

 **IL PAGANINI**

Quaderno del Conservatorio  
Niccolò Paganini di Genova

# IL PAGANINI



Quaderno del Conservatorio  
Niccolò Paganini di Genova **2024** 

 Conservatorio  
Niccolò  
Paganini

# IL PAGANINI

## Quaderno del Conservatorio “N. Paganini” di Genova

*Quaderno del Conservatorio “N. Paganini” di Genova*

*Rivista annuale n. 11/2024*

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

*Var. 10/22 del 20.06.2022*

*Numero Iscrizione ROC 38320*

## Presidente del Conservatorio “N. Paganini”

*Fabrizio Callai*

## Direttore del Conservatorio “N. Paganini”

*Roberto Tagliamacco*

## Direttore responsabile della rivista “Il Paganini”

*Piero Mioli*

## Comitato scientifico

*Carmela Bongiovanni, Tiziana Canfori,*

*Elena Manuela Cosentino, Luigi Giachino, Pasquale Spiniello*

## Comitato di redazione

*Maurizio Tarrini (redattore capo), Marco Vincenzi*

*Realizzazione grafica a cura di Alessandra Pittaluga*

*Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova*

*Realizzazione editoriale*

*© 2024 Conservatorio “N. Paganini”*

*Via Albaro 38 – 16145 Genova*

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

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

**ISSN 2465-0528**



# Sommario

## PREMESSA del DIRETTORE dell'ANNUARIO

*Prove di Lettura* 7

## PREMESSA del PRESIDENTE del CONSERVATORIO 15

## PREMESSA del DIRETTORE del CONSERVATORIO 16

### I. ESTETICA, STORIA E ANALISI

#### Piero Mioli

*Six Voix d'en Haut. Voci, chiavi, registri, anime del Don Carlos di Verdi* 19

#### Marco Vincenzi

*Puccini visto da Busoni: alcune osservazioni a un secolo dalla morte dei due compositori* 39

#### Marco Lombardi

*Friedrich Hölderlin: Poesia - Musica - Filosofia* 49

#### Mara Luzzatto

*Didattica o intrattenimento? Le raccolte di pezzi brevi per flauto solo nel XVIII secolo* 67

### 2. DOCUMENTAZIONE, ORGANOLOGIA, TECNOLOGIA

#### Maurizio Tarrini

*Un contratto del 1749 per l'organo della Parrocchiale di Genova Rivarolo* 85

#### Luca Brignole

*Un documento inedito sul liutaio genovese Giuseppe Graziani (1771)* 91

#### Jacopo Ristori

*"In copisteria dal Conte": per riscoprire il fondo antico della Biblioteca* 97

### 3. CRONACHE

#### Roberta Pedrotti

*Daniela Dessì soprano ligure (1957-2016)* 107

### 4. RASSEGNE

#### Roberto Iovino

*Massimiliano Damerini: ritratto d'artista* 121

#### Patrizia Conti (contributi di (Massimo

#### Conte, Rodrigo Asturias, Valentino

#### Messa, Filippo Falchero, Marco Lombardi,

#### Giacomo Battarino, Clarissa Carafa,

#### Roberto Doati)

*Caro Massimiliano* 153

#### Gialuca Patrone

*Maura, il mio maestro* 165

#### Nicola Cisternino

*Tributo a Mauro Castellano* 168

### 5. MISCELLANEA

#### Rachele Checcucci

*Un compositore dimenticato: Mieczyslaw Wajnberg* 175

#### Andrea Moscatelli

*Le note raccontano le fiabe: Sergej Bortkiewicz reinterpreta Andersen* 185

#### Anna Wanda Folliero

*Cesare Dobici, musicista e didatta* 195

#### Erica Parodi

*Domenico Mancinelli: riscoperta e studio dei Concerti per flauto* 207

#### Arturo Del Bianco

*Il Giuoco del barone di Valentino Bucchi e Alessandro Parronchi* 221

### 6. APPENDICE

*I quadri dell'Istituto (a. a. 2023-2024)* 237



# Introduzione



00



# Premessa del Direttore dell'annuario

## Prove di lettura

Avviando, con queste poche pagine, un panorama dell'XI numero del **Paganini** (il III della mia direzione), ritengo doveroso asserire che il primo saggio, **Six Voix d'en Haut**, è tale non perché di mio pugno ma perché di portata musicale abbastanza ampia. Infatti il **Don Carlos** di Verdi sarà opera che oggi, finalmente, gode di grande fortuna bibliografica, ma come spesso accade lo studio della partitura che è stato svolto sembra aver sacrificato, per dirla in breve, quello più semplice dello spartito, dove il pianoforte permetterebbe al canto di primeggiare (come merita nel genere dell'opera). A contare, ancora meglio, capita sempre che sia l'assieme, specie dal punto di vista formale e orchestrale, e che il canto sia una linea musicale della stessa rilevanza delle altre. Questo lavoro, invece, s'appunta proprio sulla scrittura vocale, confrontando l'edizione francese del 1867 con quella italiana (anzi scaligera) del 1884 e facendo continuo riferimento tanto alla vena, dicasi pure all'ispirazione

di Verdi quanto alla contingenza, alla disponibilità, al mercato canoro di quegli anni a Parigi e a Milano. Siccome poi l'opera comprende sei primi personaggi, ben più della media di tre o quattro, ecco che l'analisi può crescere di significato e di utilità. Impostato anche sulle altre opere di Verdi e specialmente quelle limitrofe (ma un po' anche su Meyerbeer e Halévy), il discorso verte sulle presenze, sulle estensioni, sugli abbellimenti, sulle dinamiche della scrittura relativa. E mette in rilievo come il soprano e il mezzosoprano abbiano la stessa estensione (dal Si bem. grave al Si nat. acuto), per almeno differenziarsi, però, su altri parametri; come al baritono, personaggio positivo e a suo modo "tradizionale", tocchi una scrittura più adorna delle altre; come i bassi divergano ben poco di estensione ma per gli altri parametri possano davvero distinguersi fra basso cantante (Filippo II) e basso profondo (Grande Inquisitore). Il tenore? Alla Scala fu Enrico Tamagno, che pare aver cantato



con una potenza vocale e una spavalderia scenica in fondo poco “antieroaica” (se l’infante don Carlos è da considerarsi non eroe ma antieroe).

Si proceda con la lettura degli articoli costituenti la prima parte, quella relativa a **Estetica, storia e analisi**. Un esegeta di Busoni come Marco Vincenzi, che sul tema si è ripetutamente e lungamente pronunciato, coglie l’occasione del doppio centenario per confrontare Busoni con Puccini, meglio per leggere Puccini con l’occhio di Busoni e pervenire a un accostamento delle due **Turandot**. Più giovane di otto anni di Giacomo e toscano come lui, Ferruccio si esprime diversamente sul collega: dopo un quasi ingenuo apprezzamento del 1889, a carriera avanzata (sua e del collega) ebbe parole durissime contro di lui a proposito di **Madama Butterfly** (1907) e verso la fine della vita (di entrambi) lo difese dalle critiche di altri compositori e dal loro avanguardismo ostile alla musica italiana (1921). A importare, secondo l’autore di Puccini visto da Busoni, è soprattutto il secondo dei tre pareri, che affronta di petto la questione estetica: e qui la posizione dei due musicisti è polare, anche perché Puccini era tutto pratica, musica, canto, teatro, intreccio, personaggio e Busoni anzitutto (non soprattutto) un teorico, un trattatista, un “esteta”. La sua storia dell’opera? **Die Zauberflöte e Falstaff: e Don Giovanni**, e **Aida**? il parere su Otello,

negativo, Vincenzi lo trascrive pari pari. Allora ogni dubbio vien meno: in Busoni il ragionamento prevale sulla sensibilità ed è seguito con assoluta coerenza, fino, vien da dire, alla sordità. Del resto fu proprio l’assolutezza della concezione a trattenere Busoni al di qua della popolarità. La sua **Turandot** meriterebbe assai più attenzione e frequenza scenica; ma la qualità melodica di Puccini (Vivaldi avrebbe detto “invenzione”) ha sempre la meglio, capace com’è di affiancarsi a una scrittura compositiva tanto raffinata quanto aggiornata. Con un colpo al cerchio e un colpo alla botte, insomma, lo scaltro Puccini s’è assicurato la fortuna che si conosce e sembra aumentare continuamente. Diversa, com’è noto, la sorte di Busoni: il quale, vien da chiedersi, si sarà irritato davanti alle giapponeserie di **Madama Butterfly**, ma come avrà fatto a resistere alla malia di «Spira sul mare e sulla terra»? Avrà fatto tacere il cuore. Domanda finale, forse gratuita: che pensiero avrà avuto sull’altro corregionale maggiore di 12 anni, ovvero Alfredo Catalani?

Nella poesia di un sommo romantico come Hölderlin non è possibile che la poesia se ne stia sola soletta: quanto le si stringano addosso anche la musica e la filosofia è l’oggetto del saggio di Marco Lombardi (**Friedrich Hölderlin. Musica - Poesia - Filosofia**), che ricerca prima la musica nella vita e poi la poesia nella musica successiva. Molto successiva, ché il

poeta tedesco vissuto fra il 1770 e il 1843 non fu amato dai musicisti se non dopo le giuste edizioni dell'opera sua, cioè dopo il 1905 e il 1913. Da allora a oggi, grazie a Kurtág e Ligeti in particolare, la fortuna è cresciuta fino alla realtà compositiva di Lombardi stesso, che chiude il lungo saggio. Poeta poetante e pensiero poetante sono formule (allitterate) che danno l'idea di una profondità poetica e letteraria che dovette sembrare poco compatibile con la bella musica romantica del primo Ottocento, specie con quella ancora classicheggiante che era tanto più melodia astratta che melodia concreta, melodia cioè relativa e specifica di un testo. Ma il tempo di Hölderlin sarebbe venuto, e la sua poesia avrebbe agito anche sotterranea, fino a conquistare, oltre la folta liederistica, anche la musica strumentale: una "latenza" che forse somiglia al "sonoro silenzio" di Wagner. Del resto, lo sventurato Friedrich di musica ne sapeva, eccome, e suonava bene per esempio il flauto e il violino.

Senza fondo, il Fondo Delius. Tanto materiale vi è conservato da permettere a Mara Luzzatto di studiare la diversa condizione umana e musicale del flautista; e di porsi all'uopo una domanda: **Didattica o intrattenimento?** È proprio attraverso Hotteterre e Corrette (dopo Quantz, l'eterno "divo" del flautismo barocco-classico), che l'autrice perviene a confermare pienamente, partiture alla mano, quanto ha elaborato la più recente

bibliografia (Lasocki in particolare). Il flautista settecentesco, dunque, è tendenzialmente un musicista "doppio" o "triplo": ben ferrato nell'arte sua, ha una vocazione didattica che fa tutt'uno con quella divulgativa. Di qui **solfèges**, sonatine, **airs**, fantasie, **brunettes** a non finire, cioè musiche che, semplici e da variare oppure già generosamente variate, aprono forme ulteriori di genere, di caratura, di pratica musicale (pratica è lemma cui il saggio ricorre con intenzione). Molto ricco, infine, è l'apparato degli abbellimenti raccolto dai testi Delius (e non solo): ricco anche perché aperto a ogni strumento e voce, anche se non dichiaratamente. Tardivo, infine, il flautista italiano? Rispetto al tedesco e al francese certamente. Ma se le sonate di Corelli, il principe del violinismo europeo, circolavano anche per flauto, vorrà dire che molto altro di non prettamente flautistico e non necessariamente strumentale funzionava anche per il diritto e il traversiere. Perché, e se ne facesse una ragione Monsieur de Lully, in musica Les Nations erano una legge passibile di ogni artistico emendamento.

Dopo quattro lavori adatti alla prima parte della rivista, eccone tre dedicati alla seconda, **Documentazione, organologia, tecnologia**. Con la breve comunicazione di Maurizio Tarrini, **Un contratto del 1749 per l'organo della Parrocchiale di Genova Rivarolo**, il panorama degli antichi organisti genovesi

si fa più numeroso: a Filippo Piccaluga, Giuseppe Corsi, Giacinto Rossi e Tommaso II Roccatagliata, già trattati dallo studioso in una monografia del 2017, s'aggiunge Giuseppe De Bernardi, un "maestro d'organo" al quale nel 1749 i responsabili della Parrocchia di S. Maria in Genova Rivarolo affidarono il restauro dello strumento che da alcuni anni risultava «rotto e fracassato» (a causa delle recenti «emergenze di guerra» dovute al passaggio di truppe austriache nel corso della guerra di successione austriaca). Il lavoro fu fatto, ma nel 1760 si dovette provvedere a costruire un altro organo (di 12 registri): progetto di Giovanfrancesco Pallavicino e lavoro di Filippo Piccaluga. Di De Bernardi si conosce oggi solo il documento della commissione, firmato da un notaio: è auspicabile che pian piano si rinvengano altre notizie della sua presenza e attività. Se era di condizione modesta forse ebbe modo di lavorare parecchio, lasciandosi dietro più tracce della media; e se era di condizione agiata, come per esempio Giacinto Rossi (De Rubeis), poté aver lasciato tracce anche d'altro tipo, di famiglia come proprietà e rapporti (anche ecclesiastici), magari studi musicali o anche umanistici. Ma basta con le fantasie: a parlare siano sempre le testimonianze, come questa suggerita a Tarrini da Filippo Tassara.

La breve comunicazione di Luca Brignole, *Un documento inedito sul*

*liutaio genovese Giuseppe Graziani (1771)*, verte su costruzione, vendita e autenticazione di alcuni strumenti: il 12 aprile 1771 Agostino Delle Piane chiede e otterrà attestazioni giurate su due cetre e un violino provenienti dalla bottega di Giuseppe Graziani. Il liutaio vi è detto chitarraro, le cetre non possono essere che delle cetere (una nota menziona anche le cetere di Corsica), il lemma "violino" è intraducibile in latino. Conservato all'Archivio di Stato di Genova, il documento serve dunque sia alla cronaca della liuteria ligure che alla storia della nomenclatura strumentale.

A un suo progetto discografico Jacopo Ristori dedica un breve scritto illustrativo, *In copisteria del Conte*, che dopo alcune riflessioni su musiche di repertorio e musiche ignote o meglio ignorate, interpretazione tradizionale e interpretazione "storicamente informata", fa il nome del conte genovese Federico Taccoli, "copista" del secondo Settecento dal cui grande patrimonio musicale ha tratto autori e titoli (e organici comprendenti anche il salterio). La sua copisteria era laboratorio, magazzino, biblioteca, bottega di musiche, specialmente da camera e anzi da salotto, che accoglieva, vendeva, distribuiva, avviava all'esecuzione tutta la musica possibile. Di qui, fra l'altro, le due sonate di Gasparo Ansaldo (previste per salterio).

Uno solo il contributo al settore delle **Cronache**. Attualità è sinonimo di precarietà: male, specie se l'argomento può avere un suo valore, un valore accertato o accertabile. È su questa convinzione che il «Paganini», pubblicazione sempre così attenta all'antico e al raro, si permette di salvare da qualsiasi forma di oblio anche una certa attualità. Regione e città feraci di voci liriche, la Liguria e Genova hanno perduto qualche anno fa la bellezza della voce di Daniela Dessì (1957-2016). Se ne occupa in questo numero Roberta Pedrotti, giornalista molto attiva nel settore e direttrice dell'«Ape Musicale» (popolare rivista **online**). Fiorito sopra una carriera di grande durata, efficienza, originalità, fortuna critica, il ritratto che ne esce vibra di grande umanità (grazie, evidentemente, a una certa frequentazione personale). Dal canto barocco e classico primieramente saggiato, serio ma forse soprattutto comico (Pergolesi, Cimarosa, Mozart), il repertorio della Dessì doveva poi conquistare l'Ottocento e anche il primo Novecento italiano, in particolare Verdi e Puccini ma anche la **Bolena** di Bellini e la **Francesca** di Zandonai, con grande consenso critico. La Pedrotti non ha dubbi né sulla qualità vocale né sulla perizia tecnica dell'artista e a tutto ciò aggiunge parole di plauso per l'impegno scenico-interpretativo e la passione didattica. Una buona fetta della cronaca operistica italiana a cavallo del 2000 è stata

ricordata, dunque; e un altro tassello della musicalità ligure è stato opportunamente riempito da questo **Profilo del soprano genovese Daniela Dessì**.

Dolentissime note salgono dai tre testi che compongono il settore di **Rassegne**. Il testo che Roberto Iovino ha dedicato a Massimiliano Damerini (1951-2023) si presenta come una ricca, documentata, esauriente voce enciclopedica: **Massimiliano Damerini: ritratto d'artista** è biografia, certo, e spesso nei minimi particolari, ma una biografia sempre sorretta da osservazioni, apprezzamenti di carattere sia umano che musicale. Damerini vinse due premi "Abbiati", fondò fra l'altro un'associazione e un'etichetta, al "Paganini" della sua Genova meritò l'adozione di una nuova cattedra. Era stato uno studente così bravo da far "paura" al maestro Lauricella; e per paradosso avrebbe letto perfettamente una musica anche davanti a uno spartito capovolto. Soprattutto, notoriamente, fu straordinario pianista (Schumann, Beethoven, il Novecento storico e quello successivo) e insegnante: un insegnante che non badava più di tanto agli errori, agli inconvenienti tecnici, e un compositore convinto, appassionato, autore di partiture gigantesche come di opere sceniche svelte e leggere. Chi, in futuro, dovrà redigere una voce enciclopedica sull'insigne artista, non potrà prescindere dalle preziose pagine di cui si fregia questo

numero del «Paganini».

Ma c'è un'appendice, a suo modo documentaria anch'essa. È un bell'ottetto di voci quello che, diretto da Patrizia Conti, si esprime sulla figura del compianto Damerini. **Caro Massimiliano** è il titolo assegnato, e giustamente visto che le persone compulsate, musicisti colleghi o ex-allievi, accampano subito elogi sulla franchezza dell'artista, dell'insegnante, dell'amico. Mai contrariato, mai stanco e soprattutto mai prevenuto, mai malevolo, in ambienti dove la concorrenzialità non può non essere di casa, il pianista docente di Musica da camera era anche paziente e generoso maestro di fraseggio. E come musicista, semplicemente, era "onnivoro": al punto da fuoriuscire dal seminato della musica colta e della musica stessa. Del resto, suonare a prima vista Stockhausen o Donatoni non è poi impossibile: bastano una musicalità e un'esperienza senza fine. Merce rara, che il Conservatorio "Paganini" si è potuto permettere.

Sono poche ma molto intense le parole spese da Gianluca Patrone e Nicola Cisternino per Mauro Castellano (1963-2024), altro tassello del mosaico d'istituto mancato però quando la rivista era già troppo formata per poter accogliere un testo più corposo. Nemmeno in questo caso, tuttavia, fatica a emerge la personalità dell'uomo, accanto a quella del docente e

del compositore. E per umanità s'intende tanto affabilità quanto umiltà, capacità, all'occasione, di anteporre la quotidianità alla pratica di un'arte pur sentita così nel profondo.

Particolarmente ricca, quest'anno, l'ultima parte della rivista (e del suo schema fisso), che per comodo è detta *Miscellanea* ma questa volta si presenta molto omogenea: si può dire che si tratti di cinque brevi monografie, dedicate in tre casi ad autori poco noti (perfino alle grandi enciclopedie) e in due a opere particolari, poco note anch'esse.

Due articoli riguardano musicisti sconosciuti o quasi, un polacco finito in Russia e un russo finito a Vienna. Scrivendo **Un compositore dimenticato: Mieczysław Wajenberg**, Rachele Checucci dà notizia di un singolare musicista di Wajenberg, un singolare musicista ebreo-polacco-russo (comunemente detto Moisej) che per via di una natura "triplice (come Liszt diceva di sé tra Budapest, Weimar e Roma), oltre che per il carattere umile e discreto, ebbe la ventura di vivere e finire i suoi giorni nell'assoluta penombra. Non allievo ma stimato amico di Šostakovič, compose moltissimo e anche in questo senso, nel numero di quartetti composti, rivaleggiò con chi giudicava il maggior musicista del secolo. Piuttosto fecondo anche il compositore trattato da Andrea Moscatelli con **Le note raccontano le fiabe: Sergej Bortkjevič**, e trattato specialmente all'altezza dei 12

brani componenti una raccolta di miniature pianistiche sull'esempio lontano di Schumann (e tanti altri romantici, specie tardi) ispirate ad altrettante fiabe di Andersen. Da notare che Wajnberg non compare fra le voci del DEUMM, mentre Bortkjevič compare ma senza rilievi di carattere compositivo e senza neanche una menzione delle pregevoli miniature.

Ancora un musicista coperto dall'oblio, e a ricordarne l'opera provvede il saggio di Wanda Folliero, **Cesare Dobici musicista e didatta**. Grande contrappuntista, laborioso trattatista, il viterbese del 1873 (sarebbe scomparso a Roma nel 1944) fu notevole rappresentante del Movimento Ceciliano e nonostante la sua riservatezza umana fece una gran bella carriera nell'ambito della liturgia e della musica sacra in quel di Roma. Tre lavori vengono presi in considerazione: certi "partimenti" per il settore didattico, Vergine Madre per quello sacro, **Quando cadran le foglie** per quello profano. Con poche parole ecco illustrate, quasi predisposte all'esecuzione musiche di notevole valore e di un altrettanto significato causato dalle scarse fortune della musica sacra durante il Novecento.

Ancora una volta si pone il problema fondamentale: come è credibile che molta musica composta sia soggetta all'usura del tempo, così sarebbe sempre possibile ovviare al problema almeno in parte indagando, studiando, selezionando,

segnalando. Anche questo è un compito della musicologia, anche questa è la funzione di una rivista musicale.

Il saggio di Erica Parodi è l'epitome di una tesi di laurea magistrale discussa all'Università di Cremona-Pavia: **Domenico Mancinelli: riscoperta e studio dei Concerti per flauto** è un lavoro doppiamente interessante, di per sé e in relazione al Fondo Delius del Conservatorio "Paganini" che tanto rappresenta per l'autore oggetto. Questi, il compositore e oboista bolognese Domenico Mancinelli (1723-1804), ha scritto copiosa musica per flauto (specie in coppia, o nella coppia di flauto e violino) ed è proprio sui suoi sei concerti per flauto e orchestra (verrebbe meglio dire "strumenti diversi", vista una certa loro irregolarità di presenza) che s'è appuntato l'arduo lavoro. Il quale, arduo se non per altro perché manchevole di qualsivoglia manoscritto autografo, contribuisce notevolmente agli studi sul flauto settecentesco. Anche qui le sei partiture, tutte nel modo maggiore, sono pronte, come dire? per l'uso; e in esemplare edizione critica.

Vien voglia di ascoltarlo, **Il Giuoco del Barone** di Valentino Bucchi, leggendo la cronaca e l'analisi che ne fa Arturo Dal Bianco. Operina comica, composta ed eseguita nel Ventennio, sottilmente critica del regime, ebbe un'origine quasi goliardica: un'idea pazzarella venuta in mente a tre giovani studenti e

amici che stavano passeggiando per Firenze (il musicista, il poeta Alessandro Parronchi, il “controllore” Franco Fortini). Eccone i caratteri: musica dotta, musica popolare, gusto del tema conduttore, musica “accidentale”, attenzione a Stravinskij, libretto fondato sull’ottonario trocaico (il metro della filastrocca). Ed eccone la “morale” più comune: alla vita umana presiede soltanto il signor Caso. Le voci? Nessuna normalità, ch  mancano soprano e tenore: invece cantano baritono, mezzosoprano e basso profondo; e agisce un mimo. Molta e interessante anche la bibliografia.

**Piero Mioli**



# Premessa del Presidente del Conservatorio

Se è per me sempre motivo di orgoglio e di piacere poter accompagnare con qualche riga di presentazione l'uscita del nuovo numero della nostra preziosa rivista "Il Paganini", questa volta lo è doppiamente perché giunge al gentile e variegato pubblico ripensata *ab imis fundamentis* nella veste grafica che dobbiamo allo studio ed alla creatività di Alessandra Pittaluga, studentessa dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova.

Una rivista quindi rinnovata all'esterno ma che mantiene inalterato il livello sempre alto di quanto è in essa contenuto. Approfitto inoltre di questa pagina riservata al saluto del Presidente del Conservatorio per ringraziare il Direttore uscente, M° Roberto Tagliamacco, che in questi anni ha sostenuto il comitato scientifico - al quale dobbiamo rivolgere il nostro più grato pensiero - e la rivista stessa.

Al nuovo Direttore, M° Luigi Giachino, auguri sinceri per una guida salda dell'Istituto

volta anche ad un incrementato interesse per la ricerca musicale e musicologica dedita soprattutto alla valorizzazione della nostra insigne Biblioteca.

Sarebbe per me di grande importanza che il Conservatorio riuscisse a pubblicare, di anno in anno, alcune delle pagine più significative del patrimonio musicale genovese custodito manoscritto nel cosiddetto 'fondo antico' i cui locali, proprio nel 2024, sono stati oggetto di un completo rifacimento teso a migliorarne la conservazione e la fruizione.

A tutti i nostri Studenti, pietre vive del Conservatorio, un grande incoraggiamento per l'A.A. 2024/25 che auguro Loro ricco di successi sotto la guida vigile del nostro validissimo Corpo docente.

**M° Fabrizio Callai**

Presidente del Conservatorio di musica  
"N. Paganini"



# Premessa del Direttore del Conservatorio

Per il mio sesto anno annuncio la pubblicazione di questo ultimo numero del “Quaderno del Conservatorio N. Paganini” che contiene al suo interno e nel nuovo **restyling**, grandi aspetti di novità.

Mi auguro ancora una volta, che questa pubblicazione rappresenti uno stimolo per tutti coloro che amano la musica, ad approfondire e divulgare iniziative nuove e ricerche preziose sia per il Conservatorio che per la città di Genova.

In tal senso, nell’evidenziare il forte legame tra il Conservatorio e la città (la quale ha da secoli una ricchissima vita musicale), il Paganini vuole svolgere un ruolo fondamentale, sia di formatore di musicisti professionisti, sia di conoscenza e divulgazione di un mondo musicale in continuo cambiamento.

Con la fine dell’Anno Accademico 2023/2024 si concludono i miei sei anni di Direzione del Conservatorio Paganini, nella sicurezza di aver contribuito alla giusta divulgazione della vita musicale contemporanea

e di lasciare nelle sapienti mani del nuovo Direttore M° Luigi Giachino, una Rivista viva e ricca di interesse e di proposte per il futuro.

**Roberto Tagliamacco**

# Estetica, Storia e Analisi



01



# *Six Voix d'en Haut.* **Voci, chiavi, registri, anime musicali nel Don Carlos di Verdi**

di **Piero Mioli**

## 1. Se i numeri contano

Non è sempre detto, che contino. Nel melodramma, scherzandoci un po' sopra, qualche **chance** in più ce l'hanno, tanto è vero che i pezzi componenti uno spartito a sua volta specchiante un libretto si usano chiamare anche numeri, arie o assieme o cori o balli che siano. E con questa numerica basta così, perché a chiedere udienza sono numeri altri, quelli che corrispondono ai personaggi e quindi ai relativi cantanti di un'opera: dai ben 23 del barocchissimo **Pomo d'oro** di Antonio Cesti all'unico di quel **Maestro di cappella** dove Domenico Cimarosa sembra più cantatista che operista. Siccome poi i tipi vocali possibili (detti anche registri, corde, timbri) non sono poi tanti, anche la loro assegnazione ai personaggi di un intreccio, magari parecchi, ha un senso preciso. Nel complesso questi tipi sono soprano, mezzosoprano, tenore, contralto, baritono, basso, buffo, musico/castrato e controtenore (a loro volta, questi ultimi, distinti in soprano e contralto), ma nell'opera più

popolare dell'Ottocento tendono a ridursi a soprano, mezzosoprano, tenore, baritono e/o basso. Ecco dunque che il compositore difficilmente potrà variare a piacere, e anzi dovrà escludere o ridurre a comprimario qualche personaggio che era primario nella fonte o raddoppiare qualche voce (quasi sempre, sia chiaro, in accordo anche parziale con il teatro e l'impresa). Sono note le coppie tenorili di Rossini o sopranili di Puccini, così come i semplici triangoli donizettiani di **Parisina** e **Maria de Rudenz** o verdiani di **Traviata** e **Otello**. **Don Carlo**? Eccezionale, **Don Carlo** è quinta (con tenore, soprano, mezzosoprano, baritono, basso) così eccedente o aumentata (con basso profondo) che nella sua somma felicità artistica diventa una sesta, minore o maggiore, perfettamente consonante. Detto questo, sarà bene specificare le ragioni e i termini del discorso che segue: nell'ambito di una bibliografia per fortuna molto vasta, raramente il capolavoro verdiano è stato indagato nelle sue caratteristiche vocali, fra esigenze

d'arte ed esigenze, come dire? di mercato; e pur fra ovvie e numerose difficoltà d'informazione nonché altalene di sensibilità e di critica, un'analisi del genere può aggiungere un utile tassello all'invero grande mosaico<sup>1</sup>.

Dunque all'opra, all'opra, come cantano gli allegri zingari del *Trovatore*, e giustamente, però, cominciando alquanto prima di *Don Carlo* stesso. Due primi tenori, per esempio, o due primi soprani, o anche due primi baritoni (certo attornati da un bel nugolo di altre voci, primarie e comprimarie): non è frequente ma è possibile, durante l'Ottocento più o meno romantico, che sia un'opera italiana a pretendere tanto (più concretamente, un compositore a un impresario), e non solo perché un elemento dell'una o delle altre coppie poteva tranquillamente passare al contralto o al basso. Nell'*Assedio di Corinto* di Rossini i tenori sono due, Cleomene e Neocle; nel *Don Sebastiano* di Donizetti sono due i baritoni, Camoens e Abaialdo; nel *Mefistofele* di Boito l'accoppiata tocca ai soprani, Margherita ed Elena. E non sono italiani, i tre autori? Lo sono, e pienamente, ma dei tre titoli il primo e il secondo sono d'origine francese, *Le siège de Corinthe* e *Dom Sébastien roi de Portugal*, e il terzo è francese almeno di influenza (grandoperistica, in particolare). È d'influenza francese anche *La Gioconda* di Ponchielli, che dovendo trattare tre figure femminili democraticamente opta

per un soprano, un mezzosoprano e un contralto. Tre figure femminili sono una rarità in Italia, dove quel *Ballo in maschera* di Verdi che comprende soprano leggero, soprano drammatico e contralto la prima voce la assegna però a un personaggio maschile, il paggetto Oscar. In fondo, la regola bellinian-donizettiana che voleva una donna contesa o divisa fra due uomini (e il resto alle seconde voci) funzionò a lungo, dal *Pirata* e dalla *Straniera* di Vincenzo alla *Maria Stuarda* e al *Poliuto* di Gaetano fino alla *Traviata* di Giuseppe (o anche alla *Tosca*, visto che la trafila è cominciata non col cognome ma col nome, di Giacomo).

Un personaggio in più, questo sì, ma uno solo sta in opere come *Lucia di Lammermoor*, *Puritani*, *Ernani*, *Trovatore*, *Simon Boccanegra*. La condizione opposta alla regola citata, quella di un uomo conteso o diviso da due donne, non mancava certo, ed era rappresentata dall'*Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini (opera ancora classicheggiante, comunque), dalla Norma di Bellini e dal *Roberto Devereux* di Donizetti, ma in fondo fu più tarda a imporsi sul serio, con opere di Verdi come *Corsaro*, *Rigoletto* e *Aida*. E di colpo, nel 1867 a Parigi, comparve *Don Carlos*, ennesimo e singolarissimo *chef-d'oeuvre* verdiano che tutto conciliava, nella fattispecie: tanto un tenore fra soprano e mezzosoprano quanto un soprano fra tenore e basso; tanto una tradizione italiana di più

personaggi alla Rossini quanto una tradizione francese fatta di Spontini, Halévy, Meyerbeer. Due tenori e due soprani si contrappongono nella *Juive* di Halévy, per esempio, mentre tre soprani e tre bassi si aggiungono all'unico tenore negli *Huguenots* di Meyerbeer (il cui *Prophète*, per inciso, recupererà il contralto). E chi volesse contare, oltre ai due soprani e due tenori, i baritoni e i bassi della Agnes von *Hohenstaufen* di Spontini, dovrebbe sempre ricordare che se il libretto era tedesco e l'autore italiano, la concezione era sempre francese, propriamente grandoperistica. La grande partitura di *Don Carlos/Don Carlo* si leva solenne e inquieta, maestosa e nervosa su più crinali<sup>2</sup>: fra la classico-romantica tradizione italiana e una tradizione francese d'origine addirittura barocca ormai consegnata a questo *grand-opéra* (esempi limitrofi il nuovo *Macbeth* di Verdi stesso e la postuma *Africaine* di Meyerbeer); fra un Verdi adulto, maturo, compiuto e un Verdi ultimo, imprevedibile, pronto all'amplesso con la musica sacra, con la drammaturgia di Shakespeare, con il genere della commedia; fra un preciso quadro di cantanti d'epoca che crearono anche altre opere e un più vasto *parterre* di cantanti successivi, che a volte in francese e più spesso in italiano avranno pur continuato a dissodare il suo terreno rigoglioso e fecondo (di novità anche a lungo termine, fino a, perché no? un'odierna discografia di tutto rispetto). Questo, dunque, l'articolato e

fors'anche sfumato punto di vista delle prossime pagine, atto a confermare la singolare grandezza dell'opera italo-francese (espressione vera anche se proprio antipatica), cominciando dai temi fondamentali delle versioni e delle lingue.

Composta in 5 atti per l'Opéra di Parigi nel citato 1867, *Don Carlos* divenne un *Don Carlo* in 4 atti per la Scala di Milano (privandosi del vecchio primo atto). E Verdi, pronto, all'amico Arrivabene: «Il D. Carlos è ora ridotto in quattro Atti e sarà più comodo, e credo anche migliore, artisticamente parlando. Più concisione e più nerbo»<sup>3</sup>. Sincero? Un Verdi menzognero non se lo immagina nessuno, ma non poche riserve si sono fatte a questa effettivamente spiccia, molto verdiana dichiarazione<sup>4</sup>. L'atto primissimo era di gran valore<sup>5</sup>. Era bella anche la tragica cabaletta solistica e finale di *Macbeth*, che l'autore tagliò per Parigi a pro di un generale inno d'esultanza. Non cale: quello che importa è la lucidità di Verdi, la sua capacità di onorare stili e occasioni diverse; e un *Don Carlo* in due versioni abbastanza diverse da risultare quasi due opere, certo non un'opera stessa solo adattata, peggiorata o migliorata. Conseguenza non sempre tenuta presente è la lingua delle versioni correnti, cioè la traduzione ritmica dal francese all'italiano. Il pubblico italiano (ma il discorso riguarda anche il pubblico straniero inevitabilmente avvezzo all'opera in italiano), mentre avverte

nostalgicamente la mancanza dei vecchi e uniformi settenari, ottonari, decasillabi, endecasillabi di Solera, Cammarano e Piave intonati da Bellini, Donizetti e Verdi, è costretto a sentire e cercar di capire percorsi vocali, ariosi, melodici meno schematici e rimanti, più lunghi e irregolari, più moderni e affascinanti della sua consuetudine trobadorica o traviata (che nell'originale sono dovuti alla normale presenza del tragico ed enfatico verso alessandrino)<sup>6</sup>. Ma il gioco vale la candela. E chi poteva produrre tanto, se non Verdi? E chi doveva cantare tanto, se non i signori e le signore che stanno scalpitando per prendere la parola?<sup>7</sup>

## 2. *En attendant Carlos*

Un po' di casistica, prima di cominciare il discorso sul serio<sup>8</sup>. «Amici in vita e in morte» (in realtà solo per qualche minuto), il don Alvaro e il don Carlo della **Forza del destino** sono tenore e baritono. Figlio e padre sommersi da equivoci e inganni, il Carlo e il Massimiliano dei Masnadieri sono tenore e basso. Rivali in amore, la protagonista di **Luisa Miller** e Federica d'Ostheim sono soprano e contralto, con funesto successo della prima. Amanti ricambiati sono quasi tutti i tenori e i soprani delle opere di Verdi, con punte di intensità nella **Traviata** e nel **Ballo in maschera**, di letizia in Simon Boccanegra, di tragedia in Otello. Quasi sposi, e comunque senz'amore, l'Elvira e il Silva di **Ernani** sono soprano

e basso. Amici in pace e nemici in guerra, l'Ezio e il protagonista di **Attila** sono baritono e basso. Sacerdote senza pietà, il Ramfis di **Aida** è basso. Nebulose messaggere dell'Oltretomba, due delle tre apparizioni di **Macbeth** sono soprani. La svelta e chiara panoramica verdiana (che poteva fregiarsi di parecchi altri esempi, anche smettere di essere solo verdiana) serve a inquadrare esattamente la distribuzione delle voci di **Don Carlo**, dovuta al tipico concetto romantico (e postromantico) della verosimiglianza, meglio di una generica verosimiglianza<sup>9</sup>. Sgradita la voce femminile in veste maschile (resistente ancora in certo Bellini e Donizetti), nel pieno Romanticismo europeo, tanto in Verdi quanto in Wagner, i personaggi e le voci si abbinano secondo il criterio del registro che s'abbassa avanzando l'età immaginata e viceversa, ovviamente sempre in relazione alla disponibilità del mercato e di una attendibile varietà d'assieme. Un attentato alla realistica fermezza di Verdi era venuto un giorno dalla Fenice, che per **Ernani**, dramma esigente una giovinetta e ben tre uomini tutti innamorati dell'unica e ben agguerriti, osava proporre un protagonista non tenore bensì contralto ma dovette far buon viso a cattivo, in fondo ottimo gioco.<sup>10</sup> Non c'è ragione alcuna per immaginare che Sparafucile sia un uomo maturo, in **Rigoletto**, ma per il resto il panorama è giusto: duca e fanciulla tenore e soprano,

padre baritono e squaldrina contralto, per distinguersi il caro bravo non poteva che scendere di registro, al basso (e profonduccio, anche). Perfetto **Il trovatore**: fratello maggiore baritono, fratello minore tenore (il «secondo nato», no?), innamorata soprano, madre (putativa) mezzosoprano, e basso vecchio testimone di tutto l'intreccio (il pasticciaccio, diceva del libretto di Cammarano quel Solera che Verdi aveva cancellato dalla sua agenda). Ma se **La traviata** avesse compreso anche quel bigotto dell'«amato e amante giovine» che doveva sposare quella figlia «pura siccome un angelo», forse baritono sarebbe stato lui e il padre del tenore sarebbe forse diventato basso.

Fandonie no, ma fantasie sì. Con i piedi ben saldi a terra, nonostante i molti personaggi primari e secondari il **Don Carlo** di Verdi squaderna la massima regolarità ottocentesca italiana (e francese): il giovane Carlo è tenore, il forse più maturo Rodrigo baritono<sup>11</sup>, il padre Filippo basso, i decrepito Inquisitore basso (profondo), la giovane Elisabetta soprano, la «vissuta» principessa d'Eboli mezzosoprano (acuto), la miracolosa Voce celeste soprano<sup>12</sup>, con altrettanto ottocentesca riconferma di voci similari quale il Frate basso (e Tebaldo, il conte di Lerma, un araldo reale, rispettivamente soprano, tenore e tenore) ed esclusione di personaggi o voci ulteriori quali il duca d'Alba e la contessa d'Aremberg (che agisce

ma non canta). Ma se la scelta delle voci è ormai tradizionale, quasi quarantennale dopo gli ultimi luminosissimi fuochi del classico Rossini, la tradizione del loro trattamento è assai più recente, appena ventennale. Non invano, difatti, erano comparse nel frattempo opere come **Macbeth** e **La forza del destino** o figure vocali come la Azucena del **Trovatore** e l'Arrigo dei **Vespri siciliani**. Sempre in linea, del resto, con la maturata visione drammaturgica che modellava l'equilibrio e la regolarità delle forme sulla necessità stilistica, drammatica e linguistica: solo il generoso baritono merita una normale aria bipartita, il basso regale e invero centrale canta anzi mormora un assolo solo ed è una romanza, al basso sacerdotale basta inferire e non importa l'assolo, le signore spaziano entrambe fra un'aria lirica o vivace e un'aria drammatica che quasi contraddice quella precedente.

