sinonimo di un prestigio avvicinabile; una firma importante che, però, esprimeva le proprie idee in modo relativamente accessibile, quindi ben più adatto al cinema, rispetto a molti colleghi.

Inoltre va ricordato l'impegno musicologico di Pizzetti che avrebbe dovuto fare di lui un compositore di ampie vedute. Dal 1925 al '37 ricoprì l'incarico di direttore della Sezione Musica dell'Enciclopedia Italiana, pubblicò inoltre quattro testi: *Musicisti contemporanei* (1914); *Intermezzi critici* (1921); *Musica e dramma* (1945); *La musica italiana dell'800* (1946).

È quindi del tutto naturale che Camerini ma soprattutto la Lux di Gualino, si rivolgessero a lui. Qui Gualino più che Camerini, il produttore più che il regista segue le orme del Pastrone di *Cabiria* (che, com'è noto incarnava entrambi i ruoli), non tanto per riferirsi al kolossal torinese, quanto per sentirsi rassicurato, in un lavoro classico, dal contributo della firma italiana in quel periodo classica per eccellenza.

Sono interessanti alcune considerazioni di Ermanno Comuzio², in merito al rapporto fra Pizzetti e il cinema:

«[...] Dato che la scena appariva come il luogo ideale della sua produzione, nessun compositore appariva più adatto di lui a prestare una collaborazione nobilitante e galvanizzante al più concreto e più popolare spettacolo contemporaneo, ma le occasioni di questo incontro sono state tutte dominate da drammatiche incertezze, pentimenti, delusioni, talchè il rapporto fra Pizzetti e la settima arte si è sempre svolto sotto il segno dell'incomprensione e dell'ambiguità».

E ancora, su *Cabiria*³:

«Nel 1914, in pieno periodo "dannunziano", il musicista fu pregato dal Vate di Pescara di comporre una musica che accompagnasse la proiezione (muta) del famoso kolossal *Cabiria* (di Giovanni Pastrone). Poco convinto dai metodi del cinema, Pizzetti si limitò a comporre una "Sinfonia del fuoco" per baritono, coro e orchestra, demandando al suo allievo Manlio Mazza il grosso della musica d'accompagnamento».

Anche la citata collaborazione del 1937 con Gallone per *Scipione l'Africano* non ebbe effetti positivi. Lo stesso Pizzetti ne definì la musica, permeata di velleitarismo grandioso e celebrativo, "un gran brutto pasticcio".

Dopo *I Promessi Sposi*, altra partitura di cui il compositore non rimase soddisfatto, nel '49 Lattuada convinse, ancora una volta un po' a forza, Pizzetti a scrivere per *Il mulino del Po*, e quella – sebbene egli abbia scritto musica per altri vent'anni – fu l'ultima incursione del Maestro nel cinema.

Cerchiamo ora di capire come Ildebrando Pizzetti approcciò la pellicola di Camerini.

Il taglio è chiaramente sinfonico e lo stile è in linea con quello della pro-

duzione pizzettiana “seria”, a conferma di una certa serenità d’approccio alla musica applicata. In questo come in tutti i suoi lavori cinematografici però, Pizzetti forse per fuggire conflitti da sottogenerare, o semplicemente per una certa rigidità accademica, sembra porre in secondo piano le istanze dell’immagine. Salvo poi, a lavoro finito, manifestare forti inquietudini. Sono emblematici in proposito i lunghi intervalli che separano le sue collaborazioni filmiche. Da *Cabiria* a *Scipione* trascorrono ben ventitrè anni, quattro tra questo e *I Promessi sposi* e altri otto prima di riprendere la penna in mano ne *Il Mulino del Po*. Inoltre si tratta di lavori poco spontanei, composti quasi per cortesia, a seguito di pressioni di amici.

Conferma la sua avversione al cinema il fatto che non concesse mai le sue musiche composte per *La nave* alle versioni filmate del lavoro dannunziano. [...] In questo tormentato rapporto forse è mancato il cineasta preparato ad accogliere, discutere, apprezzare, criticare il lavoro del musicista, o forse lo stesso Pizzetti non è stato capace di accettare la subordinazione necessaria per giungere a quel risultato complesso che è il film finito, nel quale tutti gli apporti si devono fondere⁴.

Non sembra però possibile che registi come quelli che hanno firmato le pellicole in cui Pizzetti è stato coinvolto, trascurassero la musica. È più probabile che il compositore si sia arroccato su posizioni *fin de siècle*, considerando il cinema un’arte minore.

In effetti Pizzetti ha la statura pubblica ed artistica per esprimersi innanzitutto sul terreno della *absolute musik*; non ha necessità né inclinazione e forse neppure capacità di piegarsi a necessità contingenti.