### 3. Vorspiel entr'Acte

Come un breve preludio d'opera che stringa in poche pagine di partitura i temi musicali della stessa (sommo esempio verdiano **Un ballo in maschera**), ecco un assieme, una sintesi dei caratteri onde Verdi disegnò il vocalismo di **Don Carlo**, secondo «uno stile di canto estremamente duttile e flessuoso per i trapassi fluidi dalla melodia al declamato e viceversa»<sup>13</sup>. Detto alla tedesca o alla wagneriana sarebbe un **Vorspiel**, perché forse più simile



al denso preludio di **Tristan und Isolde** che a quello lineare della **Traviata**. E comunque sta qui a metà discorso, come un **entr'acte**, magari come quelli della **Carmen** di Bizet che è opera francese più giovane di otto anni appena.

A cominciare non può essere che il tenace rispetto della tipologia psicologica, elemento da sempre presente nel teatro d'opera, anzi ivi almeno a parole molto vantato ma ovviamente diverso a seconda delle epoche, degli generi, degli autori; e nei fatti non di rado generico e di rado proprio, autentico, incontrovertibile: Monteverdi? Gluck? Mozart? Wagner? Verdi? Certo, Verdi sempre ma specie nella maturità. Nel **Don Carlo** le melodie belle e spiegate toccano a personaggi franchi ed estroversi, anche se dissimili, come il marchese di Posa e la principessa d'Eboli, mentre quelle più tortuose e modulanti passano ai personaggi inquieti e complessi, al re-padre crudele e all'inerte principe-figlio cioè a Filippo e a Carlo. Ma ogni personaggio, tranne magari quell'ottuso serpente del Grande Inquisitore, avrà pure una sua varietà interna: se la parte di Eboli è prima brillante e poi declamatoria, quella di Elisabetta è ora commossa ed elegiaca, ora fiera e drammatica. Spesso la linea del canto non è cauta e regolare, né procede per i vecchi gradi congiunti della cantabilità italiana, ma si fa asimmetrica, arditamente slanciata fra i registri (al contrario, a volte ossessivamente circoscritta

a pochi suoni), originale nella ritmica e sfumata nella dinamica, obbediente a ragioni più di libero e profondo scandaglio interno che di comoda musicalità formale (almeno nei passi, numerosi, di maggiore novità). Lo stile sillabico o bisillabico prevale nettamente su quello melismatico (eccezion fatta per il personaggio di Eboli, specie all'altezza della canzone, e per alcuni passi di altri personaggi), che è ridotto a poche colorature occasionali, a qualche trillo o acciaccatura, a battute (invero non poche) picchettate o sforzate. Straordinaria, infine, la quantità delle richieste o proposte espressive, da «parlato» a «dolcissimo», da «a mezza voce» a «grandioso», da «cupo» a «leggero» con una frequenza di «pp» e «ppp» davvero impressionante. Verdi invitto, sempre.

E di gran buon senso:

stolto colui (predicava il grande Haydn) che non inventa le Melodie e il Canto giusta l'indole di colui, che le dee pronunciare, sì che tu ascolti le medesime invenzioni di cantilena e di trilli dal veramente divo Catone, dal magnanimo Tito, dal tremendo Filippo, come dal mollissimo Paride, dalla mesta Eloisa, dall'altera Elisabetta, e dall'infortunato Romeo! [...] il vero canto italiano è come l'Ebe di Aristenete: cogli ornamenti era bella, se ignuda, era la Beltà<sup>14</sup>.

Come recita Del **dramma musicale** di Carlo Pepoli, trattatello edito

nel 1830 e riedito nel 1877. Chi sarà stato, fra l'altro, questo Filippo terrificante?<sup>15</sup>

#### 4. Due chiavi per due amici

«Io la vidi e il suo sorriso», canta Carlo all'inizio del dramma<sup>16</sup>: è l'unico assolo del tenore titolare dell'opera<sup>17</sup>, da intendersi non proprio come il vero ritratto di un personaggio che s'affiderà piuttosto all'elasticità del recitativo e dell'arioso a una o più voci. Tuttavia la gentile romanza esibisce già qualche gruppetto, qualche acciacatura (anche doppia), un trillo e l'estensione acuta al Si (in appoggiatura) reperibile altrove. Altrove, appunto, nel ripetere «io l'ho perduta» durante il duetto con il baritono e «al mio piè!» alla fine del terzetto con il mezzosoprano e il baritono (quanto al grave, il Si bem. compare alla fine del lamentoso **bicinium** con basso e coro, «dans le tombeau!»). Ma è nel proclamarsi salvator (in musica «sa-alvator») del popol fiammingo lui sol e snudando l'acciar innanzi al re, che l'infante fuor di sé tocca il primo apice di un percorso drammatico e vocale tanto accidentato quanto sensibile: uno scoperto Si naturale acuto, periglioso in sé e per la posizione che occupa nella frase (tutta in ascesa dopo una terza minore).

Eroe o antieroe?<sup>18</sup> tenore lirico o tenore drammatico? Don Carlo risponde a tutte queste istanze, grazie all'approccio di un

compositore libero e padronissimo di sé a un carattere umano così insolito, e nel complesso sfugge a qualifiche rigorose, più di quell'Alvaro e di quel Radamès in compagnia dei quali annuncia la lirica drammaticità (l'ossimoro chiede venia) di Otello (al cui fianco, altro ossimoro, il soprano di Desdemona vorrebbe lirico di timbro e drammatico d'estensione). Quanto alla tradizione belcantistica, don Carlo ignora oramai le frequenti ascese di registro e i punti coronati parzialmente residui nel duca di Mantova, nel trovator Manrico<sup>19</sup>, in Alfredo Germont, nel governatore di Boston. Ma non dimentica la dovizia, anzi il contrasto delle sfumature. Basti come esempio un arioso dell'ultimo atto: la frase «Vago sogno m'arrise» comincia, sopra quattro flauti (e altro), in «ppp» e «a mezza voce dolcissimo», ma alla quarta battuta vuole già «cupò», per muoversi poi «stringendo e cresc. a poco a poco» come in una **climax**.

Quanto avrà tenuto conto, Verdi, della voce del primo Carlos? Jean Morère, detto "Couladère", era nato a Tolosa il 6 ottobre del 1836 e dopo gli studi compiuti colà presso certo Laget ebbe questa bella occasione di partecipare alla prima dell'opera, l'11 marzo 1867, ma poi all'Opéra non cantò più; cantò invece a Bruxelles e morì a Parigi nel febbraio del 1887 appena cinquantenne. La domanda, che non è retorica, non è nemmeno di scarso momento. Difficilmente l'opera italiana di tradizione si componeva senza

rapportarsi agli interpreti previsti, perché lo scotto da pagare in caso contrario era troppo forte danno comune. Fino a tutto il Settecento, però, la scrittura di canto era ancora abbastanza generica da potersi adattare di volta in volta al singolo, al nuovo interprete mediante puntature, abbellimenti, variazioni, cambiamenti addirittura. Fu Rossini a caratterizzarla meglio, prescrivendo ad esempio note gravi o note acute da cantarsi doverosamente (in teoria, in pratica ancora molto elasticamente).

Dopo, la pagina scritta (su spartiti fra l'altro pubblicati e quindi accessibili a tutti) prese ad avere caratteri stabili, sempre più e in senso doppio: divenne abbastanza autonoma dalla tipologia del primo esecutore e seppe resistere agli interventi di questo e di ogni altro successivo esecutore. Chi avrebbe osato cambiare e correggere, alterare o adulterare una riga, una battuta, una nota di Wagner? Nessuno, e pian piano anche Verdi risultò così esatto, "perfetto", immutabile. Alla luce di questo, è chiaro che Verdi tenne conto della voce di Morère, ma probabilmente non più di tanto, e il divino, «solenne [e] cantabile» Assai sostenuto «Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore» (condiviso con il soprano), per esempio, sarà tutta farina candidissima del suo aureo sacco. Così al cospetto dell'oscuro tenore, ma non sempre degli altri più noti creatori dell'opera.

Il trattamento più tradizionale l'opera lo riserva alla voce del

baritono<sup>20</sup>, quel marchese di Posa<sup>21</sup> e duca di qualche altro titolo o casato o feudo il cui carattere si presenta e si conferma come trasparente, positivo, diretto, privo dalle ansie e delle ambagi che agitano gli altri personaggi. Il suo canto è bello, vero belcanto moderno nell'ariosa rotondità melodica della morte («Per me giunto è il dì supremo - Io morirò, ma lieto in core») come nella squisita cortigianeria della romanza («Carlo, ch'è sol - il nostro amore»), nei trilli e nelle acciaccature doppie dell'uno e dell'altro passo, nonché nell'ampiezza estensiva dal La basso («Io parlerò, Sire, se grave non v'è»), nel duetto con il monarca) al Sol bem. acuto (piuttosto frequente, tre volte sull'esclamazione «ah!» nell'aria presso l'infante). Nondimeno, nel lungo e largo corso di un **grand-opéra** che svara vocalmente dal cantabile al declamatorio, dal recitativo-arioso a un canto ancora un po' adornato, dalla piena sonorità alla quasi impercettibilità, un italianissimo baritono che qua e là potrebbe copiare il Rolando della **Battaglia di Legnano** (ahilui!)<sup>22</sup>, il Luna del **Trovatore** o il Carlo della **Forza del destino** non si fa mancare un luogo terribilmente moderno. Nel duetto con Filippo il vituperio della pace sepolcrale e la tacitiana accusa, al re stesso, che non sia insultato come un altro Nerone si tingono di indicazioni molte, esigenti, anche contrastanti come «con forza e molto presto», «parlato a mezza voce», «assai mosso», «largo e

ppp», «cupo» per la voce, mentre l'orchestra passa da «ff» a «ppp». Nessun altro baritono verdiano popolava il repertorio del creatore della parte, Jean-Baptiste Faure. Era nato a Moulins nel 1830 e sarebbe morto a Parigi nel 1914, ma la sua formazione classica doveva essere stata notevole: nel repertorio del maggior baritono francese dell'Ottocento (col permesso del più tardo Victor Maurel, il primo Jago e Falstaff), già reuccio dell'Opéra Comique e poi sovrano dell'Académie de Musique, comparivano personaggi come il don Giovanni di Mozart, il Guillaume Tell e il Pharaon di Rossini, l'Alphonse di Donizetti (**La Favorite**). Creò il selvaggio Nélusko di Meyerbeer (**L'Africaine**) e il basso Méphistophélès di Gounod (all'Opéra), ma cantava anche il nobile Nevers di Meyerbeer (**Les Huguenots**) e il sensibilissimo protagonista dell'Hamlet di Thomas. Grande baritono, ragguardevole attore, trattatista di canto (ancora ben considerato a lato di Duprez), cantò anche in Belgio, Inghilterra e Russia. Elaborando per lui la parte di Rodrigo, Verdi avrà tenuto conto della sua arte, della sua classe, della sua tecnica, ma ormai il proprio percorso di esaltazione della voce di baritono era compiuto; e poco dovette influirvi un tipo di voce probabilmente non di baritono puro ma ancora, piuttosto, di basso cantante (o se si vuole di basso-baritono)<sup>23</sup>.

## 5. Una chiave per due "amici"

Al contrario della romanza semplice e breve di Carlo, la grande, problematica, umanissima scena «Ella giammai m'amò! - Dormirò sol nel manto mio regal» (recitativo e cantabile)<sup>24</sup> ritrae compiutamente il vocalismo di Filippo II<sup>25</sup>, regale figura di basso che è l'ultimo (meno conta il Ramfis di **Aida**, in senso musicale) di una trafia avviata con il protagonista di **Oberto, conte di S. Bonifacio** e puntualmente avanzata fino al Procida delle **Vêpres siciliennes** e al Banco di **Macbeth**, rinnovata nella sostanza soprattutto con il Fiesco del **Boccanegra** e il Guardiano della **Forza**. Superiore alla doppia ottava, l'estensione di questa voce spazia dal Fa grave, sull'ultima sillaba dell'esclamazione «all'altare» in chiusura del duetto con l'altro basso, al Fa diesis acuto in chiusura dell'opera, alle parole «Mio padre!». Qui dopo un Do naturale: insidiosa quarta eccedente, l'antico e dissonante **diabolus in musica** non sarà casuale e vorrà far intendere al re che canta, ai personaggi che vedono, agli spettatori che ascoltano la comparsa di un essere non diabolico ma soprannaturale al certo (la sembianza del defunto imperatore Carlo V). Per il resto sono la ricchezza delle sfumature minime, magari applicate al registro centrale, e l'alternanza fra molti passi cupamente riflessivi e pochi passi apertamente cattivi e rabbiosi a qualificare la caratura vocale del personaggio. Filippo, che martella lo sdegnoso e aggressivo finale

concertato sulle parole «A Dio voi foste infidi» con un notevole residuo di agilità, spesso avvia le sue frasi con un «piano» picchettato: ecco «Osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio...», nel duetto con il baritono; e «Ardita troppo voi favellate!», nel duettino con il soprano. Difficilmente un basso non «profondo» risulta anche meno «cantante» di Filippo, sempre a causa della sua infinitesimale urgenza espressiva: basso “arioso” potrebbe essere la sua sempre ambigua qualifica?

Fu Louis-Henri Obin a creare la parte di Filippo. Nato a Lille nel 1820, l'artista cantò lungamente all'Opéra, da Rossini (*Le Comte Ory*, *Moïse et Pharaon*, *Semiramide* di Rossini) ad autori francesi fra cui soprattutto Auber, e pervenne al *Don Carlos* a carriera ben maturata. Ignoto l'anno di morte, ma si era ritirato dalla scena un lustro dopo e s'era messo a insegnare al Conservatorio di Parigi al posto di Nicolas-Prosper Levasseur, il grande basso suo predecessore. Aveva anche la vena comica, giacché cantava il Leporello di *Don Giovanni*, e Verdi l'aveva conosciuto già diversi anni prima creando, sempre all'Opéra, il Procida delle *Vêpres siciliennes*. In sintesi, «il s'imposa comme l'un des éléments essentiels de la troupe [de l'Opéra] par sa voix pleine et sonore ainsi que par son jeu de scène habile ed éclectique»<sup>26</sup>.

Non dissimile nell'estensione risulta il canto basso del Grande Inquisitore<sup>27</sup>, che dal non raro Fa acuto (grandiosamente condiviso

con Filippo verso la fine della sommossa e anche con il Frate) scende al Mi grave (nella scena del duetto, prima dell'Allegro moderato, alla parola «Sire») ma con l'opzione all'ordinario Si grave. Anch'egli declama cantando, anch'egli svaria dal piano al forte, anch'egli punta o sforza le note, e solo tende a negligere quello sfumato arioso-cantabile che, così amico del pensoso Filippo, ben poco può esprimere del suo cieco e glaciale dogmatismo<sup>28</sup>. Siffatto tono duro e violento, l'eventualità dell'insolita nota gravissima e la compresenza dell'altro basso portano poi a operare una scelta vocale e timbrica alquanto fonda e scura, di giusto basso profondo. Gran potere della musica drammatica, questo arduo trapasso dalla composizione assoluta all'esecuzione relativa, e certo non ignoto a un teatrante come Verdi. Quasi nulla si conosce del basso David che creò la parte, neanche il nome di battesimo. Certo due anni prima aveva cantato il personaggio di don Pedro nell'*Africaine* di Meyerbeer, basso profondo. Più di tessitura, però, che di estensione: mentre la prima grava alquanto sulle note entro il rigo, la seconda, che si permette diversi Mi acuti, sul Fa lascia l'alternativa, Fa grave o Fa centrale (note entrambe, nessuna notina di ripiego). Il decano dei bassi francesi dell'epoca era il citato Levasseur, creatore fra l'altro di *Robert le Diable* (Meyerbeer) e della *Juive* (Halévy). Come don Pedro, il Bertram padre di Robert

ha l'opzione sul Fa («ô fureur!»), incontra diverse altre alternative, sale al Fa acuto nel terzetto finale appena precedente il coro generale quando scongiura il tenor figlio cantando «à tes pieds». E come l'Inquisitore il cardinal Brogni (stessa carriera, eh), che verso la fine del dramma scongiura quel sadico del tenore (il padre putativo della sua figlia cardinalizia) salendo al Mi acuto con corona cantando «de mon sort malheureuse», nella famosa cavatina «Si la rigueur et la vengeance» ha la possibilità di scendere, scalando sempre per notine dal Do alto, fino al Mi basso («le ramène en ce jour vers toi»). Notine, perché la prudenza non è mai troppa.

## 6. Una sola chiave per le signore

A caratterizzare compiutamente la vocalità della regina Elisabetta<sup>29</sup> occorrono entrambi gli assoli, l'accorata preghiera all'amica che non pianga più e la statuarica apostrofe al suocero che agisca da intermediario fra l'umano e il divino (percorso inverso a quello dell'Amelia del Ballo in maschera, dalla scena dell'orrido campo a quella della supplica materna), lirico l'uno e drammatico l'altro ma certo non così nettamente: sono la romanza strofica «Non pianger, mia compagna» e l'aria articolatissima «Tu che le vanità». Una certa presenza di abbellimenti e passaggi (per esempio nella romanza, «ti seguirà il mio cor», ma anche nel quartetto) vi

impallidisce a confronto con la possanza dell'ascesa all'acuto, che nella grande scena e aria apre una decima alle parole «porta al trono». Ciononostante questa voce di soprano che si giova anch'essa di supreme finzze dinamiche si muove nel giro di oltre due ottave: un La diesis grave sta nella sestultima battuta della grande aria («Se ancor si piange») e tre Si bem. gravi commentano «O delirio, o terror!» al vaneggiamento di Carlo nel primo duetto, mentre un lungo Si acuto segna l'esclamazione «Oh ciel!» alla fine dell'opera. Nell'aria, d'altra parte, il personaggio arpeggia fin dal La diesis grave in «ppp»: ora dolce e lirico, ora fiero e drammatico soprano, come quello della *Forza del destino* non raggiunge il Do acuto (alla maniera, in termini di pura estensione, del mezzosoprano) e si avvicina alla prassi francese del robusto soprano "falcon" (da quella Marie-Cornélie Falcon che aveva cantato all'Opéra alcuni decenni prima). All'origine del suo canto, comunque, si pone sempre l'inflessibile creatività verdiana che dall'iniziale coloratura classica e protoromantica sale al romantico sillabismo della maturità. Marie-Constance Sass o Sasse fu la prima interprete della parte, la regina Isabella o Elisabetta<sup>30</sup>. Verdi le fu benevolo, nel complesso: nata a Gand nel 1838 e scomparsa a Parigi nel 1907 dopo aver pubblicato un trattato e dei *Souvenirs*, prima di *Don Carlos* aveva partecipato alle *premières* del *Tannhäuser* di Wagner (nel 1861, il famigerato

fiasco della seconda versione, la prima risalendo a Dresda nel 1845) e dell'*Africaine* di Meyerbeer (1865). Anagrafe belga, scuola francese e carriera internazionale, cantava la Alice e la Valentine di Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Les Huguenots*), la Rachel di Halévy (*La Juive*), la Balkis di Gounod (*La Reine de Saba*), con voce evidentemente drammatica, proprio sulle orme della Falcon. Di Verdi cantava anche le francesi *Vêpres siciliennes* (prima assoluta a Parigi nel 1855 con Sofia Cruvelli) ma anche opere italianissime come *Il Trovatore* e *Un ballo in maschera*, cui aggiungeva il belcanto romantico di Donizetti (*Anna Bolena* e *Lucrezia Borgia*). Dunque frequentava la coloratura (il bolero vespertino!), ma Verdi, inteso a disegnare una figura composta e solenne, in questo senso la secondò soltanto in alcune volute della romanza. Nel suo tenace sillabismo, la grande aria dell'ultimo atto, preceduta da uno spazioso preludio che esalta il suono dei fiati e in particolare il timbro del corno, rimane come un sommo esempio di nuovo

soprano drammatico<sup>31</sup>.

Altro elemento del lungo, impressionante itinerario compiuto da *Don Carlo* è, circa le voci femminili di soprano e mezzosoprano, un fenomeno piuttosto contrastante che riguarda insieme una scoperta differenza di espressione e una singolare affinità di scrittura. Più chiaramente, nel melodramma postrossiniano l'altra seppur diversa primadonna o mancava (per esempio in *Lucia di*

*Lammermoor*) o era ancora soprano (Adalgisa di *Norma*). Nel primo Verdi la primadonna soprano era sola soletta, in genere, e si distingueva in un tipo estroverso e drammatico (basti il nome di Abigaille) e in un altro lirico e intimistico (Giovanna d'Arco basterà). Man mano spogliandosi di frasche e fronde belcantistiche, i due tipi vennero a convergere in uno solo con Amelia, Leonora di Vargas, Aida, Desdemona. Ma dal sempre significativo *Trovatore*, intanto, dettavano legge due grandi personaggi, due figure vocali molto diverse come Leonora e Azucena, un soprano romantico (dunque ancora agile) e un mezzosoprano nuovo (perfetto o quasi)<sup>32</sup>. Da allora, mediante la Ulrica del *Ballo in maschera* (contralto, più che mezzo) e la Preziosilla della *Forza del destino* (alquanto sopranile), fino a questa Elisabetta e quest'Eboli. Con una particolarità, che il lirismo psicologico d'un tempo resta a quel soprano che è drammatico di voce e la psicologica drammaticità sopranile d'allora passa al mezzosoprano.

Della stessa estensione di Elisabetta s'avvale dunque la principessa d'Eboli<sup>33</sup>, mezzo che, se insiste molto sul passaggio dal grave al centro, al grave vero e proprio preferisce poi l'imprevedibile scatto ascensionale. Nel duetto-terzetto «Sei tu, bella adorata - Qual balen! Qual mister!» la voce sale al Si bem. dopo un intervallo d'ottava («Oh! gioia suprema!») e quindi al Si naturale lungo una scala di

toni e semitoni («sott'al tuo piè!»). Nell'aria superba che scoppia «O don fatale», una corona copre il Do bem. («ah! ti maledico, o mia beltà»). Se poi nel grave compare quel Si bem. che viene a coincidere con il La diesis del soprano, è negli assieme che ovviamente questa voce canta più bassa dell'altra. Nell'aria stessa, se la sezione mediana («O mia Regina») suona tipicamente mediosopranile, l'ultima è tutta sopranile. Non basta: quasi in contrasto con l'aria, la canzone «Nei giardin del bello» è oltremodo adorna, melismatica, sfumata, dal «ppp» su «saracin ostello» al trillo esteso su «chiuso» e sulle numerose repliche fino alla virtuosistica cadenza ironicamente rossiniana. La ragione? Le ragioni possono essere parecchie: il senso di ballata, di racconto indipendente dal contesto; la funzione diversiva dal dramma, come le danze in genere, le girandole sceniche di Preziosilla nella *Forza del destino*, le capriole vocali di Oscar nel *Ballo in maschera*; soprattutto il contenuto esotico, orientaleggiante, degnissimo dell'arabesco.

Mezzosoprano o quasi? quasi soprano? canto antico o moderno? voce tutta italiana o anche francese? La classica distanza fra soprano e contralto era stata colmata da Verdi (nella rarefazione del contralto così fortunato nel Barocco e in Rossini) mediante il potenziamento del mezzosoprano, che in sé era una voce di soprano dimidiato (appunto) dell'acuto e nella pratica ben preferito dall'opera comica. La

Azucena del *Trovatore*, la Amneris di *Aida* e la Voce della *Messa da requiem* sono le punte inventive del mezzosoprano verdiano, con la mediazione felicemente ibrida di questa principessa d'Eboli: una rara voce di mezzosoprano ora classicamente virtuosistico ora romanticamente assimilato al soprano, forse alla francese (o alla belga)<sup>34</sup> come scrittura ma certo all'italiana come presenza. Nel *grand-opéra*, infatti, le frequenti due voci femminili piacevano spesso nella veste del soprano "falcon" e del soprano acuto: la differenza di scrittura era tale che negli *Huguenots* di Meyerbeer (Valentine, Marguerite), nella *Juive* di Halévy (Rachel, Eudoxie) e nell'*Africaine* di Meyerbeer (Sélika, Inès) perché la seconda voce risultasse di soprano schietto la prima era detta anche di mezzosoprano. Ma un'Elisabetta cinguettante come la Zerline del *Fra Diavolo* di Auber o la Philine della *Mignon* di Thomas non dev'esser passata per la testa di Verdi neanche un minuto!<sup>35</sup>

La creazione di Eboli si pone a metà della carriera di Pauline Lauters che, nata a Bruxelles nel 1834, aveva sposato il tenore Louis Gueymard e nonostante la separazione avvenuta dopo appena dieci anni rimase negli annali del canto come Gueymard, M.me Gueymard. Mezzosoprano, certo, degnissimo del *Trovatore* (eseguito con il marito all'Opéra), ma particolarmente acuto, parzialmente assimilabile al soprano. Con lei più che con altri cantanti Verdi si dimostrò generoso,



ingeneroso figurando verso il mezzosoprano ormai tradizionale che lui stesso aveva inventato (in tacita combutta con Wagner) scurendo la voce attorno alle due ottave (La/Si bem. grave-Si bem. acuto) e schiarendone la coloratura. Ebboli, s'è visto, è altra cosa, altro canto: è ordinaria necessità che diventa gloriosa virtù.<sup>36</sup>

### 7. Alla Scala nel 1884

La così dichiarata «caratteristica fondamentale del lavoro, la sua esplicita problematicità»<sup>37</sup> cresce fino a diventare quasi implicita allorché al prospetto del vocalismo primigenio, pensato e composto e infine eseguito quel famoso 11 marzo all'Opéra, s'aggiunge il vocalismo successivo, quello ripensato (anche se in fondo ben poco) e rieseguito nelle varie versioni d'autore, poi liberamente rieseguito nella lunga anche se diseguale fortuna dello spartito (materia, quest'ultima, debordante questo saggio). Un implicito che non sarà mai esplicito, s'intende, per cui varrà la pena di prendere in considerazione, seppur parzialmente, gli interpreti successivi ai creatori parigini, sopra tutti i neocreatori bolognesi del 1867 e quelli milanesi del 1884. Tanto per una semplice ragione di cronaca ma non solo: in un'opera, il mito della prima composizione, versione, edizione, esecuzione, rappresentazione ecc. ecc. funziona quando funziona, cioè quando è autentico, avallato da

compositore, pubblico e critica; in caso contrario crolla miseramente, come dimostrano alcune, anche notissime *premières* fallimentari dal punto di vista esecutivo in barba a ogni intrinseco valore musicale. Basti, verdianamente, il caso effettivamente paradossale di *Ernani* descritto dall'autore stesso all'amica contessa Appiani l'indomani della prima, il 10 marzo 1844: «Guasco [il tenore] era senza voce ed aveva una raucedine che faceva spavento. È impossibile stonare più di quello che fece ieri sera la Loewe [il soprano]»<sup>38</sup>. Paradossale perché i due artisti erano ben altrimenti meritevoli, ma non è affatto detto che gli interpreti di quella o di qualunque prima, scelti o più spesso accettati dal compositore, siano quelli ideali. Altro esempio, Bellini sapeva benissimo che Giuditta Pasta non era all'altezza vocale della sua *Norma* e dovette constatare che l'esecuzione in Fa magg. della cavatina «Casta diva», alla Scala il 26 dicembre 1831, era davvero insufficiente e dispiacque vistosamente al pubblico, lui che avrebbe voluto fargliela cantare in Sol maggiore!<sup>39</sup> Al Comunale di Bologna<sup>40</sup> cantarono un *Don Carlo* finalmente trionfale il basso Giovanni Capponi, il tenore Giorgio Stigelli, il soprano Teresa Stolz, il soprano-mezzosoprano Antonietta Fricci, il baritono Antonio Cotogni. Stigelli era un tedesco del 1815, si chiamava veramente George Stiegele, avrebbe chiuso la carriera pochi mesi dopo, cantava belle

parti acute di Rossini, Meyerbeer e Gounod, di Verdi anche Ernani e Duca di Mantova. Romano del 1831, Cotogni fu voluto da Verdi, cantava anche Wagner, era un baritono **grand seigneur** e figurò egregiamente come Rodrigo. Austriaca nata Frietsche, la Fricci era un soprano di 27 anni capace di cantare Violetta, Lady Macbeth e Norma ma al caso fu all'altezza di Eboli: del resto sei anni dopo trionfò alla Scala nell'**Aida**, come Amneris e non Aida. E la Stolz, Teresa o Teresina, nata vicino a Praga nel 1834, era destinata a diventare la voce ideale del secondo Verdi, autentico soprano drammatico di voce e temperamento, artista pronta all'**Aida** come al **Requiem**. Con il maestro ebbe rapporti di amicizia fino alla morte di lui, sopravvivendogli di poco più di un anno.

Alla Scala Elisabetta e Filippo furono Abigaille Bruschi-Chiatti e Alessandro Silvestri: aretina circa trentenne, lei fece buona ma breve carriera, a causa di un timor panico di cui, alla prima, si liberò solo cantando con successo l'ultima aria; nato vicino a Padova nel 1851, lui cantò invece per una trentina d'anni, ma non sempre prime parti. Eboli fu quella Giuseppina Pasqua che nel 1893 avrebbe creato la contraltile Quickly di **Falstaff**: perugina del 1855, aveva esordito come soprano leggero e anche come voce grave doveva aver serbato facilità in acuto. Parigino (1844-1937) e allievo di Obin (il Philippe del 1867), Paul Lhérie cantò prima

da tenore, fra l'altro creando il Don José di Bizet all'Opéra Comique, e poi da baritono, facendosi ammirare anche a Barcellona e a Londra: come Rodrigo potrà aver rappresentato un **trait-d'union** fra stile francese e stile italiano, essendo un baritono raffinato alla maniera di Faure (e ancora lontano da Maurel). Dei bassi, più noto di quell'Alessandro Silvestri che impersonò Filippo era certo Francesco Navarrini, l'Inquisitore: veneto del 1855, cantò fino al 1914 (nove anni prima di mancare), in tutt'Europa.

Pochi di costoro cantavano Rossini, sia perché il teatro di Rossini era ormai ridotto all'osso di titoli pochi e piuttosto manipolati, sia perché il nuovo canto verdiano (e wagneriano) ormai spianava o cancellava l'antica coloratura. Il caso più clamoroso della compagnia cantante a Milano fu quello del protagonista, un tenore che di Rossini cantava con successo l'Arnoldo del **Guglielmo Tell**. Destinato a dardeggiare e furoreggiare con l'Otello del 1887, nell'83 Francesco Tamagno<sup>41</sup> fu scritturato dalla Scala solo dopo che l'autore ebbe apportato le modifiche necessarie alla partitura. Verdi volente o nolente, Tamagno trionfò mandando in estasi tutti i critici grazie a una voce eccezionale, tanto forte quanto facile. E il critico del «Pungolo»:

Esce Tamagno – costume ricco ed elegante che gli sta bene e ch'egli sa portare con una giovanile baldanza un po' spavalda che conviene al

personaggio. Un lungo e grande saluto. Egli canta la romanza trasportata qui dall'antico primo atto. Quella sua magnifica voce – quelle sue note potenti, squillanti – quel suo accento caldo che gli viene dalla potenza stessa della voce fanno sul pubblico il solito irresistibile effetto.<sup>42</sup>

Il saluto si spera che sia stata l'accoglienza festosa del pubblico, non un qualche narcisistico cenno o inchino dell'artista. E la spavalderia sarà stata un'eco involontaria del Duca di Mantova, del belliniano Tebaldo Capuleti, dell'ugonotto Raoul de Nangis già cantati qua e là, ma con l'introverso e nevrotico infante di Spagna era un atteggiamento che aveva veramente poco da spartire.<sup>43</sup>

Pazienza, non si può avere tutto. Anche perché sublimi «gridi di Paradiso»<sup>44</sup>, intanto, erano parsi i suoi acuti a Salvatore Farina della «Gazzetta musicale di Milano»: quasi veramente *d'en haut*. Carlo d'Asburgo, qui in musica, intorno a sé avendo tutta quella corte celeste che di fatto non avrebbe mai avuto in terra.

# Note

1. Ne tratta, sommariamente ma accortamente, RODOLFO CELLETTI, *La vocalità nel 'Don Carlo'*, in *Situazione Don Carlos/Don Carlo. Atti del II Congresso internazionale di Studi verdiani* (Verona, Parma, Busseto 1969), Parma, Istituto di Studi verdiani, 1971, pp. 475-483. Cfr. anche GIUSEPPE VERDI, *Don Carlos*, a cura di Piero Mioli, Milano, Mursia, 1990 (libretto e commento), pp. 58-64.
2. Accanto alla famosa trilogia popolare o morale di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* può forse sussistere anche una trilogia critica, composta da opere particolarmente originali di intreccio, genesi e versioni come *Macbeth*, *Simon Boccanegra* e *Don Carlo*: cfr. PIERO MIOLI, *Giuseppe Verdi. Le nozze di musica e dramma*, Roma, NeoClassica, 2022, pp. 174-179.
3. GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, Torino, Einaudi, 2012, p. 852, lettera n. 533 a Opprandino Arrivabene da Genova, il giovedì 15 marzo 1883.
4. GUGLIELMO BARBLAN, *Il personaggio dell'infante nel "Don Carlos" verdiano*, in *Atti cit.*, pp. 412-429; 413, parla di ripiego e giustificazioni non richieste; ma poi elogia le nuove «sparse e numerose correzioni, inserzioni, sostituzioni».
5. Sul primo dei cinque atti francesi PAOLO GALLARATI, *Verdi*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 429: «oltre al fatto di essere di qualità musicale altissima, è essenziale alla comprensione della vicenda perché rappresenta l'antefatto».
6. Interessante, specie nelle prime asserzioni, il parere di JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino, EdT, vol. III (coordinamento di Gianfranco Vinay), 1988, p. 168: «È vero che i migliori cantanti verdiani sono raramente anche i migliori cantanti in francese; in effetti, il cantante italiano medio evita spesso le vocali francesi per timore che esse interferiscano con la sua emissione vocale. Ma, presumendo un ugual grado di abilità vocale nelle due lingue, non può esservi dubbio che un'esecuzione in francese sia preferibile ad una in italiano. Le parole e la musica si adattano meglio le une all'altra ed il dramma, in ogni situazione, erompe con molta maggior forza».
7. Una volta per tutte: i riferimenti vanno all'edizione integrale delle varie versioni per voce e pianoforte a cura di Ursula Günther e Luciano Petazzoni, 2 voll., Milano, Ricordi, 1974.
8. Cerca di trattare di tutto il percorso vocalistico dell'opera di Verdi PIERO MIOLI, *Giuseppe Verdi cit.*, pp. 438-568.
9. Eccede, giustamente, l'opera comica, che nel suo intrinseco realismo verosimile lo è sempre stata: niente castrati (fuorché a Roma) e solo tenorini di mezzo carattere, buffe e buffi d'ogni risma (cioè soprani o mezzosoprani, bassi cantanti e bassi comici ovvero buffi).
10. Difatti i tre figure sono il tenore bandito Ernani ovvero don Giovanni d'Aragona, il baritono Carlo I d'Asburgo re di Spagna, il basso don Ruy Gómez de Silva grande di Spagna. Cfr. *Ernani di Giuseppe Verdi*, guida all'opera a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 1982, p. 30.
11. Solo «compagno di giochi del fanciullo Carlos» Rodrigo si definisce nel *Don Carlos* di Schiller (I, 2).
12. È la pietosa, musicalissima *Voix d'en haut* che, al plurale, dà il titolo a questo saggio, relativo a voci tutte sorte dall'alta fantasia di Verdi cui non manca mai dantesca possa. Un po' diversamente sostiene GUNDULA KREUZER, *Voices from beyond: Verdi's Don Carlos and the modern Stage*, in «Cambridge Opera Journal», XVIII, 2006/2, pp. 151-179.
13. PAOLO GALLARATI, *Verdi cit.*, p. 428.
14. CARLO PEPOLI, *Del dramma musicale e di taluni canti dei popoli*, Bologna, Società tipografica dei Compositori, 1871, rist. in fac-simile, Bologna, AMIS, 1977, p. 20.
15. Sarà quello dell'Alfieri: il suo *Filippo (1775)* è tra le fonti poetiche di un'opera d'origine notoriamente storica.
16. In genere cfr. GUGLIELMO BARBLAN, *Il personaggio dell'infante nel Don Carlos verdiano*, in *Situazione cit.*, pp. 412-429. «Io la vidi e al suo sorriso» suona la versione italiana del 1867: al e il comportano un diverso giro di frase.
17. Mai come in questo caso il titolare o titolare e il protagonista o prim'attore dell'opera faticano a coincidere: il dubbio, che non

sussiste per Norma e Aida come per don Giovanni e don Pasquale, esiste nel *Pirata* di Bellini e nel *Roberto Devereux* di Donizetti, dove le primedonne di prima sfera o di gran cartello che dir si vogliono cantano fra l'altro dei finali memorabili. A parte il fatto che *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini si chiamerebbe *Almaviva ossia l'Inutile precauzione* e che per il suo *Otello* Verdi pensò anche a un *Jago*, il personaggio più originale di Don Carlo è notoriamente Filippo. Dunque titolare sarebbe l'infante, protagonista il sovrano. Ma sarà poi vero?

**18.** Cfr. all'uopo ALDO NICASTRO, *Carlos, Infante di Spagna. Ovvero il mito dell'antieroe nella drammaturgia verdiana*, in *Situazione cit.*, pp. 440-448.

**19.** L'anagrafe direbbe García conte di Luna.

**20.** Studia l'origine di questa voce MARCO BEGHELLI, *Sulle tracce del baritono*, in *Tra le note. Studi di lessicografia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Cadmo, 1996, pp. 57-91.

**21.** Sulla figura cfr. SERGIO MICHELONI, *Il Marchese di Posa. Un girondino mancato alla corte di Filippo II*, in *Situazione cit.*, pp. 434-439.

**22.** MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 164: «molto della parte di Rodrigo pare estratto dalla *Battaglia di Legnano*»; così citato, è un severo giudizio giovanile dell'illustre studioso attenuato ma non contraddetto nella maturità.

**23.** Delle formule basso-baritono, *basse-baryton* (in francese) e *bass-barytone* (in inglese) oggi si abusa, per alludere a voci ancora giovani o poco caratterizzate. In Francia la classificazione comprendeva il *basse-taille* e il *basse-contre*, che in Italia erano basso cantante e basso profondo (o autentico) e in Germania *Hoher Bass* e *Tiefer Bass*.

**24.** Il cantabile è felicemente definito «sorta di ninna nanna funebre» da PAOLO GALLARATI, *Verdi cit.*, p. 449. Secondo FRANCESCO DEGRADA, *Don Carlos: il teatro musicale e la sua funzione critica*, in *Id.*, *Il palazzo incantato, Fiesole, Discanto, 1979*, vol. II, pp. 143-153: 151, Filippo è «schiacciato dal suo stesso smisurato disprezzo degli uomini e dalla sua sanguinaria libidine di purezza».

**25.** Cfr. GIORGIO PESTELLI, *Il personaggio di Filippo dalla versione parigina a quella del 1884*, in *Situazione cit.*, pp. 449-454.

**26.** JEAN GOURRET, *Nouveau dictionnaire des Chanteurs de l'Opéra de Paris du 17<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Albatros, 1982, p. 56. Personaggio «machiavellico» definisce Filippo PAOLO GALLARATI, *Verdi cit.*, p. 442, forse come dire abilmente eclettico (alla Gourret).

**27.** Cfr. GIULIO VIOZZI, *Note sul Grande Inquisitore*, in *Situazione cit.*, pp. 455-460.

**28.** E il comportamento di un solerte imprenditore della fede che si sveglia prestissimo e piomba nella camera di un altro mentre «l'aurora imbianca il [di lui] veron»: avrà partecipato al "mattutino", la liturgia delle ore che si cantava fra il buio e le prime luci del giorno.

**29.** Sulla figura cfr. EDOARDO GUGLIELMI, *Elisabetta di Valois, Caratteri di un grande personaggio verdiano*, in *Situazione cit.*, pp. 430-433. Secondo FRANCESCO DEGRADA, *Ibidem*: «la fuga nella dimensione dell'irreale, il rifugio nel sogno è una delle sigle espressive dell'opera», per Elisabetta e Carlo ma in fondo anche per Filippo.