Giocano qui un ruolo importante anche le idee correnti nell’ambiente musicale colto sulla musica filmica, considerata repertorio secondario e commerciale, terreno battuto essenzialmente da mercenari di poco conto.

Torniamo alla *specializzazione* e al conseguente rimbalzo psicologico di sudditanze inespresse o ammesse a fatica, o implicite nell’esigenza insopprimibile di molti autori filmici specialisti, di dimostrare la propria capacità di operare nel genere colto. Si pensi ad un “caso” accaduto a Goffredo Petrassi. Egli che, come Pizzetti, frequentò occasionalmente il cinema, lavorò tra l’altro per *La Bibbia* di John Huston (1966). Ebbene, non solo si vide rifiutare dal regista la corposa partitura presentata, ma vide riaffidare il lavoro al suo ex studente Ennio Morricone (che non accettò) e, in subordine a Toshio Mayuzumi. Così il Maestro di Zagarolo si esprime sull’argomento:

La musica per film io l'ho scritta sempre con la mano sinistra; senza aderire in pieno a questo genere di musica e conseguentemente senza approfondire la tecnica compositiva. Sono cose che ho fatto per necessità economiche, ma che non sono mai diventate per me un problema, né artisticamente, né formalmente⁵.

Da un lato gli accademici snobbavano il cinema e ci lavoravano rigidamente considerandolo genere "inferiore"; dall'altro i compositori cinematografici cercavano di affrancarsi scrivendo anche opere colte. Il tutto in mancanza, che dura fino a tutti gli anni Cinquanta, di autonomia lessicale della musica filmica. È questa una autonomia che il cinema andrà conquistandosi anche attingendo dal genere extracolto e che solo dagli anni Sessanta troverà piena affermazione. Ne nascerà un modo di fare musica che nulla avrà più a che vedere, se non per scelta, con il repertorio colto. Ai nostri giorni la situazione è addirittura ribaltata: molti registi guardano ai musicisti di formazione classica con un certo sospetto. Nei primi anni Quaranta però tutto questo era molto di là da venire e la via percorsa da Pizzetti fu probabilmente l'unica possibile per un accademico.

In effetti nella partitura de *I Promessi Sposi* non c'è nulla di inadeguato. Il fatto è che non contiene neppure nulla di particolarmente efficace, nulla insomma che giustifichi l'intervento di una firma così prestigiosa. Il commento musicale di questo film si potrebbe definire generico. La confezione è ovviamente di alta fattura, come pure l'esecu-

zione – affidata all'orchestra dell'E.I.A.R. diretta da Fernando Previtali – ma pare di trovarsi di fronte a musiche di Pizzetti preesistenti e adattate alla pellicola. Camerini, in merito, annota:

Per *I promessi sposi* c'era il maestro Pizzetti... l'ingegner Gatti, direttore generale della Lux cinematografica, responsabile di fronte a Gualino che era a capo di tutto, essendo un grande musicologo mise Lele d'Amico a occuparsi della musica per i film. Quando ci arrivò la musica di Pizzetti, che allora era quotato come il maggior musicista italiano (anche se a me non è mai piaciuto), ci accorgemmo che non seguiva assolutamente le atmosfere del film: durante la peste ha messo delle trombe quasi wagneriane... Il pezzo che ha fatto per la conversione dell'Innominato lo coprimmo tutto con le campane. Altri pezzi li spostammo. Quando Pizzetti venne a vedere approvò tutto.

Anche le recensioni e i saggi, a parte quello "di bandiera" di Lele d'Amico, furono tutti più o meno

dello stesso tenore. Così Enzo Masetti su *Colonna sonora* del 3 gennaio 1942:

[...] La colonna sonora dei *Promessi sposi*, la recente fatica di Mario Camerini, porta una firma illustre, quella di Ildebrando Pizzetti. Attendevamo l'avvenimento con vera trepidazione animati da un lato dalla speranza d'udire finalmente qualcosa di eccezionale [...] ma dall'altro timorosi che una forte personalità come quella di Pizzetti mal potesse adattarsi alle esigenze sempre feroci e tiranne del cinematografo, timorosi che uno stile così assolutamente nutrito, per la sua maggior parte, di forme arcaiche, e soltanto a sprazzi pervaso da ventate di un "popolare" un poco estetizzante, non potesse amalgamarsi nella fattispecie, con lo stile di Camerini, vale a dire con quello del Manzoni, dato che Camerini, ne eravamo certi, avrebbe aderito al Manzoni [...] più del guanto alla mano o del tappo alla bottiglia.

E a chiusura:

[...] Ma come già in *Scipione* anche questa volta, per quanto coraggiosamente e seriamente affrontata, la lotta fra Ildebrando Pizzetti e il cinematografo non ha visto vincitore il musicista. E noi siamo i primi a dolercene sinceramente.

Non si tratta di critiche alla musica in quanto tale, non sono le melodie e le reminescenze arcaizzanti tipiche pizzettiane a spiacere, è il rap-

porto con l'immagine a risultare debole. Così ne parla Renzo Rossellini sul numero del 15 agosto 1942 della stessa rivista *Cinema*:

«A proposito dei PROMESSI SPOSI – ad esempio – si è voluto in qualche parte far colpa ad Ildebrando Pizzetti di non aver saputo creare per il film una felice partitura musicale. Errato giudizio e precipitosa sentenza; sono certo che chi ha potuto ascoltare di recente in una trasmissione radiofonica la "Suite" che il nostro grande compositore ha tratta da quel commento, se ne sarà facilmente avveduto. La verità è un'altra: I PROMESSI SPOSI, che pure è film di altissimo pregio e sotto certi aspetti di magistrale taglio, così come è stato realizzato risulta stranamente pigro e avaro di situazioni musicali. La musica di Pizzetti – tanto bella nei suoi valori oggettivi – è stata una immissione forzata nei ferratissimi ranghi del racconto».

Esaminiamo ora brevemente gli interventi musicali nel film e il loro indice di funzionalità.



Dopo i titoli di testa, dove compaiono due spunti tematici che riascolteremo in seguito e che, come d'Amico giustamente sottolinea, hanno carattere descrittivo e paesaggistico più che da ouverture d'Opera, la musica prosegue senza soluzione di continuità ad aprire la vicenda. Va detto, con Rossellini, che tali titoli sono musicalmente efficaci, sobri e di notevole ricerca linguistica per una pellicola del '41.

L'incontro fra Don Abbondio e *i bravi* è commentato con proprietà, ironia ed efficacia. La musica

termina in buon sincrono, secondo una prassi datata ma ancora attuale, al richiamo che blocca il curato.

All'uscita di scena dei *bravi* e dello stesso Don Abbondio e durante il raccordo fra l'incontro campestre e l'inquadratura della canonica, inizia purtroppo a manifestarsi una certa densità di contenuti, di matrice classica, che non giova.

Durante la scena dei festeggiamenti prematrimoniali di Lucia, troviamo il primo chiaro segnale d'ingenuità. La musica è fresca, positiva, giovane, ma le frequenze non lasciano spazio alle voci femminili delle amiche di Lucia e i dialoghi sono poco intelligibili. Anche immediatamente dopo, all'apparire di Padre Cristoforo, la trama musicale è nuovamente troppo fitta; uno specialista avrebbe senz'altro diluito tutto quel materiale.

Bello, semplice e pulito è invece il commento all'uscita di scena di Padre Cristoforo che lascia Renzo, Agnese e Lucia pieni di triste speranza per una sua intercessione presso Don Rodrigo. Come pure, immediatamente dopo, la breve descrizione musicale del castello. Ed è pure apprezzabile la capacità pizzettiana di mantenere un linguaggio semplice senza cadere in banalità tonali.

Nell'intervento per i preparativi e per il tentato rapimento di Lucia però, Pizzetti ricade in equivoci già sentiti. Le frequenze degli strumenti scelti non lasciano spazio al dialogo; il carattere non rende giustizia alla serietà del momento; la musica, troppo densa, sembra voler offrire una propria versione dei fatti in concorrenza con quella messa in scena.

Il successivo intervento avviene sulla sequenza che inizia con il matrimonio forzato ed è molto efficace. L'effetto di oscura confusione è reso molto bene: la fuga del curato e dei promessi, i *bravi* in affanno per il fallimento della loro missione, il popolo che scende in piazza, tutto è giustamente sovrappreso da un materiale musicale ricco e incalzante. Ma sul finire della sequenza, quando Don Abbondio dalla finestra della canonica rassicura la folla e la invita a rincasare, la musica seppure anch'essa placata, resta troppo invasiva, continua a imporsi a snocciolare idee e locuzioni che finiscono per fare a gara con le parole e l'atmosfera.

Appena oltre, sulla scena in cui Padre Cristoforo indica ai due giovani dove fuggire, la musica è assolutamente propria. Sia per la scelta intelligente di simulare l'organo con i fiati, sia per la tessitura prevalentemente acuta del commento che rende perfettamente intelligibili le voci maschili, soprattutto quella del Padre. Invece durante la fuga notturna in barca, la musica è...incredibile per estraneità ai fatti, e indipendenza estetica: pare scritta per un altro film!