**30.** Élisabeth de Valois nella storia, rimase così nel *Don Carlos* francese e in quello italiano oscillò fra il preciso ma troppo lungo pentasillabo Elisabetta e il più comodo quadrisillabo/trisillabo Isabella/Isabel (come del resto preferì l'Alfieri con il suo endecasillabo sciolto). Salomonico Schiller, limitato a *Königin*.

**31.** Domanda di carattere esecutivo: le note basse di quest'aria e della scrittura del personaggio in genere vanno eseguite con registro di petto (Maria Callas) o senza (Mirella Freni)? Renata Tebaldi e Montserrat Caballé optano per un più pertinente registro misto, visto che il "petto" si addice soprattutto alle situazioni di più scoperta drammaticità.

**32.** Discute sull'origine e fortuna del mezzosoprano PIERO MIOLI, *Lionne ou tigresse*, in *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento Italiano*, a cura di P. M., Bologna, Pàtron, 2010, pp. 281-305.

**33.** Discute sull'origine e fortuna del

mezzosoprano PIERO MIOLI, *Lionne ou tigresse*, in *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento Italiano*, a cura di P. M., Bologna, Pàtron, 2010, pp. 281-305.

**34.** Scrive RODOLFO CELLETTI, *La vocalità* cit., p. 483 che nel suo famoso trattato di canto edito a Parigi nel 1866 Enrico Panofka parla di mezzosoprani belgi che cantavano da soprano con voce da mezzosoprano, dando come esempi proprio le signore Sass e Gueymard.

**35.** Coincidenza, *Mignon* nacque all'Opéra Comique poche settimane prima che all'Opéra nascesse *Don Carlos*, il 17 novembre 1866. E il *Fra Diavolo* del 1830 era opera di repertorio in Francia e molto popolare in Italia.

**36.** Alla fine di questa panoramica vocalistica che chiama in causa i creatori dell'opera, è d'uopo riferire che né la MGG né il Grove dedicano voci a Morère, Obin e Gueymard (nemmeno al marito di Pauline, Louis). Su Obin e Gueymard si esprimono invece sia l'*Enciclopedia Ricordi* sia il DEUMM. Sempre presenti, meno male, Sass e Faure.

**37.** FRANCESCO DEGRADA, *Op. cit.*, p. 147.

**38.** *Ernani* di Giuseppe Verdi cit., p. 37.

**39.** Domanda legittima: perché allora se la tenne? A parte un'amicizia fin troppo lievitata verso altro, la Pasta aveva una nobiltà, una classe, una gestualità che al personaggio erano assolutamente necessarie (doti che dovevano mancare alla Malibran, alla Grisi, alla Ronzi).

**40.** Per l'avvenimento e la sua cornice cittadina cfr. *Sonata a tre 1867-1871. Verdi e Wagner a Bologna 1813-2013*, a cura di Piero Mioli, LIM, Lucca, 2013.

**41.** Cfr. UGO PIOVANO, "Otello fu". *La vera vita di Francesco Tamagno il "tenore-cannone"*, Milano, Rugginenti, 2005, pp. 152-158.

**42.** *Ivi*, p. 156.

**43.** Tamagno, curiosamente, aveva già cantato l'opera a Barcellona nel 1876, ovviamente in versione precedente.

**44.** *Ivi*, p. 155.



# Puccini visto da Busoni: alcune osservazioni a un secolo dalla morte dei due compositori

di Marco Vincenzi

Una sera Busoni andò a sentire *Madama Butterfly* al Teatro dell'Opera; dopo venti minuti lasciò il teatro, fece una passeggiata, cenò e tornò solo per l'ultimo atto. Commentò unicamente dicendo: «Es ist unanständig». Non è semplice spiegare il significato di questo termine: la migliore traduzione forse è *indecente*, [...] che esprime qualcosa di cui ci si dovrebbe vergognare a livello morale, sociale o artistico<sup>1</sup>.

Stando a questa testimonianza, risalente al 1907 e riferita da Edward Dent nella sua biografia busoniana, sembra non ci siano dubbi sull'opinione che il compositore empoiese nutriva per il collega lucchese. Quest'ultimo aveva una dozzina d'anni più di lui ed era forse l'operista di maggior successo sulla scena internazionale: comprensibile quindi una certa invidia per un altro toscano, il quale aveva ottenuto da tempo quel riconoscimento a cui Busoni aspirava (e che peraltro non è ancora arrivato). Del resto, la

poetica teatrale busoniana – col suo ripudio della musica descrittiva in generale e il particolare anatema lanciato sul duetto d'amore – è diametralmente opposta a quella di Puccini. Non stupisce dunque che la dissociazione estetica possa essersi trasformata in aperta condanna, ascoltando il finale del primo atto della *Butterfly*: il pubblico di tutto il mondo si commuove quando Pinkerton canta “Bimba dagli occhi pieni di malìa”, ma Busoni era tetragono nelle sue idee.

Stupisce invece che nel 1889 il giovane Busoni scrivesse al padre: «Mi prendo a consiglio di finire l'opera, alla quale mi dedico con tutte le mie forze. Puccini non lo temo». L'opera in questione è *Sigune, oder das stille Dorf*, che costituisce il suo esordio nel campo del melodramma, sebbene rimasta alla stesura per canto e pianoforte. Perché citare proprio Puccini come modello da superare? Pochi anni prima (1884), questi non aveva ottenuto il Premio Sonzogno per *Le Villi*, ma



aveva già un nutrito manipolo di sostenitori (primo tra tutti Arrigo Boito, il quale peraltro manifestava ammirazione anche per Busoni), grazie a cui era riuscito a far comunque rappresentare l'opera al Dal Verme di Milano. Aggiungiamo che nel 1886, nell'articolo intitolato *Stato della musica in Italia*, Busoni aveva menzionato la mancata assegnazione di quel riconoscimento a Puccini in questi termini: «La *vox populi* si esprime vivacemente in suo favore ed egli riportò una netta vittoria sul premiato. [...] Finalmente è sorta la "potenza creativa" che mancava. Il giovane, un toscano, si chiama **Puccini** e la sua opera porta il titolo *Le Villi*»<sup>2</sup>.

Appare evidente che in circa vent'anni l'opinione di Busoni su Puccini sia cambiata: dall'annuncio di una nuova potenza creativa allo sprezzante giudizio di indecenza la distanza è davvero tanta. Cerchiamo di cogliere i passaggi intermedi e ripercorriamo le tappe, partendo dalla sopracitata lettera al padre del 1889: Busoni scrive da Helsinki, dove insegna pianoforte all'Istituto musicale, e da dove non è al corrente che la Scala ha messo in scena (senza successo) la seconda opera di Puccini, *Edgar*, appena un mese prima. La sua conoscenza di Puccini si limita quindi a *Le Villi*, e non è chiaro quanto sia approfondita: di sicuro, Busoni è consapevole di avere un avversario in campo operistico, ma dichiara di non temerlo. Allargando la visuale e lasciando per un momento da

parte Puccini, bisognerà attendere la rivelazione del *Falstaff* perché Busoni si renda veramente conto della reale importanza di Verdi nel teatro musicale italiano e rifletta a fondo sul futuro dell'opera e sul proprio ruolo in questo campo. Fino al *Falstaff*, infatti, Busoni non sembra aver compreso cosa significhi l'arte di Verdi, come dimostra lo studio critico sull'*Otello*, pubblicato un mese dopo la prima scaligera<sup>3</sup>: qui Busoni alterna osservazioni pertinenti ad altre francamente inaccettabili, quale ad esempio: «Come, nell'insieme, nessuna scena si dispiega in un vero e proprio pezzo di musica, così nessuna frase si apre in una vera e propria melodia. Frasette e motivetti e pittura di particolari, ma in nessun momento qualche cosa che avvinca per la bellezza o significazione oppure originalità»<sup>4</sup>. Va dato atto a Busoni che l'inaspettata comparsa del *Falstaff* è per lui un lampo che squarcia le tenebre, tanto da indurlo a scrivere a Verdi una lettera toccante (che non avrà poi il coraggio di inviare), dove si legge: «Infine il *Falstaff* ha suscitato in me una tale rivoluzione dello spirito e del sentimento, che con pieno diritto posso datare da questo momento un'epoca nuova della mia vita artistica»<sup>5</sup>. Una vera conversione sulla via di Damasco: da allora Verdi entra a far parte della costellazione che illumina Busoni, dove fino ad allora splendevano le stelle di Bach, Mozart e Liszt. Il vecchio maestro di Busseto diventa per lui l'unico modello di teatro

da poter accostare a Mozart: *Die Zauberflöte* e *Falstaff* costituiranno i due pilastri portanti di un ponte che lo guiderà alla prima opera su un soggetto hoffmanniano, *Die Brautwahl* (1912).

Nel frattempo Puccini, visto al proprio esordio come unico possibile erede di Verdi, non incarna più per Busoni la potenza creativa intravista, o forse è Busoni ad aver cambiato idea sul teatro, a proposito del quale scrive nel suo *Abbozzo di una nuova estetica della musica* (1907):

L'opera dovrebbe impadronirsi del soprannaturale e dell'innaturale come della sola regione di fenomeni e sentimenti che le convenga, e così creare un mondo di apparenze che rifletta la vita in uno specchio magico o in uno deformante; dovrebbe voler dare di proposito ciò che nella vita è irreperibile<sup>6</sup>.

Già da queste parole dovremmo vedere come Puccini si trovi per Busoni sul versante opposto: non c'è bisogno di sottolineare come – a partire dalla scelta dei soggetti – i due autori risultino inconciliabili. Puccini ama personaggi e situazioni vicine alla vita reale, e le sue opere fino al 1907 lo testimoniano: anche in quelle ambientate in epoche o luoghi lontani, come *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, i protagonisti palpitano di sentimenti sempre attuali, primo tra tutti l'amore appassionato che sfocia in tragedia.

Busoni predilige invece il teatro

fantastico, e non a caso pone *Die Zauberflöte* come proprio archetipo<sup>7</sup>. La novella di Hoffmann da cui prende spunto per *Die Brautwahl* è quanto di meno rappresentabile si possa immaginare, con tutte quelle scene di stregoneria, che forse i mezzi dei teatri di oggi potrebbero rappresentare (se solo dedicassero un minimo di attenzione alla produzione operistica busoniana...). D'altra parte, la citazione precedente prosegue dicendo: «E vi siano pure intrecciate danze, mascherate e magie, così che lo spettatore abbia coscienza a ogni momento della piacevole menzogna e non vi si abbandoni come se si trattasse di un avvenimento di vita reale»<sup>8</sup>. Altrettanto avverrà coi titoli successivi, da *Arlecchino e Turandot*, rispettivamente ispirati alla commedia dell'arte e a una commedia di Gozzi, fino al *Doktor Faust*, capolavoro incompiuto a cui l'autore aveva dedicato gli ultimi dieci anni della sua vita, nel tentativo di farne il proprio testamento musicale e teatrale. Nell'*Abbozzo di un'introduzione alla partitura del Doktor Faust, con alcune considerazioni sulle possibilità dell'opera*, Busoni evidenzia che «per l'opera si prestano solo quei soggetti che *senza musica non si sostengono*», e riferendosi a Verdi e Puccini (senza però farne i nomi) aggiunge: «Prendiamo, quale esempio opposto, un 'dramma' come *La signora delle camelie* o *La Tosca*. Alla rappresentazione del testo nella sua forma originaria non sentiamo alcun bisogno di

musica. [...] Si misuri da questo la mostruosità che si è commessa facendo di questi drammi delle opere!»<sup>9</sup>. Più avanti, nello stesso scritto, Busoni aggiunge una stoccata micidiale: «Un espediente dello stesso genere [...] è il “duetto d’amore” [...] dell’opera italiana, che io però condanno senza remissione. Un duetto d’amore in piena scena non è soltanto impudico, ma anche contrario al vero, [...] falso in assoluto, menzognero e inoltre ridicolo [...] Non è tema d’arte l’amore: è questione che riguarda la vita. [...] Ognuno che sia stato, come terzo, in compagnia di una coppia di innamorati, si sarà sentito a disagio. Di fronte a un duetto d’amore, questo succede a tutto il pubblico»<sup>10</sup>.

Da quanto precede, si capisce benissimo come Busoni abbia bollato come ‘indecente’ il primo atto della *Butterfly*: il grande duetto d’amore conclusivo (così come quello alla fine del primo atto della *Bohème*, per limitarci alle opere precedenti) metteva esattamente in scena l’amore e la vita, ossia proprio ciò che costituisce il nucleo più profondo di tutto il teatro pucciniano, in maniera molto più esclusiva di quanto avviene per Verdi, il quale portava all’attenzione del pubblico anche grandi temi politici e sociali. Forse non è un caso che Busoni abbia esaltato la “potenza creativa” dell’esordiente Puccini, il quale solo ne *Le Villi* mette in scena un argomento fiabesco che sarebbe potuto piacere a Busoni;

come pure non mi pare un caso che il ritorno a Verdi avvenga attraverso un’opera dove l’elemento fantastico si coniuga perfettamente con quello comico. Insomma, le «danze, mascherate e magie», che Busoni vede naturalmente collegate alla finzione dell’opera, sono presenti tanto nell’ultima opera di Verdi quanto nella prima di Puccini, che si trovano – per una volta! – su un terreno confinante con quello busoniano. Bisogna tuttavia osservare che, seppure questa prossimità possa sembrare un passaggio di testimone tra Verdi e Puccini in ambito di teatro fantastico, tale ambito risulta del tutto eccezionale per i due compositori, mentre è coerente con le parole dell’**Abbozzo di una nuova estetica** della musica sopra riportate.

A riprova della mutata prospettiva con cui Busoni guarda al teatro di Puccini dopo *Le Villi*, troviamo qua e là frecciate direttamente scoccate contro lo scomodo rivale, il quale aveva pure il torto di sommare alla contrastante visione un successo sempre più esteso. Il grande pubblico di allora, come quello di oggi, si immedesimava e si immedesima ‘di pancia’ nei drammi vissuti da Mimì, Tosca, Cio-Cio-San, mentre restava e resta sostanzialmente indifferente di fronte a personaggi come Edmund, Arlecchino o Faust, i quali rimangono – perché così li vuole il loro autore – algide icone pensanti, talvolta scintillanti di brillantezza intellettuale, ma spesso

privi di spessore umano. Così partono le accuse di subordinazione al gusto d'oltralpe («più prossimi i francesi, hanno saputo meglio [...] signoreggiarci, e di questo ne è prova il più riputato tra i maestri viventi»)¹¹, l'associazione col nome di un musicista minore («Amburgo può andare avanti con d'Albert e Puccini per il momento»)¹², in vista della prima de *Die Brautwahl* proprio nella città anseatica), e il giudizio negativo sui gusti di D'Annunzio. («dipende molto dall'idea del successo, da ciò il suo smisurato rispetto per Wagner e... persino per Puccini!»)¹³, quando i rapporti col poeta si stavano sfilacciando, fino a un'affermazione che non corrispondeva certo al vero («Oggi l'unico operista italiano di fama internazionale è Puccini – e non piace per nulla ai suoi compatrioti»)¹⁴, ma nascondeva un'amara delusione, a un mese dall'esito non proprio esaltante della sua prima opera ad Amburgo. Per non dare un'immagine di Busoni troppo negativa, però, bisogna ricordare il suo apprezzamento per l'orchestrazione di Puccini, manifestato circa un decennio dopo a proposito del *Tabarro*:

A Londra si dava il **Trittico** di Puccini, di cui è piaciuto solo il terzo pezzo (buffo). Cosa significativa, secondo me. Perché nel primo dei tre atti unici – in quello tragico-verista – Puccini ha raggiunto (secondo me) la perfezione di quel che andava

cercando nelle sue opere precedenti. Ma, nel momento in cui egli ha raggiunto la maestria, il pubblico è sazio di questo genere e ritiene più debole il lavoro. Mentre il pezzo 'buffo' è la novità e perciò fa più effetto, sebbene in questo campo Puccini sia una specie di principiante¹⁵.

Anche qui, tuttavia, **in cauda venenum**: dopo essersi sbilanciato a favore dell'avversario, Busoni rimette le cose a posto, e lo bacchetta come inadeguato al genere comico. Si potrebbe commentare che **Gianni Schicchi** esce dal registro drammatico tanto quanto *Falstaff*, e che ciò rende le due opere ancora più straordinarie, ma sarebbero ovvietà. Finalmente Busoni si riscatta – arrivando addirittura a difendere Puccini! – quando entra in gioco l'italianità in musica: proprio lui, lacerato tra l'identità culturale italiana e quella tedesca, ed esule volontario a Zurigo durante la Grande Guerra, non può sopportare quello che ritiene il servilismo artistico dei suoi compatrioti, e indirizza parole sarcastiche all'amico Dent («Se Lei cita Boito e Charpentier, perché tacere un Puccini?»)¹⁶, rovesciando una veemente invettiva sul capo di Alfredo Casella («Abito la Germania, dove non faccio altro che combattere per l'italianismo nella musica; e Voi, Italiani in Italia, esultate [sic] Strauss, Stravinsky, Debussy! Insultate Puccini, rinnegate Verdi, e Vi prostrate – a Roma – davanti a delle mediocrità tedesche»)¹⁷.

Puccini viene incredibilmente posto sullo stesso piano di Verdi, e difeso con quella foga sincera che

circa trent'anni prima lo aveva fatto individuare come l'unica "potenza creativa" in campo operistico.



Non possiamo terminare questo contributo senza un breve confronto tra le due *Turandot*, anche se – come dice Mosco Carner nella sua fondamentale biografia pucciniana – «difficilmente due lavori sullo stesso soggetto e scritti a distanza di appena cinque o sei anni potrebbero essere tanto dissimili per la poetica e la concezione drammatica quanto le *Turandot* dei due compositori toscani Busoni e Puccini»<sup>18</sup>. Entrambi i musicisti prendono spunto dalla commedia in cinque atti di Carlo Gozzi (1762), ma le differenze nella riduzione a libretto sono decisamente più numerose delle analogie. L'orgoglio, per cominciare, è un tratto della protagonista che caratterizza la commedia gozziana ed è comune alle due trasposizioni liriche: tuttavia, mentre in Busoni *Turandot* resta una donna, turbata quando vede Kalaf fin dalla prima volta, in Puccini non è una donna («cosa

umana non sono», dice infatti di se stessa), ma una creatura di indescrivibile freddezza (Calaf la chiama «principessa di gelo», e Liù rincara la dose, apostrofandola come «tu che di gel sei cinta»). Per quanto possa sembrare contraddittorio alla luce della sua stessa estetica, Busoni (che è anche autore del libretto, come in tutte le sue opere) tratteggia una *Turandot* che sa cosa sia l'amore, mentre Puccini ne fa una sorta di idolo, che deve vendicare un antico oltraggio a una sua antenata, non soltanto non concedendosi a nessuno, ma esigendo la morte dei pretendenti che hanno fallito la prova; Calaf è soltanto un nemico più pericoloso degli altri, di cui liberarsi al più presto (anche se nel finale – dove Puccini si smarrisce, non trovando gli echi tristaniani che cercava – la principessa confessa di aver odiato, temuto e amato Calaf da subito, ma non amare molto

convincente) . Allora Busoni mette in scena l'amore e Puccini rinuncia? Naturalmente bisogna porsi in un'ottica diversa: l'amore trionfante in Busoni è un amore fiabesco, così come tutta la sua opera, mentre in Puccini l'amore non è quello che sboccia quasi assurdamente tra Turandot e Calaf, bensì la passione tragica di Liù per il principe, al quale fa dono della vita. Forse anche per questo motivo, Puccini non ha trovato un finale adatto, mentre ha saputo rendere il sacrificio di Liù tanto struggente: la celebrazione di un amore artificioso non era nelle sue corde, quella di un amore tragico sì. In realtà Busoni racconta una favola a lieto fine, coerente al suo principio per cui «l'opera dovrebbe impadronirsi del soprannaturale e dell'innaturale», mentre Puccini narra una vicenda drammatica, con un improbabile lieto fine verso cui non riuscirà a trovare la strada. Busoni sa essere ironico e perfino umoristico: i suoi principi decapitati fanno parte del gioco. Al contrario, Puccini presenta la condanna del principe di Persia e la grazia negata all'inizio del primo atto, quasi a porre subito il sigillo della morte. Inversa è anche la connotazione delle figure comiche, che in Busoni ricalcano le maschere della commedia dell'arte care a Gozzi, mentre in Puccini diventano Ping, Pong e Pang, consiglieri ambigui e interessati soprattutto a salvare i propri privilegi. E la musica? Qui il discorso dovrebbe essere sviluppato molto al di sopra dei limiti di questo articolo.

Si può accennare che l'opera di Busoni è un perfetto esempio di *Junge Klassizität*, l'ultimo approdo stilistico (al pari di *Arlecchino*, per fare da *pendant* al quale l'autore utilizzò la precedente musica di scena per la commedia di Gozzi in una favola cinese in due atti, come recita il sottotitolo); Busoni parte da *Die Zauberflöte*, ricorrendo allo schema del *Singspiel* coi dialoghi parlati e confeziona un elegante marchingegno a numeri chiusi, prevalentemente tonale o politonale (anche se nel 1917 della tonalità troviamo la morfologia, con una sintassi straniata). Pochi anni dopo, il linguaggio di Puccini nella *Turandot* non ha invece apparenti soluzioni di continuità con quello delle opere precedenti (soprattutto il *Trittico*), ma si apre a una sperimentazione armonica e orchestrale molto più avanzata; la politonalità – sfiorata in passato dal collegamento per toni interi delle triadi iniziali di *Tosca*, e da cadenze inusitate, come quella conclusiva di *Butterfly* – trova qui un uso continuo e naturale, pur senza che l'autore rinunci al suo fascino melodico e a tante morbidezze così peculiari della sua scrittura. In poche parole, Busoni segna con *Arlecchino* e *Turandot* un cambio di passo, in linea con le proprie convinzioni estetiche; Puccini evolve il suo stile senza fratture percettibili all'ascolto (ma evidenti alla lettura), entrando di diritto in pieno Novecento. Con la dovuta cautela, si può forse azzardare una conclusione in merito al linguaggio.

La partitura di Busoni risulta forse più omogenea, muovendosi dall'inizio alla fine nell'ambito di quella tonalità-politonalità 'straniata', di cui si è fatto cenno sopra: si intuisce spesso la mano del compositore strumentale, ad esempio nell'Intermezzo del secondo atto, ma non solo: si tenga a mente che l'opera nasce dalla rielaborazione di musica di scena, e di conseguenza l'aspetto sinfonico non è secondario. Busoni inserisce anche materiale 'estraneo', come l'andamento orientaleggiante del lamento della Regina di Samarcanda nel primo atto (n. 2), il motivo elisabettiano *Greensleeves* nel Lied mit Chor (n. 1), o l'Arioso (n. 6) con l'intera riproposizione alla tromba dell'*Albumblatt n. 1* nel secondo atto. Queste presenze, tuttavia, non creano fratture, anche perché è una prassi comune per Busoni far circolare materiale tematico (proprio o citato) nei suoi lavori, quindi non si avverte disomogeneità. Puccini appare meno omogeneo nel lessico di *Turandot*: si pensi alla politonalità crepitante ad apertura di sipario, quando il canto del Mandarinò viene sostenuto da triadi di do diesis maggiore sovrapposti a triadi di re minore con una strumentazione tagliente degna di uno Stravinskij, o all'inizio del secondo atto, dove ritornano i toni interi di *Tosca*, sebbene in un contesto differente. Eppure, dopo questi episodi, l'innesto del "Largo sostenuto" che prepara l'incontro con Liù e Timur (n. 4) e quello del

terzetto di Ping, Pong e Pang (n. 9) – subito calati in ambito tonale e aperti a un dispiegamento melodico molto coinvolgente – non suonano assolutamente come passi indietro, anzi conferiscono alle rispettive scene ulteriore varietà.

Per terminare: abbiamo visto come il giudizio di Busoni su Puccini sia ambiguo, partendo da un iniziale apprezzamento (1889), per giungere a una drastica presa di distanza (1907) dovuta a una totale incompatibilità estetica, e poi mitigare la condanna (1921), difendendo Puccini come esponente di punta della musica italiana sconosciuto dall'*establishment* dei compositori 'intellettuali' come Casella. A questo proposito, vale la pena di ricordare ancora una volta l'apertura culturale di Puccini, il quale – nel 1924, già fatalmente ammalato – era andato apposta a Firenze per ascoltare il *Pierrot lunaire* e incontrare Schönberg; il vento novecentesco che soffia in *Turandot* non viene dal nulla. Nel trattamento dello stesso soggetto, i due toscani scelgono approcci opposti, in linea con le rispettive poetiche, consegnandoci due opere che più dissimili non potrebbero essere, e che illustrano chiaramente i loro percorsi creativi. La *Turandot* di Puccini non ha bisogno di commenti, essendo immediatamente entrata nel grande repertorio, e avendo perfino attirato l'interesse di un musicista di avanguardia come Luciano Berio, il quale nel 2001 scrisse un finale alternativo a quello di Franco

Alfano comunemente eseguito.  
L'altra **Turandot** resta uno degli esiti più felici del teatro busoniano, che credo meriterebbe comunque una maggiore attenzione. Il centenario della morte non aggiunge nulla alla meritata e sempre rinnovata fortuna delle opere pucciniane, ma forse potrebbe far recuperare qualcosa a quelle di Busoni, che per tutta la sua vita di pianista, direttore d'orchestra, compositore, teorico profetico del Novecento, avrebbe voluto essere ricordato soprattutto come un musicista teatrale. Sapeva di essere un inattuale, ma lo considerava un segno di distinzione dalla maggior parte dei suoi colleghi meno impegnati nella scoperta di nuovi lidi. Un maggiore interesse critico per le sue opere forse ristabilirebbe quell'equilibrio necessario a inserire Busoni tra le figure di spicco del Novecento, e tra gli artisti più avveniristici del suo tempo.





# Note

1. EDWARD J. DENT, Ferruccio Busoni. *Biografia*, a cura di Marco Vincenzi, trad. it. di Tomaso Valseri e Mara Luzzatto, Firenze, Polistampa, 2020, p. 148.
2. FERRUCCIO BUSONI, *Stato della musica in Italia*, 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. 363.
3. FERRUCCIO BUSONI, *L'Otello di Verdi*. *Studio critico*, in *Lo sguardo lieto cit.*, pp. 364-70.
4. *Ibidem*, p. 368.
5. FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Giuseppe Verdi, Berlino, s. d., in *Lettere, scelta e note* di Antony Beaumont, ed. it. riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, trad. it. di Laura Dallapiccola, Ricordi-Unicopli, Milano, 1988, p. 105.
6. FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto cit.*, p. 49.
7. «Mi sovviene un solo esempio che si avvicina al mio ideale ed è il *Flauto magico*» (FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di un'introduzione alla partitura del Doktor Faust, con alcune considerazioni sulle possibilità dell'opera*, in *Lo sguardo lieto cit.*, p. 122).
8. *Ibidem*.
9. *Ivi*, p. 123.
10. *Ivi*, pp. 124-25.
11. FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Emilio Anzoletti, Roma, 01-03-1909, in *Lettere cit.*, p. 149.
12. EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni. Biografia cit.*, p. 166.
13. FERRUCCIO BUSONI, Lettera alla moglie, Parigi, 11-08-1912, in *Lettere alla moglie*, a cura di Friedrich Schnapp, trad. it. di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955, p. 199.
14. FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Egon Petri, Basilea, 15-05-1912, in *Lettere cit.*, p. 219.
15. FERRUCCIO BUSONI, Lettera ad Alicja Simon, Zurigo, 16-07-1920, in *Lettere cit.*, p. 437.
16. FERRUCCIO BUSONI, Lettera a Edward J. Dent, Roma, 20-04-1921, in *Lettere cit.*, p. 455.
17. FERRUCCIO BUSONI, Lettera ad Alfredo Casella, 21-07-1923, in *Lettere cit.*, p. 501.
18. MOSCO CARNER, *Puccini, il Saggiatore*, Milano, 1981, pp. 561-562.



# Friedrich Hölderlin: Poesia – Musica – Filosofia

di Marco Lombardi

**1.** Per delineare il rapporto fra Hölderlin e la musica può essere utile procedere secondo due direzioni distinte. La prima riguarda la presenza della musica nella vita e nell'opera del poeta, la seconda concerne l'utilizzo che dei suoi testi hanno fatto i compositori delle epoche a lui posteriori. La musica ebbe un posto non secondario nella vita di Hölderlin il quale, secondo diverse testimonianze, possedeva specifiche competenze in merito. Che i poeti (e i filosofi) sappiano di musica, non in senso generico, ma in seguito all'acquisizione di cognizioni teoriche non meno che abilità pratiche, era ed è tutt'altro che inusuale. Fra i contemporanei di Hölderlin basta citare Kleist che suonava il clarinetto, Goethe che coltivò a lungo lo studio della musica, Schiller nella cui cerchia si faceva musica regolarmente, Herbart valente polistrumentista. Se poi volgiamo brevemente l'attenzione al Novecento italiano è possibile incontrare non pochi esempi. Caproni, Rosselli,

Montale, Pasolini, solo per citare qualche nome, praticarono a vario titolo la musica più in termini professionali che non per semplice diletto. Anzi, i primi due si videro costretti ad affrontare il dilemma di dover decidere se dedicarsi definitivamente e integralmente alla musica ovvero se abbandonarla per indirizzare ogni energia creativa verso la poesia.

Hölderlin non fu tormentato da dubbi simili e nel suo caso l'attività musicale, pur costante nel corso di tutta la vita, non esorbitò mai da un ambito amatoriale seppure di eccellente livello. D'altra parte, la pratica della musica era consueta in una nazione che in quel periodo vide nascere e fiorire una delle più straordinarie civiltà musicali dell'intero Occidente. La vita musicale in Germania a cavallo fra Settecento e Ottocento non vanterebbe forse i nomi che tutti conosciamo se essi non avessero trovato un humus più che fertile su cui innestare il proprio incomparabile genio. Hölderlin era in grado di suonare

diversi strumenti: flauto, violino, mandolino e pianoforte. Riguardo al primo in una lettera a Immanuel Nast («Convento di Maulbronn, genn. 87. Le quattro di mattina»<sup>1</sup>) Hölderlin scrive: «Il mio flauto sarebbe l'unico conforto, ma mi hanno guastato anche quello. Quando Efferen e Bilfinger etc. fanno musica insieme per diletto, preferiscono lasciare un posto vuoto piuttosto che chiamare Hölderlin». Nel **post scriptum** della stessa missiva rimarca: «Debbo mandarTi un duetto – per flauto solista non ho nulla, se non concerti. Sono piccolezze che suonano a orecchio». In verità non sappiamo

quando Hölderlin abbia iniziato a suonare il flauto, strumento allora assai di moda per il suo timbro “sentimentale” oltre che per la facilità con cui poteva essere trasportato, che lo rendevano idoneo alla musica da camera. Le doti musicali del giovane Hölderlin dovevano comunque essere notevoli. La governante di casa Gontard a Francoforte, Maria Rätzer, loda in una lettera le qualità del nuovo precettore come flautista. Nel suo profilo biografico alla prima edizione delle opere dell'autore Schwab riferisce che il celebre virtuoso Friedrich Ludwig Dulon (1769-1826), da cui Hölderlin sarebbe andato a lezione a Tubinga, avrebbe affermato che l'allievo non aveva ormai più nulla da imparare<sup>2</sup>.

Per quanto concerne il violino Hölderlin dovette essere certamente

in grado di suonare in orchestra e forse, ma non si hanno notizie certe in merito, addirittura in veste di prima parte. Il poeta Giorgio Vigolo (1894-1983), che ha indagato i rapporti fra Hölderlin e la musica con particolare attenzione alle concrete esperienze esecutive del tedesco, riporta la testimonianza di Philip Joseph Rehfus, compagno del poeta negli anni di permanenza al collegio **Stift**, il quale afferma che

Hölderlin era primo violino, io stavo vicino a lui come primo soprano. L'ovale regolare del suo viso, l'espressione dolce dei suoi lineamenti, la sua bella statura, il vestire lindo e accurato e la vita superiore che si esprimeva incontestabilmente da tutto il suo essere, mi sono sempre rimasti presenti nello spirito. [...] Lo rivedo ancora, col violino in mano, chinare in modo espressivo la testa per darmi le **entrate**<sup>3</sup>.

Della presenza dello strumento a pizzico ci informa Wilhelm Waiblinger il quale ricorda che talora Hölderlin «si appartava per settimane intere e trascorrevva quasi tutto il tempo a suonare il mandolino, con cui accompagnava il suo canto»<sup>4</sup>.

Infine, il pianoforte accompagnò tutta la vita del poeta sin dal periodo di permanenza nel suddetto convento di Maulbronn. In una lettera al già citato Immanuel Nast, redatta nel medesimo anno della precedente, Hölderlin fa riferimento alle musiche che

Rudolf Zumsteeg aveva composto per *I Masnadieri* di Schiller dichiarando di volerle imparare «al pianoforte, anche se sarà dura con il mio strimpellare»<sup>5</sup>. In giovane età Hölderlin ricevette settimanalmente lezioni prima a casa poi nel seminario di Denkendorff e un pianoforte era presente nella celebre torre in cui il poeta passò gli ultimi decenni della sua vita. Probabilmente era lo stesso strumento sul quale si esercitava anche il figlio del falegname Zimmer proprietario della casa. In una lettera del 22 febbraio 1814 indirizzata alla madre di Hölderlin, Zimmer informa l'anziana donna che «il mio bambino ha cominciato a suonare il piano e anche il suo caro figlio si diverte spesso con il pianoforte, se vuole può suonare le note, ma preferisce suonare secondo la sua fantasia»<sup>6</sup>.

**2.** Abbandonando ora le vicende biografiche, occorre considerare che la musica entra nell'opera di Hölderlin nei termini e nelle modalità proprie del linguaggio poetico che vanno «dalla molteplicità delle metafore musicali che innervano la sua opera alla valenza ermeneutica delle nozioni di 'armonia' e 'dissonanza', dalla teoria estetica dell'«alternanza dei toni» (*Wechsel der Töne*) all'attenzione alla dimensione fonica e ritmica del testo poetico»<sup>7</sup>.

La critica ha rilevato la presenza di numerosi termini propri del linguaggio musicale nel vocabolario del poeta. Fra i più ricorrenti

*Saitenspiel* o anche *mein Saitenspiel*, il primo utilizzato per indicare tanto un cordofono in senso generico quanto il suono da esso prodotto, il secondo come metafora della creatività poetica. Si tratta di casi nei quali Hölderlin intende la musica non solo a partire dagli elementi che la caratterizzano in quanto pratica artistica, ma come «la stessa legge che presiede al manifestarsi e divenire della natura»<sup>8</sup>. A fronte di questa visione consonante fa la sua apparizione, almeno a partire dal 1797, data della Prefazione al Primo Libro dell'*Hyperion*, anche il concetto di dissonanza ovvero «quel dolore nella vita di un individuo (e del mondo) che ne sembra negare a prima vista l'armonia, ma che si rivela poi essere parte di un generale disegno compositivo»<sup>9</sup>. Sul fronte della ricezione compositiva della poesia di Hölderlin va detto che durante l'Ottocento essa è quasi del tutto assente. Fra gli sparuti esempi si segnala il caso dello svizzero Friedrich Theodor Fröhlich (1803-1836) che nel 1830 compose due *Lieder*, *Rückkehr in die Heimat e Hyperions Schicksalslied*<sup>10</sup>. Circa quattro decenni dopo anche Brahms si rivolse al *Canto del destino dell'Hyperion* per il suo fondamentale *Schicksalslied* op. 54 per coro e orchestra<sup>11</sup>. L'opera di Hölderlin rimase per lo più sconosciuta ai contemporanei del poeta, iniziando la sua definitiva penetrazione nell'orizzonte culturale tedesco ed europeo

solo sulla scorta delle edizioni di Böhm (1905) e Hellingrath (1913), quest'ultima di fondamentale importanza perché in essa trovarono posto per la prima volta gli abbozzi e i frammenti che tanta parte avranno nella cultura musicale e non solo del XX secolo. È grosso modo a partire da tali date che si registra una crescita esponenziale di composizioni musicali che ne impiegano i versi<sup>12</sup>. Le ragioni di questo incremento sono profonde e devono essere ricercate nella particolare sintonia che un cospicuo numero di compositori ha trovato in essi. Per cercare di comprenderne il motivo del successo occorre entrare, compatibilmente con i limiti di queste pagine, nel merito della poesia di Hölderlin. Non c'è dubbio che il poeta svevo rappresenti un punto di snodo fra una serie di istanze diverse. Questo è un modesto tentativo di risposta alla domanda che Heidegger pone più volte nei suoi ripetuti incontri con l'opera del poeta e che costituiscono uno dei passaggi irrinunciabili, pur non esenti da critiche posteriori (una su tutte, quella di Adorno<sup>13</sup>), dell'ermeneutica hölderliniana. All'inizio della conferenza *Hölderlin e l'essenza della poesia*, dopo aver presentato i cosiddetti cinque detti-guida [*die fünf Leitworte*], oggetto dei successivi approfondimenti, Heidegger si chiede espressamente «perché, al fine di mostrare l'essenza della poesia, è stata scelta l'opera di Hölderlin? Perché non Omero o Sofocle, perché non

Virgilio o Dante, perché non Shakespeare o Goethe»<sup>14</sup>; in fondo, egli afferma, l'opera di Hölderlin «è solo una fra le molte»<sup>15</sup>. Ciò che giustifica la scelta, dichiara il filosofo di Meßkirch, consiste nel fatto che essa è «destinata a poetare espressamente l'essenza stessa della poesia». In altre parole Hölderlin è, secondo la definizione di Heidegger, il poeta del poeta [*der Dichter des Dichters*].

A più riprese, nel corso di tali letture, Heidegger utilizza l'espressione pensiero poetante (o poesia pensante, l'inversione dei due termini non muta il senso di ciò che entrambe le diadi veicolano) per indicare quel particolare aspetto della produzione di Hölderlin in cui la poesia fa tutt'uno con la filosofia e, per così dire, questa con quella. Tale "formula" è ben lungi dal rimarcare semplicemente il posto, di assoluta preminenza, che la filosofia ebbe nel pensiero e nella vita di Hölderlin; piuttosto essa vuole indicare nulla meno che la ragione ultima della sua poesia<sup>16</sup>. In verità Heidegger non propone una definizione vera e propria di questo concetto che utilizza con una certa frequenza, ma del quale non offre mai una spiegazione circostanziata. Se Hölderlin può essere considerato, sulla scorta delle letture heideggeriane e non solo, uno dei campioni del pensiero poetante – in tempi più recenti l'espressione è stata usata anche a proposito dell'opera di altri poeti eminentemente lirici quali Celan, Leopardi, Rilke<sup>17</sup> – occorre

tentare di comprendere se, a quali condizioni e fino a che punto quel concetto può essere tradotto nell'universo musicale a partire proprio dalla specifica produzione del poeta tedesco.

Non c'è dubbio che poesia e filosofia condividono il piano della "loquenza"<sup>18</sup>. La coappartenenza di entrambe a tale universo, dal quale la musica risulta necessariamente esclusa in quanto arte asemantica, sembrerebbe impedire da subito la possibilità di traslare in ambito sonoro ciò che costituisce l'essenza del pensiero poetante. Quest'ultimo, riducendo la questione ai suoi termini più elementari e fatta salva l'impostazione manichea che da essa traspare, si può descrivere come l'intreccio fra una pratica artistica (la poesia) e una pratica non artistica (la filosofia). Se però, come detto, l'una e l'altra trovano nella parola il necessario anello di congiunzione, sembrerebbe poco agevole siglare la nascita di un organismo concettuale simile al pensiero poetante nel quale rimanga fermo uno dei termini (la filosofia), ma cambi la disciplina artistica chiamata in causa.

È proprio così? Che ne è di quel pensiero (ammesso che, condividendo un'affermazione programmatica di Luigi Nono<sup>19</sup>, si possa – e si debba – considerare tale anche la musica) che non utilizza le parole per esprimersi? Il tema non è del tutto nuovo. Max Ophälders sottolinea che

il confronto tra musica e filosofia

riecheggia con forza nel *denkendes Komponieren* (composizione pensante), concetto che Rostagno usa per parlare di Kurtág. Tale definizione fa eco con il *denkendes Dichten* (poetare pensante) di Hölderlin, altra figura di artista per la quale il continuo confronto con la filosofia era indispensabile<sup>20</sup>.