Il giudizio di Camerini in merito alla scena degli im-

piccati è, invece, troppo severo. Il momento è descritto in modo asciutto e senza retorica ma con notevole efficacia. La frase successiva, dalla richiesta d'informazioni del poliziotto al taverniere fino alla fuga di Renzo sul carro, risente di nuovo di eccessivo spessore musicale e di sovrapposizioni di frequenze tanto da rendere i dialoghi di comprensione faticosa. Anche il traghettamento sull'Adda da parte di Renzo è musicalmente contraddittorio. La scelta pizzettiana di mantenere fede ai propri stilemi di compositore colto senza cadere in riferimenti melodici disorienta lo spettatore. Ogni situazione ha musica diversa, seppure coerente, e questo in un film può diventare un problema. Come ricorda Rondolino:⁶

Nel 1913 fu Eugene Ahern a pubblicare [...] il primo manuale pratico per musicisti cinematografici. Intitolato *What and How to Play for Pictures*, [...] aveva lo scopo di fornire una serie di consigli. Come ricorda Sergio Miceli, Ahern *consigliava [...] di non cambiare motivo ad ogni scena ma di scegliere solo pochi pezzi che si accordassero con il carattere globale del film.*



Decisamente generico l'intervento su Don Rodrigo che incrocia l'Innominato. La musica disturba il dialogo maschile per le sovrapposizioni di frequenze medie. Inoltre è troppo articolata: il momento presenta una porzione di vicenda relativamente statica – Don Rodrigo che pensa a come rapire una Lucia ben protetta dalla Monaca di Monza e l'Innominato che appare come una soluzione – accompagnata da musica in continuo ed improprio divenire. Così l'oscuro incontro della Monaca con Egidio e l'invio fuori del monastero di Lucia incorniciato da musica concitata ma oscura soltanto a tratti e talvolta persino curiosamente serena. Il sincrono sul volto della Monaca travolta di sensi di colpa è pesante, come d'uso all'epoca, ma molto impressivo. Altrettanto efficace la scena del rapimento di Lucia che sfuma nel turbamento dell'Innominato, introspettivo e carico d'inquietudine.

Che dire della sequenza della conversione dell'Innominato? Intanto che non sapremo mai che mu-

sica voleva Pizzetti nella prima parte in cui le campane come scrive Camerini "coprono tutto" e poi che, nella sua globalità è tutt'altro che mal resa! Anche il coro, così in linea con la sensibilità del Maestro, è usato con proprietà e misura. Questo per quanto s'ode...

Il brano successivo, che incornicia l'invasione dei Lanzichenecchi e l'epidemia di peste a Milano, è invece davvero generico e il dialogo ne è ancora una volta disturbato. Si tratta del punto musicalmente meno interessante dell'intero film: un lungo e poco congruo gesto sinfonico.

Il coro delle convalescenti che escono dal Lazzaretto che prelude il finale è un altro momento di poetica pizzettiana alto e filmicamente efficace: peccato che le donne inquadrato non aprano bocca!

Anche il festoso brano di colore, che chiude il film e celebra la pioggia tanto attesa è bello, originale e funzionale. Pizzetti, davvero da Maestro, riesce a far suonare l'orchestra a pieno senza banalità e trasportandoci nel sentore comune dei personaggi. In generale Pizzetti è poco o per nulla sensibile ad accordare la musica col parlato, a fissare nella mente dello spettatore poche idee musicali sem-

plici e forti, a scrivere, ove necessario, quella che Carlo Savina definiva una *non musica*. Troppa invenzione, troppe variazioni, troppi temi e qualche frettoloso svarione, ma anche tante buone idee, una strumentazione magistrale, un'altissima gestione del materiale. Quasi per certo, se a mettere in musica *I Promessi sposi* fosse stato un compositore meno in vista, magari lo stesso Masetti, il commento sarebbe passato inosservato, senza infamia e senza lode o piuttosto con un certo compiacimento per le parti riuscite (e ci sono).

Certo, un grande specialista, un pari grado filmico di Pizzetti, come ad esempio Max Steiner, ci avrebbe consegnato una partitura più efficace, forte, impressiva e commovente. Avrebbe saltato a piè pari certe atmosfere un po' bucoliche, che erano la firma di Pizzetti, per dare maggior risalto ai momenti drammatici. Avrebbe scritto due o forse tre (visto il respiro del lavoro) temi tonalissimi che si sarebbero subito fissati nella mente degli spettatori.

D'altra parte Steiner fu mai a capo di un'accademia di musica? E più ancora, si fece mai carico dei pesanti problemi estetici inerenti la "nuova musica"? No, fu uno specialista filmico, a lui non si sarebbe chiesta una sinfonia e neppure un'Opera lirica, nessuno si sarebbe sognato di giudicare i suoi lavori al di fuori del cinema o di paragonare il suo linguaggio con quello di Schoenberg o magari dello stesso Pizzetti.

NOTE:

¹ PAOLO MEREGHETTI, *Il Mereghetti: Dizionario dei film*, 2 voll., Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.

² ERMANNANO COMUZIO, *Musicisti per lo schermo*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2004.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Petrassi*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986.

⁶ GIANNI RONDOLINO, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, UTET Libreria, 1991 (11^a rist. 2002).

Pierre Boulez, un intellettuale del XIX secolo, l'IRCAM ed il suo contributo alla musica elettronica

Fabio Cauglia, Nicolò Pisanu

Introduzione

Pierre Boulez è stato un intellettuale che ha significativamente influenzato la vita culturale francese. Grazie alle abilità e competenze che gli hanno permesso di emergere in diverse aree della vita artistico-musicale del suo tempo, compositore, ma anche direttore, teorico, scrittore e insegnante, la sua figura ha trovato una legittimazione in tutto il ciclo culturale. Inoltre, la sua attività ha ricoperto un'area di azione non solo nazionale ma anche ai più alti livelli internazionali, così da legare e accrescere in prestigio la cultura francese.

Questo lavoro desidera concentrare l'attenzione sull'apporto che ha dato al settore della musica elettronica, sia in termini compositivi che di impegno organizzativo. Parlare di un intellettuale come Boulez richiede innanzitutto comprendere il contesto culturale in cui la sua figura si muove sia in termini culturali che tecnologici.

Periodo storico

La formazione musicale di Boulez avviene in un periodo storico di significative trasformazioni nel mondo della musica e delle arti. Tra le personalità più significative che influenzano la cultura musicale del secolo, e quindi la formazione del pensiero di Boulez, si ricordano Arnold Schönberg, Igor Stravinskij e Edgard Varèse. Schönberg è tra i primi compositori del secolo ad innestare un pensiero espressivo rivoluzionario: attraverso il sistema dodecafonico assegna a ciascuna altezza pari dignità espressiva, superando quindi il 'valore armonico' e le dipendenze di relazione che si instaurano tra le note all'interno del sistema tonale. Questa

nuova modalità espressiva, polverizzando le relazioni che tengono in equilibrio il sistema precedente, sposta inevitabilmente l'interesse percettivo sul timbro.

Stravinskij evidenzia nella sua forza espressiva il ribollire delle trasformazioni in atto nella prima metà del novecento. L'elemento ritmico declinato nelle sue diverse possibilità espressive caratterizza significativamente la sua opera, come ne *La sagra della primavera*, divenuta uno dei più clamorosi scandali della storia musicale del novecento, per l'aggressività fonica e ritmica del linguaggio improntato a esprimere l'essenza della Russia pagana. Quest'opera rappresenta un prototipo stilistico contenente i tratti salienti del linguaggio Stravinskiano: strutturazione armonica e melodica di tipo scalare, elaborazione permutativa dei materiali tematici, priorità costruttiva dell'elemento ritmico-temporale.

Varese ha saputo cogliere l'inevitabilità degli sviluppi della musica

Mi sembra che il termine 'suono organizzato' colga più precisamente l'aspetto duplice della musica, che è insieme un'arte ed una scienza, in presenza delle recenti scoperte tecnologiche che ci permettono di sperare in una sua incondizionata liberazione. [...] Che cos'è la musica? Qualcosa che deve venire dal suono¹.

Appare interessante l'approccio della Born², in un tentativo di definire sinteticamente le principali linee di sviluppo musicale del novecento, incen-

trate sulla dialettica tra modernismo e post-modernismo. Il secolo si apre sul modernismo, movimento estetico che annovera tendenze quali simbolismo, espressionismo, cubismo, futurismo, costruttivismo, dadaismo e surrealismo. Tale movimento nasce come opposizione alle forme estetiche e filosofiche del romanticismo e del classicismo, negando i principi della tradizione precedente.

In musica promuove:

- Destutturazione e rifiuto dell'armonia, melodia e forme tradizionali.
- Preciso controllo di tutti gli elementi presenti nell'opera, secondo uno spirito deterministico.
- Interesse verso la sperimentazione, in quanto tecnologia e scienza esercitano un fascino foriere di nuove possibilità espressive.
- Promozione di iniziative, manifesti, riviste ecc. finalizzate a strutturare linee guida.
- Rigetto dell'accademia come luogo esclusivo di formazione nonché di tutti i tradizionali luoghi fisici o tipologici, in cui l'arte trova espressione (la borghesia perde la sua centralità come cliente artistico).