È possibile applicare ad altri autori il corrispettivo musicale di pensiero poetante che il compianto Antonio Rostagno indicava come composizione pensante? Come definire quest'ultima e in che senso Hölderlin può soccorrere in questa impresa?

Pare scontato rilevare che esista una gerarchia, almeno dal punto di vista cronologico, in base alla quale il concetto di pensiero poetante è anteriore a quello di una supposta composizione pensante. La coabitazione del termine pensiero con l'indicazione di una data pratica artistica sembra in linea di massima caratterizzare la contemporaneità più recente. In altre parole, non risulta che questo legame si sia manifestato prima del Novecento inoltrato. Le condizioni che ne hanno favorito la nascita possono essere ascritte al definitivo passaggio da una concezione puramente artigianale del fatto artistico a una visione più intellettualizzata del medesimo. Non è questa la sede per affrontare il complesso discorso sulle conseguenze che ciò ha comportato. In questa sede basta ricordare che tale cambiamento epocale ha

investito ogni plesso artistico. Ad esempio, relativamente all'ambito pittorico non va dimenticato il contributo di Paul Klee che coniò a sua volta un'espressione specifica, **bildnerische Denken**, utilizzandola anche come titolo del suo scritto teorico più importante<sup>21</sup>.

*Klee ci indica, ancora oggi, non la via di nuove scoperte per il pensiero, ma quella di una nuova configurazione del pensiero stesso. Per questo motivo il suo **bildnerische Denken** va collocato tra le vette della speculazione del nostro tempo<sup>22</sup>.*

Nel variegato e talora contraddittorio panorama della storia della musica dall'inizio del Novecento a oggi, si danno esperienze creative che non appare inopportuno rubricare nella categoria di composizioni pensanti. Il riferimento va alle opere di quegli autori che hanno conseguito il difficile punto di equilibrio fra spinta creativa e tensione speculativa, superando la vera difficoltà che esso comporta e che consiste nel non considerare le due dimensioni come alternative, o peggio antitetiche fra loro, ma nel ritenerle facce distinte di un'unica medaglia.

Si può certamente convenire sul fatto che non esiste composizione al di fuori della messa in opera di un pensiero compositivo (quel **musikalischer Gedanke** sulla cui definizione teorica si arrovellò Schönberg<sup>23</sup>) il quale, almeno nell'accezione più generale, si

identifica preferibilmente e quasi integralmente, con gli aspetti più strettamente artigianali della musica. Va da sé che questi ultimi sono presenti – e come potrebbero non esserlo? – anche nell'idea di composizione pensante la quale tuttavia, e in ciò risiede il suo tratto principale, manifesta rispetto a quello una significativa eccedenza poiché non si risolve integralmente in esso.

Uno dei marchi distintivi che accomuna i compositori ascrivibili a quella pattuglia sembra essere proprio il marcato interesse nei confronti della poesia di Hölderlin. A partire dagli inizi del Novecento il rapporto con essa ha assunto proporzioni rilevanti. Fornirne l'esatto quadro complessivo esorbita ampiamente dai limiti del presente scritto e pertanto ci si limiterà a pochi cenni.

**3.** Preso atto che tra i compositori che nella prima metà del Novecento si volsero al corpus hölderliniano risultano assenti i rappresentanti della seconda scuola di Vienna, occorre ricordare che un anticipatore della tecnica dodecafonica quale fu Joseph Mathias Hauer, espresse il proprio legame con Hölderlin componendo ben sei cicli di Lieder fra il 1914 e il 1925<sup>24</sup>. Anche altri grandi autori diedero il proprio contributo, seppure in misura quantitativamente più contenuta: Max Reger (**Achtzehn Gesänge** op. 75 n. 6 e **An die Hoffnung** op. 124 rispettivamente del 1904 e 1912),

Richard Strauss (*Drei Hymnen* op. 71 del 1921), Stefan Wolpe (*Fünf Lieder* op. 1 del 1924-1927), Paul Hindemith (*Sechs Lieder* del 1933-1935), Hans Eisler (*Hölderlin Fragmente* del 1943 ed *Ernste Gesänge* del 1939-1961). Sul versante teatrale Carl Orff compose nella seconda metà degli anni Cinquanta l'opera teatrale *Oedipus der Tyrann* utilizzando il testo di Sofocle nella traduzione tedesca di Hölderlin.

Venendo a epoche più vicine un compositore che ha mantenuto un legame duraturo con il nostro è György Kurtág. Uno dei tratti tipici della musica del maestro ungherese è rappresentato dalla durata molto breve di numerose composizioni non poche delle quali si attestano entro il minuto di durata. Sin dall'inizio del Novecento, a partire soprattutto dalla produzione di Anton Webern<sup>25</sup>, il modello aforistico ha suscitato l'attenzione di molti autori e se c'è un tratto che la ricezione contemporanea, non solo musicale, di Hölderlin ha costantemente messo in evidenza questo è il tema del frammento<sup>26</sup> che condivide con l'aforisma le ridotte proporzioni. Proprio questo è uno degli elementi che hanno maggiormente suggestionato quei compositori nella cui poetica lo stato frammentario, caratteristico di una parte cospicua della produzione di Hölderlin, si è potuto inserire senza alcuna difficoltà.

Fra questi autori Kurtág si pone come esponente di punta. Il suo rapporto con Hölderlin si sostanzia nella creazione di pezzi

sottoposti a continue revisioni. Gli *Hölderlin-Gesänge* Op. 35 sono una raccolta suddivisa in due libri per un totale, comprese le differenti versioni di alcuni lavori, di oltre venti composizioni scritte fra il 1993 e il 1997. L'organico prevede uno, talora tre baritoni e strumenti tra cui il trombone e il tuba più volte utilizzati. Dei sei pezzi che compongono il Primo Libro (cinque per baritono solo e uno a cui si aggiungono i due ottoni appena citati), tre utilizzano testi che Hölderlin lasciò allo stadio di abbozzo (1. *An, 3. Gestalt und Geist* entrambe da un fascicolo di schizzi per odi e 2. *Im Walde* tratto dallo *Stuttgarter Foliobuch*), due impiegano altrettante delle cosiddette *Poesie della torre* [*Turmgedichte*] (4. *An Zimmer* e 5. *Der Spaziergang*) mentre nel brano conclusivo, *Paul Celan: Tübingen, Jänner*, Kurtág sceglie il testo legato alla città di Tubinga che Paul Celan scrisse nel 1961. Nella chiusura di questa poesia Celan richiama le parole ("*Pallaksch. Pallaksch*") con le quali Hölderlin intendeva, nell'ultimo periodo della sua vita, allo stesso tempo affermare e negare<sup>27</sup>. Il Secondo Libro, più corposo, prevede la ripresa di alcune delle composizioni precedenti sottoposte a revisioni o modifiche di organico: 1. *Gestalt und Geist* per baritono e a) flauto basso, clarinetto, corno, tuba, violino, viola, violoncello e contrabbasso, b) trombone, tuba e violoncello, c) trombone e tuba, d) clarinetto, trombone, tuba, contrabbasso (o violoncello), e) trombone e tuba



(versione originale), f (revisione della versione del Primo Libro); 2. *Hälfte des Lebens* für György Ligeti per tre baritoni; 3. *Hälfte des Lebens* per baritono solo, versione 1: *noch einmal* für György Ligeti, 2: *und wieder einmal* für György Ligeti; 4. *Und wenig wissen*; 5. *Zwei Fragmente: Süß ist's... e Und der Himmel...*; 6. *Das Angenehme dieser Welt*; 7. *Nun versteh' ich; Nun versteh' ich* (Double); 8. *Brief an die Mutter. Hommage à Friedrich Cerha 70*; 9. *Sehnsucht und Wünschen, Zwei Fragmente: aus Mnemosyne III e aus der Rhein*.

Oltre a ciò, il terzo dei *Four songs composed to János Pilinszky's Poems op. 11* per voce e strumenti è intitolato proprio Hölderlin. Si tratta di una composizione datata 7 gennaio 1975 molto breve, poco più di trenta secondi, che presenta un legame con *Tanulmány a "Hölderlinhez" (pozíciógyakorlat)* [Study to "Hölderlin" (position exercise)] per pianoforte a quattro mani dal quarto volume di *Játékok*. Nel gennaio 1988 Kurtág rivide il lavoro pianistico dandogli il nuovo titolo *Vázlat a "Hölderlinhez" (II. Változat)* ed esso entrò a fare parte stabilmente dei programmi da concerto di György e Martha Kurtág<sup>28</sup>. *Lebenslauf op. 32*, terminata nel gennaio 1992, è una composizione destinata a due corni di bassetto e due pianoforti uno dei quali accordato a un quarto di tono di differenza dall'altro. Il titolo ricalca quello dell'omonima poesia di Hölderlin. Kurtág utilizza il primo verso dell'ultima quartina (*Alles prüfe der Mensch*) come motto nella partitura. La quarta e ultima

parte di ... *quasi una fantasia* ... Op. 27 (Aria – Adagio molto) è costituita da una *colinda* (antica melodia popolare rumena) a cui Kurtág appone in partitura i quattro versi finale della poesia *Andenken* di Hölderlin (... *Es nehmet aber / Und gibt Gedächtnis die See / Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen, / Was bleibt aber* ...) sottraendo però le ultime parole (... *stiften die Dichter*)<sup>29</sup>. Altrettanto significativo è il rapporto che con Hölderlin intrattenne György Ligeti il quale nel 1982 compose le *Drei Phantasien (nach Hölderlin)* per sedici voci miste a cappella, lo stesso organico a cui aveva affidato sedici anni prima il *Lux æterna*. Le poesie utilizzate sono *Hälfte des Lebens*, *Wenn aus der Ferne*<sup>30</sup> e *Abendphantasie*. Nessuna di esse è impiegata integralmente, sebbene così siano riportate in partitura ponendo fra parentesi i versi non utilizzati. Dall'applicazione del principio della micropolifonia, con relativa polverizzazione del testo, che costituiva la cifra essenziale di *Lux Æterna*, si passa nelle *Drei Phantasien* a un tipo di composizione in cui «l'accento tonico della parola, non più smembrata, torna a dettare le sue leggi e determina in tal modo anche un recupero del principio della pulsazione ritmica e della dialettica arsi-tesi»<sup>31</sup>. Ligeti ritorna a Hölderlin nel 1989 componendo *Der Sommer* per soprano e pianoforte. Fra le *Poesie della Torre* essa appartiene al novero di quelle a firma Scardanelli che, stando a quanto indicato in calce al

componimento, l'avrebbe composta il 9 marzo 1940 cioè 97 anni dopo la morte di Hölderlin! Le ricerche armoniche e metrico-ritmiche che nello stesso anno confluiscano nei primi due pezzi del Secondo Libro di *Studi* per pianoforte (VII. *Galamb Borong*; VIII. *Fém*), lasciano tracce evidenti in *Der Sommer*. Come quelli anche *Der Sommer* è caratterizzato dai medesimi requisiti che Ligeti indica nelle *Performing notes* di entrambi i lavori pianistici: le indicazioni di tempo e le stanghette di battuta hanno solo il valore di guida e sincronizzazione delle parti, marcata indipendenza poliritmica fra voce e pianoforte, libertà di fraseggio in accordo con la continuità del senso melodico. Dal punto di vista armonico in *Der Sommer* dominano, come in *Fém*, armonie per quarte e per quinte così come, ricalcando ciò che avviene in *Galamb Borong*, il materiale melodico richiama frequentemente la scala esatonale. Molto articolato è il mosaico di lavori che Heinz Holliger dedica a Hölderlin il cui titolo, *Scardanelli-Zyklus*, sfrutta il più celebre degli eteronimi con il quale il poeta firmava le opere della sua fase estrema. Al ciclo, che è diviso in tre parti ciascuna delle quali impiega alcune delle *Turmgedichte* sul tema delle stagioni, Holliger lavorò per circa sedici anni a partire dal 1975. Complessivamente si tratta di ventidue numeri destinati a organici diversi che coprono una durata totale di oltre due ore (l'indicazione in partitura presume 150 minuti)

alternando composizioni strumentali e vocali. Il flauto che, come ricordato sopra, era uno degli strumenti che Hölderlin praticava, riveste un ruolo cruciale e a esso si affianca un'orchestra di medie dimensioni e un coro misto<sup>32</sup>. Wolfgang Rihm si è confrontato con Hölderlin due volte più una terza consistente nella versione orchestrale del primo dei due pezzi. Nel 1996 il compositore di Karlsruhe scrive gli *Hölderlin-Fragmente* per voce e pianoforte che si articolano in nove numeri. Per ciascuno di essi Rihm precisa, talora come vero e proprio titolo, la numerazione del relativo frammento: 1. *Fragment 57*; 2. *Fragment 92*; 3. *An meine Schwester (Fragment 19)*; 4. *Fragment 14*; 5. *Fragment 27*; 6. *Empedokles auf dem Ätna (Fragment 17)*; 7. *Fragment 38*; 8. *Gestalt und Geist (Fragment 22)*; 9. *Lied des Schweden (Fragment 4)*. Alla brevità dei testi corrisponde una musica tendenzialmente rarefatta e di scarna gestualità. L'anno successivo Rihm riprende gli *Hölderlin-Fragmente* componendone una seconda versione per voce e orchestra. La seconda prova del 2004 conferma l'organico liederistico della prima, ma questa volta il compositore abbandona la dimensione del frammento per volgere l'attenzione verso tre poesie compiute fra le più note di Hölderlin. I *Drei Hölderlin-Gedichte* per soprano (o tenore) e pianoforte prevedono 1. *Abbitte*; 2. *Hälfte des Lebens*; 3. *An Zimmern*.

Un sommario sguardo d'insieme sulla produzione tardo-novecentesca consente di rilevare precise ricorrenze nell'utilizzo di certe poesie, talora anche da parte di compositori di orientamento stilistico diverso. Probabilmente quella che ha maggiormente richiamato l'attenzione è *Hälfte des Lebens*, una fra le più celebri e commentate del poeta tedesco al punto che «la mole della letteratura su questa poesia è tale da invitare alla prudenza chi voglia cimentarsi in nuove interpretazioni»<sup>33</sup>. Cito almeno otto casi di utilizzo di questa poesia scegliendoli fra quelli più facilmente accessibili in termini discografici ed editoriali: B. Britten, *Sechs Hölderlin-Fragmente* per voce e pianoforte (n. 5); O. Greif, *Hölderlin Lieder* per voce e pianoforte (n. 11); G. Ligeti, *Drei Phantasien nach Hölderlin* per sedici voci miste a cappella (n. 1); W. Rihm, *Drei Hölderlin-Gedichte* per voce e pianoforte (n. 2); H. Genzmer, *Sieben Hölderlin-Chöre GeWV40* per coro (n. 3); G. Gavazza, *Hälfte des Lebens* per voce e pianoforte; J. M. Horvath, *Vier Lieder nach Texten von Hölderlin* per voce acuta e quattro strumenti (n. 4); H. W. Henze, *Sinfonia n. 7* (ultimo movimento).

Poco meno frequentate sono altre poesie di Hölderlin. La prima, *Die Linien des Lebens*, è presente all'interno delle seguenti raccolte: B. Britten, *Sechs Hölderlin-Fragmente* per voce e pianoforte (n. 6); F. Cerha, *Ach Sätze nach Hölderlin Fragmente* per sestetto d'archi (n. 5); G. Kurtág, *Hölderlin-Gesänge* per

baritono e strumenti (n. 4); W. Rihm, *Drei Hölderlin-Gedichte* per voce acuta e pianoforte (n. 3); A. Solbiati, *Hölderlin Lieder* per soprano e pianoforte (n. 1).

Anche *Abendphantasie* ricorre più volte: O. Greif, *Hölderlin Lieder* per voce e pianoforte (n. 9); P. Hindemith, *Sechs Lieder* per tenore e pianoforte (n. 6); G. Ligeti, *Drei Phantasien nach Hölderlin* per sedici voci miste a cappella, (n. 3); V. Ullmann, *Zwei Hölderlin-Lieder* per voce e pianoforte (n. 1).

**4.** Un capitolo a parte della ricezione compositiva di Hölderlin è costituito da quei pezzi esclusivamente strumentali nei quali l'assenza della voce determina una condizione in cui i materiali, attinti prevalentemente dal settore dei frammenti, restano **a fortiori** inespressi nel senso dell'impossibilità congenita di accedere alla dimensione della *phoné*.

Non è inusuale che la musica richiami elementi verbali, non necessariamente poetici, che rimangono allo stato di latenza. Tutti conoscono la possibilità di sfruttare la nomenclatura anglo-tedesca delle note per generare sequenze di suoni che formano la base di opere legate a colui o colei dal cui nome sono state estratte. Il tetracordo desunto dal nome Bach non è l'unico caso. Ad esempio, per festeggiare nel 1976 il settantesimo compleanno del direttore d'orchestra Paul Sacher fu chiesto a dodici compositori di comporre dei

lavori per violoncello sfruttando le note che possono essere estratte dal nome Sacher<sup>34</sup>.

Qui di seguito offro un elenco succinto e niente affatto definitivo di composizioni puramente strumentali connesse in vario modo al poeta tedesco: F. Cerha, *Ach Sätze nach Hölderlin Fragmente* per sestetto d'archi (1. *Schönes Leben!*; 2. *Doch uns ist gegeben*; 3. *Es kommen Stunden*; 4. *Wie wenn die alten Wasser, die in andern Zorn*; 5. *Die Linien des Lebens sind verschieden*; 6. *Und unset wehn und wirren*; 7. *Weh mir, wo nehm' ich*; 8. *Das Herz ist wieder nach*); H. Holliger, *Umbelaubte Gedanken zu Hölderlins "Tinian"* per contrabbasso a cinque corde; N. A. Huber, *Ohne Hölderlin* per contrabbasso e pianoforte; N. A. Huber, *An Hölderlins Umnachtung* per ensemble; G. Manzoni, *Hölderlin: epilogo* per corno inglese, corno, tromba trombone, percussioni, due violini, viola, violoncello e contrabbasso; P. Schoeller, *Für G. Kurtág, nach F. Hölderlin* per violoncello solo; C. Wolff, *For John Ashbery's Hölderlin Marginali* per violino e due pianoforti; H. Zender, *Ein Wandersmann ... zornig ... (Hölderlin Lesen V)* per accordion.

Il caso forse più conosciuto, anche a seguito del particolare eco che l'opera suscitò, di questa modalità di utilizzo dei testi di Hölderlin è costituito dal quartetto per archi *Fragmente-Stille, an Diotima* di Luigi Nono. Il lavoro fu scritto nel biennio 1979-1980 su commissione del Beethovenfest. A Bonn si ebbe la prima esecuzione il 2 giugno 1980 ad opera del Quartetto LaSalle

a cui è dedicato, come si legge in partitura, *mit innigster Empfindung*. Per entrare nella partitura nulla di meglio delle parole di William Levin, primo violino del Quartetto LaSalle.

Abbiamo conosciuto Luigi Nono per la prima volta intorno alla metà degli anni Cinquanta ai Ferienkurse di Darmstadt e fu allora che ci promise di scrivere un quartetto. Ci ha riflettuto parecchio... venticinque anni! Queste riflessioni sono in qualche modo confluite nel pezzo stesso. Lunghe pause, lunghi accordi tenuti, frammentarie isole sonore, pause tra l'onirico e il sorpreso. La sua essenza sta quasi nel paradosso: quaranta minuti di suono-silenzio. Frammenti di testo da Hölderlin: circa cinquanta nella partitura, ma nessuna storia. L'ascoltatore non conosce questi frammenti. È solo suggestione per l'esecutore<sup>35</sup>.

Si tratta, secondo le note di esecuzione, di «frammenti iscritti nella partitura», spesso una sola parola, sempre preceduta e seguita da puntini di sospensione, dei quali Nono precisa la funzione: «in nessun caso da esser detti durante l'esecuzione – in nessun caso indicazione naturalistica programmatica per l'esecuzione». Nelle intenzioni del compositore veneziano essi corrispondono a «molteplici attimi pensieri "canti" di altri spazi di altri cieli per riscoprire altrimenti il possibile non "dire addio alla speranza"», citando

con quest'ultima espressione una missiva di Hölderlin a Susette Gontard del novembre 1799. Il compito degli strumentisti è quello di "cantarli" «internamente nella loro autonomia». In una lettera a Hans-Jürgen Nagel, che in quegli anni era il direttore artistico del Beethovenfest, Nono fornisce l'elenco dei frammenti indicando altresì per ciascuno di essi il contesto di provenienza<sup>36</sup>. Come si concretizza il legame tra frammento e musica alla quale è legato secondo quanto si può riscontrare osservando le pagine della partitura di Nono? Possiamo facilmente convenire che la musica di *Fragmente-Stille* è, per così dire, totalmente astratta. Essa ci appare completamente sciolta da qualunque legame non solo con Hölderlin, ma da ogni possibile riferimento extramusicale. Siamo a conoscenza del vincolo che lega il pezzo al poeta tedesco non solo perché il titolo conduce immediatamente a esso (almeno per chi conosce l'antefatto connesso al nome Diotima), ma anche perché, avviandoci al mezzo secolo di distanza dalla nascita del pezzo, la sua ricezione ha ormai costituito un orizzonte di riferimento nel quale il nome di Hölderlin è imprescindibile<sup>37</sup>. Ma cosa succederebbe nel caso di un ascoltatore che si accosti per la prima volta al Quartetto di Nono senza avere contezza di tutto ciò? Si può considerare che ciò che vediamo in ogni pagina della partitura, la somma di codice

verbale e notazione strumentale, rappresenta una sorta di fermo-immagine del dialogo fra compositore e poeta così come si è estrinsecato e ha effettivamente preso corpo nel corso della redazione del lavoro. Non sappiamo nulla di come esso si è svolto e altrettanto ignote rimangono le cause e le modalità che hanno condotto Nono a fissarlo sulla carta pentagrammata così come appare nell'edizione Ricordi. Perché quei frammenti e non altri, e perché proprio quelli in rapporto agli eventi musicali che sovrastano (i materiali di Hölderlin, infatti, sono sempre scritti sopra il pentagramma del primo violino)? Essi sono stati aggiunti alla partitura prima o dopo che la musica ha trovato posto sulla pagina? In altre parole, e ammesso che sia corretto porre la questione in questi termini, il suono ha preceduto o ha seguito, pur di una frazione di tempo infinitesimale, la scelta di quel frammento fra i mille possibili altri? È nota l'irritazione con la quale Nono reagiva a questo genere di domande. Forse ciò che è concretamente accaduto è che nel divenire della composizione il legame che Nono già precedentemente intratteneva con Hölderlin ha spontaneamente e misteriosamente suggerito che quella musica e quei frammenti erano vicendevolmente legati senza che ciò fosse riconducibile a una ragione precisa. Insomma, non sono solo gli strumentisti che dovranno, come prescritto, cantarli "internamente e nella loro

autonomia”, ma si può ritenere che sia stato lo stesso compositore ad averli cantati, secondo modalità del tutto simili, nel concreto qui e ora del suo atto creativo. Se si accetta l’idea che esista un momento intuitivo oltrepassante di getto ogni griglia progettuale e in cui l’idea musicale sorge libera e spontanea nella fantasia del compositore, non sarà difficile ammettere che, con altrettanta slancio, si sia manifestata una voce interna che abbia “cantato” quel certo frammento svincolata da qualunque impostazione pregressa. Siamo evidentemente nell’ambito dell’insondabile, ma non è illegittimo supporre che non si sia trattato di una scelta ponderata bensì della risultante del legame profondo che univa il compositore al poeta. Non c’è stato un prima e un poi (prima la musica poi il testo o viceversa) che avrebbe rischiato di far virare il pezzo verso una sorta di musica a programma evidentemente del tutto estranea agli intenti del compositore; piuttosto i materiali di Hölderlin dovettero essere costantemente presenti nella mente di Nono imponendosi alla sua sensibilità, nel divenire della composizione, secondo una logica imponderabile, ma certamente lontana da qualunque intento didascalico.

La consuetudine che un compositore instaura con l’opera di un poeta prediletto, o almeno particolarmente frequentato in un certo periodo, determina il sorgere di qualcosa che si potrebbe paragonare, con le dovute cautele,

al fenomeno della risonanza per simpatia fra la “corda” dell’uno e quella dell’altro. Essa non è affatto l’esito di un processo di appropriazione determinato da un atto della volontà, ma si concretizza nella preventiva rimozione di ogni impedimento affinché la propria “corda” risulti libera di vibrare in tutta la sua pienezza. Occorre infatti considerare che nel fenomeno della risonanza vi è un tratto necessitante che lo rende di fatto ineluttabile, cosicché laddove esistono le condizioni opportune esso non può non verificarsi a meno di un ottundimento del suo sorgere spontaneo causato dall’intervento di forze esterne.

5. Avviandomi alla conclusione desidero svelare l’origine del mio interesse per la figura e l’opera di Hölderlin. L’inizio di una frequentazione non saltuaria con essa risale all’estate 2023 con la lettura non solo delle sue poesie, ma anche di vari commenti fra cui dapprima le *Erläuterungen* di Heidegger<sup>38</sup>. I due livelli, testi originali e letteratura secondaria, hanno poi seguito a procedere affiancati con stimoli e rimandi reciproci. Quasi subito è nata l’idea di un ciclo che prevedesse un certo numero di composizioni legate a poesie compiute o a frammenti. La scrittura dei primi numeri si è svolta parallelamente alla redazione del presente testo che ho consegnato alla redazione del *Paganini* mentre avanzava la composizione dei seguenti lavori

le cui esecuzioni inizieranno alla fine del corrente anno: *Hölderlin Lieder* (I-IX) per voce acuta e pianoforte, *Hölderlin Fragmente* per violoncello solo, *Hölderlin Arias* (I-IV) per soprano solo, *Hölderlin Gesänge* per ottetto vocale a cappella. Segnalo tre punti caratterizzanti che accomunano questi primi pezzi del mio *work in progress* hölderliniano. I testi impiegati appartengono a fasi diverse della produzione di Hölderlin. Ho dato spontaneamente un certo privilegio ai frammenti cui corrispondono spesso, ma non necessariamente, composizioni di durata contenuta, al massimo un minuto e mezzo o due minuti. Se nel linguaggio comune il frammento richiama solitamente qualcosa di limitato nello spazio e nel tempo, esso tuttavia non è necessariamente sinonimo di incompletezza. Così ho interpretato i frammenti come se fossero l'espressione, del tutto definitiva e conclusa, del particolare frangente temporale in cui furono redatti. Non sono sicuro che questo atteggiamento soddisfi criteri filologici minimamente corretti, ma come compositore, e se possibile ancora più come semplice lettore, mi sento libero di considerarli in questo modo. Preciso di sfuggita che la suddetta brevità, intesa proprio dal punto di vista del computo delle sillabe e in virtù del rapporto biunivoco fra queste e i suoni, ha generato determinate strutture musicali secondo principi e tecniche compositive per illustrare le quali occorrerebbe

un'indagine analitica il cui spirito è però estraneo a questo contributo. Tutti i materiali sono utilizzati nell'originale tedesco, lingua che, al di là di qualche termine o costruzione elementare, non posso certo dire di conoscere. È un handicap? In buona parte ovviamente sì, ma forse non del tutto; anzi, per quanto azzardato possa sembrare, nutro il sospetto che in ciò si nasconda un risvolto positivo. Infatti, tralasciandone momentaneamente l'aspetto fonico, l'assenza di confidenza con una lingua straniera, non solo il tedesco beninteso, determina necessariamente un alleggerimento del peso, vorrei dire della pesantezza della dimensione significativa di quel lessico e di quella sintassi che resta confinata nell'opacità delle varie traduzioni<sup>39</sup>. Di conseguenza si attenua il possibile disagio che può cogliere un compositore (ma non è scontato che ciò avvenga) quando, al carico più o meno ingombrante di significati che la parola veicola, si trova ad accostare, in uno degli infiniti modi possibili, l'universo non significativa della musica. Nel pezzo che non impiega la voce (per ora solo gli *Hölderlin-Fragmente* per violoncello solo), riprendendo un tema già dipanato, il rapporto fra musica e poesia si nutre di echi, di ricordi spontanei, quasi una sorta di "intermittenze del cuore" di proustiana memoria. Durante l'atto creativo sono riaffiorati versi, frammenti o singole parole che ho fissato sui fogli in corrispondenza

del passaggio musicale in cui si sono manifestati («internamente nella loro autonomia») secondo quella forma di risonanza fra suoni e parole, queste ultime invariabilmente taciute, già espressa a proposito del quartetto di Nono: inutile cercare di scovare qualche ragione per cui quella certa parola è entrata in risonanza proprio lì e non altrove.

Poche altre poesie come quella di Hölderlin, talora criptica e densissima di significati, necessitano, affinché il lettore possa davvero farle proprie, di un contatto costante e prolungato. L'impressione è che a un certo punto, senza che si sappia bene perché ciò accade, qualcosa improvvisamente giunge a svelarsi, un orizzonte di colpo si dischiude. I versi entrano nel nostro vissuto e vi si insediano come presenze stabili secondo un movimento uguale e contrario: lasciarsi andare alla loro lettura corrisponde a lasciarli venire a noi.





# Note

1. LUIGI REITANI, *Friedrich Hölderlin. Prose, teatro e lettere*, Milano, Mondadori, 2019, p. 799.
2. Ivi, p. 1547.
3. GIORGIO VIGOLO, *Quali musiche suonò Hölderlin*, in «*Studia Theodisca - Hölderliniana*», I (2014), p. 26.
4. WILHELM WAIBLINGER, *Friedrich Hölderlin. Vita, poesia e follia*, Milano, Adelphi, 2009, p. 19.
5. Si tratta della «canzone di Karl nei Rauber (I Masnadieri, 1781) di Schiller (atto IV, scena 5). Il compositore Rudolf Zumsteeb (1760-1802) aveva trasposto in musica le canzoni della tragedia (*Die Gesänge aus dem Schauspiel die Räuber von Friedrich Schiller* [Le canzoni dal dramma I Masnadieri di Friedrich Schiller], 1782), contribuendo alla sua popolarità» (LUIGI REITANI, *Friedrich Hölderlin. Prose, teatro e lettere*, Milano, Mondadori, 2019, p. 1546).
6. GIORGIO AGAMBEN, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante: 1806-1843*, Torino, Einaudi, 2021, p. 96.
7. GRAZIELLA SEMINARA, *Da Reger a Eisler. Hölderlin nella liederistica del primo Novecento*, in Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio della Seta*, Pisa, ETS, 2021, p. 366.
8. LUIGI REITANI, *Friedrich Hölderlin: un poeta musicale?* in ID., *Geografie dell'altrove. Studi su Hölderlin*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 145.
9. Ivi, p. 146.
10. Ivi, p. 138.
11. «Brahms nei confronti di Hölderlin [...] mette in atto una vera e propria ermeneutica musicale dei testi poetici musicati; per *Schicksalslied* c'è la sua stessa testimonianza: "ho detto qualcosa che non è nella poesia"» (GIORGIO PESTELLI, *Canti del destino. Studi su Brahms*, Torino, Einaudi, 2007, p. 23).
12. «Un repertorio bibliografico aggiornato al 1999 registrava circa 2000 creazioni musicali direttamente riferibili all'opera del poeta, ideate da più di 500 compositori, che comprendono i generi più diversi. Da allora questa cifra è aumentata con costante regolarità» (LUIGI REITANI, Op. cit., p.137).
13. Cfr. THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Paratassi*, in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 176-215.
14. MARTIN HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988, p. 41.
15. Ivi, p. 42.
16. Sul tema del rapporto fra Hölderlin e la filosofia, data l'importanza che esso riveste, segnaliamo alcuni testi in lingua italiana di più immediata reperibilità: WALTER BENJAMIN, *Due poesie di Hölderlin*, in ID., *Opere complete. Vol. I Scritti 1906.-1922*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 217-239; ERNST CASSIRER, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, Roma, Donzelli, 2000; HANS GEORG GADAMER, *Interpretazioni di poeti*, Genova, Marietti, 1990; DANIELE GOLDONI, *Filosofia e paradosso. Il pensiero di Hölderlin e il problema del linguaggio da Herder a Hegel*; CHRISTOPH JAMME, *Lo sviluppo filosofico di Hölderlin*, in «*Rivista di Storia della Filosofia*», 58 (2003), 3, pp. 423-436; ANDREA MECACCI, *Aorgico. Il sublime dialettico di Hölderlin*, in «*Rivista di Estetica*», 81 (2022), pp. 16-28; MARIAGRAZIA PORTERA, *Hölderlin lettore di Kant. La sensazione trascendentale come ripresa e ripensamento di alcuni motivi fondamentali dell'estetica kantiana*, in «*Lebenswelt*», 1 (2001), pp. 47-68; DOMENICO SPINOSA, *Hölderlin e il suo tempo secondo Cassirer. Intorno a un capitolo ancora attuale di Geistesgeschichte*, in «*Aesthetica Preprint*», n. 118, settembre-dicembre 2021, pp. 121-135.
17. Cfr. FLAVIO CASSINARI (a cura di), *Il pensiero poetante. La produzione lirica heideggeriana 1910-1075; Mimesis*, Milano 2000; DARIO TORDONI, *Rilke e Heidegger. L' "Angelo" e il compito dei "mortali" nelle Elegie Duinesi*, Perugia, Morlacchi, 2018; HANS GEORG GADAMER, *Chi sono io, chi sei tu: su Paul Celan*, Genova, Marietti, 1989; ANTONIO PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Mimesis, 2021.
18. «Pensare e poetare si muovono esclusivamente nell'ambito della loquenza [*Sprache*]. Le loro opere, e solo le loro, sono di "natura" loquiale» (MARTIN HEIDEGGER, *Introduzione alla filosofia. Pensare e poetare*, Milano, Bompiani, 2009, p. 133).
19. «La musica non è solo composizione. Non è artigianato, non è un mestiere. La

musica è pensiero» (Altre possibilità di ascolto, in ANGELA IDA DE BENEDICTIS e VENIERO RIZZARDI (a cura di), Luigi Nono. *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 231).

**20.** MARKUS OPHÄLDERS, «e sia tua ogni cosa che mai non appartenne!» - Ein Machruf auf Antonio Rostagno, in «Materiali di Estetica», N. 9, 1-2, Milano 2022, pp. 328-337.

**21.** PAUL KLEE, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Teil 1*, a cura di J. Spiller, Basel, Benno Schwabe, 1956; trad. it., *Teoria della forma e della figurazione*, pref. di Giulio Carlo Argan, Milano, Feltrinelli, 1959.

**22.** «Klee ci indica, ancora oggi, non la via di nuove scoperte per il pensiero, ma quella di una nuova configurazione del pensiero stesso. Per questo motivo il suo *bildnerische Denken* va collocato tra le vette della speculazione del nostro tempo» (CLAUDIO FONTANA, *Presentazione* in ID. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Milano, Silvana Editoriale, p. 9).

**23.** «La riflessione di Schönberg sul *musikalischer Gedanke* ebbe inizio dopo la stesura del *Manuale d'armonia*. Ma molto presto la sua definizione divenne la chiave di un'intera teoria della composizione; alla definizione del *pensiero musicale* Schönberg dedicò vari scritti incompiuti; scritti redatti nell'arco di tredici-quattordici anni fra il 1923 e il 1936, il nono dei quali (*Il pensiero musicale e la logica, tecnica e arte della sua presentazione*, noto come *Gedanke-Manuskript*) rappresenta senza dubbio il tentativo più ambizioso di sistemazione teorica dell'argomento» (FRANCESCO FINOCCHIARO, «*Comporre: è pensare in note e ritmi*». Sul concetto *schönberghiano* di *musikalischer Gedanke*, *Tredicesimo Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale*, Bologna 20-22 novembre 2009, <https://amsacta.unibo.it/id/eprint/2780>).

**24.** *Fünf Lieder*, op. 6 (1914); *Drei Lieder*, op. 12 (1914); *Hölderlin Lieder*, op. 21 (1922); *Vier Lieder*, op. 23 (1924); *Sieben Lieder*, op. 32 (1924); *Fünf Lieder*, op. 40 (1925).

**25.** Nella Prefazione alle *Bagatellen* op. 9 di Webern così si esprimeva Schönberg: «Se a favore di questi pezzi intercede da un lato

la loro brevità, dall'altro tale intercessione è appunto necessaria per questa brevità. Si consideri qual senso di rinuncia ci voglia per essere tanto concisi. Ogni sguardo può prolungarsi in una poesia, ogni sospiro in un romanzo. Ma esprimere un romanzo con un unico gesto, una felicità con un solo respiro: tale concentrazione si ritrova soltanto laddove manca in analoga misura ogni tendenza alla lamentosa noia» (cfr. LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1974, p. 321).

**26.** Cfr. CHARLES ROSEN, *Il frammento come forma romantica*, in ID., *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 72-76.

**27.** Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Hölderlin: l'arte della parola*, Genova, Il Melangolo, 1979.

**28.** Su questi ultimi pezzi di Kurtág si può utilmente consultare ZOLTAN FARKAS, *The Path of a Hölderlin Topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions*, in «*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 289-310.

**29.** «Se ricostruiamo la fine troncata della poesia: "Was bleibet aber, stiften die Dichter" ("Ciò che resta, però, lo fondano i poeti."), da notare che la parte mancante, volutamente rimossa da Kurtág, rappresenta secondo Hölderlin l'aspetto poetico dell'arte. L'assenza di completezza, la musica, "ciò che resta", arriva a designarsi come sfondo, fondamento, fondamento immutabile della creazione artistica» (GRÉGOIRE TOSSER, *Hommages en fragments: le chemin entre György Kurtág e Luigi Nono*, in «*Drammaturgia musicale e altri studi*», N. 2 (inverno 2004), pp. 45-67, trad. mia).

**30.** Non è forse casuale che un'espressione assai simile al titolo di questa poesia (*wie aus der Ferne*) sia presente in molte partiture di Ligeti degli anni Sessanta. Ad essa il compositore fa ricorso quando richiede che l'attacco del suono, vocale o strumentale, risulti il più sfumato possibile.

**31.** MARCO UVIETTA, *Drei Phantasien su testo di Hölderlin di György Ligeti: dalle micropolifonie al recupero dello spazio armonico*, in «*La Cartellina*», maggio-giugno 2006, anno XXX, n. 166, p. 46.

**32.** Cfr. PHILIPPE ALBÉRA, «*L'aile de l'ange*,

lourde d'invisible». Sur Scardanelli-Zyklus, in HEINZ HOLLIGER, *Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007.

**33.** LUIGI REITANI, *Matematica e frammento. Friedrich Hölderlin e la nascita della lirica moderna*, in ID., *Geografie dell'altrove. Studi su Hölderlin*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 93.

**34.** I compositori furono Beck (*Three Epigrams*), Berio (*Les mots sont allés*), Boulez (*Messagessquisses* per violoncello e sei violoncelli), Britten (*Tema 'Sacher'*), Dutilleux (*Trois strophes sur le nom de Sacher*), Fortner (*Theme and Variations*), Ginastera (*Puneña N. 2, Hommage à Paul Sacher Op. 45*), Halffter (*Variations on the Theme "SACHER"*), Henze (*Capriccio*), Holliger (*Chaconne*), Huber (*Transpositio ad infinitum*), Lutoslawski (*Sacher Variation*).

**35.** *Fragmente-Stille*, an Diotima nella testimonianza di Walter Levin, Berlino, 4 settembre 1983, a cura di Angela Ida De Benedictis, in Luigi Nono e il suono elettronico, Milano, Teatro alla Scala, p. 93.

**36.** «Ecco qui dunque i 'frammenti' – citazioni da poesie di Hölderlin. Ogni citazione è fornita del titolo della poesia da cui proviene e i numeri della pagina e dei versi sono secondo la mia edizione tedesco-italiana della Adelphi. Purtroppo non ho sottomano un'edizione tedesca delle lettere di Hölderlin a Diotima, dalle quali provengono le due citazioni della prefazione della partitura del quartetto». (ANGELA IDA DE BENEDECTIS e VENIERO RIZZARDI (a cura di), *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, Milano, Ricordi-LIM («Le Sfere», 35), vol. I, 2001, p. 485).