- Forme di arte popolare entrano nella realizzazione artistica come sorgente di nuovo materiale espressivo, ma al tempo stesso è presente un disinteresse verso una cultura di massa.
- Visione elitaria del processo artistico che può coinvolgere solo quanti sono interessati a comprenderlo.

Il post-modernismo, tendenza culturale che ha origine negli anni 60, rappresenta una decisiva rottura nei confronti del modernismo.

Nell'ambito musicale promuove:

- Riappropriazione di alcune forme culturali precedenti, quali neoclassicismo e neoromanticismo.
- Superamento della divisione storica tra cultura popolare e d'élite, definendo così un nuovo pluralismo culturale e recuperando l'interesse per una cultura di massa.
- Interesse per la tecnologia nelle sue forme di facile diffusione e immediata applicabilità.
- Atto compositivo basato su principi di aleatorietà, indeterminismo e improvvisazione.
- Nuove forme di *performance* basate su interazioni multimediali partecipate nell'atto realizzativo dal pubblico medesimo (*happening*).

Boulez e la sua attività

La carriera di Boulez può essere suddivisa in tre periodi:

- Anni 40-60: emerge soprattutto come critico e compositore.
- Anni 40-1977: eccelle in particolare modo come direttore d'orchestra.
- 1977 in poi: prende vita il suo progetto, IRCAM cui dedica ampia attenzione.

Il primo periodo rappresenta la sua apparizione sulla scena artistica. È uno studente di Parigi, con doti carismatiche di *leader*, che si contrappone con veemenza al tradizionale *establishment* musicale, ponendo come oggetto di attacco anche personalità come Schönberg, Stravinskij, Messiaen. Una delle sue esclamazioni più note del periodo è «Schönberg è morto», in quanto accusato di non aver saputo portare avanti la rivoluzione del linguaggio musicale iniziata con la dodecafonìa. La convinzione di Boulez, mai venuta meno nel corso della sua vita, è riposta nella fiducia che il serialismo possa rappresentare l'unica via per un rinnovamento della musica, fino ad arrivare al serialismo integrale, ovvero l'estensione dei principi della dodecafonìa agli altri parametri della musica. Tuttavia nei suoi scritti di questo periodo, divenuti un riferi-

mento per la giovane avanguardia, l'esempio di Schönberg (e di Webern poi) non viene totalmente sminuito in quanto ne riconosce la carica innovativa.

[...] è il più comune buon senso che mi fa dire che, dalla scoperta fatta dalla scuola viennese, tutte le composizioni, eccetto quelle dodeco-tonali sono inutili. [...] Asserisco che qualunque musicista che non abbia sperimentato la necessità del linguaggio dodecafonico, è inutile. Il suo intero lavoro è irrilevante per i bisogni di un'epoca³.

Il periodo tra gli anni 40 e i 60 rappresenta il momento di maggior fermento compositivo di Boulez. Frequenta all'estero i maggiori centri europei per l'avanguardia, in particolare nella Germania dell'ovest. Al festival musicale di Donaueschingen diversi lavori di Boulez vengono premiati, mentre a Darmstadt, luogo dei corsi estivi internazionali per la 'nuova musica', diventa uno degli insegnanti più acclamati. Si pone come una delle figure *leader* dell'avanguardia europea, trattando nelle sue lezioni il serialismo integrale come il nuovo linguaggio che può rivoluzionare il pensiero musicale. La tradizione della musica e filosofia tedesca, imbevuta di una visione sistemica e fortemente razionalistica del pensiero ed espressione umana, risponde pienamente agli interessi dell'animo di Boulez, che arrivò a considerare la Germania come la sua seconda patria.

Fonda «Domaine Musical», un'organizzazione di cui rimane conduttore e direttore dal 1954 al 1967

e che per oltre un decennio promuove l'attività musicale dell'avanguardia.

Pierre Boulez ha creato questa organizzazione nella finalità di contrastare l'irresponsabilità e il disinteresse dei poteri pubblici e privati verso la musica contemporanea... Domaine Musical ha permesso si rivelassero al pubblico francese un centinaio dei maggiori lavori di musica contemporanea, fino ad allora trascurati, promuovendo oltre duecento lavori di una sessantina di compositori della giovane generazione. I concerti di Domaine Musical sono stati criticati nei circoli reazionari e hanno avuto un ruolo preminente nella musica francese del dopo guerra⁴.

Questa organizzazione ha costituito un punto di riferimento per l'avanguardia musicale, rappresentando un importante riferimento per la vita culturale del momento, fino ad essere riconosciuta dall'*establishment*.

Nella seconda fase della sua carriera, Boulez si dedica particolarmente all'attività di direzione, e ricopre il ruolo di primo direttore di due importanti orchestre, la BBC Sym-

phony e la New York Philharmonic. Al tempo stesso, il carattere determinato e la sua crescente notorietà lo portano ad affrontare controversie in Francia, per questioni di potere e indirizzo di politica culturale, di cui la più significativa con Marcel Landowsky. Questa determinerà l'esilio volontario di Boulez dalla Francia per alcuni anni. Nel 1970 il presidente Georges Pompidou chiede a Boulez di fondare un centro di ricerca musicale. Boulez così rientra in Francia nel 1977 per l'apertura e la direzione dell'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Il progetto fu posto nelle sue mani a *carte blanche*, annunciato da una serie di concerti parigini denominati *Passage du XXe siècle*. Boulez fonda l'Ensemble intercontemporain, un'orchestra dedicata alla diffusione della musica contemporanea, strettamente legata al progetto IRCAM. L'attività compositiva, trova un nuovo rilancio nell'opera *Répons*, in cui sfrutta la tecnologia informatica in via di sviluppo del centro, mostrando così al mondo le potenzialità creative della sua creatura tecno-musico-scientifica.

IRCAM

La vocazione dell'IRCAM è quella di raggruppare sotto lo stesso tetto (edificio progettato da Renzo Piano e Richard Roger) ricerche scientifico-tecnologiche e composizione musicale. Il cuore del progetto è un'unione di musica e scienza, arte e tecnologia, fondato sulla collaborazione interdiscipli-

nare tra musicisti e scienziati. Questa visione risente della nozione di una scuola generale e laboratoriale, propria del Bauhaus, da cui Boulez è influenzato, esattamente come aveva profetizzato Varèse.

La finalità dell'IRCAM è quella di un centro che contribuisca al progresso della cultura musicale dell'uomo, rispondendo alle necessità di individuare una nuova modalità già mirata dal modernismo. Boulez privilegia un luogo di ricerca, svincolato da risultati applicativi o finalità commerciali, in cui il compositore coordini la sua azione con ricercatori nell'ambito dell'acustica, psicoacustica e tecnologia informatica. Il ruolo del *computer* diventa assolutamente prioritario, sia in quanto strumento di analisi che di 'produzione'.

Un istituto dovrebbe avere una totale autonomia e una struttura interna molto flessibile nonostante i suoi collegamenti con l'esterno... senza pressione di risultati immediati, dovrebbe manifestare un profondo disinteresse e perseguire obiettivi non raggiungibili da altre organizzazioni troppo impegnate in vincoli di risultati immediati⁵.

Storia dell'IRCAM

Nel 1968, Pompidou sulla spinta neogollista di ricostruire una cultura nazionale, avvia un programma di investimento in ambito artistico; accanto a La Villette, il Musée d'Orsay e la nuova opera nazionale, Opéra de la Bastille, appare l'IRCAM.

L'IRCAM all'origine è fortemente influenzato da modelli di ricerca musicale esistenti in USA, in particolare dal CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) dell'Università di Stanford e dal dipartimento di ricerca acustica presso i Bell Laboratories, di cui Max Mathews, considerato il padre della *computer music*, fu direttore. Egli stesso diviene intorno al 1975 il primo direttore scientifico dell'IRCAM, rafforzando così i contatti con i laboratori americani.

La storia dell'IRCAM si può dividere in tre periodi:

- 1970 - 1977: il progetto si avvia e il lavoro si concentra sulla pianificazione, costruzione e sviluppo di ogni sua parte.
- 1977 - 1980: periodo di massima attività. La struttura si avvale di cinque dipartimenti, ciascuno diretto da un compositore sotto la dipendenza di Boulez. I dipartimenti sono: Elettroacustica (diretto da Berio), Computer, Strumenti e voci, Pedagogia e Diagonale con un ruolo di coordinamento.
- la terza fase si colloca dal 1980 in poi, in cui si assiste a una riorganizzazione imposta da Boulez, finalizzata a ridefinire una 'forma' del-

l'IRCAM, indirizzandolo verso un centro di *computer music*. Segue un periodo di instabilità, dovuto alla partenza di alcuni direttori.

In questo periodo si sottolineano due eventi che caratterizzano la direzione intrapresa. Il primo fu la conferenza internazionale di *computer music* ICMC (International Computer Music Association), il principale *meeting* annuale in questo ambito, ospitato nel 1984 dall'IRCAM. Il secondo, fu la prima parigina di *Répons*, concerto di apertura dell'ICMC. *Répons* andò avanti per sei serate successive in uno spazio appositamente allestito per mostrare l'alto livello qualitativo raggiunto dal centro, non solo al mondo della cultura elitaria francese ma anche alla comunità internazionale dedita alla nuova musica.