**37.** Sull'argomento si possono utilmente consultare ENRICO DE ANGELIS, "... la musica non è solo composizione ...". Il senso oltre la comprensione. Note a "Fragmente-Stille, an Diotima, in «Musica e Storia», III (1995), pp. 157-165; DORIS DÖPKE, "Fragmente-Stille, an Diotima", in ENZO RESTAGNO (a cura di), *Nono*, Torino, EDT, pp. 184-205; DANIELE GOLDONI, *Destino di un canto. La musica "dice" (tace) Hölderlin*, in «Musica e storia», I (2001), pp. 35-54; GEORG FRIEDRICH HAAS, *Fragmente-Stille, an Diotima. Indagini*

iconografiche sul quartetto per archi di Luigi Nono, in «Analisi III», n. 9 (sett. 1992), M. Sorce Keller – G. Ricordi & C. S. p. A., Milano, pp. 2-19, WERNER LINDEN, *Luigi Nonos Weg zum Strichquartett*, Kassel, Bärenreiter, 1989.

**38.** Oltre ai testi già citati il confronto di Heidegger con Hölderlin si trova in *L'inno Andenken di Hölderlin*, Milano, Mursia, 1997; *Gli inni di Hölderlin. "Germania" e "Il Reno"*, Milano, Bompiani, 2005; *Perché i poeti in Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 247-297.

**39.** Sulle varie questioni relative alle traduzioni hölderliniane cfr. SOTERA FORNARO, *Le traduzioni da Hölderlin*, in «Cahiers d'études italiennes» <http://journals.openedition.org/cei/12098>; MARCO MENICACCI, "Im Kunstwerk lerne das Leben". Tradurre Hölderlin al tempo dell'ermetismo, in «Studia theodisca - Hölderliniana», III (2018), pp. 145-170.

# Didattica o intrattenimento? Le raccolte di pezzi brevi per flauto solo e due flauti nel XVIII secolo

di Mara Luzzatto

## Premessa

La pratica strumentale, la conoscenza dei fondamentali della composizione e la pratica improvvisativa costituivano nel Settecento i presupposti necessari per ogni buon flautista (e per ogni musicista). A supporto di tale affermazione vi è una cospicua letteratura teorica e musicale dell'epoca: i più significativi contributi a riguardo sono forse quelli di Johann Joachim Quantz, che non solo ci consegnano un'immagine quasi plastica del musicista 'autorevole', ma ci restituiscono al contempo una visione pedagogica di altissimo valore, la quale si colloca a fianco di quello che ha rappresentato il "modello" dei Conservatori napoletani<sup>1</sup>. Infatti, oltre al noto *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*<sup>2</sup> sono da considerare altre opere nelle quali Quantz – che si era formato anche a Roma e a Napoli – compendia la propria prospettiva pedagogica: la raccolta dei *Solfeggi*<sup>3</sup>, quella delle *Fantasie*<sup>4</sup> e i *Duetti*<sup>5</sup>. Sulla scia delle opere di Quantz

uscì nel 1772 a Parigi una raccolta particolarmente importante, che fu più volte ristampata: *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, Perez etc.*<sup>6</sup> Radunando una summa di autori italiani, costituì un punto di riferimento decisivo relativamente all'istruzione di base anche al momento della fondazione del Conservatorio di Parigi nel 1795, poiché era costante il confronto fra la tradizione della scuola napoletana e i metodi d'oltralpe. Pur essendo forse quelle di maggior successo, le raccolte sopracitate dei *Solfèges* di Quantz e dei *Solfèges d'Italie* non apparvero tuttavia come esempi isolati, ma semmai come esiti finali di un genere musicale da tempo assai diffuso in tutti i maggiori centri europei: con la pubblicazione di antologie di *Pièces* o *Airs* di varia denominazione, si diffondeva infatti tanto la musica 'popolare' quanto quella colta, tanto l'opera quanto la musica strumentale che rifletteva il successo della prima (naturalmente

attraverso una semplificazione formale). Emerge così come queste raccolte soddisfacessero sia l'aspetto di 'divulgazione' e 'piacere' musicale, sia l'aspetto formativo e didattico, e come dunque questi aspetti fossero assolutamente complementari.

La prassi musicale solistica e d'insieme si era radicata, grazie a nuovi modelli educativi e a consuetudini sociali di antica tradizione, nelle case e nei palazzi della borghesia e del patriziato, durante le piccole e grandi riunioni, nelle "conversazioni" e nelle "accademie" poetico-letterarie-musicali. In questi ambienti si 'consumava' la maggior parte della musica pratica; ed è soprattutto per i suonatori dilettanti, ma anche per le richieste provenienti da scuole private di musica, da maestri e "virtuosi", che piccoli e grandi editori diedero spazio, nei loro cataloghi, sia ai generi solistici e da camera 'professionali', sia alla didattica e ai generi 'minori'. Rappresentati questi ultimi da sonatine, raccolte di esercizi e di brevi composizioni basate su accattivanti e già noti repertori melodici, affinché servissero quindi come piacevole e utile sussidio per divertire i suonatori principianti e – nello stesso tempo – per avviarli verso l'esecuzione di forme musicali più complesse e artisticamente definite, come la sonata, il duetto da camera e la sonata a tre.<sup>7</sup>

Queste forme più 'artisticamente definite' non costituiscono tuttavia

un ambito soltanto parallelo: in molti casi, infatti, nei repertori dei 'dilettanti' vengono a trovarsi musiche del tutto 'nobili' – come intere *suites*.

Uno sguardo d'insieme alle più conosciute raccolte di composizioni, teso a rivelarne gli aspetti didattici e divulgativi, costituisce l'oggetto del presente breve studio. Dove si vedrà come queste raccolte – al di là dell'intitolazione (*Pièces, Principes, Recueil, Méthode*, ecc.) abbiano analoga struttura, ed analoghi scopi, lungo l'arco di tutto il XVIII secolo. Se in ambito tedesco i riferimenti principali sono costituiti dalle opere di Quantz – intorno alle quali esiste copiosa bibliografia – in questo lavoro ho ritenuto di soffermarmi su ambiti meno noti - francese, inglese ed italiano. Ho creduto opportuno riportare la traduzione di ampi stralci riguardanti la prassi esecutiva, a firma d'uno specialista del calibro di David Lasocki, perché proprio questa prassi sta alla base tanto della *didattica* quanto dell'*intrattenimento*. Sempre da Lasocki ho tratto – ed ho ritenuto importante tradurre – interessanti informazioni sul maggiore editore inglese del Settecento, John Walsh. Ancora una volta, l'inclusione nel *Dono Delius* di alcuni testi fondamentali (che per praticità di consultazione compaiono in grassetto, corredati dalla collocazione) dimostra la costante attenzione dedicata da Nikolaus Delius alla completezza del repertorio storico e didattico del

nostro strumento, e mi ha permesso di svolgere questo excursus. Sono necessariamente citati testi che afferiscono, nel titolo, a metodi e trattati; tuttavia, ho considerato quelli che contengono, a vario titolo, brani di diversa natura.

## I – L'ambito francese

### i. Le raccolte di Jacques Hotteterre, Michel Corrette e Taillart l'Ainé

La prima significativa raccolta espressamente dedicata al flauto traverso (dopo un secolo dominato dalla tradizione del flauto diritto) risale al 1708: Jacques Hotteterre: *Pièces pour la flûte traversière* op. II<sup>8</sup> (DD B837\*); essa fece seguito ad un trattato del medesimo autore che solo l'anno precedente aveva ottenuto molto successo - *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne*<sup>9</sup> (DD B1033).

Una seconda raccolta di *Pièces* di Hotteterre apparve come op. V<sup>10</sup> (DD B837\*); *l'Art de préluder* op. VII fu stampata a Parigi nel 1719 (DD B547\*), mentre un'altra antologia interessante porta il titolo: *Airs et brunettes à deux et trois dessus pour les flûtes traversières tirées des meilleurs auteurs anciens et modernes ornées d'agrémens [sic] par Mr. Hotteterre*<sup>11</sup>. Qui compaiono in chiusura 21 pezzi *pour la flûte seule*, raggruppati in tre parti, rispettivamente nelle tonalità di sol magg./min., re magg./min. e do min. (anche se non vengono espressamente dichiarate *suites*). Particolarità estremamente interessante di quest'ultima silloge

è che l'Autore ci fornisce la propria ornamentazione, a proposito della quale scrive David Lasocki:

Come è indicato nel titolo, questi pezzi sono ornamentati da Hotteterre, il quale talvolta utilizza un'ornamentazione di tipo vocale, talaltra ornamenta in uno stile più idiomatrico per il flauto. Quattordici casi contengono *doubles* o variazioni ornamentali dell'intero brano. (...) Le fioriture realizzate da Hotteterre costituiscono un valido esempio dello stile dell'ornamentazione francese per strumenti a fiato del principio del 18° secolo. I brani trascritti da Hotteterre per flauto solo sono di due tipologie: *airs de cour e brunettes*. (...) La struttura formale della maggior parte delle *airs de cour* è semplice: brevi stanze di quattro/sei versi, combinate in svariate forme binarie (le più comuni, AB, AAB, AABB). Serie di *airs* tendevano ad essere inframmezzate da brani dalla vena più leggera, comprendenti *brunettes*: queste ultime avevano una melodia dal carattere maggiormente popolare; i testi erano prevalentemente pastorali o amorosi.

### Hotteterre a proposito di ornamentazione

Prima di vedere l'ornamentazione nei *doubles* di *Airs e brunettes*, vale la pena di riassumere ciò che scrisse Hotteterre stesso circa le fioriture – o agréments, secondo la sua definizione. Nei *Principes de la flute*

*traversiere, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois: divisez par traitez* (Paris, 1707), l'autore riportò infatti sette diversi abbellimenti: *tremblement* (trillo), *double cadence* (trillo con doppia risoluzione, staccato o legato), *flattement* (vibrato con le dita), *battement* (mordente inferiore), *port-de-voix* (appoggiatura ascendente), *coulement* (appoggiatura di terza discendente) e *accent* (notina appena più alta della nota reale). Evidenziò come un *port-de-voix* sia spesso seguito da un *battement*. Nella Tavola degli abbellimenti inclusa nella seconda edizione delle *Pièces pour la flûte traversiere et autres instruments, avec la basse continue* (Paris, 1715), egli aggiunse il *port-de-voix double* (doppia appoggiatura ascendente), la *demie cadence apuïée* (trillo con un *port-de-voix* molto lungo), il *tour de gosier* (gruppetto), e il *tour de chant* (un altro tipo di gruppetto, a quanto pare in prossimità di una cadenza). Nella Prefazione del 1715 fece anche notare come il *flattement*, il *tremblement* e il *battement* andassero eseguiti più veloci o più lenti a seconda del tempo e del carattere del brano. Suggerì anche i punti nei quali queste fioriture sono da aggiungere anche se non espressamente prescritte: il *flattement* va aggiunto su tutte le note lunghe; il *tremblement* quasi sempre sulle note diesizzate (ad eccezione di quelle molto corte, come sedicesimi o crome); la *double cadence* va spesso inserita su una legatura ascendente di grado dopo

un trillo; il *coulement* va realizzato in tutte le discese di terza. Infine, l'accent va realizzato al termine di un quarto puntato, cui segue un ottavo alla medesima altezza (e, più raramente, su alcune note lunghe). Hotteterre non fornisce invece, nei *Principes*, alcuna indicazione riguardo la lunghezza, collocazione o accentuazione del *port-de-voix* e del *coulement*, lasciandone l'inserimento esclusivamente al *gout* (buon gusto) dell'interprete, che aveva importanza assoluta nella musica francese dell'epoca. Naturalmente, i suoi contemporanei avevano il beneficio di avere il gusto forgiato dagli esecutori del tempo, mentre noi abbiamo unicamente istruzioni più o meno vaghe, di Hotteterre o di altri. Da queste istruzioni, tuttavia, emerge come, per gli strumentisti a fiato, gli ornamenti venissero per lo più eseguiti corti, senza particolari accenti, e in levare. Nelle *Airs et brunettes*, però, parrebbe che non fosse sempre così<sup>12</sup>.

### **Fioriture più libere nelle *Airs et brunettes*...**

I *doubles* nelle *Airs et brunettes* sono talmente liberi, che danno l'impressione d'essere quasi improvvisazioni. (...) Hotteterre non era isolato nel proprio approccio all'ornamentazione: Start Cheney, dopo aver studiato tutti i *doubles* esistenti del repertorio per cembalo e per liuto del Seicento, scrisse infatti: Forse non riusciremo mai a

determinare se i *doubles* sono primariamente il risultato di un'accorta composizione, ovvero se siano invece improvvisazioni ridotte in scrittura notata. È più verosimile una terza possibilità, ossia la combinazione delle due, una sorta di improvvisazione ideale... Possiamo tranquillamente sostenere che i compositori avessero particolare attenzione nei confronti dei *doubles* che presentavano al pubblico nelle edizioni a stampa, e applicassero l'arte della composizione per levigare quanto avrebbe potuto originarsi spontaneamente durante le esecuzioni. In ogni caso, questa libertà d'espressione significa che la pratica ornamentale di Hotteterre non può essere generalizzata in un metodo tipo Telemann. E tuttavia, si possono mettere un certo numero di utili punti fermi<sup>13</sup>.

Hotteterre pubblicò otto opere "composte espressamente per il flauto", e nell'op. VIII (1722) è riportato una sorta di catalogo delle opere precedenti.

Nella stampa del 1722 sono citate numerose raccolte di brani vocali, consigliate come forma di esercizio per i flautisti.

Ciò dimostra come, anche quando non mancavano le composizioni originali per flauto, il canto ed il suo repertorio fossero ancora considerati didatticamente un irrinunciabile punto di riferimento; un altro punto era (...) quello della tecnica violinistica, come si può vedere anche nei traits contenuti

proprio ne *L'Art de préluder* (Paris, 1719) dello stesso Hotteterre<sup>14</sup>.

Verso il 1735 apparve presso Boivin a Parigi (ed in una parziale traduzione settecentesca nella biblioteca Querini-Stampalia di Venezia<sup>15</sup>) un trattato di Michel Corrette: *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*<sup>16</sup>. Dovette riscontrare un certo successo, poiché uscì in una seconda edizione nel 1753: nonostante l'autore si adoperasse evidentemente per codificare le basi delle varie tecniche strumentali – fece pubblicare infatti metodi specifici per quasi tutti gli strumenti, tra cui violino, viola, violoncello, contrabbasso, arpa, organo, clavicembalo, mandolino e canto – gli scopi erano senz'altro anche di natura commerciale. L'intento era ancora una volta quello di affiancare principi didattici e brani dilettevoli, ossia di 'educare' musicalmente gli *amateurs*.

Più tardi, sempre in ambito francese, abbiamo l'interessante raccolta di Pierre-Evrard Taillart L'Ainé: *Recueil de [70] pièces françoises et italiennes, petit airs, brunettes, menuets etc., avec des doubles et variations, accomodés pour deux flûtes traversières [...]*<sup>17</sup> (DD B1034). *Italiennes* qui non significa che si tratti di Autori italiani: «la menzione di stile francese e stile italiano assume il significato di una ricomposizione e di una distensione dopo la fase delle *querelles* del 1752»<sup>18</sup>. I brani raccolti sono in prevalenza trasposizioni strumentali di arie tratte dal repertorio teatrale



(solitamente dall'*opéra comique*). La quasi totalità è destinata a due flauti traversi, cioè a «piacevole e istruttivo intrattenimento di suonatori 'in erba' e 'dilettanti'. La maggior parte delle volte il riferimento ad un'*aria*, o *vaudeville*, o *romance* ha il valore di una citazione tematica, che interessa a volte solo le prime battute, mentre il brano nella sua interezza ha subito una trasformazione che lo rende creazione ex novo, di sapore prettamente strumentale. (...) La *Recueil* appare ordinata con l'intento di esibire una cospicua varietà di temi, livelli esecutivi, tempi, generi vocali e strumentali, variazioni ecc.»<sup>19</sup>.

ii. **Toussaint Bordet, Charles Delusse, Mathieu Peraut**

Intorno alla metà del XVIII sec. assistiamo ad un'ulteriore fioritura di trattistica intorno al nostro strumento: nella sua *Méthode Raisonnée Pour apprendre la musique* (c.1755) DD C70\*\*, il flautista parigino Toussaint Bordet (c. 1710-1775) afferma che «un preludio può essere improvvisato semplicemente "per piacere" (...): un preludio è un 'capriccio' (*chant de caprice*) composto al momento, perché si possa dimostrare il proprio talento sullo strumento modulando abilmente in diverse tonalità maggiori e minori, concludendo nella tonalità di base quasi senza farsi accorgere di essersene distanziati». (...) Viene riportato un breve preludio che può essere adattato tanto a tonalità

maggiori che minori, e viene fatto notare come, una volta appreso il modello, è possibile «prolungare e variare il preludio fintanto che l'immaginazione produce nuove idee (...)»<sup>20</sup> Abbiamo dunque in questa stesura un importante riferimento pratico, dove all'interprete resta sostanzialmente l'adeguamento delle alterazioni, e la discrezionalità nella durata. Di taglio molto diverso sono i Preludi contenuti ne *L'Art de la flûte traversière* (Paris, ca 1761) di Charles Delusse (DD B277\*), i quali richiamano le *cadenze* dell'epoca: comprendono passaggi veloci di diverse tipologie, arpeggi e volate nell'intera estensione, dove il virtuosismo riflette presumibilmente lo stile esecutivo dell'Autore, estremamente avanzato. Abbiamo qui persino esempi di notazione a-mensurale, forse un unicum nella letteratura strumentale coeva. In definitiva, mentre il trattato di Bordet sembra rivolto a dilettanti, con nozioni di teoria musicale, diteggiature, duetti facili, quello di Delusse si avventura – forse per la prima volta – nel terreno di uno spiccato stile **di bravura**.

Ancora in Francia troviamo poi in questo periodo diverse altre raccolte, come *Airs à la mode* [...] (Paris, La Chevardière, ca 1760) e *Choix des plus jolies Ariettes de tous les genres* [...] (Privilège du Roi, 1764), mentre l'editore Le Cène di Amsterdam pubblica verso il 1740 *Les Duos à la mode* [...]. Ma le opere più didatticamente compiute

giungono col passaggio di secolo: forse è proprio del 1800 la *Méthode pour la flute*, di Mathieu Peraut. Come altri metodi, contiene una serie di brani: 6 Duetti, 6 Capricci e 6 Sonate per 2 flauti. Vi sono inoltre nozioni teoriche generiche: ad esempio viene notata l'esecuzione dei trilli – rigorosamente avviati dalla nota superiore, ad eccezione del trillo cadenzale, che inizia dalla nota inferiore. Vi sono poi esempi di preludi molto corti, ma anche meno brevi o più elaborati. Scrive Peraut:

Poiché vi sono molti modi per indicare la chiave e stabilire il modo prima dell'esecuzione, varierò [i preludi] che precedono i brani (o i duetti, o le sonate), in modo tale che lo studente possa iniziare a memorizzare e si abitui ad improvvisare tutte le formule che può utilizzare per identificare la tonalità e il modo che sta per affrontare. Le 12 *Piccole Arie* sono così precedute da brevissime formule, (...) mentre i *Duetti* sono preceduti da un breve preludio. I preludi alle *Sonate* – come l'Autore stesso afferma – sono “più ricchi nell'elaborazione e nello stile”, poiché nella loro lunghezza e difficoltà corrispondono allo standard delle Sonate che seguono. In realtà, questi preludi sono più lunghi di quelli che troveremo nelle opere più tarde di Devienne e Vanderhagen, ed anche tecnicamente più impegnativi e leggermente più avanzati nello stile – con lunghe volate diatoniche

e cromatiche, ed ampi e frequenti salti. (...) La raccomandazione di mandare a memoria formule standardizzate, così come gli esempi di lunghezza diversa e differente impegno tecnico, suggeriscono come l'improvvisazione fosse pratica comune. (...) I cambiamenti di tonalità, con spostamenti alla dominante o al relativo maggiore/minore, non sono comuni nelle sonate di quest'epoca: questo potrebbe essere indicativo di come i preludi avessero uno scopo pratico, piuttosto che legato all'esecuzione pubblica (...) <sup>21</sup>.

Infine, da considerare la ‘trilogia’ delle *Méthodes* di Devienne, Cambini e Vanderhagen – che derivano direttamente da quelle più sopra disaminate, e ne conservano ancora la pluralità di contenuti.

### iii. François Devienne, Joseph Marie (Giuseppe Maria) Cambini e Amand Vanderhagen

Proprio sul finire del Settecento questa radicata tradizione di assemblare brani di natura didattica a brani maggiormente ‘artistici’ trova in Francia la sua piena realizzazione: compaiono infatti ben tre metodi per flauto – di François Devienne, Joseph Marie Cambini (che altri non era che l'italiano Giuseppe Maria) e Amand Vanderhagen <sup>22</sup>. Queste pubblicazioni erano state favorite naturalmente dal clima rivoluzionario, per effetto del quale la classe borghese – sempre più rilevante – era messa

in condizione di impadronirsi della cultura musicale, grazie anche all'istituzionalizzazione del *Conservatoire national de musique* di Parigi (1795).

Deviennes stesso aveva iniziato ad insegnare flauto al Conservatorio di Parigi, e da Imbault fu pubblicata, verosimilmente nel 1794, la sua *Nouvelle Méthode theorique et pratique pour la flûte*<sup>23</sup> (DD B466\*). Nella prima parte del metodo sono contenute notizie sintetiche sulla tecnica strumentale – che sono molto rivelatrici anche del gusto estetico dell'Autore e del suo ambiente<sup>24</sup>. Nella seconda parte troviamo ancora due raccolte di brani per 2 flauti (maestro/allievo), di carattere contrastante: **20 Petits Airs** (tratti dal repertorio dell'opéra comique), e **18 Duetti** (sempre in funzione prevalentemente didattica). Al termine, **6 Sonate per 2 flauti senza basso**, tecnicamente più impegnative, che contengono ciascuna tre **Preludi** – vera scuola di virtuosismo brillante. Questo metodo ebbe larghissimo successo, e fu più volte ristampato, anche in un'interessante successiva revisione di Saverio Mercadante degli anni 1827/1828<sup>25</sup>.

Concepita in forma abbreviata, ma ricalcante quella più estesa di Devienne, uscì nel 1795 – sempre a Parigi – la *Méthode pour la flûte traversière di Cambini*<sup>26</sup> (DD B465\*).

Qui sono contenuti anche una raccolta di piccoli studi (detti *leçons*) per flauto solo, con molte interessanti indicazioni di fraseggio. I **20 Petits Airs** corrispondono da

vicino alla raccolta di Devienne, poiché comune era il patrimonio d'arie d'opera/romanze. Infine, non potevano mancare i tradizionali **Six Duos** per 2 flauti, di carattere meno eroico e più cameristico dei corrispettivi di Devienne. Probabilmente nel 1798 fu pubblicata infine la *Nouvelle Méthode de flûte* di Amand Vanderhagen<sup>27</sup> (DD B467\*). Anche qui, la prima parte ha carattere teorico, dove vengono riportati elementi legati alla tecnica strumentale e alla teoria musicale, mentre la seconda parte comprende **32 Leçons pour l'exécution. 12 Airs de ballet et autre, 16 Morceaux concertants** (raccolte ancora una volta per 2 flauti) e un'Étude per flauto solo (di tecnica avanzata).

## II – Divisions e altre raccolte inglesi

In Inghilterra le cosiddette *Divisions* erano molto popolari da svariati decenni nel repertorio del flauto diritto; l'editore John Walsh pubblicò nei primi decenni del '700 dozzine di raccolte di pezzi vari – ricorrono i titoli di *Divisions, New Flute Master, New Setts of Airs, New Setts of Opera Songs*<sup>28</sup>. Citiamo a titolo di esempi *The Division Flute I e II* (DD C151\*, C152\*), *Select Preludes and Vollerarys* (1708, tratti da una precedente raccolta per violino del 1705, nella quale sono compresi autori italiani)<sup>29</sup> e *[6 Sets of] Choice Opera Songs or Arietts*<sup>30</sup> (DD AAVV 12\*\*). Scopo dichiaratamente didattico avevano le *Lessons*, pubblicate sempre a Londra da Wright nel 1734<sup>31</sup> (DD AAVV 12),

per due flauti: la coppia di flauti costituita da maestro e allievo diviene così il modello per il duetto ‘alla pari’, ampiamente utilizzato durante l’intero Settecento. L’editore Walsh si rese conto però che il flauto diritto si prestava benissimo per la rivisitazione di musica vocale ed anche di altri strumenti: in particolare, «Corelli aveva avuto un gigantesco impatto sulla vita musicale londinese (...). Nel 1702, due anni dopo la pubblicazione delle *Sonate op. 5* per violino solo, Walsh pubblicò una trascrizione anonima per flauto diritto delle ultime sei di esse (le *Sonate da camera*), accreditate “con l’approvazione di molti *Eminent Masters*” – che ovviamente non potevano essere citati. Uno di essi era facilmente John Banister II – famoso violinista, suonatore di flauto diritto e promotore di concerti, che aveva favorito l’importazione delle *Sonate* da Roma nel 1700. La trascrizione delle variazioni sulla *Follia* (op. 5 n° 12) è sicuramente la più virtuosistica delle pubblicazioni per flauto diritto di Walsh, famosa ancora oggi»<sup>32</sup>. La migrazione sul flauto traverso – *Flute de Allmain*, come riportava Walsh nelle *Six Sonatas with an Overture and Aires in 4 Parts* di William Corbett<sup>33</sup> – diventò poi quasi scontata. Infatti, «verso il 1730 il mercato per flauto diritto era diventato così minimale, che l’edizione di Walsh della famosa raccolta di *Sonate* op. 1 di Haendel non menzionava il flauto diritto nel titolo di copertina, ma solo in fondo

alla prima pagina di ciascuna delle quattro *Sonate* ad esso indirizzate. Così, le 12 Sonate di Benedetto Marcello, comparse a Roma nel 1712 e stampate successivamente da Roger nel 1715, non furono ristampate da Walsh sino al 1732, destinate a flauto o violino piuttosto che flauto diritto»<sup>34</sup>.

Inoltre, sempre da Walsh erano usciti in Inghilterra i *Principes* di Hotteterre, in una traduzione anonima nel 1729, pubblicati come *The Rudiments or Principles of the German Flute* (London: Walsh & Hare, 1729), e diverse altre opere didattiche, per lo più anonime<sup>35</sup>. Ecco che un trattatista, seppure considerato minore, lo ebbero anche gli inglesi nella figura di Lewis Christian Austin Granom, citato come *Teacher on the German Flute*<sup>36</sup>, quando «l’insegnamento era una professione che svariati musicisti apprezzavano molto, al punto che spesso si assentavano dalla scena dei concerti per dedicarsi prevalentemente ad esso»<sup>37</sup>. Granom doveva essere molto considerato, a giudicare dal fatto che il suo trattato – *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute*<sup>38</sup> – uscì in quattro edizioni in sei anni, dal 1766 al 1772; e lo spirito del maestro deve aver ispirato costantemente il lavoro, poiché il trattato è dedicato ad un allievo.

Sia nella terza edizione che nella quarta, l’Autore dedica cinque pagine alla descrizione di come uno studente possa imparare ad improvvisare preludi. Leggiamo:

«prima di suonare un brano, egli dovrebbe soffermarsi sulle note cardine della tonalità (per preparare l'orecchio a ciò che seguirà): questi preludi sono elementi musicali **irregolari**, che scaturiscono dalla fantasia dell'esecutore; ma nonostante siano irregolari, devono essere **metodici** – ossia devono rispondere alle leggi musicali». Granom spiega tonalità e modi, e conclude osservando che la tonalità del preludio dovrebbe essere mantenuta da cima a fondo; tuttavia, nota come «un esecutore dotato può scostarsi da tale regola, passando da una tonalità all'altra (ciò che dicesi **modulazione**), salvo concludere nel modo principale». Questa pare essere la prima descrizione in inglese, sopravvissuta sino ad oggi, sull'improvvisazione per strumenti a fiato.

### III – *Il panorama italiano*

È necessario premettere la considerazione che, intorno alla metà del Settecento, «la musica strumentale stava vivendo una crisi profonda nella penisola. Con l'eccezione di quelle asburgiche (Milano, Venezia, Firenze), le città italiane si erano ormai orientate quasi esclusivamente verso il teatro d'opera, come dimostrano anche i diari dei viaggiatori giunti in Italia nella seconda metà del XVIII secolo. (...) Mozart riuscì comunque a suscitare un interesse verso il campo del repertorio strumentale, che giunse comunque tardi rispetto a quanto non

avvenne nel resto d'Europa»<sup>39</sup>. Al di là dell'incontrastato predominio della musica vocale, nel campo della musica strumentale si ergeva la scuola violinistica derivata da Corelli, proseguita poi con Tartini ed il suo allievo Nardini, la quale lasciava sostanzialmente in ombra tutto il resto. Non c'è dunque molto da stupirsi che il nostro Paese sia arrivato in ritardo a esprimersi nello specifico del flauto, che si diffuse dunque solo avanti nella seconda metà del secolo, grazie a flautisti provenienti – neanche a dirlo – dalla Francia, particolarmente dal territorio lorenes. La corte di Lorena, che aveva 'scalzato' i Medici nel Granducato di Toscana, si era portata al seguito almeno un flautista eccellente – Nicholas Dôthel – cui si affiancarono altri meno noti: alcuni, presumibilmente, erano oboisti 'prestati' al flauto<sup>40</sup>, come Domenico Mancinelli, e proprio a quest'ultimo si devono talune raccolte italiane. I suoi titoli in inglese non devono trarre in errore: *Twentyfour Duetto's in an Easy Pleasing Stile* (DD Mancinelli\*); *Twentyfour Easy Duetto's in an Easy Progressive Stile* (DD Mancinelli\*); *A Fifth Sett of Twelve Easy Duets Stile* (DD Mancinelli\*) – tutte queste sillogi, stampate a Londra intorno agli anni Settanta, sono informate dal medesimo e già osservato desiderio di andare incontro ai dilettanti che erano andati moltiplicandosi con il diffondersi della *Hausmusik*. Come le raccolte in Francia e in Inghilterra, anche

queste vedono l'impiego dei due flauti: tale repertorio infatti veniva diffusamente consumato nell'ambito delle corti europee, ma sempre più frequentemente entrava anche nei salotti nobiliari ed altoborghesi. Gli editori si contendevano i musicisti, ed erano spesso musicisti essi stessi. Inoltre, la musica di molti autori 'minori' circolava in manoscritti, essendo la produzione dei copisti di spartiti più economica rispetto alle edizioni a stampa, ed è questa la ragione della disseminazione delle composizioni per due flauti conservate in manoscritti in tutto il territorio italiano<sup>41</sup>. Nel Lombardo-Veneto, in particolare, la rapida espansione della borghesia garantiva un'ampia partecipazione di musicisti dilettanti, e questo può essere un altro tra i motivi che hanno favorito la circolazione di manoscritti in questi territori – oltre che, come s'è visto, nella Toscana lorenese.

Una motivazione secondaria rispetto al ritardo della manualistica italiana relativa al traversiere è probabilmente anche la consuetudine dell'improvvisazione, che rendeva meno necessario il ricorso a testi specifici, incrementato poi nell'Ottocento<sup>42</sup>. C'è da osservare, comunque, che negli *Studi per il flauto* di Dôthel<sup>43</sup> si può ravvisare una forte intenzione didattica<sup>44</sup>: ma siamo, in ogni caso, nel 1778.

Con quasi un secolo di ritardo rispetto ai *Principes* di Hotteterre, dunque, fece la sua comparsa un

trattato italiano per flauto: è il *Saggio per ben suonare il flauto traverso* – pubblicato nel 1779 dal vicentino Antonio Lorenzoni<sup>45</sup>. L'autore aveva studiato musica in gioventù, ed era di professione avvocato:

A differenza delle più note metodologie strumentali dell'epoca, il *Saggio per ben suonare il flauto traverso* non è opera di un musicista di professione ma di un dilettante nel senso settecentesco del termine. Anche l'esperienza musicale da cui ha avuto origine il trattato è quella di una ristretta cerchia di dilettanti (...). Sembra inoltre che Lorenzoni abbia destinato il trattato all'educazione musicale dei suoi sei figli, i quali impararono tutti a suonare uno strumento (...). Il *Saggio* di Lorenzoni ottenne durante la vita dell'autore buona fama e diffusione, come è dimostrato, ad esempio, dal fatto che fu largamente utilizzato in alcune voci del primo dizionario musicale italiano<sup>46</sup>.

Se pure non sono contenute 'regole generali' riferibili alla prassi dell'epoca, come nel più noto *Versuch di Quantz*<sup>47</sup>, ci è consentito di avere «una panoramica dello stato dell'arte nell'Italia settentrionale nella metà del XVIII secolo (...), che rende il *Saggio* una fonte importante [di notizie]»<sup>48</sup>. Resta però da annoverare, tra i testi più interessanti di autore italiano (ancorché nuovamente stampato a Londra verso il 1748), *Rules for Playing in a True Taste... op. 8* di Francesco Saverio Geminiani<sup>49</sup> (DD

**B1032).** Il manuale si rivolge ad una pluralità di strumenti, e anche qui il richiamo a melodie conosciute, variate ed ornamentate, unisce lo scopo di favorire la pratica di dilettanti ed amatori unitamente a quello di formarli didatticamente allo stile. I quattro soggetti presentati (scelti tra melodie inglesi, scozzesi ed irlandesi) vengono ampiamente variati, e si legge nella **Prefazione** di Geminiani alla 1a edizione inglese:

Il desiderio che sento di assistere coloro i quali desiderino suonare secondo il buon gusto su violino, flauto traversiere, violoncello e clavicembalo, particolarmente nel basso continuo, mi ha indotto a pubblicare queste composizioni, i cui soggetti sono presi da arie inglesi, scozzesi ed irlandesi adatte allo scopo, giacché sono convinto che chiunque abbia già una certa familiarità con un'aria potrà eseguire la composizione relativa con gran facilità e diletto. Non ci si lasci intimorire dalla grande quantità di segni tanto diversi sulle note, poiché senza l'aiuto di tali segni non si potrebbero prescrivere direzioni per ben cantare o suonare. La mia speranza è di essere riuscito attraverso questi segni a dare regole generali per eseguire qualsiasi composizione secondo i canoni del buon gusto, mostrandone le peculiarità ed il metodo per impiegarli in relazione ad intervalli, modulazioni, movimenti, intenzioni, ecc. Essendo però memore dello

sfavorevole tornaconto che ad altri è accaduto di ottenere per essere stati troppo zelanti in questo senso, mi accontenterò di spiegare il significato di quei segni che si incontrano più raramente. Per esempio: questo segno (4)<sup>50</sup> indica che la nota sopra la quale è posizionato va gradatamente aumentata di sonorità; e questo (-) che la nota sulla quale si trova dev'essere tenuta con semplicità. Questo segno (/) esprime un mordente; e questo (|) un improvviso stacco dell'arco dalla corda.' Per evitare confusione ho ommesso il segno che esprime la diminuzione della sonorità, un'operazione che si realizza passando gradatamente dal forte al piano con la stessa arcata; ho anche ommesso il segno per il tremolo, che si può eseguire su qualsiasi nota.\* Per ciò che riguarda gli altri segni che si possono trovare, non ritengo che essi necessitino di alcuna spiegazione, dal momento che sono universalmente conosciuti. Non c'è bisogno di dire gran che riguardo il flauto traversiere, giacché tutto ciò che è stato detto per il violino vale ugualmente per il flauto, eccetto per quello che concerne il tremolo, che andrà infatti effettuato solo sulle note lunghe. Non posso comunque esimermi dall'osservare che l'eccellenza di questo strumento consiste nel Cantabile, movimento in cui si ha il tempo di realizzare la necessaria economia del fiato, e non nei movimenti veloci in cui siano presenti arpeggi o salti<sup>51</sup>.

Seguono precetti per violoncello e basso continuo.

Osserviamo per inciso che un altro trattato di autore italiano fu stampato a Londra: sfiora di un anno nell'Ottocento, ed è **Instructions for the German Flute** (1801) di Tebaldo Monzani<sup>52</sup>, flautista ed editore trapiantato in Inghilterra. Costituito, al solito, da una parte di **Lessons** (piuttosto essenziali, secondo le intenzioni espresse nel prologo, ma contenenti tra l'altro moltissimi modelli di scale ed anche diteggiature alternative) e dagli immancabili 36 Duetti (**Divertimentos**) per due flauti, ebbe una discreta diffusione e diverse ristampe.

Infine, vale la pena osservare come nella già citata riedizione della **Nouvelle Méthode** di Devienne pubblicata da Mercadante verso il 1827/28, le aggiunte da parte di quest'ultimo sono rappresentate, in aderenza col trattato originario, da duetti: questo rivela come l'esecuzione in coppia resti un modo privilegiato di fare musica ancora nell'Ottocento, indissolubilmente connesso – in ambito italiano – al mondo dell'opera. Mercadante rielabora ad uso dei flautisti frammenti tratti da Rossini<sup>53</sup>, ma con la medesima intenzione di praticare e divulgare le arie d'opera si erano diffusi, già alla fine del '700, duetti e variazioni sulle arie mozartiane: l'evoluzione di questa pratica sarà rappresentata dal profluvio di fantasie d'opera che caratterizzerà il repertorio flautistico ottocentesco.

## Conclusioni

Considerate nel loro insieme, le opere dichiaratamente **didattiche** e le numerose raccolte di brani eterogenei da **intrattenimento** – derivate dai più disparati repertori dell'opera ma anche della musica strumentale e di quella popolare – occupano uno spazio importante nell'ambito di quello che si va costituendo come il repertorio 'tradizionale' delle forme consolidate nel corso del Settecento – sonate, duetti, suites, concerti. Risulta quindi piuttosto improprio, e piuttosto inutile, collocare la maggior parte di queste opere in categorie univoche: il più delle volte, infatti, gli studi contengono brani, e i brani hanno finalità didattiche. Del resto, queste sfaccettature ben rappresentano il flautista del Settecento – dilettante e amatore, ma anche didatta e professionista, dove le matrici talvolta si possono sovrapporre e mescolare, in quel 'gioco' che non a caso è la radice dei verbi stranieri legati all'esecuzione – **jouer**, **play**, **spielen**.



# Note

1. Cfr. ROSA CAFIERO, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV (2009), n. 1, numero monografico *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, a cura di Gaetano Stella, pp. 5-26; nel medesimo volume si veda anche: ROBERT O. GJERDINGEN, *The perfection of craft training in the Napolitan Conservatories* (pp. 26-51). Nel saggio è rilevato come «il processo di apprendistato del musicista prevedeva, inizialmente, l'acquisizione di scale, intervalli e piccole figure melodiche; il grado successivo si basava sulla loro combinazione: brevi combinazioni in contrappunto (cadenze). Successivamente l'apprendista imparava il basso figurato armonizzando scale ascendenti e discendenti (Regola dell'Ottava), il trattamento delle dissonanze più comuni, i modelli in cui le alterazioni determinano modulazione ed una varietà di sequenze standard. Tutto ciò costituiva le regole dei maestri napoletani. Probabilmente il passo successivo era rappresentato da frasi scritte o eseguite a due voci. I pezzi che servivano a tale scopo erano: solfeggi, intavolature e partimenti. Viste in passato come rudimenti di basso continuo, le diverse "regole" dei vari maestri napoletani erano collezioni di modelli; quelli più ampi confluivano nelle raccolte di partimenti, solfeggi ed intavolature. Una volta che l'apprendista aveva interiorizzato tutti i modelli, questi venivano combinati tra di loro per la realizzazione dei partimenti (assai vicini all'improvvisazione libera e alla composizione). Secondo l'autore del saggio, l'analisi della musica di questi compositori deve necessariamente tener presente gli schemi da questi appresi» (De Musica XV-Nuove Pagine 4 2010, p. 13). Si veda infine: ANTONIO CAROCCIA, *L'istruzione musicale nei Conservatori dell'Ottocento tra regolamenti e riforme degli studi. I modelli di Milano e Napoli*, in *L'insegnamento dei Conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di L. Sirch, M. Sità, M. Vaccarini, Milano, Conservatorio "G. Verdi", 2008, pp. 297-328.
2. Berlin, J.F. Voss 1752.
3. *Solfeggi pour la flûte traversière avec l'enseignement* Par Monsr. Quantz - Ms. Copenaghen, coll. Giedde I,16.
4. *Fantasier og Preludier* - Ms. Copenaghen, coll. Giedde, I,45; I, 17.
5. QV3:2; QV3:2 Anh.8. Un interessante approfondimento sulle sopracitate raccolte di Quantz è fornito da Luisa Curinga: "J.J. Quantz, dall'Italia alla corte di Prussia: influenze della Scuola napoletana nelle opere didattiche per flauto", in «Studi Musicali», n.s., VII (2016) n. 1.
6. *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, Perez etc., dédiés à messeigneurs les premiers gentils hommes de la chambre du Roi etc.* (IMSLP).
7. GIANCARLO ROSTIROLLA, *Introduzione* in P.-E. TAILLART l'Ainé, *Ve Recueil de pièces françaises et italiennes, petit airs, brunettes, menus etc., avec des doubles et variations, accomodés pour deux flûtes traversières [...]*, Paris s.d. [1767], facsimile Hortus Musicus 1989, DD B1034.
8. JACQUES HOTTETERRE, *Pièces pour la flûte traversière et autres instruments [...]*, oeuvre II, Paris Ballard 1708.
9. JACQUES HOTTETERRE, *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisez par traitez*, Paris, Ballard, 1707.
10. JACQUES HOTTETERRE, *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments [...]*, oeuvre V, Paris, chez l'Auteur, 1715.
11. *Air et brunettes à deux et trois dessus pour les flûtes traversières tirées des meilleurs auteurs anciens et modernes ornés d'agrémens par Mr. Hotteterre...* Paris, Hotteterre, Boivin, s.d. [1710-1730].
12. DAVID LASOCKY, *The Doubles in Jacques Hotteterre's Airs et brunettes (ca. 1721)* (Lasocky\_Doubles\_-\_REJ\_No5\_1999.pdf) pp. 21-22 [trad. it. Mara Luzzatto].
13. DAVID LASOCKY, *The Doubles cit.*, p. 24 [trad. it. Mara Luzzatto].
14. MARCELLO CASTELLANI, Prefazione in J. HOTTETERRE, *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne*, facsimile SPES 1998.
15. CL VIII Cod. 38.

Cfr. LEONARDO MUZZI, *Il Metodo di Corrette in una traduzione d'epoca*, in «Syrinx» IX (1997), n. 33 (luglio-settembre), pp. 26-30, e n. 34 (ottobre-dicembre), pp. 24-9. Interessante anche l'articolo di LUIGI LUPO, *Il Saggio di Lorenzoni alla luce del carteggio tra J.J. Quantz e Padre G.B. Martini*, in *Il flauto in Italia*, a cura di Claudio Paradiso, Roma, Libreria dello Stato: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, p. 115 n. 17.

**16.** *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte traversière avec des principes de Musique et des Brunettes à l e II parties. Ouvrage utile et curieux qui conduit en très peu de temps à la parfaite connoissance de la Musique et à jouer à livre ouvert les Sonates*, Concerto, Paris, Boivin, s.d.

**17.** Cfr. nota 7.

**18.** Cfr. nota 7.

**19.** Cfr. nota 7.

**20.** MARIA BANIA, *The Improvisation of Preludes on Melody Instruments in the 18th c.*, p. 8, <https://gupub.gu.se/file/207828>.

**21.** MARIA BANIA, *The Improvisation cit.*, p.14.

**22.** Per una dettagliata descrizione, cfr. GIULIANO FURLANETTO, *La didattica del flauto traversiere in Francia tra '700 e '800* <https://diastemastudiericerche.org/2022/02>, pp. 13-6.

**23.** FRANÇOIS DEVIENNE, *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*, Paris, [1794], SPES.

**24.** Interessante a questo proposito la prefazione di Marcello Castellani all'edizione anastatica SPES.

**25.** Per un approfondimento su questa edizione, cfr. MARIATERESA DELLABORRA, *Saverio Mercadante teorico e didatta per il flauto. Le integrazioni alla Nouvelle Méthode di F. Devienne*, in «Fonti Musicali Italiane», 18 (2013). Dal punto di vista tecnico, le differenze tra Devienne e Mercadante si esprimono soprattutto relativamente allo staccato: Devienne non utilizza il doppio staccato, mentre Mercadante lo accetta.

**26.** GIUSEPPE MARIA CAMBINI, *Méthode pour la flûte traversière*, Paris [1795], SPES.

**27.** AMAND VANDERHAGEN, *Nouvelle Méthode de flûte*, Paris [1799], SPES.

**28.** Oltre una ventina di titoli, nei primi

tre decenni del Settecento, sono citati da David Lasocki in: *The London publisher John Walsh (1666 or 1666-1736) and the recorder*, p. 346, <https://instantharmony.net/Music/Sine-Musica-1997.pdf>

**29.** *Select Preludes and Voluntarys for the Flute being Made & Contriv'd for ye Improvement of ye Hand with Variety of Compositions by all the Eminent Masters in Europe*. John Walsh, P. Randall, & John Hare, [1708]. RISM B II 353/4 (da osservare che l'aggettivo che compare talvolta "eminent", o il sostantivo "master" non attengono alle capacità del suonatore, ma sono semplicemente sinonimi di "musicista", come ci dice David Lasocki, cfr. nota 7).

**30.** RISM 354/6 DD AAVV 12\*\*.

**31.** *Lessons*, (London 1734 Wright), 2 fl, DD AAVV 12 #22729-31; 19634-5.

**32.** DAVID LASOCKI, *The London Publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the Recorder cit.*, p. 348. [Questa e le successive traduzioni: M.L.]

**33.** Ivi, p. 350.

**34.** Ivi, p. 352.

**35.** Lo studio di riferimento sulla didattica nell'ambito inglese è: HELEN CROWN, *Lewis Granom: His Significance for the Flute in the Eighteenth Century*, Cardiff University, 2013, <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/50783/1/THESIS.pdf>. Circa l'edizione inglese dei *Rudiments*, cfr. HELEN CROWN, *Lewis Granom cit.*, p. 44.

**36.** DART, *An Eighteenth-Century Directory*, pp. 27-31, in HELEN CROWN, *Lewis Granom cit.*, p. 27.

**37.** HELEN CROWN, *Lewis Granom*, p. 27.

**38.** London, T. Bennett, 1766.

**39.** GIACOMO FORNARI, *La musica strumentale in Italia ai tempi di Mozart. Ritratto di famiglia in un eterno*, in «Atti dell'Accademia Roveratana degli Agiati», 243 (1993), s. VII, vol. II, A, p. 219 (5653\_Giacomo\_Fornari\_p\_219.pdf).

**40.** Celebre oboista-flautista fu Giovanni Benedetto Platti. Infatti, «sino agli Settanta del Settecento, la figura del flautista coincide quasi sempre con quella dell'oboista: questo fa parte della consolidata tradizione polistrumentistica che solo alla fine del secolo verrà abbandonata, grazie anche

all'affermazione dell'orchestra classica, in cui le parti di flauto ed oboe saranno eseguite da musicisti diversi». DAIANA PAOLI, *Uno sguardo al flauto nell'età vivaldiana*, in *Il flauto in Italia*, Roma 2005, p. 87.

**41.** Cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI, I 'Cataloghi di fondi musicali italiani' a cura della Società italiana di musicologia, in «Le fonti musicali in Italia», 2 (1988), pp. 7-10.

**42.** Condivido qui la tesi già espressa da Gianni Lazzari: «Come mai tanto ritardo in Italia per la pubblicazione di un metodo flautistico? La risposta è semplice: il flauto non fu mai uno strumento molto diffuso in Italia, almeno sino al secondo Settecento avanzato, e in secondo luogo i professionisti non necessitavano di metodi scritti poiché l'apprendimento avveniva oralmente, da maestro ad allievo, all'interno di gruppi di musicisti professionisti, se non addirittura in famiglia, di padre in figlio». Tratto da: GIANNI LAZZARI, *Due metodi italiani per flauto del primo Ottocento*, in «Bollettino della Società Italiana del Flauto Traverso Storico», I (2000), p. 8.

**43.** *Studi per il flauto in tutti i tuoni e modi. Composti dal Sig.r Dôthel, primo flauto, et maestro di concerto di S.A.R. Leopoldo I, Granduca di Toscana, Bérault 1778.*

**44.** Cfr. MARTA GRAZIADEI, *Niccolò Dôthel, virtuoso di flauto traversiere: la sua vita ed i suoi Concerti per flauto ed orchestra*, tesi di laurea, Università di Pisa, 1988.

**45.** *Saggio per ben sonare il flauto traverso, con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica: opera del Dr. Antonio Lorenzoni*. Vicenza. Per Francesco Modena. 1779.

**46.** FRANCO ALBERTO GALLO, *Il Saggio per ben sonare il flauto traverso di Antonio Lorenzoni nella cultura musicale italiana del Settecento*, in «La Rassegna Musicale italiana», 1961, 1, p. 103.

**47.** JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

**48.** ENRICO CODEN, *Zwischen Plagiat und Originalität Eine kritische Lektüre des Saggio von Antonio Lorenzoni*, <https://www.moeck.com/de/tibia/tibia-online/artikel/?article=2228>.

**49.** FRANCESCO SAVERIO GEMINIANI, *Rules for Playing in a True Taste... on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord ] Exemplifyd in a Variety of Compositions on Subjects of English, Scottish and Irish Tunes, op. 8*, Londra, His Majesty's Royal License [1748].

**50.** Il simbolo (4) che viene posto da Geminiani sopra la nota che dev'essere aumentata di sonorità, non per realizzare un vero e proprio crescendo ma piuttosto una messa di voce, è stato sempre rimpiazzato [nell'edizione moderna] dal moderno segno di forcilla (<-) posto sotto il pentagramma.

**51.** FRANCESCO SAVERIO GEMINIANI, *Opere didattiche e teoriche, I. Regole per suonare con buon gusto*, ed. Polyhymnia.

**52.** TEBALDO MONZANI, *Instructions for the German Flute*, London, Monzani & Cimador, s.d. (1801).

**53.** SAVERIO MERCADANTE, *Arie variate per flauto solo*.



# Documentazione Organologia Tecnologia



02



# Un contratto del 1749 per l'organo della Parrocchiale di Genova Rivarolo

di Maurizio Tarrini

Il recente ritrovamento del contratto per l'organo della Parrocchia di S. Maria a Genova Rivarolo ci rivela per la prima volta il nome di Giuseppe De Bernardi, un "maestro d'organo" finora del tutto sconosciuto<sup>1</sup>.

Il 3 novembre 1749 i massari della chiesa, davanti al notaio Nicolò Giuseppe Maria Romairone, si accordavano col De Bernardi per «rimettere nel stato primiero in quella miglior maniera possibile l'organo suddetto» che era stato «rotto e fracassato» dalle truppe austriache «nelle passate emergenze di guerra». La Val Polcevera, infatti, nel 1746 era stata occupata dall'esercito austro piemontese durante la Guerra di Successione austriaca (1740-1748) nella quale si trovò coinvolta la Repubblica di Genova. L'esercito arrivò a Genova ma fu cacciato a seguito dell'insurrezione scoppiata nel sestiere di Portoria con il leggendario episodio del **Balilla** (5 dicembre 1746). Nell'aprile del 1747 un altro esercito austriaco, al comando del conte Schulenberg,

scese attraverso i valichi appenninici occupando tutta la vallata e ingaggiando combattimenti con i volontari del luogo e le truppe regolari della Repubblica, perpetrando saccheggi e distruzioni e ritentando nuovamente di occupare Genova. Nel luglio 1747 gli austriaci abbandonarono la Val Polcevera e si ritirarono definitivamente oltre Appennino nel febbraio 1748 dopo aver depredato e danneggiato chiese e villaggi<sup>2</sup>.

L'organaro si impegnava quindi a «rimettere nel stato primiero l'organo sudetto con farvi tutti quelli lavori necessari et apporvi di nuovo quelle canne di detto organo che mancassero, con farvi li suoi mantici, registri, controbassi et altro che possono mancare». Purtroppo la descrizione del lavoro è alquanto generica, mancando di un elenco dettagliato dei danni e degli interventi da operare per rimediare agli atti di vandalismo perpetrati delle truppe austriache. Per questo lavoro i massari si impegnavano a pagare al De Bernardi 550 lire

di Genova di cui 200 versate alla stipulazione dell'atto<sup>3</sup>; le rimanenti 350 lire sarebbero state versate al termine del lavoro previsto per Pasqua del 1750. Le parti, inoltre, si impegnavano ad eleggere dei periti «ad effetto di riconoscere se l'organo sudetto sia aggiustato perfettamente in tutto e per tutto in quella maniera a punto che era prima che dalle dette truppe austriache fosse stato guasto» ma su questo non si hanno notizie.

L'intervento consentì allo strumento di essere utilizzato ancora per una decina d'anni poiché nel 1760 la parrocchia decise di farne costruire uno nuovo di 12 registri su progetto del nobile Giovanni Francesco Pallavicino fu Paolo Gerolamo affidandone l'esecuzione a Filippo Piccaluga (1719-1779), la cui famiglia era originaria della Val Polcevera. Piccaluga, inoltre, per contratto ritirava il vecchio organo 'riparato' dal De Bernardi e valutato 700 lire, da scontarsi sul prezzo fissato in lire 1900<sup>4</sup>.

Allo stato attuale delle ricerche nulla sappiamo su Giuseppe De Bernardi, che va così ad aggiungersi agli altri organari genovesi coevi: Filippo Piccaluga, Giuseppe Corsi, Giacinto Rossi e Tommaso II Roccatagliata<sup>5</sup>.

## DOCUMENTO

Giuseppe De Bernardi, maestro organaro, promette ai massari della Parrocchia di S. Maria di Rivarolo di «rimettere nello stato primiero»

l'organo vandalizzato dalle truppe austriache. L'importo del lavoro è fissato in lire 550 moneta di Genova delle quali 200 versate all'atto; le rimanenti 350 sarebbero state pagate a compimento dell'opera per Pasqua 1750 (3 novembre 1749).

Genova, Archivio di Stato: *Notai della Val Polcevera, 1264: not. Nicolò Giuseppe Maria Romairone, filza 1 (1744-1749), 3 novembre 1749, n. 308 (Promessa).*

## Promessa

Nel nome del Signore Iddio sia sempre. Essendo vero che dalle truppe austriache nelle passate emergenze di guerra sii stato rotto e fracassato l'organo esistente nella Chiesa Parochiale di Santa Maria di Rivarolo, Capitaneato di Polcevera, e desiderando perciò li massari di detta chiesa di rimettere nel stato primiero in quella miglior maniera possibile l'organo sudetto, quali perciò havendo richiesto il nobile Giuseppe De Bernardi quondam Giovanni Battista, maestro organaro, a voler rimettere nel stato primiero l'organo sudetto con farvi tutti quei lavori che vi abbisognassero, alla richiesta de quali desiderando detto maestro Giuseppe De Bernardi di volentieri accondescendere. Costituito pertanto detto maestro Giuseppe De Bernardi alla presenza di me notaro e testimonii infrascritti etc. Di sua spontanea volontà etc. Et in ogni miglior modo etc. Ha promesso e promette a Giacomo Lagorio

quondam Giovanni, Steffano Ravaschio quondam Lazaro, Nicolò Pittaluga quondam Lorenzo, e Lazaro Roncallo quondam Antonio Maria, moderni massari della chiesa suddetta di Santa Maria di Rivarolo, presenti e che accettano, di rimettere nel stato primiero l'organo sudetto con farvi tutti quelli lavori necessari et apporvi di nuovo quelle canne di detto organo che mancassero, con farvi li suoi mantici, registri, controbassi et altro, che possino mancare al detto organo, e perciò detto maestro Giuseppe si è assonto, come esso assume in sé il carico di rimettere nel stato primiero l'organo sudetto, e come se mai fosse stato guasto, ed ha promesso e promette a' massari sudetti, come sopra presenti e che accettano, di darglielo terminato in tutto e per tutto fra tutto il giorno di Pasqua di Resurrezione dell'anno prossimo venturo 1750 in pace etc. Sotto etc. Rinunciando etc.

E per la ristorazione dell'organo sudetto ogni qual volta però il medesimo sarà rimesso dal detto maestro Giuseppe nel stato primiero come sopra, e non altrimenti, né in altro modo, li massari sudetti hanno promesso e promettono, e si sono obbligati e s'obligano di dare e pagare al detto maestro Giuseppe De Bernardi, presente e che accetta, la somma di lire cinque cento cinquanta moneta in Genova corrente fuori Banco, a conto delle quali detto maestro Giuseppe ha confessato e confessa alli massari sudetti, come sopra presenti e che accettano etc.,

da essi aver avuto e ricevuto come ha e riceve, tira e trattiene in sé ora in denari contanti numerati alla presenza di me notaro e testimonii infrascritti la somma di lire ducento moneta in Genova corrente fuori Banco, e così di esse etc. e successivamente da esse etc. facendogliene di esse fine e quittance.

Promettendo etc. Sotto etc.

Rinunciando etc.

E le restanti lire tre cento cinquanta detta moneta, li massari sudetti hanno promesso e promettono e si sono obbligati e s'obligano di darle e pagarle al detto maestro Giuseppe come sopra presente e che accetta, al detto tempo che sarà intieramente terminato l'organo sudetto, in tutto come sopra in pace etc.

Sotto etc. Rinunciando etc.

Con patto e condizione però che finito che sarà l'organo sudetto debba il medesimo esser visitato da periti da elegersi dalle parti sudette, ad effetto di riconoscere se l'organo sudetto sia aggiustato perfettamente in tutto e per tutto in quella maniera a ponto che era prima che dalle dette truppe austriache fosse stato guasto, anzi debba esser l'organo sudetto più tosto migliorato dal detto maestro Giuseppe, che deteriorato perché così etc.

Sotto etc. Rinunciando etc.

Le quali tutte cose etc.

Sotto pena del doppio etc.

E col rificamento etc.

Stando sempre ferme etc.

E per ciò osservare etc.



Me notaro stipulante etc.  
Delle quali tutte cose etc.  
Me Nicolò Giuseppe Maria  
Romairone notaro etc.  
Fatto nella sala della casa di solita  
abitazione di me detto notaro  
posta in cima del Borgo di Rivarolo  
Superiore, Capitanato di Polcevera,  
l'anno del Parto della Vergine  
Immacolata Concessa mille sette  
cento quarantanove, correndo  
l'indizione duodecima al stile di  
Genova, giorno di lunedì tre del  
mese di novembre, alla mattina,  
essendovi presenti Giuseppe  
Bruzzone quondam Giovanni  
Battista, et Emanuelle Tasistro  
quondam Tomaso, testimonii alle  
predette cose chiamati  
e richiesti etc.

**Nicolò Giuseppe notaro**

# Note

1. Si ringrazia Filippo Tassara per la segnalazione del documento.
2. Per le notizie storiche, cfr. CARLO BITOSSÌ, *L'antico regime genovese, 1576-1797*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di Dino Puncuh, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2003, pp. 477-484 (15. *Guerra esterna e insurrezione interna: l'esperienza del 1745-1748*): 479, 481.
3. La somma pattuita corrisponde all'incirca alla metà del prezzo di un organo di dieci registri, che mediamente si aggirava tra le 1000 e 1500 lire di Genova.
4. Tutta la documentazione relativa è pubblicata in Filippo Piccaluga (*Genova, 1719-1779*), *Profilo di un organaro ligure del Settecento nel III centenario della nascita 1719-2019*, a cura di Maurizio Tarrini, Guastalla, Associazione culturale "Giuseppe Serassi", 2020 ( *Collana d'arte organaria, LXX* ), pp. 201-209.
5. MAURIZIO TARRINI, *Organi a Genova. Personalità e strumenti dell'arte organaria ligure*, Genova, De Ferrari, 2017, pp. 14-21.



# Un documento inedito sul liutaio genovese Giuseppe Graziani (1771)

di Luca Brignole

Sui liutai attivi a Genova nel XVIII non sono molte le informazioni disponibili, se non grazie ai contributi di Alberto Giordano e agli articoli pubblicati su «Il Paganini» nel 2019 e nel 2020, a cura di Federico Filippi Prévost de Bord. Le carte e qualche strumento giunto sino a noi testimoniano che nella Superba del Settecento sono in attività dei due fabbricanti locali coevi, Agostino Delle Piane (*de Planis*) (172[4-8]-180[0-1]) e Giuseppe Graziani (o Graziano).

Di quest'ultimo sono noti a tutt'oggi un violoncello ed una viola firmati e datati rispettivamente 1756 e 1781 e due mandolini alla genovese marchiati GG<sup>1</sup>.

Il documento del 12 aprile 1771, conservato presso l'Archivio di Stato di Genova e ritrovato da chi scrive, è della tipologia **T(esti) S(ommari)**, ossia la deposizione di una o più dichiarazioni giurate di fronte a un notaio su istanza di un richiedente, e riguarda entrambi i liutai genovesi citati. Infatti a domandare le attestazioni, che in

questo caso sono due, è Agostino Delle Piane mentre l'oggetto delle stesse è la fornitura di tre strumenti, due cetre e un violino, costruiti da Graziani pochi mesi prima. Al documento sono allegati i due mandati di comparizione per i testimoni emessi il giorno prima dalla cancelleria della Curia arcivescovile di Genova.

La prima testimonianza è di un violinista, tale Ignazio Assalino<sup>2</sup>, di circa 33 anni, il quale afferma di conoscere **Giuseppe Graziano di sua professione chittarraro**, che aveva costruito tra ottobre e novembre 1770 due cetre per un non meglio identificato Marcianese<sup>3</sup>, e nel periodo del Carnevale 1771 un violino per tal Matteo, servitore dell'**illustrissima signora** Annetta Saporiti<sup>4</sup>. L'Assalino precisa di aver aiutato Graziani a finire il lavoro delle cetre e a portarle **al bordo** al Marcianese, il quale aveva anticipato una caparra; l'espressione "al bordo" potrebbe riferirsi a un'imbarcazione, proveniente o in partenza per l'Isola d'Elba<sup>5</sup>. Assalino aggiunge inoltre di essere stato presente

quando il Graziani mandò il **violino**<sup>6</sup> a Domenico Marino (maestro dell'Assalino) perché lo consegnasse al servo Matteo.

La seconda testimonianza è resa il 15 aprile 1771 proprio dal suddetto Domenico Marino, di circa 40 anni, il quale dichiara che fece da intermediario, ordinando a Graziani le due cetre per conto del Marcianese e, una volta terminate, richiese a Graziani che le portasse a bordo e le consegnasse al Marcianese. Sempre Marino commissionò a Graziani il violino che poi consegnò al servo della Saporiti, Matteo.

Ad entrambe le deposizioni giurate sono presenti due testimoni, tali Girolamo Cavagnaro fu Domenico e Paolo Francesco Castagnino fu Lazzaro.

Tenendo conto che all'epoca un nobile di solito non interveniva direttamente in una compravendita ma si serviva di un intermediario, si può supporre che con tali deposizioni il Marino volesse accreditarsi come tale e, al contempo, il Dellepiane dichiarasse la sua estraneità all'affare.

Questo documento si inserisce perfettamente nel periodo in cui la famiglia del Delle Piane è documentata in città, per la precisione nella parrocchia di San Lorenzo, dal 1770 al 1800<sup>7</sup>, mentre per Graziani si tratta dell'unico documento finora conosciuto.

Un'ultima ma non meno importante osservazione va fatta in merito al termine "cetre", il cui significato risulta ambiguo

potendosi intendere come "cetera"<sup>8</sup>.

## DOCUMENTO

Su richiesta di Agostino Dellepiane, Ignazio Assalino e Domenico Marino rilasciano le rispettive dichiarazioni giurate circa la compravendita di due cetre ed un violino, strumenti costruiti dal liutaio Giuseppe Graziani (Genova, 12-15 aprile 1771).

Genova, Archivio di Stato, Notai antichi, 11790: not. Felice Marcenaro, filza 8 (1770-1771), 12 aprile 1771 (Testi Sommarî).

1771, die veneris duodecima mensis aprilis, in tertiis, ad bancum mei notarii sito Genue in curtile inferiori Regalis Palatii. Dominus Ignatius Assalino quondam Ioannis Baptiste eius professionis vulgo **sonatore da violino**, testis productus, receptus et per me Felicem Marcenarium notarium summarie examinatus ad instantiam et requisitionem domini Agustini de Planis Antonii licet absentis, et coram infrascriptis testibus et quod est in vim preceptis monitorialis quod presentatur, et est tenoris sequentis:

Hic cadit tenor dicti precepti sub signo X

1771, die 11 aprilis  
Precipitur de mandato reverendissimi domini vicarii Archiepiscopalis Genue generalis

domino Ignatio Assalino quatenus die prima proxime ventura sequentura a presenti precepto compareat in actis domini notarii Felicis Marcenaro ad iurandum de veritate dicenda et veritatis testimonium perhibendam superesse, quod sciverit et fuerit interrogatus in causa civili sub pena scutorum 25 propriis usibus applicandorum et excommunicationis in subsidium aliter etc. Et hoc ad instantiam Augustini delle Piane Antonii

In Cancellaria archiepiscopali  
Genue  
[?]

Cuique testi delato iuramento veritatis dicende et qui tactis scripturis iuravit etc. Suo iuramento testificando dixit:

*Dico et attesto di conoscere appieno Giuseppe Graziano di sua professione chittararo, quale so che nel mese di 8bre ossia 9bre prossimo passato ha costruito due cetre, quali ha venduto ad un Marcianese, siccome lo stesso nel Carnovale prossimo passato ha costruito un violino che vendè ad un servitore dell'illustrissima signora Annetta Saporiti di nome Matteo, che è quanto etc.*

Interrogatus de causa scientie etc. respondit etc.

*Per aver aiutato a finire dette cetre e portate al bordo, e vedute consegnarle al detto Marcianese, il quale in avanti le avea anticipato il caparro e per aver*

*veduto e stato presente, quando lo stesso Graziani mandò a mio maestro Domenico Marino l'amandolino [recte: violino] sudetto perché lo consegnasse al detto servitore Matteo, et esser così la verità etc.*

Propterque etc.  
Super generalibus etc.  
Non attinet etc.  
Non habet interesse etc.  
Etatis annorum 33 circiter etc.  
In reliquis etc.  
Et hoc etc.  
Testes domini Hieronimus Cavagnarius quondam Dominici et Paulus Franciscus Castagninus quondam Lazari vocati etc.

*Die lune decima quinta dicti mensis aprilis, in tertiis, in dicto loco.*

Dominus Dominicus Marino quondam Ioseph alter testis ut supra productus, receptus et per me dictum et infrascriptum notarium ad eandem summarie examinatus instantiam et requisitionem, absente dicto producente, et quod in vim precepti monitorialis quod presentatur, et est tenor sequentis etc.

*Hic cadit tenor dictis precepti monitorialis sub signo ∅*

1771, die 11 aprilis  
Precipitur de mandato reverendissimi domini vicarii archiepiscopalis Genue generalis domino Dominico Marini quatenus die prima proxime ventura sequentura a presenti precepto

compareat in actis domini notarii  
 Felicis Marcenaro ad iurandum  
 de veritate dicenda et veritatis  
 testimonium perhibendam  
 superesse, quod sciverit et fuerit  
 interrogatus in causa civili sub  
 pena scutorum 25 propriis usibus  
 applicandorum et excommunicationis  
 in subsidium aliter etc.  
 Et hoc ad instantiam Augustini  
 delle Piane Antonii

In Cancellaria Archiepiscopali  
 Genuae  
 [?]

Cuique testi delato iuramento  
 veritatis dicende et qui tactis  
 scripturis iuravit etc. Suo iuramento  
 testificando dixit:

*Per la pura verità attesto come nel mese  
 di 8bre ossia 9bre ordinai a Giuseppe  
 Graziani di sua professione chitarraro  
 che facesse due cetre a me ordinatemi da  
 un Marcianese, come infatti me le fece; e  
 fatte che furono detto Graziani le portò al  
 bordo d'ordine mio, e le consegnò  
 al detto Marcianese.*

*In appresso li comandai un violino, quale  
 fatto me lo portò perché lo consegnai  
 al servitore dell'illustrissima signora  
 Annetta Saporiti di nome Matteo,  
 conforme feci etc.*

Interrogatus de causa scientie etc.  
 respondit etc.

*Per aver comandate dette cetre al fine  
 et effetto di cui in detto mio esame,  
 averle io ordinato le portasse al bordo  
 del Marcianese, siccome per averlo  
 comandato il detto violino, et indi*

*avermelo portato, e da me consegnato al  
 detto Matteo etc.*

Propterque etc.

Super generalibus etc.

Non attinet etc.

Non habet interesse etc.

Etatis annorum 40 circiter etc.

In reliquis etc.

Testes predicti domini Hieronimus  
 Cavagnarius et Paulus Franciscus  
 Castagninus vocati etc.

# Note

1. FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD, *La Scuola del Leutino, o sia Mandolino alla Genovese*, in «Il Paganini», 5 (2019), pp. 50-64: 51, 63 (nota 4); ID., *Il mandolino alla genovese, marchi a fuoco e strumenti superstiti*, in «Il Paganini», 6 (2020), pp. 26-37: 26, 33.
2. Cognome di origine levantina.
3. Abitante di Marciana nell'Isola d'Elba; appellativo derivato dal luogo di origine col significato generico di 'marinaio' poiché molti abitanti erano dediti ad attività marinaresche.
4. Probabilmente appartenente al ramo genovese della nobile famiglia Saporiti.
5. I commerci di strumenti musicali tra Genova e l'Isola d'Elba, in particolare con il comune di Marciana, sono documentati per il decennio in questione anche da un interessante contratto, ritrovato anni or sono da chi scrive presso l'Archivio di Stato di Genova, inerente la fornitura di una campana fusa nel 1779 dal fonditore genovese Pagano e consegnata a tale Leonardo Sardi di Domenico di Marciana Isola dell'Elba.
6. Nel documento è scritto erroneamente *amandolino*.
7. FEDERICO FILIPPI PRÉVOST DE BORD, *Il mandolino alla genovese* cit., p. 31.
8. Cordofono a pizzico di origine rinascimentale a manico lungo in uso principalmente nei secoli XVI e XVII, da cui deriva, ad esempio, la *cetera* di Corsica.







# “In copisteria del Conte”, per riscoprire il fondo antico della Biblioteca

di Jacopo Ristori

**Premessa:**  
*alla ricerca della musica dimenticata,  
una fonte fresca d'ispirazione*

Durante la mia formazione musicale da violoncellista per così dire “moderno” – anche se io preferisco usare il termine “tradizionale” – ho avuto la possibilità di esplorare la musica dei compositori più noti della storia; solo durante il mio sviluppo verso la prassi storicamente informata, tuttavia, si è acceso in me l’interesse verso quegli autori meno noti, la cui musica è stata ormai dimenticata. La mia passione deriva da una consapevolezza che mette in discussione un pregiudizio insinuatosi nella tradizione musicale: lo stesso che fa storcere il naso al fanatico mozartiano mentre ascolta una sinfonia di Stamitz, o che fa ricercare ossessivamente la superiorità di Beethoven di fronte ad una composizione di Ferdinand Ries.

Esso si basa su casi reali, che ne alimentano l’esistenza, ma – come avviene con ogni pregiudizio – ne

esclude altri.

Prima di tutto bisogna chiarire cosa sia quella “tradizione” così orgogliosamente preservata dalla musica definita “classica”: essa nasce dall’esigenza di tenere in vita la musica del passato ed in particolare quella ritenuta degna di essere ricordata. La selezione di quest’ultima, negli ultimi due secoli, ha formato il repertorio che tutti noi oggi conosciamo e che nel tempo si è calcificato al punto da diventare rigido e inamovibile, creando un podio di compositori scelti, estrapolati dal loro contesto storico. A mio parere ciò può creare una barriera tra il musicista e la musica, in grado da un lato di deformare la sua visione del compositore stesso e ingabbiandolo, dall’altro, in un legame astratto con l’arte dei suoni.

La conoscenza del compositore, inserito nel suo contesto storico, aiuta a comprenderlo meglio nei suoi aspetti più umani, dando spazio ad un’immagine reale e scacciando quella trascendentale che costringe ad un senso di

inadeguatezza. Quest'ultima – che spesso sfocia in un senso di inferiorità – non potrà mai favorire la nascita di una sana empatia tra il musicista ed il compositore, che reputo sia necessaria per raggiungere una sincera e quindi personale comprensione ed interpretazione della sua musica. Spesso gli stili dei vari periodi storici vengono fusi – o confusi – con gli stili dei compositori che la tradizione ha imposto: Händel e Vivaldi sono il periodo Barocco, Mozart e Haydn quello Classico, Beethoven apre il Romanticismo, e così via. In questo modo, il grande compositore diventa il riferimento di uno specifico periodo e si utilizza come metro di paragone per confrontare impropriamente i suoi contemporanei, oggi meno noti. Questa tendenza, alimentata dalla tradizione, crea quindi il pregiudizio che oscura un fattore molto importante: anche i compositori del passato – come quelli di oggi – sviluppavano un proprio stile personale che, attraverso lo studio del contesto storico, va capito ed interpretato.

Se oggi siamo ben consapevoli dello stile di Mozart, Beethoven o Schubert, chi è consapevole dello stile della cosiddetta Mannheimer Schule, situata nella corte palatina a Mannheim, che già negli anni '40 del Settecento formava quella che era considerata la miglior orchestra d'Europa? Chi è consapevole che molti dei suoi musicisti erano dediti a comporre musica da camera, facendo del

quartetto d'archi un ensemble di costume forse antecedente a quello viennese? Alcuni, ma non tanti. Il lettore non dovrebbe sentirsi giudicato da queste domande, ma piuttosto stimolato a liberare la propria curiosità di scoprire ed apprezzare stili diversi. Questo arricchimento lo renderà, inoltre, più consapevole di quel genio proprio dei compositori prescelti dalla tradizione.

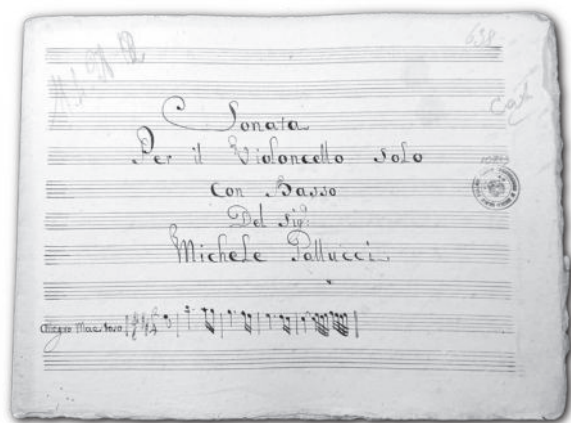
### *La nascita del progetto*

Quando un musicista si avvicina ad una produzione discografica, le motivazioni possono essere principalmente due: aderire o partecipare ad un progetto altrui oppure realizzarne uno proprio. In questo caso possono verificarsi altri due casi che conferiscono un'identità alla registrazione: quello che mira a mettere in luce solamente l'artista, il quale si espone offrendo una propria interpretazione di un certo repertorio, e quello che mira ad evidenziare sia l'artista sia la musica nel suo contesto storico, includendo spesso – ma non solo – composizioni dimenticate nel tempo e quindi inedite. Il presente articolo tratta di un progetto che rientra in quest'ultima categoria e ha avuto origine nella primavera del 2022. L'obiettivo è quello di raccontare – attraverso la musica, la storia e l'arte – un luogo in un preciso periodo storico: la Genova della seconda metà del Settecento. Concepire un progetto

partendo dal contesto storico è stata per me un'esigenza e, da genovese, non è stato difficile né trovarlo, né sceglierlo.

L'idea iniziale era quella di enfatizzare il contesto in modo tale da espandere il più possibile l'offerta musicale. La registrazione si configura quindi come un vero e proprio progetto di divulgazione culturale, dando spazio al fruitore di approfondirne gli aspetti che trova più interessanti. Le composizioni scelte appartengono ad autori accomunati dal periodo storico e da una figura che ha fortemente contribuito alla diffusione della musica a Genova per più di mezzo secolo: il conte Federico Taccoli. Si tratta di un personaggio conosciuto e studiato: sulle imprese di lui e della sua famiglia è stato pubblicato un articolo dal professor Davide Mingozzi, nella sesta edizione di questa rivista<sup>1</sup>. La copisteria musicale del conte

Taccoli era un vero e proprio centro di produzione e distribuzione, in cui non solo i musicisti potevano vendere la propria musica ed i nobili genovesi potevano acquistarla e fruirne per diletto, ma di cui anche i teatri della città si servivano: lì, infatti, venivano realizzate le parti per i musicisti ed i cantanti impegnati nelle varie rappresentazioni teatrali. I brani scelti per questo cofanetto sono quindi musiche i cui manoscritti provengono tutti dalla copisteria di Taccoli, che diventa il collante fra le composizioni ed i loro autori. Il fatto che i compositori non abbiano necessariamente un legame tra di loro può forse risultare fuorviante, ma l'idea originaria del progetto è quella di illustrare l'attività musicale di una città artisticamente vivace e dei suoi fruitori, dove Taccoli ha fatto da trait d'union, diventandone così il protagonista.



Frontespizio con incipit della sonata di Gallucci nello stile tipico di Taccoli

## La musica

Avendo a questo punto un'idea chiara ed un solido contesto storico dove poter sviluppare il progetto, non mi restava che scegliere la musica destinata alla registrazione: la quantità di manoscritti sopravvissuti provenienti dalla copisteria di Taccoli è talmente vasta che, anziché semplificare la scelta come potrebbe sembrare, in realtà la rende più difficile. Nel mio caso ho deciso di prediligere musica scritta per piccoli ensembles d'archi: se in un concerto dal vivo la varietà timbrica può essere un valore arricchente, ho reputato che invece potesse essere meno efficace in una registrazione. Infatti, lo spettatore seduto in platea è parte integrante dell'esecuzione stessa ed il luogo del concerto è il contesto reale dove la musica avviene. Quando invece si ascolta una registrazione il contesto è astratto, specialmente in un'epoca come la nostra, in cui la musica può essere fruita dovunque. La registrazione quindi potrebbe porre l'ascoltatore in una posizione più distaccata e per questo ho ritenuto che il legame timbrico, fungendo da guida, fosse in grado di compensare eventuali dispersioni.

Tuttavia, in un paio di composizioni – per la precisione, le due sonate di Gasparo Araldi – spicca uno strumento che, in comune con gli archi, ha l'utilizzo delle corde come fonte sonora: si tratta del salterio. Di forma trapezoidale e dal suono molto semplice, ho voluto includerlo in quanto piuttosto di

moda nei salotti nobiliari dell'epoca. Del resto, la musica da camera di questo periodo è nata proprio in quei salotti disimpegnati, dove i nobili potevano non solo allietarsi ascoltando il nuovo pezzo del compositore preferito, ma anche dilettersi loro stessi a suonare uno strumento.

## L'arte

Volendo dedicare, all'interno di questo progetto discografico, uno spazio anche all'arte figurativa, mi sono servito dell'unico disponibile: la grafica del cofanetto stesso. La copertina di un CD, oltre ad avere una funzione esplicativa, ne ha anche una attrattiva, che indirizza l'attenzione di chi osserva alla scoperta del contenuto musicale. Durante la prima fase di questo progetto ero incerto se adottare una grafica più tradizionale, volta a rievocare solo il periodo in cui questa musica è stata composta, oppure una grafica moderna che fosse in grado di unire quel periodo al presente, in cui la musica è stata registrata. Presto mi sono convinto che l'approccio moderno fosse più appropriato ed ho deciso di coinvolgere il rinomato pittore e musicista genovese Nevio Zanardi, ex docente di violoncello presso questa istituzione nonché mio insegnante fino al 2008.

I copisti come il nostro conte, impegnandosi nel divulgare per lavoro o per piacere la musica, ne hanno favorito l'immortalità. La scelta di dare un taglio estetico

moderno a questo cofanetto vuole non solo sottolineare questo aspetto, ma anche porsi come portale temporale tra la nostra epoca e quella di Taccoli. Il Maestro ha ideato e realizzato il progetto grafico ispirandosi proprio al nostro protagonista. La personalità difficile, quasi rude, del nostro conte ha spinto il pittore ad utilizzare un tratto quasi selvaggio, senza comprometterne però lo stile inconfondibile: i colori, che riprendono quelli dello stemma nobiliare della famiglia Taccoli, vengono mescolati con grande

energia, alternando contrasto ed armonia, così come il nostro conte trovò un equilibrio, pur vivendo in costante conflitto con i suoi contemporanei.