Répons

In questo lavoro il compositore celebra le vittorie tecnologiche e musicali della sua carriera. Brano per sei solisti (cimbalom, xilofono, glockenspiel, vibrafono, arpa, sintetizzatore Yamaha DX7, coppia di pianoforti)⁶,



(Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique)

orchestra da camera di ventiquattro elementi ed elaboratori di segnali in tempo reale. Viene commissionata dalla Deutsche SüdWest Rundfunk ed eseguita per la prima volta e premiata, al Donaueschingen Festival nel 1981 (anche se seguiranno altre rivisitazioni). Il titolo richiama il responsorio, un particolare genere di musica corale antifonale proprio del canto gregoriano medievale nel quale un solista si alternava con un coro. Boulez esplora dialoghi a molti livelli diversi, chiamando in causa tutti i parametri musicali; al-

tezza, dinamica, timbro, ritmo e spazio; l'importanza di quest'ultimo risulta evidente già dalla disposizione degli esecutori.

L'orchestra da camera, divisa in tre diversi gruppi, si posiziona rialzata su un palco al centro della scena, e il pubblico la circonda. All'esterno del perimetro definito dal pubblico si trovano i sei solisti disposti ad intervalli equidistanti. L'ascoltatore é

quindi completamente avvolto dagli eventi sonori. Oltre a questa 'spazializzazione' fisica del suono preimpostata dalla disposizione degli esecutori, ve n'è un'altra, del tutto virtuale. Nel perimetro esterno sono situati sei altoparlanti che diffondono e muovono nello spazio i suoni catturati e trasformati dei solisti secondo un percorso prefissato. La velocità di spostamento, dipendente dall'ampiezza di ogni suono varia in funzione di essa: ad ampiezza maggiore corrisponde una velocità maggiore e viceversa. Tutti gli strumenti solisti hanno involuppi simili, con attacchi ripidi ma con decadimenti diversi; ogni strumento crea percorsi distinti con ritmi di spostamento differenti. Ne risultano quindi momenti di estrema dinamicità contrapposti ad altri di calma e immobilità.

Oggi i calcolatori sono abbastanza veloci e potenti da sintetizzare suoni originali o trasformare suoni strumentali in 'tempo reale': di pari passo, cioè, con gli strumentisti. I compositori oggi possono fondere il ruolo del calcolatore con quello degli altri strumenti con facilità molto maggiore, demolendo così la barriera, alquanto artificiale, che spesso si aveva fra i due tipi di strumenti⁷.

Boulez crea una contrapposizione di suoni strumentali ed elettronici, facendoli dialogare, con relazioni ravvicinate e a distanza, ma con estrema naturalezza. Le trasformazioni sono graduali e mai eccessive, così

da avere un'ambiguità all'ascolto, che si muove dal centro all'esterno, assicurando all'opera una fusione coerente e immergendo lo spettatore nella musica. Questo anche grazie a sofisticati elaboratori di segnali digitali portabili in una sala da concerto, progettati all'IRCAM, come Matrix32 e 4X, il cui prototipo venne creato dall'ingegnere Giuseppe Di Giugno. Il compito di Matrix32 è quello di instradare i segnali, dirigendoli separatamente verso gli altoparlanti designati. 4X invece elabora i suoni strumentali dei solisti, trasformandoli in modo da avere *delays* e *pitch shiftings*. Entrambi questi apparecchi sono pilotati e controllati da esecutori presenti sulla scena.

Come detto in precedenza, Boulez vede come unico sviluppo possibile della musica il serialismo integrale. Il materiale armonico della composizione è basato infatti sull'accordo SACHER, frutto di crittografia musicale, da cui derivano cinque accordi fondamentali. Dalle trasposizioni, permutazioni e rotazioni di questi accordi derivano tutti i suoni dell'opera, talvolta direttamente 'su carta', talaltra elaborandoli digitalmente.

Note

¹ EDGARD VARÈSE, *Il suono organizzato*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1985.

² GEORGINA BORN, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, California University Press, 1995.

³ PIERRE BOULEZ, *Boulez on Music Today*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971.

⁴ CLAUDE ROSTAND, *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Paris, Larousse, 1970.

⁵ PIERRE BOULEZ, *Conversations with Célestin Deliège*, London, Ernst Eulenburg Ltd, 1976.

⁶ Gli strumenti dei solisti sono otto perché lo xilofono e il glockenspiel hanno lo stesso esecutore, ugualmente il sintetizzatore e un pianoforte.

⁷ PIERRE BOULEZ, ANDREW GERZSO, *Il calcolatore e la musica*, «Le Scienze», XXI (1988), n. 238 (giugno), pp. 16-22: 17.