### Conclusioni

Dopo aver parlato dei vari aspetti di questo progetto, non mi resta che invitare il lettore a scoprirne il risultato: il CD è disponibile sulle più note piattaforme digitali ed in copia fisica sul sito [www.snakewoodeditions.com](http://www.snakewoodeditions.com).



Concludo quest'articolo ringraziando il Conservatorio per l'interesse mostrato e in particolare: il maestro Fabrizio Callai e la professoressa Carmela Bongiovanni, per la loro disponibilità e per essermi stati di supporto durante le fasi iniziali del progetto; il direttore maestro Roberto Tagliamacco ed il vicedirettore maestro Luigi Giachino, per avermi dato la possibilità di presentare il frutto del mio lavoro presso il Conservatorio; il professor Maurizio Tarrini, per avermi dato la possibilità di condividerlo su questa rivista.

# Note

1. DAVIDE MINGOZZI, Una famiglia di copisti e suggeritori a Genova: i Taccoli e il Teatro, in «Il Paganini. Quaderno del Conservatorio "N. Paganini" di Genova», 6 (2020), pp. 103-115.







# Cronache



03



# Daniela Dessì soprano ligure (1957-2016)

di **Roberta Pedrotti**

Era l'alba del 21 agosto 2016. Sul confine del dormiveglia, l'occhio scorre le ultime notifiche sullo schermo del cellulare. «È morta la Dessì». No, non è possibile: sarà una bufala. È vero? Che sarà successo? Un incidente? Forse ieri sera avevamo sentito mormorare qualcosa, al termine della recita al Rossini Opera Festival, che la riguardava. Aveva solo cinquantanove anni e il decorso rapidissimo della malattia era stato nascosto ai più. Qualche produzione cancellata, le apparizioni più rare, le lezioni di canto sospese, con il senno di poi potevano far immaginare che non stesse bene, ma non l'effettiva gravità della situazione, gestita con estrema riservatezza. Poi, il 23 agosto, il Duomo Nuovo di Brescia si trovò gremito di volti commossi: familiari, amici, appassionati, colleghi. C'è Pierluigi Pizzi, ci sono Alfonso Antoniozzi, Francesco Meli, Serena Gamberoni, un pallidissimo Michele Pertusi, Marco Tutino, Leo Nucci, Cecilia Gasdia, Luciana D'Intino, allieve, agenti, direttori artistici, una nutrita

rappresentanza del Club dei 27 di Parma. C'è, sconvolto, Francesco Renga, c'è il sindaco di Brescia Emilio Del Bono con l'assessora alla cultura Laura Castelletti. Quando il feretro attraversa la navata, parte un applauso che non suona come la stucchevole moda delle esequie televisive, ma come l'ultimo omaggio sentito e spontaneo all'artista che tante volte quel tributo l'aveva raccolto sorridente alla ribalta.

Era nata a Genova il 14 maggio 1957, con un cognome di origini sarde, quel Dessy che suona esotico nelle prime locandine e presto si converte in Dessì. Giovanissima si trasferisce con la famiglia a Brescia dove intraprende gli studi musicali (coetanea delle nostre mamme, ricordo bene la compagna di classe che mi parlò di una conoscente di sua madre nell'adolescenza che poi era diventata una cantante lirica; mi chiese se ne sapessi qualcosa: eccome!), per poi diplomarsi al Conservatorio di Parma. Il debutto è precoce, ma non prematuro: a ventun anni, Daniela Dessì è Serpina nella *Serva padrona* di

Pergolesi. Questo è il mondo in cui si muove nei primi anni, Barocco e Belcanto, da Monteverdi a Händel, da Cimarosa a Rossini. E molto Mozart. È un repertorio sofisticato, che attraversa rarità e riscoperte, la vede Matilde nell'**Elisabetta regina d'Inghilterra** a Torino con due titani del calibro di Lella Cuberli e Rockwell Blake, nel **Giulio Cesare** le fa condividere il palco (nei panni **en travesti** di Sesto) con Montserrat Caballé. È Flaminio nell'opera omonima di Pergolesi, Amira nel **Ciro in Babilonia** e Amaltea nel **Mosè in Egitto** di Rossini. Queste registrazioni, alcune consegnate all'ufficialità, altre scambiate fra appassionati, sono testimonianze preziose di una fase della carriera che non può dirsi gavetta scalpitante di una voce destinata ad altro. Non si tratta di ripiegare, per così dire, su un repertorio meno gravoso in termini di peso vocale in attesa di arrivare a parti che si esita a far pesare su spalle troppo giovani e ai quali saggezza vuole si arrivi gradualmente. È, quello della giovanissima Daniela Dessì, un Belcanto musicalmente tornito, ben guidato nello stile, forte di una vocalità che, se non votata al virtuosismo pirotecnico, si mostra duttile nell'agilità, sempre morbida e rotonda, dagli accenti naturalmente volitivi e sensuali. Così, per esempio, si apprezza la timbratura fluida delle discese al grave in **Alina regina di Golconda** di Donizetti, parte creata da Adelaide Comelli Rubini, passata al registro sopranile dopo non trascurabili

trascorsi contraltili (fu, per Rossini a Napoli, il primo Edoardo in **Matilde di Shabran** e Calbo in **Maometto II**). Il percorso di carriera di Daniela Dessì, da una definizione lirico leggera a una più spinta se non drammatica, può ricordare quello di Mirella Freni, che pure si è affermata inizialmente fra Mozart, il Settecento napoletano e il Belcanto belliniano e donizettiano per poi approdare al Verdi maturo, a Puccini e Giordano. Le differenze fra le due artiste sono evidenti e balzano all'occhio se si considera che nelle fasi pur omologhe della carriera, le parti cardine non si sovrappongono, coerentemente con due personalità non solo vocali ben distinte. Ma quel che val la pena notare e cercare non è l'imitazione di un modello, bensì la capacità di far proprio un esempio. Non si ricalca la carriera di una collega, ma si può prendere ispirazione per il metodo e questo lo ritroviamo valido anche per interpreti attuali come Mariangela Sicilia ed Eleonora Buratto, entrambe attente a una base mozartiana e belcantista coltivata anche nell'acquisizione di ruoli verdiani e pucciniani. Si tratta, in definitiva, di non incasellarsi in categorie rigide, ma di porre al centro l'idea di far musica e teatro al meglio, di non preoccuparsi tanto di definirsi, quanto di selezionare ciò che in quel determinato momento è più congeniale alla propria sensibilità e ai propri mezzi. Il principio, insomma, di cantar bene, di lasciare una propria impronta

personale al di là degli schemi astratti. In questo, peraltro, il rigore tecnico e musicale, la necessità di un'articolazione nitida e duttile che il Settecento, Mozart, Rossini, Bellini e Donizetti impongono sono doti preziose nell'approcciarsi a qualsivoglia autore e partitura. Questa è stata la chiave della carriera di Daniela Dessì, il cui incontro con Riccardo Muti sfocia in uno stretto rapporto in opere come *Così fan tutte* e *Rigoletto* e la traghetta verso un nuovo repertorio con il *Don Carlo* scaligero del 1992. Spettacolo invero controverso, reso celebre più che altro dall'incidente di Luciano Pavarotti nell'ascesa al Si naturale di «Sarò tuo salvator, popol fiammingo, io sol», ma criticato anche per altri aspetti più sostanziali che incidentali. Dessì non fu fra i bersagli principali, come invece Zeffirelli e Muti, ma nel gioco dei confronti e nella diffidenza verso un soprano noto soprattutto in altro repertorio, venne comunque coinvolta in un esito claudicante, solo parzialmente oggetto di successive rivalutazioni. Il cammino verdiano del soprano ligure, però, non conobbe vere e proprie battute d'arresto e pareva già segnato dalla "benigna stella" del fortunato *Ernani* andato in scena al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca del 1991. Un *Ernani* coraggioso, ma con piena ragione, per il cast giovane che schierava anche Vincenzo La Scola, Paolo Coni (poi anch'egli alla Scala come marchese di Posa) e Michele Pertusi. Poi, anche il

tenore siciliano sarebbe scomparso prematuramente per problemi cardiaci, mentre la carriera del baritono umbro sarebbe stata più breve di quanto auspicato (il solo Pertusi si trova ancora a mietere meritati successi), ma allora fu senz'altro un'operazione lungimirante, riuscita, felice. La metà degli anni '90, tuttavia, non è il momento più prospero nella carriera di Daniela Dessì. È frequente, specie per soprani di tipologia prossima al lirico leggero, che intorno ai quarant'anni o in caso di gravidanza, con relativi cambiamenti fisici e ormonali, si debba gestire un'evoluzione della propria voce. Non è sempre facile. Dalla relazione con il tenore Giuseppe Sabbatini nasce il figlio Jacopo, la coppia si separa, il repertorio si sta rinnovando: un insieme di fattori personali, fisici e artistici che si ripercuote in una fase piuttosto delicata. Nel 1995 torna al Rossini Opera Festival come Mathilde in *Guillaume Tell* al fianco di un amico di vecchia data come Pertusi: la parte sembrerebbe sulla carta calzarle a pennello e la sua scrittura (in vece dell'inizialmente prevista Renée Fleming) può essere la migliore delle idee. Il risultato non è all'altezza delle aspettative e il soprano non sembra al meglio della sua forma. Peccato. Anche questo è, tuttavia, un aspetto significativo da tenere in considerazione, un particolare da cui astrarre il generale. La carriera di un artista, nella sua arcata complessiva così come negli

esiti delle singole performance, non dipende solo dagli aspetti strettamente tecnici, dalle scelte di repertorio e dal rapporto con gli altri musicisti. La risposta della voce, così come la partecipazione interpretativa, è legata anche alla sfera personale, allo stato emotivo. Parlando delle parti affrontate da Dessì non sembra casuale notare che, dopo la maternità e la crisi sentimentale, **Madama Butterfly** diventi una delle opere più frequentate, e con maggior coinvolgimento. Parimenti, la nuova relazione che stringe dal 2000 con il tenore Fabio Armiliato nasce con una produzione di **Andrea Chénier** e quest'opera resterà un cardine degli ultimi anni di carriera, quasi un feticcio della nuova coppia. In effetti, non sono moltissime le occasioni in cui la vediamo al fianco di Sabbatini: il Rossini sacro e **La bohème** (di cui restano incisioni ufficiali), soprattutto, ma per il resto lei frequenta poco il repertorio francese in cui lui eccelle e una **Traviata** arriva occasionale e decentrata nel 1994 a Tokyo (il video è disponibile su youtube). Con Armiliato, oltre agli **Chénier**, **le Aide**, **le Tosche**, **le Manon Lescaut** abbondano. Arrivano **La fanciulla del West** e **Francesca da Rimini**, torna anche **Ernani** e si intraprende un'incisione della **Traviata** che è una sorta di non troppo celata rivincita. A Roma nel dicembre 2009, infatti, pare che Daniela Dessì sia in procinto di tornare a Violetta, parte che in teoria si sarebbe facilmente associata alla sua voce piena,

appassionata, versata al dramma e ferrata nel Belcanto. Tuttavia, Franco Zeffirelli entra in rotta di collisione: la figura del soprano non coincide con la sua idea del personaggio. Che Daniela Dessì sia sempre stata una bellissima donna non sembra esserci dubbio e anche quando nei primi anni affrontava ruoli maschili le forme prosperose erano comunque compensante in maniera credibile dalle lunghe gambe slanciate. Ora il regista fiorentino la giudica troppo imponente ("ben piazzata" è la citazione testuale ben poco galante, oltre che non proprio aderente alla realtà), e lei, oltre alla **Traviata** (in cui avrebbe dovuto cantare anche Armiliato), cancella pure un previsto **Falstaff**: la motivazione ufficiale è «per un insieme di circostanze legate alle scelte compiute nelle regie degli allestimenti». L'episodio della **Traviata**, al di là dello scontro con Zeffirelli, è emblematico anche di un momento in cui Daniela Dessì si mostra molto attenta a lasciare una testimonianza discografica della sua attività. Dopo le incisioni dei suoi primi anni, le varie collaborazioni con Muti (**Rigoletto**, **Pagliacci**, **Falstaff**, **Così fan tutte**, **Don Carlo**), compaiono album solistici per la Decca (arie di Verdi e Puccini, repertorio sacro) e la Philips (duetti d'amore con Armiliato), ma anche altre raccolte e opere complete per etichette minori, indice di una precisa volontà e un impegno personale nel realizzare questa documentazione. È senz'altro molto interessante potersi confrontare con questi

progetti, che contribuiscono a una riflessione sull'ultima fase della carriera di Daniela Dessì, una fase che sarebbe un errore definire semplicemente come "verista". Indubbiamente la frequentazione di Puccini e della Giovane scuola è l'elemento più evidente della Dessì del XXI secolo, con l'approccio anche a parti di norma attribuite al soprano drammatico. È il caso di **Turandot**, che si progetta in un significativo debutto congiunto dei due più eminenti soprani liguri in attività: 2012, Carlo Felice di Genova, Dessì nel ruolo del titolo e Mariella Devia come Liù. Poi, le cose non vanno come previsto, un'indisposizione scombina i piani e le prese di ruolo non si sincronizzano: nella primavera del 2012 abbiamo effettivamente Devia con la collaudatissima Giovanna Casolla e pochi mesi dopo la principessa di gelo sarà Dessì con la Liù di Roberta Canzian (e il Calaf di Armiliato). Sfuma così la suggestione di veder affiancate la siderea purezza di Mariella e l'ombreggiata sensualità di Daniela lustri dopo quell'**Adriano in Siria** di Pergolesi dove, nel 1985, avevano condiviso il palco del Comunale di Firenze. Resta l'interesse per i due debutti. Nel caso di Dessì ci si chiede se questo approdo non sia eccessivo. Senz'altro, non si tratta di un soprano drammatico di stampo wagneriano, non uno di quei titanici oricalchi femminili associati alla parte in grandi, mitiche edizioni storiche. A ben guardare, però, la prima Turandot

fu Rosa Raisa, un soprano che, sì, frequentava il repertorio più spinto e cronologicamente vicino, ma si spingeva pure indietro nel tempo verso parti che sollecitavano la preparazione belcantista all'italiana affinata con la grande Carlotta Marchisio. La parte di Turandot non consta solo degli acuti saettanti del finale secondo o delle sferzate imposte da Alfano, ma esige anche di addolcirsi nel "primo pianto", di colorarsi di mistero nell'enunciare gli enigmi, sfumare con sensibilità intima, dolente o serpentina in "In questa reggia". Richiede, insomma, non solo lo spessore e la proiezione vocale per sostenere la scrittura senza farsi sopraffare dall'orchestra, ma anche una piena consapevolezza nel controllo del fraseggio, dei colori, dell'articolazione. Non è, dunque, incoerente con il ritorno degli stessi anni di Dessì a parti più legate ai suoi primi anni di carriera. **Ernani**, si accennava, è ripreso (e inciso) a Torino nel 2009 con la direzione finissima di Bruno Campanella; si fa avanti per qualche tempo senza concretizzarsi l'idea di un ritorno a **Lucrezia Borgia**, ma soprattutto arriva **Norma**. Il debutto avviene a Bologna nel 2008, nello stesso teatro e nello stesso allestimento (regia di Federico Tiezzi) che cinque anni dopo vedranno Mariella Devia vestire per la prima volta i panni della sacerdotessa di Irminsul, com'è prevedibile in una prospettiva assai diversa rispetto alla collega conterranea. Daniela Dessì, prima del debutto,



inserisce “Casta diva” nei programmi dei concerti e rende già chiara la sua linea interpretativa. Chiarissima è la consapevolezza stilistica di chi è nata e cresciuta fra Settecento e Belcanto, si percepisce netta l’idea di legato che sottende all’articolazione della frase, ma pure emerge la carnosità di un timbro in cui la sensualità si ombreggia di malinconia, emerge soprattutto una cura delle consonanti frutto della consuetudine con il canto di conversazione di marca pucciniana. Secondo il **Metodo di canto** di Nicola Vaccaj (1834) sta senza dubbio nelle vocali il cardine dell’emissione belcantista; ora l’accento che Dessì pone sul suono consonantico non altera l’identità dell’opera belliniana in una chiave veristeggianti perché non intende il Verismo in senso deteriore. Mantiene, insomma, buon gusto e consapevolezza ma porta in dote al suo personaggio un tipo di recitazione musicale più naturalista, alla maniera di alcuni grandi soprani storici (il pensiero va alla Violetta di Rosina Storchio). Considerando una linea di continuità virtuosa dal declamato classico di Gluck e della **tragédie lyrique** alla nobiltà aulica del dramma belliniano e donizettiano fino all’incisività naturalista del canto di conversazione della Giovane scuola, variamente innervati di slanci patetici e sentimentali, l’esito d’interprete della Dessì più matura, oltre che sostenuto da una personalità così forte, non è certo peregrino

sul piano dello stile e della consapevolezza storica. Peraltro, la linea è comune anche con quello che si ascolta nelle due monografie dedicate a Verdi e Puccini per la Decca, nelle quali si ascoltano parti ben presenti nel repertorio teatrale e altre destinate a rimanere isolate alla sola esperienza discografica, come Lady Macbeth con “La luce langue”, in cui ancora una volta il senso della parola unito alla brunitura del timbro privo di forzature conferisce suggestione e – pur cupa – nobiltà.

È interessante, a distanza di anni, rileggere quanto l’artista dichiarò a proposito di Norma in un’intervista che realizzai per **Gli amici della musica** proprio in occasione di quell’importante debutto:

Credo che Norma vada affrontata con tutta la capacità espressiva che deriva anche dall’esperienza di palcoscenico, per cui ho aspettato un po’. E devo dire che il mio cammino belcantistico e verista mi ha molto aiutata in questo senso. Ovviamente si tratta di belcanto, di Bellini, ma Norma è comunque estremamente diretta, forte, realistica, e quindi è certamente “verista” sotto un certo aspetto, letterale e non di Giovane Scuola. Il mio passato da belcantista mi ha aiutata ad avere una capacità di visione del personaggio nello stile del primo ottocento, mentre la mia esperienza verista mi ha aiutata a dare al personaggio credibilità a livello di parola in musica. Il senso della parola è importantissimo in

ogni opera: sentir vocalizzare può essere bello, i bei suoni piacciono a tutti, ma qualche volta si può prediligere l'espressione, ogni tanto si può anche sacrificare un suono per il senso, per arrivare al cuore della gente. Mi sono ritrovata con trent'anni di carriera, comunque, a fare delle agilità che francamente non mi aspettavo neppure io, agilità vere, non lente, trascinate, delle agilità quasi rossiniane. Quindi per me è stato anche uno scoprire che vocalmente gli anni non passano, per ora. Speriamo di mantenere questa voce il più a lungo possibile, perché con il tempo va curata sempre di più.

Al netto dei segni di stanchezza che una carriera trentennale e la malattia incombente possono aver portato con sé negli ultimi tempi, a interessare è la prospettiva artistica di una musicista capace di attraversare il repertorio da Monteverdi a Giordano, senza tirarsi indietro di fronte a nuovi progetti: Dessì collabora con la ginnasta Vanessa Ferrari e con il cantautore Francesco Renga, prende parte a operazioni che magari non hanno lasciato un segno indelebile come l'opera **La zingara guerriera** di Luigi Nicolini su libretto di Paolo Limiti. Quel che spiace è semmai che il potenziale della Dessì degli ultimi anni, il fascino dell'artista unito alla combinazione fra basi belcantiste ed esperienze romantiche e naturaliste, con una netta inclinazione per le malie decadenti ed estetizzanti, non abbia trovato modo di esprimersi

nella collaborazione più assidua con grandi direttori (pensiamo agli incontri con Bartoletti). È mancata, insomma, l'occasione per vedere anche fruttare il patrimonio di esperienze artistiche in nuovi progetti d'alto profilo. Ne è mancato, purtroppo, anche il tempo. Sempre nell'intervista citata, per esempio, Dessì parlava del desiderio di tornare a Donizetti:

con la mia agenzia ho insistito molto per poter fare alcuni ruoli di questo genere. Affrontati con un'esperienza diversa sicuramente si può dare di più che non a 25, 30 anni, quando si è un po' immaturi per interpretare **Lucrezia Borgia** o **Poliuto**, anche se le si può cantar bene. Con un po' di carriera alle spalle riesci a superare le trappole di questi ruoli terribili: ogni atto di **Norma** ha il peso emotivo di un'opera intera. Al termine di una recita nella quale non ero in perfetta forma mi sono trovata con le stigmate perché avevo le unghie conficcate nelle mani proprio per la tensione emotiva di questo ruolo. Straordinario e bellissimo: io sono stata felicissima di affrontarlo, arricchisce, è di grande soddisfazione vocale, è rischioso, ma son quei rischi che val la pena di correre, perché è veramente bello da cantare, i recitativi del secondo atto sono straordinari. C'è tanto da fare, da esplorare, tanto Verdi. Mi han detto "Adesso ti manca **Nabucco**": un momentino, calma! Per carità, lo farei anche, ma sono quei ruoli che già m'interessano, m'intrigano

meno. M'intriga di più Lady Macbeth, molto più varia, con tutta la scena del sonnambulismo: c'è molto da cantare, molti pianissimi, molto belcanto.

Allora, venne naturale approfondire il discorso sulla natura della voce verdiana:

Io credo che dipenda dal risultato, nel senso che se canti bene una cosa automaticamente ti considerano una cantante di quel repertorio, però per me essere un cantante verdiano significa dare degli accenti giusti al momento giusto. Verdi costruiva tutti i suoi personaggi proprio sulla scultura dell'accento. Non credo che ci sia la voce verdiana, non c'è la voce belliniana, la voce pucciniana, rossiniana, ci sono dei modi per cantare determinati autori. Se hai una cultura musicale capisci che certe cose non vanno fatte, sai come si canta un certo tipo di repertorio, sai che in Verdi se puoi evitare portamenti, se puoi evitare di fare certe cose un po' sguaiatamente è sempre meglio e in questo si può entrare in un ordine di idee. Questa è cultura musicale. Poi io, soprattutto per quanto riguarda la corda soprana, sono dell'idea che la voce verdiana debba essere bella, ricca di armonici, con un bellissimo centro e la possibilità di viaggiare anche sull'agilità. Se parlo di soprano verdiano mi vengono in mente la Tebaldi, la Stella, la Caniglia, cantanti di grande bellezza vocale, indipendentemente dalle loro singole capacità e possibilità.

Desdemona deve avere una bellissima voce, come Leonora, Amelia, Aida e così via. Voce nobile, voce bella, che abbia un corpo, una bellezza di suono. Non si può cantare Verdi altrimenti. Forse **Nabucco** ti può portare a pensare a una voce più aggressiva, ma, insomma, non mi piacciono le vociacce che si buttano a fare **Nabucco, Attila, I vespri siciliani**. Come per **La traviata**: ci vuole voce voce voce e ancora voce. Tutto analizzato con un po' di ragionamento. È chiaro che Violetta ha una voce diversa in ogni atto, ma quello dipende dalla tua espressività. Verdi scrive proprio che una voce si deve piegare agli accenti. Onestamente non ho voglia di ascoltare il Sonnambulismo di Lady Macbeth da una vociaccia. Certo che può funzionare una voce come quella della Verrett, un po' nera, con un accento particolare, ma non certo brutta! La stessa Gencer usava magari degli effetti particolari, ma quando c'era da fare puro belcanto legato, come nel **Macbeth** capita spesso, la bellezza veniva fuori eccome. L'idea sfumò, così come l'ultimo sogno nel cassetto: «vorrei divertirmi facendo Carmen una volta. Quasi tutti i soprani che mi hanno preceduto l'hanno cantata, quindi perché no?

Parimenti, anche i percorsi di insegnamento che Daniela Dessì aveva intrapreso con profitto negli ultimi anni sono stati bruscamente interrotti dalla malattia e dalla morte, ma hanno lasciato un segno

molto profondo nelle allieve. All'indomani della scomparsa, intervistai i soprani Marta Mari e Mihaela Marcu, che Dessì seguiva come insegnante da qualche tempo. Ricorda Mari:

Abbiamo lavorato su molti personaggi che facevano parte anche del suo repertorio e la prima indicazione che mi dava era sempre di non fare mai il passo più lungo della gamba: cantare i ruoli adatti alla mia voce e salire di livello gradualmente, per non rovinarla. Era prodiga di indicazioni espressive, su come pensare il personaggio e trasmetterlo facendone trasparire le emozioni momento per momento. Dal punto di vista tecnico puntava moltissimo sul canto sul fiato. Diceva: "Respiri... e ti piazzi", mi suggeriva di "sganciare" la mandibola per facilitare l'ampiezza del suono e di pensare, invece, un sorriso interno. Faceva sempre degli esempi per aiutarmi a comprendere meglio, anche per quanto riguarda l'interpretazione, in modo da indicarmi il modo più efficace per infondere alla frase una particolare intenzione espressiva. Daniela, con la sua straordinaria carriera, avrebbe anche potuto permettersi di essere altezzosa, invece era di una bontà e umiltà incredibili. I suoi allievi erano d'oro, intoccabili per lei; ci avvertiva del fatto che il mondo del teatro è pieno di invidie che ci consigliava di ignorare. [...] Lei non conosceva invidia, era di una semplicità e di una generosità

straordinarie: era felice dei nostri successi, ci incoraggiava, ci dava tutta se stessa. Aver ricevuto l'elogio e i consigli di tale calibro mi riempie di gioia, ma sono ancor più contenta e fiera di essere stata sua allieva e lo sarò sempre: è stata una grande insegnante e una grande amica e non posso sentirmi che fortunata ad averla incontrata.

Marcu, a sua volta, racconta:

È stato per me un onore e un privilegio studiare con un'artista di tale grandezza. La ammiravo profondamente già prima di incontrarla e la ascoltavo spessissimo, quasi fosse per me un punto di riferimento. Non riuscivo a credere che un'artista come lei mi avrebbe voluto regalare un po' del suo tempo. Mi sentivo una bambina davanti lei e pensavo che sicuramente mi avrebbe detto che non andava bene niente. Alla fine ho scoperto che non ero poi così disastrosa. Partire per andare a studiare da lei era una gioia, perché sapevo già che avrei trovato tutte le soluzioni ai problemi tecnici che incontravo in quel momento e che avrei trovato anche conforto e fiducia. Non era solo una maestra, in qualche modo diventava come una mamma. Devo dire che già dalle prime lezioni con lei sono stata cambiata tantissimo! Quindi non vedevo l'ora di ritornare per scoprire sempre di più e imparare cose nuove! Mi trasmetteva la sua vastissima esperienza; mi ha insegnato moltissimo tecnicamente

e corretto molte cose alla ricerca dell'impostazione giusta del suono: un'impostazione omogenea che permette cantare con facilità, senza essere costretta a mettermi in una determinata posizione per emettere un suono. A livello interpretativo per me era geniale, quando lei mi faceva qualche esempio cantandomi una frase, provavo vergogna nel tentare di rifarla. Sotto il profilo umano era un vero sostegno. Era una donna estremamente intelligente e con un grande cuore. Devo dire che è stata una forte emozione sapere che era in sala al mio debutto come Gilda, che sono riuscita a condurre a buon fine seguendo i suoi consigli.

Una donna da cui si aveva solo da imparare.

Daniela Dessì era una donna e artista che non ha mai smesso di stupire con la sua eleganza e intelligenza. Ci si sentiva impazienti di imparare il più possibile di quel fascino e perfezione che la caratterizzava! Era un esempio di rigore e disciplina ma soprattutto una donna eccezionale! Era una persona molto forte ma con un cuore immenso. E questo, noi che abbiamo avuto l'onore di conoscerla da vicino, l'abbiamo avvertito nella vita reale, non solo come artista in palcoscenico.

La stessa Dessì, già nel 2008, mostrava idee lucide e attualissime ai tempi degli **streaming** proliferati durante la pandemia, dei fenomeni **crossover** e delle celebrazioni e dei dibattiti sorti con il riconoscimento del Canto lirico a Patrimonio

culturale immateriale dell'umanità UNESCO. Idee che possono ben porsi a sintesi e suggello di questa panoramica sull'artista:

ben venga quindi anche la sala cinematografica! Gli americani ci hanno preceduto con queste dirette e da queste possiamo prendere esempio. Anni fa feci un **Requiem** di Verdi a Notre Dame a Parigi con il maestro Muti e la Scala: mi ricordo che c'erano 11000 mila persone nella chiesa e 13000 fuori a vedere i maxischermi! Così si coinvolge la gente, la si avvicina piano piano alla lirica. Io ritengo sempre che l'opera vada sentita in teatro, però se non c'è la possibilità va anche bene vedere una cosa di questo genere, le persone possono rimanere colpite e andare a vedere poi cos'è l'opera in teatro. Perché l'opera è il teatro: lo spettatore ha tutta un'altra possibilità di scambiare energia con l'artista, di essere coinvolto. C'è bisogno di sostenere la lirica perché veramente con i nostri governi è stata tartassata tanto. È un patrimonio culturale, fa parte della nostra storia. Le scorciatoie pubblicitarie non portano a nulla, ognuno deve rivendicare la propria identità artistica. Mi sono stati offerti dei dischi con Bocelli, ma la mia prima e unica esperienza con lui è stata **La bohème** a Cagliari. Non lo conoscevo, non sapevo di cosa si trattasse, era la sua prima opera importante: nel momento in cui ti rendi conto di che si tratta dici "Con tutto il rispetto, ma ognuno ha le sue strade". Ho scelto di non

registrare né quella **Bohème** né poi **Tosca**. Farebbe bene invece un po' meno di critica e un po' più d'interesse, secondo me. Purtroppo soprattutto noi cantanti italiani siamo spesso più criticati che supportati nel nostro paese, mentre altrove succede esattamente il contrario, qualunque cosa facciamo. E poi, ripeto, è una grande risorsa: a Bologna, parlando con alcuni amici ristoratori, abbiamo visto che questa **Norma** ha portato un notevole indotto per alberghi e ristoranti, il teatro era veramente pieno. Quindi il nostro è un mondo che crea interesse. La voce lirica, basta vedere il successo che hanno anche i dilettanti nei programmi televisivi quando si cimentano in un brano d'opera, fa sempre effetto. Ormai si è abituati ai microfoni, invece trovarsi di fronte al miracolo della voce credo che alla gente faccia effetto. La tecnica è uguale per tutti, ma l'applicazione è naturale e molto soggettiva. C'è una regola di base, ma poi se mi facessero respirare come un altro soprano non ci riuscirei, la cosa migliore è provare le cose per metterle addosso al proprio corpo. Quasi mai un grande cantante è un grande maestro di canto, può essere un grande maestro d'interpretazione. Ho sempre cercato di fare cose che non andassero oltre le mie possibilità. La serata migliore o peggiore può capitare a tutti, però bisogna avere uno standard che sia sempre elevato. Ho sempre puntato a dire "Se faccio quest'opera è perché posso dare il 150%", se

posso dare solo l'80 è una fatica immane e la tua voce poi ne risente tantissimo. Ho cominciato a cantare prestissimo: era automatico fare delle scelte per mantenere una voce così giovane e non rovinarmi nel giro di 4-5 anni. Poi mi sono appassionata a tutto il repertorio che ho cantato, amo moltissimo il Barocco, tutto il repertorio napoletano: Pergolesi, Cimarosa, Paisiello, Pergolesi, Traetta. Ho fatto tante opere sconosciute: quando ce n'era una nuova si diceva "Chiamiamo la Dessì così ce la fa"! Mozart è stato altrettanto importante, come poi Verdi, Puccini, il Verismo che sto facendo. Ogni sfida è importante, perché adagiandosi sulle cose troppo facili non si va avanti.



# Rassegne



04





# Massimiliano Damerini: ritratto d'Artista

di Roberto Iovino<sup>1</sup>

*Quando da giovane mi fu prospettata  
l'ipotesi di andarmene da questa città  
e magari anche dall'Italia per  
intraprendere  
la carriera, non me la sentii,  
perché qui sono le mie radici...  
Amo Genova, il suo clima...*

**Massimiliano Damerini**

Agli inizi degli anni Settanta, superato da privatista l'esame di teoria e solfeggio, venni ammesso alla classe di composizione di Sergio Lauricella al Conservatorio "Niccolò Paganini". Le lezioni all'epoca erano "collettive": si stava in classe diverse ore, si ascoltavano i lavori di tutti i colleghi presenti e spesso si finiva tutti al bar a prendere un caffè con il Maestro. In classe feci la conoscenza di alcuni musicisti che ho poi frequentato quasi tutta la vita.

C'erano colleghi iscritti da poco o neofiti come il sottoscritto: ricordo il violoncellista Nevio Zanardi, il flautista Antonio Plotino entrambi strumentisti già in carriera interessati ad approfondire

la materia musicale con il corso di composizione e i giovani Andrea Basevi e Patrizia Mannori. E poi c'erano "i veterani" ormai prossimi a concludere il loro percorso di studi: personaggi abbastanza curiosi, caratteri diversi che si riflettevano sul loro lavoro creativo, dall'esuberante Federico Ermirio con la sua immancabile sahariana al più compassato e ironico Giacomo Cavo al frenetico Raffaele Cecconi entrato nella classe di Lauricella a completare il percorso dopo aver frequentato quella di Adelchi Amisano. E infine c'era lui, "il pianista", Massimiliano Damerini. Tutti, chi più chi meno, mettevano naturalmente le mani sulla tastiera (Cecconi, allievo di Martha Del Vecchio, vantava una preparazione di prim'ordine), ma quando si trattava di leggere una partitura complessa, al pianoforte sedeva lui che con apparente noncuranza leggeva qualsiasi cosa, fosse stata anche una partitura capovolta. Ho conosciuto così Massimiliano Damerini, imparando subito

non solo ad apprezzarne le incredibili qualità musicali, ma a riconoscerne la semplicità e la disponibilità umana. Aveva nelle mani potenzialità enormi già allora e una testa incredibilmente musicale, doti che avrebbero potuto tranquillamente portarlo ad atteggiamenti da prim'attore; invece, mai, da allora in oltre cinquant'anni di conoscenza, gli ho visto perdere il senso della misura, quella affabilità e serenità che ne ha fatto prima una splendida persona e poi un grande artista.

### La vita

Massimiliano Damerini era nato il 24 settembre 1951 a Rivarolo, all'Ospedale Celesia e trascorse i suoi primi anni di vita a Sampierdarena. La mamma era genovese, il nonno romagnolo; il padre era originario di San Paolo del Brasile dove i genitori toscani si erano trasferiti perché il nonno di Massimiliano aveva trovato lavoro come responsabile delle ferrovie in Amazonia. Discende probabilmente da qui l'amore di Massimiliano per i Paesi sudamericani che avrebbe visitato spesso e che lo hanno sempre accolto con grande entusiasmo. In casa Damerini, non c'erano musicisti professionisti. Il padre, tuttavia, era un violinista dilettante e amava l'opera. Con il figlio ascoltavano la radio e seguivano le opere sui libretti. La svolta risale al 1958 quando il padre regalò a Massimiliano un pianoforte.

Fu amore a prima vista.

Il mio primo maestro importante è stato Alfredo They – ha raccontato Damerini nel corso di una intervista<sup>2</sup> – pianista molto conosciuto soprattutto in mezzo alle due guerre. Dopo il secondo conflitto mondiale la sua attività di concertista si era un po' ridotta. Da Alfredo They ho imparato molto; lui, purtroppo, morì quando io stavo preparando l'esame dell'ottavo anno: ho, quindi affrontato un cambio "forzato" di insegnante, nel senso che mi sono trovato senza un docente. Ciononostante, l'essere "passato" sotto Martha Del Vecchio, insegnante eccezionale, mi ha condotto ad altri "lidi".

Alfredo They mi ha insegnato l'amore per la musica nuova: è stato lui, per esempio, il primo interprete in Italia negli anni Venti di un autore che io ritengo importantissimo e troppo spesso trascurato qual è Karol Szymanowski, artista polacco che nel suo paese è secondo solo a Chopin. In Italia è invece troppo poco eseguito e troppo poco conosciuto. They mi ha, inoltre, introdotto alla musica del nostro tempo: all'epoca ero ancora un ragazzino, quindi ho cominciato proprio con lui a "scavare" nella musica contemporanea.

Il primo pezzo del Novecento che ho studiato è stato il **Quaderno Musicale di Annalibera** di Luigi Dallapiccola, dedicato alla figlia. Conobbi Dallapiccola molto marginalmente e me lo presentò

Dino Ciani, ma ebbi modo di entrare in contatto con la figlia Annalibera, risiedente in Gran Bretagna e in quel momento docente universitaria a Edimburgo: suonai più volte per la BBC nella capitale scozzese e in una di queste occasioni ebbi il piacere di eseguire il *Quaderno Musicale di Annalibera* con Annalibera in prima fila!

Alla morte di They, Damerini, dunque, trovò l'insegnante ideale in Martha Del Vecchio e si legò d'amicizia a Dino Ciani, grande pianista, allievo della stessa Del Vecchio, morto tragicamente troppo presto, quando il suo talento stava imponendosi a livello internazionale.

1. Rapallo 1973, Damerini fra Martha Del Vecchio e Pietro Berri.



Intanto, però, Damerini aveva cominciato a farsi conoscere. Constatata la sua facilità di lettura, infatti, They che era consulente del

Carlo Felice negli anni Sessanta, lo segnalò al Teatro e Damerini esordì suonando la celesta in un concerto diretto da Bruno Maderna. Quella

prima esperienza ha segnato l'inizio di una proficua collaborazione con il Teatro genovese.

Mi ingaggiarono come maestro sostituto. – ha raccontato Damerini in una intervista allo scrivente<sup>3</sup> – Fu una scelta felice perché lavorare con direttori come Sonzogno, Patanè, Molinari Pradelli e con cantanti come Kraus, la Kabaiwanska, Bergonzi fu una esperienza incredibile. Accompagnare i cantanti mi fece capire l'importanza del respiro, un aspetto che i pianisti non tengono solitamente in particolare considerazione. Il passo successivo lo feci diventando il pianista di Cathy Berberian (la prima moglie di Luciano Berio, una delle più grandi cantanti del nostro tempo n.d.r.). O meglio, eravamo in due, io e Bruno Canino e ci dividevamo i concerti sulla base dei rispettivi impegni. Con la Berberian ho imparato davvero tanto, era formidabile...

Nel frattempo Damerini (diplomatosi in pianoforte nel 1972) si era iscritto al corso di composizione al "Paganini" nella classe di Sergio Lauricella. Si sarebbe diplomato nel 1974, ma sin dalle prime lezioni aveva evidenziato una predisposizione non comune. Basta riportare una testimonianza del compositore genovese Giacomo Cavo che frequentò con lui l'anno in prova:

Da sempre ho ribadito con gli allievi a scuola e anche con le mie

figlie quanto sia importante avere sì ottimi insegnanti ma quanto soprattutto lo sia avere compagni di studi più bravi di te con cui confrontarsi: ho sempre detto che avere avuto due compagni di studio come Massimiliano [Damerini] e Federico [Ermirio], conosciuti entrambi all'esame di ammissione a Composizione nell'ottobre 1969, sia stata per me una grande fortuna, e ancora lo confermo. Ricordo un episodio molto curioso. Un giorno il M<sup>o</sup> Lauricella chiese a Massimiliano di andare a prendere in biblioteca una partitura per poterla analizzare. Rimasti soli, si girò verso di me e mi disse: «Senta Cavo, per quello che ho visto in questi primi due mesi sono pienamente soddisfatto del suo lavoro e credo che lei possa continuare tranquillamente con ottimo profitto; soltanto cerchi di non andarmi in crisi e soprattutto non si spaventi per quello (accennando a Massimiliano appena uscito dall'aula), sappia che io ho ancora più paura di lei e non so fino a che punto riuscirò a stargli dietro!» L'aneddoto è sintomatico di cosa si possa creare all'interno di una classe quando vi sia un elemento positivamente "destabilizzante" e quanto nel contempo fosse Lauricella una persona veramente straordinaria: mi sembra ancor ora di sentire le sue precise parole: un poco esagerato forse, come era nelle abitudini del Maestro di cercare sovente il paradosso (in effetti gli seppe star dietro eccome) però estremamente

significativo della particolare atmosfera che si respirava in classe!

Le qualità pianistiche unite alle conoscenze compositive, hanno portato presto Damerini a guardare con attenzione alla produzione contemporanea.

They – ha ricordato ancora il nostro Artista nella citata intervista a «La Repubblica» – nel periodo della sua consulenza aveva impostato programmi musicali con un'attenzione alla contemporaneità. E io ebbi modo di ascoltare Nono, Bussotti. Dino Ciani mi presentò un giovanissimo compositore ancora agli inizi, Salvatore Sciarrino. Erano anni di turbolenza: certe esecuzioni suscitavano le ire del pubblico e io partecipavo anche con una certa passionalità alle dispute in sala. Pian piano alcuni compositori (Bussotti e Sciarrino come primi) hanno iniziato ad affidarmi loro esecuzioni, la voce si è sparsa e sono diventato il pianista delle prime assolute non solo in Italia. In pratica per una trentina d'anni sono stato il pianista di riferimento per i compositori del nostro tempo...

Moltissime le composizioni a lui dedicate da autori quali Ambrosini, Asturias, Carluccio, Di Bari, Donatoni, Fellegara, Ferneyhough, Gaslini, Gentilucci, Landini, Oppo, Porena, Sciarrino, Skrypczak, Sotelo, Tanaka, Vacchi ecc.. La vera e propria carriera pianistica era iniziata nel 1971 con il secondo premio ottenuto al Concorso di

Treviso. Da allora Damerini si è imposto come uno degli interpreti più rappresentativi della sua generazione.

2. Treviso 1971, premiazione di Damerini.



In oltre cinquant'anni di carriera, ha suonato in alcuni dei più importanti teatri e sale da concerto del mondo: Konterhaus di Vienna, Barbican Hall di Londra, Scala di Milano, Colon di Buenos Aires, Gewandhaus di Lipsia, Salle Gaveau e Cité de la musique di Parigi, Auditorio Nacional di Madrid, ecc. ecc. Ha collaborato con orchestre quali la London Symphonic, la BBC Symphony, la Deutsches-Symphonie di Berlino, l'Accademia di Santa Cecilia di Roma.

Il pubblico italiano è davvero caloroso – ha raccontato una volta – mi piace molto suonare per i miei connazionali. Tuttavia il pubblico tedesco che può sembrare più freddo ha maggiore cultura. Il giapponese ha una disciplina ferrea e grande senso del rispetto: nessuno tossisce nemmeno fra un tempo e l'altro di una sonata.....

Poi amo moltissimo non solo i luoghi ma anche le persone dell'America Latina: sono molto affabili e proprio latine! Racconto spesso un episodio che mi è capitato in Messico. Una volta suonai un programma con Chopin, Liszt e vari autori; un signore anziano, piccolo e magro, alla fine venne in camerino e non sapendo che parlo lo spagnolo, senza proferire parole mi strinse fortemente le mani: stava piangendo! Questa è una delle soddisfazioni più belle della mia vita, la più bella per un interprete<sup>4</sup>.

Nel 1976 ha affiancato l'insegnamento all'attività concertistica e a quella compositiva, entrando come docente di musica da camera al Conservatorio "N. Paganini": una classe che non esisteva ancora e che fu creata per lui dall'allora direttore Gino Contilli con ammirevole lungimiranza (e sicuramente con l'avallo di Sergio Lauricella). Nel tempo Damerini ha dedicato ampio spazio alla didattica tenendo masterclass in giro per il mondo, ma accettando anche la nomina a docente agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt (1998), ai corsi organizzati dal Centre Acanthes ad Avignone (1999) e ai corsi internazionali di Pinerolo. Artista aperto e "curioso" Damerini ha affrontato anche repertori originali con escursioni nel jazz e nel leggero, il tutto sempre con il rigore e il buon gusto dell'interprete attento al rispetto della musica,

qualsiasi essa fosse.

Il 12 marzo 1991 Damerini è stato fra i fondatori dell'Associazione «Bogliasco per Skrjabin» insieme a Lidia Baldecchi Arcuri, Edilio Frassoni, Daniela Grondona, Ruggero Pierantoni, Piero Santi, Francesca Sivori, Claudio Tempo, Luigi Verdi. Scopo dell'Associazione, poi divenuta «Centro Studi Skrjabin» era lo studio e la rivalutazione del grande compositore russo che con la riviera ligure aveva avuto rapporti stretti. Agli inizi degli anni 2000 Aldo Bennici, direttore artistico della GOG, ha coinvolto Damerini come responsabile del settore di musica contemporanea e per quattro o cinque anni Damerini ha costituito un gruppo di lavoro con Georg Mönch (violino), Roberto Fabbri (flauto), Luisa Castellani (canto) e con alcune prime parti dell'Orchestra del Carlo Felice. Una serata storica è stata quella dedicata al compositore giapponese Toshio Hosokawa. Nel 2020 con il figlio Luca, cantautore emergente, produttore e vocal coach, ha dato vita a una nuova etichetta musicale, "The Library"; il nome è stato suggerito ai due fondatori dalla scelta della sede: il salone di casa, liberato da tutti i mobili e arredato solo con uno splendido Steinway e una imponente libreria. Con l'etichetta di famiglia, Damerini ha prodotto le sue due ultime notevoli "fatiche": la registrazione dell'integrale pianistico di Schubert e delle Sonate di Beethoven. Quest'ultimo

progetto era probabilmente quello che più gli stava a cuore, il suggello a una grande carriera di interprete. A Beethoven ha dedicato le sue estreme energie, riuscendo a pubblicare l'ottavo e ultimo volume poche settimane prima della sua scomparsa, avvenuta il 20 luglio 2023 per un male incurabile. L'integrale beethoveniano rimane, dunque, il suo testamento artistico più straordinario e profondo che potesse immaginare.

### *L'interprete*

Nicholas Kenyon sul «Times» di Londra ha definito Damerini «dominatore assoluto della tastiera e del suono», mentre la «Suddeutsche Zeitung» lo ha inserito nella terna dei maggiori pianisti italiani del nostro tempo accanto ad Arturo Benedetti Michelangeli e a Maurizio Pollini. Il compositore Elliot Carter dopo averlo ascoltato a New York ha dichiarato: «Ogni suo concerto è una esperienza indimenticabile». La critica italiana gli ha conferito due volte il prestigioso Premio Abbiati: nel 1992 e nel 2006, quest'ultimo dopo la sua esecuzione di **Ausklang** per pianoforte e orchestra di Helmut Lachenmann (brano del quale era stato il primo interprete a Colonia) con la Sinfonica Nazionale della Rai a Torino. Sono solo alcuni dei riconoscimenti che Damerini ha raccolto come pianista in mezzo secolo di attività. Artista completo, Damerini era dotato di una tecnica incredibile

e di una stupefacente capacità di lettura. Doti che hanno in parte condizionato i suoi primi anni di attività professionale, quando particolarmente ricercato dai compositori d'oggi, gli è stata attribuita l'etichetta di interprete della musica contemporanea. È noto che le etichette sono facili da appiappare, ma difficilissime da rimuoversi. E Damerini ha dovuto faticare per dimostrare di poter spaziare in un vastissimo repertorio attestato, del resto, da una altrettanto ampia produzione discografica. La conoscenza della musica contemporanea e soprattutto la sua formazione di compositore sono, tuttavia, risultati preziosi ai fini della sua maturazione d'interprete.

*Essere compositore – ha dichiarato in una intervista allo scrivente alcuni anni fa<sup>5</sup> – mi ha aiutato molto nella carriera pianistica perché mi ha abituato ad entrare nel pezzo musicale a studiarlo in un certo modo. E trovarmi spesso a proporre prime assolute, senza quindi alcun confronto con precedenti esecuzioni, mi ha attribuito forti responsabilità ma nello stesso tempo mi ha costretto a trovare soluzioni personali che si sono rivelate utili anche quando ho affrontato il repertorio con un atteggiamento di “riscoperta” non influenzata dal già sentito. Nella musica del secolo scorso gli elementi fondamentali sono il bel tema e l'armonia; nella produzione contemporanea non ci sono bei*



temi, occorre lavorare su altri elementi, studiare le parti da altre angolazioni. E questo atteggiamento l'ho trasferito nel repertorio

cercando quindi una mia idea interpretativa che mi ha permesso talvolta di muovermi in maniera alquanto originale.

3. Damerini con Leonard Bernstein (1981)



Al Novecento storico, Damerini ha dedicato nell'arco della sua intera

carriera grande attenzione. Basta citare le sue incisioni dedicate a

Glazunov, alle opere per violino e pianoforte di Bartok (con il violinista Georg Monch) alle Sonate di Hindemith per fiati e pianoforte (con solisti quali Vernizzi e Borgonovo). Spicca poi nella sua produzione discografica l'album «Piano XX», uno dei documenti più preziosi nell'attuale discografia relativi alla letteratura pianistica del secolo passato. Damerini affronta, della prima parte del secolo, Bartok, Debussy, Gershwin, Ives, Janacek, Kodaly, Prokof'ev, Rachmaninov, Ravel, Schoenberg, Skrjabin, Stravinskij, Szymanowsky. Un insieme di letture straordinarie per limpidezza, adesione stilistica, ricerca del suono. Difficile ascoltare *La Valse* di Ravel così trascinate, irruente eppure nobilmente elegante ed ironica. Spicca poi la complessa *Sonata* op. 1 di Berg, restituita con una lucidità analitica ammirevole. Una pagina che merita una riflessione: nel 2008 Damerini eseguì al Carlo Felice in duo con il pianista Alessandro Dolci una trascrizione di Casella della Sinfonia n. 7 di Mahler. Nel corso di una intervista allo scrivente, dichiarò il suo amore per il grande compositore boemo e lamentò il fatto che non si fosse mai dedicato al pianoforte. Ma, aggiunse, con il sorriso, di amare particolarmente la Sonata di Berg che considerava il più bel pezzo pianistico di Mahler! Accanto a Berg un altro autore da citare è Charles Ives: nel disco compare la *Three-Page Sonata*, ma la memoria va al maggio del 1997 quando Damerini all'Auditorium

Montale a Genova eseguì in un concerto organizzato dal Conservatorio «N. Paganini» la *Concord-Sonata*, una delle pagine più complesse e affascinanti del Novecento, sia sul piano interpretativo, sia sotto il profilo tecnico. Indifferente al problema della eseguibilità, Ives ha creato una partitura estremamente dilatata (circa 45 minuti) in cui la tastiera del pianoforte è sfruttata in tutte le sue risorse; straordinaria la ricchezza timbrica, frequente il ricorso ai clusters mediante l'utilizzo di un regolo di legno. La lettura di Damerini risultò di una chiarezza e di una profondità introspettiva esemplari. Quanto alla dilatazione dei tempi esecutivi, Damerini ci ha abituato a ben altri record: basta ricordare le incisioni delle Sonate di Carlo Landini, milanese, allievo di Bettinelli, autore di opere pianistiche decisamente originali per l'articolazione interna, il linguaggio e la durata. L'ultima affrontata da Damerini (che nel 1998 aveva registrato la n. 3 e nel 2020 la n. 5) lo scorso anno, la n. 7 in un unico movimento, dura 56'! Tornando all'album dedicato al Novecento, Damerini passa poi alla seconda parte del secolo con Stockhausen, Berio (l'ardua *Sequenza IV*), Fernyough (Lemma *Icon Epigram*, a lui dedicato), Bussotti e soprattutto Sciarrino. Di quest'ultimo, Damerini è stato l'interprete ideale tanto da incidere nel 1993 per la Dynamic la sua opera omnia pianistica, dalle sue

quattro Sonate scritte fra il 1976 e il 1992 (la prima, la terza e la quarta a lui dedicate) a pagine irte nel loro significato intrinseco come *Variazioni su uno spazio ricurvo* (1990) o *Anamorfosi* (1980) in cui l'ironia di Sciarrino si esplica nella citazione-combinazione di *Jeux d'eau* di Ravel e *Singing in the rain*.

«Un pianista formidabile, senza Massimiliano, la sua tecnica, la sua intelligenza, non potrei scrivere alcunché per pianoforte». L'affermazione di Sciarrino, al di là del doveroso omaggio a un interprete fondamentale per la letteratura pianistica odierna, evidenzia un aspetto. Damerini è stato per i compositori suoi contemporanei quello che sono stati in passato tanti grandi strumentisti per i protagonisti della nostra storia musicale: un rapporto artigianale costruito sul concreto, sulle potenzialità dello strumento affrontato in un rapporto dialettico fra il creatore e l'esecutore. Le indiscutibili capacità tecniche di Damerini, il suo controllo assoluto della tastiera hanno certamente condizionato le scelte degli autori che gli hanno affidato le loro opere. D'altra parte, in una sorta di reciproco scambio, lo stesso pianista ha ricevuto dalle pagine scritte lo stimolo a un continuo perfezionamento e rinnovamento delle proprie potenzialità esecutive. «Sono un eterno ragazzo curioso». Si definiva così Damerini e questa sua curiosità, questa sua apertura intellettuale lo ha portato in termini interpretativi a guardare

anche verso orizzonti originali, particolari. Si possono ricordare le sue visitazioni della musica di Giorgio Gaslini, ma anche di Claude Bolling, compositore e pianista jazz di cui ha inciso con Roberto Fabbriani (flauto), Massimo Scattolin (chitarra), Massimo Moriconi (contrabbasso) e Tullio De Piscopo (batteria) la divertente *Picnic Suite*. Roberto Fabbriani è stato fra i collaboratori più stretti di Damerini che ha costituito una presenza fondamentale nel concertismo anche nel campo cameristico. Damerini ha collaborato con personalità come Cathy Berberian, la cantante Dorothy Dorow, il violinista Georg Mönch, il clarinetista Eduard Brunner, il violinista Grigorij Zhislin, il batterista Tullio De Piscopo, il pianista Marco Rapetti (con il quale ha inciso l'integrale per duo pianistico di Debussy).

4. Genova 2008, Damerini e Grigorij Zhislin.



Ma tornando al “solista”, non si possono dimenticare le sue innumerevoli interpretazioni del grande repertorio affrontato sempre con la doverosa umiltà e il rispetto della pagina scritta, ma anche con il piglio del “minatore ostinato”, alla caccia di una “propria” verità interpretativa. Un autore, sotto questo aspetto, sottoposto a una attenta analisi è stato Chopin.

«La mia lettura del grande polacco è abbastanza particolare – ha dichiarato – può piacere o meno, ma parte da un mio modo personale di sentirlo». Si ascoltino su youtube la **Polacca** op. 53 o la **Ballata** op. 23: letture scavate nel suono, con una estrema varietà di colori, senza alcuna smanceria, in un perfetto equilibrio fra pathos e razionalità. Analoghe impressioni suscitano le Sonate di Schubert, affrontate in più di un’occasione da Damerini che del compositore austriaco amava probabilmente la scrittura essenziale, mai ridondante, squisitamente cantabile con quella “vocalità” di matrice liederistica della quale il nostro artista, felice accompagnatore di tante cantanti nel corso della sua carriera, aveva perfetta padronanza.

Un altro autore ampiamente frequentato da Damerini è stato Liszt, “l’altra faccia” del pianismo romantico rispetto a Chopin. Nel 2011, in occasione del bicentenario della nascita del grande ungherese, Damerini tenne un applaudito recital al Carlo Felice per la GOG eseguendo tre Sonetti dagli **Années de pelerinage** e tre parafrasi verdiane

da **Don Carlos**, da **Rigoletto** e da **Simon Boccanegra** per chiudere con la **Sonata** in si minore. Nel **Simon Boccanegra** Damerini aveva anche “corretto” Liszt ripristinando un accordo di Verdi che l’ungherese aveva tolto e sostituito, ma che suona meglio di quello inserito nella parafrasi: una “correzione” apportata non certo per presunzione, ma nella certezza che la scelta di Liszt fosse stata dettata da un errore di trascrizione della partitura a sua disposizione. Damerini amava Liszt<sup>6</sup>:

Va ricordato che insieme a Verdi ha attraversato tutto l’Ottocento e al di là degli aspetti virtuosistici (è stato l’inventore del virtuosismo pianistico, così come Paganini lo era stato in campo violinistico) mi ha sempre interessato il suo lato più riflessivo. Suono spesso la Sonata e trovo straordinaria la sua genialità nel fondere una cantabilità di stampo italiano con una concezione musicale wagneriana. E al di là delle parentele (Wagner era genero di Liszt) continuo a pensare che, senza Liszt, Wagner non avrebbe fatto la rivoluzione armonica che poi ha compiuto.

Di quel concerto resta memoria su youtube e vale la pena riascoltare propria la Sonata in cui emerge l’abilità dell’interprete nel passare dal fraseggio più delicato e ispirato ai fortissimi più aggressivi e massicci senza mai perdere l’eleganza espositiva in un controllo della tastiera totale. Sarebbero ancora tanti i

compositori da segnalare, prediletti, studiati, approfonditi e affrontati innumerevoli volte nell'arco della carriera, dai già citati Skrjabin e Glazunov, a Brahms e a Debussy. In una ipotetica "aria di catalogo" un solo nome ricorre raramente ed è quello di Schumann a cui Damerini era legato da uno strano rapporto di odio e amore<sup>7</sup>:

Lo amo ma lo temo perché la sua scrittura è terribile, non tanto sul piano tecnico, quanto sotto il profilo interpretativo. Il dualismo della sua concezione musicale (Eusebio e Florestano che si contrappongono continuamente) è davvero complesso da risolvere. Sono pochi i grandi interpreti schumanniani. Io di lui eseguo solo le *Variazioni Abegg*, la Sonata op. 11, *Kreiseriana* e *Humoresque*. Vorrei studiare la Fantasia op. 17 mentre non suonerò mai il suo Concerto per pianoforte e orchestra. Del resto io eseguo in concerto brani che studio per decenni. E mi sorprendono certi giovani che debuttano brani incredibili. Tanti pianisti orientali hanno una tecnica spaventosa, vantano anche un suono curato, ma mi sembrano tutti omologati, non dicono nulla. Preferisco sempre le note false di Richter. Ma cosa sapeva trasmettere!

L'ultima, immane fatica, affrontata da Damerini alla tastiera è stata, come si è già ricordato, la registrazione integrale delle Sonate di Beethoven, con la collaborazione come tecnico del suono del figlio

Luca per l'etichetta di famiglia "Library". Otto volumi, registrati in un arco di tempo ampio (il primo è uscito il 21 febbraio 2020, l'ultimo il 21 giugno 2023), con una meticolosa cura del suono.

Era da anni che nutrivo questo desiderio – mi aveva raccontato al telefono ai primi di giugno del 2023 preannunciandomi l'ultima uscita – ma volevo fare una mia versione nel momento in cui mi fossi sentito sufficientemente maturo. Le Sonate di Beethoven sono un passaggio obbligato per qualsiasi pianista. Mi ci sono avvicinato da adolescente, le ho studiate tutte, ma ne ho eseguito circa la metà in pubblico. Però le ho insegnate tutte e questo mi ha certamente aiutato ad approfondirle. E poi registrarle è diverso che eseguirle in concerto. La incisione è la fotografia di un momento. Fissa una data interpretazione. Ma come sappiamo il bello del nostro lavoro è che ogni volta che affrontiamo un brano ci si trova qualcosa di nuovo. Le paragono a Dante per un letterato. A ogni lettura scopri un aspetto, un dettaglio che ti apre un altro mondo interpretativo. Anche adesso che ho finito di incidere, se dovessi riprendere le Sonate probabilmente farei qualcosa di diverso. È naturale.

L'integrale di Beethoven è una di quelle avventure che possono intraprendere solo i grandi interpreti. E Damerini non solo era uno straordinario pianista, ma tutta la vita è stato ipercritico, tanto

da affrontare le grandi imprese solo quando si sentiva davvero pronto. Per questo ha aspettato la tarda maturità continuando a frequentare Beethoven in tutto l'arco della vita in modo da definirlo in maniera sempre più particolareggiata e personale, in un rapporto di continua dialettica fra la pagina scritta e il suo pensiero interpretativo. La registrazione ci restituisce un Beethoven profondamente meditato. Si prenda l'op. 53, l'*Aurora* e si ascolti il pacato indugiare dell'Introduzione (Adagio molto) che immette nello stupefacente Rondò conclusivo: un controllo del suono perfetto e una gamma vastissima di dinamiche con pianissimi impercettibili eppure nitidi. E poi il movimento finale che si apre con uno di quei canti distesi che sono nella vena beethoveniana e che trovano nel nostro interprete un esecutore davvero ispirato. Difficile scegliere una Sonata fra le 32 su cui soffermarsi per evidenziare la qualità della lettura di Damerini. Ci si limita a citare ancora l'Arietta finale dell'op. 111 (la prediletta da Damerini), una delle pagine più stupefacenti della letteratura pianistica, un condensato di slanci e ripiegamenti con quei trilli sospesi che in Beethoven paiono proiettarsi verso un'altra dimensione, una sospensione del reale. Qui Damerini appare straordinariamente ispirato, questa pagina, doveva essergli particolarmente cara se la accostava<sup>8</sup> all'ultimo canto della *Commedia* di Dante «laddove

nell'avvicinarsi alla luce divina la voce del Poeta si congela dalla poesia venendo come a mancare. La perdita di peso della musica da un lato, delle parole dall'altro, sembra prefigurare lo stesso vertiginoso, ineffabile orizzonte».

### *Il didatta*

L'equazione grande interprete uguale grande didatta non sempre funziona. Anzi capita spesso che un artista di levatura straordinaria non riesca a capire e a porre rimedio alle difficoltà di un giovane alle prime armi. Massimiliano Damerini è stato, invece, un eccellente insegnante. E ha svolto tutta la vita l'attività didattica con entusiasmo e totale dedizione. Nell'insegnamento Damerini ha trasferito la sua esperienza di interprete e la sua conoscenza della composizione. Per oltre quarant'anni è stato docente di musica da camera al Conservatorio "Niccolò Paganini".

5. 2009, Damerini nella sua aula, il salone del Conservatorio di Genova.



Io ho scelto di insegnare musica da camera per non avere vincoli di programma – ha dichiarato in una intervista<sup>9</sup> – lavorare con ragazzi più maturi e per poter far suonare in libertà i testi più adatti a ognuno di loro. Ho sempre puntato sulla qualità più che sulla quantità: non importa quante ore si stia sulla tastiera, ma il modo. Invece che ripetere migliaia di volte un passaggio che non viene, meglio leggere un buon libro, vedersi una partita della Sampdoria o con la fidanzata: a mente aperta si riesce a studiare aprendo bene le orecchie e 2 ore sul piano bastano e avanzano. Io stesso è molto raro studi 4 ore di fila in un giorno.

Sempre rispettoso degli allievi, gentile nel modo di porsi, era tuttavia estremamente esigente sulla interpretazione musicale. Aveva un orecchio perfetto, coglieva le minime sfumature, era instancabile nel lavorare sulla forma, sull'insieme. Non badava tanto a errori tecnici quanto alla visione del brano nel suo insieme. Nella musica da camera approfondiva la partitura con gli strumentisti e li portava a una conoscenza completa anche delle parti degli altri esecutori, il che garantiva poi una interpretazione assai più consapevole e fluida.

Lavorai con lui – è la testimonianza del violoncellista Simone Cricenti – al Trio di Zemlisky e a pagine di Webern oltre al Trio di Beethoven. Con me c'erano la clarinettista

Gaia Gaibazzi e la pianista Clarissa Carafa. Tranne Beethoven che avevo già in cantiere gli altri brani li aveva scelti lui e lavorando, settimana dopo settimana, ci siamo accorti che ci calzavano perfettamente: aveva capito subito quel che avremmo potuto fare.

Nel formare i gruppi per le lezioni, dunque, Damerini intuiva le possibilità esecutive e cercava pagine adatte ad esaltare le capacità dei singoli e dell'insieme, attingendo anche a repertori meno consueti il che portava i ragazzi a maturare esperienze diverse, spesso illuminanti.

Accanto alla musica da camera, naturalmente, Damerini era richiestissimo come docente di pianoforte. Tanti i suoi allievi privati e tanti gli inviti in Italia e all'estero, appunto, a tenere masterclass sempre affollatissime.

Le lezioni – ha scritto il pianista Alessandro Bistarelli<sup>10</sup> – duravano a lungo, una mattina o un intero pomeriggio e ogni volta uscivo con una rinnovata consapevolezza tecnica e con nuove e insospettate chiavi di lettura. È stato il più grande Maestro di pianoforte che abbia mai incontrato.

Aveva una mano incredibilmente funzionale – è la testimonianza del pianista Simone Sammiceli che ne ha seguito diverse masterclass – eseguiva i passaggi più complessi con una naturalezza sorprendente. Ma per lui la tecnica non era mai

un fine bensì un mezzo per “fare” musica. E le sue lezioni puntavano sempre a chiarire la struttura di un brano, a entrarci dentro per averne una conoscenza piena e completa.

Damerini aveva un rapporto molto aperto con i suoi allievi. Il prestigio di cui godeva era tale da incutere sempre negli studenti un profondo rispetto: studiare con lui era certamente gratificante in Conservatorio come nelle masterclass. D'altra parte Damerini non si risparmiava: durante le lezioni si metteva totalmente a disposizione, partecipava con entusiasmo, soprattutto quando sentiva che dall'altra parte dei leggi archi e tastiera rispondevano positivamente alle sue sollecitazioni: e allora dirigeva il gruppo, pestava i piedi per richiamare l'attenzione sul ritmo, esemplificava alla tastiera, aiutava i ragazzi a capire particolari aspetti esecutivi ricorrendo anche ad aneddoti tratti dalla sua lunga carriera.

A proposito della Sonata per violoncello e pianoforte di Debussy – è la testimonianza di Clarissa Carafa – ci aveva raccontato di averla suonata infinite volte con violoncellisti differenti. E ognuno aveva dato una propria versione: una esperienza preziosa che gli aveva consentito di riflettere a lungo su quella pagina e formarsi una propria idea interpretativa.

Lo scambio di vedute – ha spiegato Damerini alla pianista e

musicologa Cinzia Dichiarà<sup>11</sup> – è un arricchimento incredibile per tutti i componenti di un ensemble, perciò raccomando sempre agli allievi di fare molta musica da camera. Lavorare con altri musicisti apre la mente. La musica peraltro non è una scienza esatta ma un'arte in cui nessuno ha ragione o torto. Ciascuno ha una propria sensibilità, un proprio modo di condurre il discorso e di apportare propri contenuti mediante l'esperienza, la musicalità e anche un'altra cosa che molti dimenticano, la vita vissuta: l'esperienza della vita, infatti, aiuta anch'essa a interpretare la grande musica.....

Nell'insegnare ho sempre avuto grandissime soddisfazioni. Ancora adesso mi capita di incontrare allievi di qualche tempo fa che ricordano tutte le parole che ho detto. Oggi direi loro che, se si vuol diventare concertisti e quindi fuoriclasse, l'unica possibilità di farsi conoscere purtroppo sono i concorsi. Possono avere aspetti negativi, possono esservi consorterie, ad esempio maestri che sono in commissione cosa che non dovrebbe accadere, ma non ne voglio parlare. Inoltre le giurie importanti, uno specchio dei tempi, sono formate da membri diversi per età, provenienza, scuola, dunque è difficile mettersi d'accordo. Accade sovente che qualche concorrente interessante venga scartato per aver sbagliato una nota o aver avuto qualche lieve defaillance. Vanno avanti solo pianisti che siano in grado di suonare tutto velocissimo,



senza fallire una nota ma senza dire molto. Quella non è musica. Io ho bisogno di provare emozioni.

Come i grandi maestri del passato, Damerini chiedeva ai suoi allievi di emozionarsi per emozionare. Di mettere nelle loro interpretazioni la vita vissuta, di non trasformarsi in “atleti” da digitodromo, secondo una felice definizione di Rubinstein.

Quando sentivo Rubinstein, Arrau, Richter in concerto – amava ripetere Damerini – ogni tanto sbagliavano una nota, ma di loro ricordo cose indimenticabili. Oggi quando ascolto qualcuno me lo dimentico presto.

### Il compositore<sup>12</sup>

Da giovane mi sono diplomato in composizione e ho composto molto. In seguito l’aver conosciuto grandi compositori del nostro tempo mi ha frenato. Come interprete, con tutta umiltà perché sono un autocritico ferocissimo, mi sento di dire qualcosa, come compositore non so se possa dare qualcosa di diverso o comunque di nuovo. Col tempo i compositori di valore sono venuti a mancare e di grandi ne sono rimasti pochi, dunque, col mio bagaglio di esperienza negli ultimi 15 anni mi sono rimesso a scrivere. Sono pubblicato da varie case editrici, ma principalmente dalla Da Vinci. Ho scritto per vari organici e le mie opere sono state eseguite da grandi interpreti cosa che mi fa gioire.

Raccontava così Massimiliano Damerini la sua carriera di compositore che si può dunque suddividere in due fasi anche se scorrendo l’elenco delle sue composizioni la distanza fra i due periodi non è così sensibilmente marcata.

Nel periodo dell’apprendistato Damerini ha svolto, secondo la sua stessa dichiarazione, un’attività creativa intensa, mettendo sin da subito a frutto il bagaglio di conoscenze musicali che poteva vantare anche da giovane. Aveva una memoria formidabile. Il comune amico Raffaele Cecconi ricorda i viaggi a Siena che intraprendevano ancora allievi di pianoforte con l’insegnante Martha Del Vecchio. In uno di quegli spostamenti in treno Massimiliano si mise a parlare dell’Adagietto della Quinta di Mahler, un autore, allora ancora quasi sconosciuto. E, preso un foglio pentagrammato, trascrisse il brano a memoria...

Nella sua ricca biblioteca ho trovato tracce di numerosi lavori databili fra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta: citiamo, fra i vari, una Berceuse per pianoforte (1966), l’atto unico *La parabola della legge da Kafka* o l’Ode funebre *In memoria di J.F. Kennedy* su testo di Jerome G. Rothenberg e di William Butler.

Al 1969 (anno in cui Damerini entra in Conservatorio nel corso di composizione) risale *Ode oraziana* per soprano, recitante e grande orchestra dal Libro II delle *Odi di*

**Orazio.** Il lavoro è dedicato a Bruno Maderna. L'orchestra è gigantesca<sup>13</sup>. Nella prima pagina del manoscritto si legge: «I valori sono semplici riferimenti per il rapporto delle durate – ci si riferisca al direttore d'orchestra». La composizione procede a blocchi contrapposti, l'orchestra solo a tratti interviene tutta insieme e quando lo fa è per ottenere effetti fragorosi. È una scrittura aggressiva con minuziose indicazioni dinamiche e con le due voci sfruttate in una ampia gamma di effetti che prevede anche l'urlato. Qua e là indicazioni di tempo regolano il flusso musicale: così ad esempio dopo la sezione 5 (un pieno d'orchestra fortissimo), Damerini richiede 5 secondi di assoluto silenzio per ripartire subito dopo con un fraseggio di corni, trombe e tromboni con sordine. E alla sezione 12, nel raccomandare ampia libertà esecutiva, fissa la durata massima in non oltre 20 secondi. Si avverte in questa prova giovanile una conoscenza tecnica già profonda dell'orchestra e dell'uso delle singole sezioni nell'ottica di una ricerca timbrica che non lascia nulla al caso, ma determina con rigore un particolare “suono” dell'intero complesso. Nel 1971 Damerini produce almeno due lavori impegnativi. Il primo si articola in **Due cori: E vidi...** su testo di Peter Weiss da **L'Istruttoria** (traduzione di G. Zampa) e **Alle libere aure** su testo di Giordano Bruno. Due brani dodecafonici caratterizzati da una scrittura corale variegata che alterna movimenti

contrappuntistici a episodi più liberi, sempre in stretta osservanza della parola. Sempre al 1971 risale **De Universalis motu** per grande orchestra. Damerini antepone una dedica: «Alla valorosa Missione Apollo 15 – agosto 1971 – e alle conquiste spaziali e scientifiche, per una più vasta conoscenza dei problemi che circondano l'uomo, per aspera ad astra». E trascrive tre passi dalla **Divina Commedia** dantesca (**Paradiso**, I vv. 1-3; 103-105; XXXIII vv. 100-102):

La gloria di Colui che tutto move/  
per l'universo penetra e risplende/  
in una parte più e meno altrove|.....  
Le cose tutte quante/ hanno ordine  
tra loro, e questa è forma/ che  
l'universo a Dio fa somigliante.| .....  
A quella luce cotal si diventa / che  
volgersi da lei per altro aspetto / è  
impossibil che mai si consenta; /  
però il ben, ch'è del volere obbietto,  
/ tutto s'accoglie in lei; e fuor di  
quella/ è difettivo ciò ch'è  
lì perfetto.

Basta aprire la partitura per ammirare la scrittura di Damerini: nitida, minuziosa, parrebbe un'opera stampata. Damerini costruisce un'architettura musicale estremamente complessa (il riferimento è Ligeti) con gli archi divisi e un intricato intreccio sonoro che raggiunge livelli di difficoltà notevoli quando si sovrappongono gruppetti di differente formazione con effetto brusio (22, 23, 24, 25, 29 note). Anche qui, poi, come nelle

precedenti partiture si può notare l'attenzione per le tecniche più diversificate (trilli, glissandi) e le dinamiche più variegate. Lo spazio, evidentemente, affascinava Damerini se nel 1972 fa seguire **Musica lunare** per 12 gruppi di archi: il lavoro è stato eseguito virtualmente al computer per uno spettacolo multimediale tenutosi il 24 maggio 2004 all'Istituto Italiano di Cultura di Vienna.

Accanto a lavori così ampi e impegnativi, agli inizi degli anni Settanta si collocano anche brani per uno o due strumenti che hanno probabilmente l'obiettivo di un approfondimento delle potenzialità dei singoli strumenti: si citano diversi lavori per pianoforte, tre per flauto solo, uno per clarinetto o viola, una sonata per oboe e pianoforte. E a dimostrazione della "curiosità" che sempre ha animato l'autore si ritrova pure un **Padre nostro** per coro e jazz band che sembra indirizzare l'interesse creativo verso altri orizzonti espressivi.

Nel 1974 Damerini scrive ancora **Polifonie** per orchestra d'archi con 12 archi soli per arrivare a **Threnody** per 2 pianoforti e percussioni (2 esecutori) che segna una sorta di spartiacque tra "prima" e "dopo". Il brano sembra infatti richiamare alla mente la **Sinfonia degli addii** di Haydn in cui, come è noto, il compositore per far capire al nobile Esterhazy che l'orchestra desiderava una licenza concluse la partitura con un Adagio nel quale a turno gli strumentisti

spengono la candela sul leggio e se ne vanno, lasciando alla fine due soli violinisti. Messaggio a suo tempo ricevuto dal nobile signore che concesse l'agognata licenza. Damerini fa qualcosa di simile: a turno tre dei quattro esecutori si alzano e se ne vanno lasciando da solo un percussionista che dopo l'ultimo colpo lascia cadere a terra le bacchette. Un messaggio neanche troppo velato: l'autore chiudeva così la prima fase della sua attività creativa, più o meno in coincidenza con il conseguimento del diploma di composizione.

Si apre, dunque, una fase di transizione che copre una ventina d'anni. Damerini non si ferma affatto, ma rallenta il ritmo creativo puntando (sulla base di quel che abbiamo riscontrato) su lavori di respiro cameristico. L'impegno maggiore lo porta verso il teatro. Al 1983 risalgono infatti le **Musiche di scena** per la **Medea** di Seneca, per 2 flauti, oboe, fagotto, 2 percussioni, contrabbasso. La tragedia viene messa in scena nel 1987 al Teatro della Corte dei Miracoli con la traduzione di Vico Faggi, l'interpretazione di Rita Sartori e con la scenografia di Piergiorgio Colombara<sup>14</sup>.

Arriviamo al 1999: Damerini, ormai artista affermato a livello internazionale, riprende con più energia e libertà intellettuale carta e penna per divertirsi a spaziare in ambiti differenti. In una intervista, Damerini ha spiegato questa sua posizione citando un'affermazione dell'amico

Giorgio Gaslini: «Ho un rapporto totale con la composizione. Quando mi viene un'idea prendo dalla storia l'elemento che mi occorre, quindi qualcosa di tonale, qualcosa di modale, qualcosa di seriale». Un atteggiamento, se si vuole, "neoclassico" senza alcun condizionamento stilistico e formale. Al 1999, dunque, risale un manoscritto firmato dal nostro autore sia per la musica che per il testo: una pagina unica, una mazurka dal titolo **Oh Don Giovanni**. È uno scherzo musicale articolato in una introduzione, tre strofe e un ritornello con la parte musicale limitata alla melodia vocale e con l'indicazione degli accordi per la risoluzione armonica in una scrittura tonale e chitarristica<sup>15</sup>. Damerini ha probabilmente composto questa pagina per qualche spettacolo leggero e comunque questo lavoro non è rimasto a lungo isolato. Quattro anni dopo la serie si arricchisce con **Enotango, Salame e Pinot, Polka idraulica**: tutti concepiti in forma di danza, nella stessa struttura musicale con breve introduzione, due o tre strofe e refrain e linea melodica sostenuta per l'armonia dall'indicazione degli accordi. Testi spiritosi che non nascondono doppi sensi. Il primo, naturalmente in tempo di tango, è uno spassoso corteggiamento a base di ogni qualità di vino italiano. **Salame e Pinot** è una mazurka nella quale salame e Chardonnay sono l'arma per conquistare una bella fanciulla. Nella **Polka idraulica** Damerini prevede l'utilizzo di una

fiisarmonica, mentre a fine ciclo inserisce un brano pianistico assai semplice e melodico dal titolo **Happy end**.

I lavori appena citati evidenziano il gusto ironico di Damerini che del resto già in passato aveva dato prova di una verve comica: nel 1971 aveva scritto una **Sinfonia scritta a macchina ovvero Spettacolo dadaista di tipo zip**: su un foglio battuto a macchina da scrivere si ritrovano sei Sequenze in ognuna delle quali l'autore indica un'azione strampalata che alcuni dei componenti di una grande orchestra debbono compiere durante un ipotetico concerto<sup>16</sup>. E l'anno dopo, nel 1972, ecco la **Sonatina Da-Da** per tosse e pianoforte!

Torniamo agli anni Duemila. Nel 2002 Damerini compone **Lacrime di vetro**<sup>17</sup>, tre pezzi per pianoforte ispirati a opere dello scultore Piergiorgio Colombara. A questo proposito è interessante notare che spesso il nostro Artista ha tratto ispirazione per le proprie creazioni da opere di scultori o poeti da lui particolarmente ammirati: incontri, conoscenze che suggerivano di volta in volta immagini sonore e ne plasmavano la forma, la struttura. Nel caso di **Lacrime di vetro** Damerini sembra puntare nella scrittura pianistica su un continuo lavoro di contrasti dinamici, timbrici, di fraseggio. Il primo brano (**Nascostamente**) si basa su un intricato "mormorio" a due mani che copre la tessitura centrale e acuta della tastiera cui si oppongono improvvisi colpi percussivi al

grave ad accentuare un'atmosfera sensibilmente drammatica; il secondo (*Volo*) si articola invece in una contrapposizione fra frasi rapide, "volanti" e accordi pieni, duri, secchi e risonanti. Infine in *Ex vetro* suoni lunghi in un'atmosfera statica sono interrotti da improvvisi arabeschi appesi negli acuti.

Nel 2004 dopo l'omaggio a uno scultore, Damerini sceglie come ispirazione due poeti e nascono *Archi di luce e Due liriche per Edoardo Sanguineti*. Il primo lavoro illustra musicalmente sette liriche di Else Lascker-Schuler, una delle principali esponenti dell'espressionismo tedesco. Le sette liriche vengono trattate come melologhi: una voce recitante su un discorso musicale che tende a strutturarsi come una sorta di tappeto sonoro teso ad amplificare l'atmosfera drammatica insita nei versi della Lascker-Schuler.

Le due liriche di Sanguineti sono *Se mi stacco da te* (da *Corollario*) e *Ballata per un lunario nuovo* (da *Ballate*).

Le due liriche di Edoardo Sanguineti – ha scritto lo stesso Damerini<sup>18</sup> – sono concepite per canto e clarinetto basso, ma ne ho previsto anche una doppia versione per canto e pianoforte. In *Se mi stacco da te* il clarinetto basso costituisce una sorta di "tappeto sonoro" fluido e intenso, come si dovrebbe convenire a una poesia di carattere amoroso. Ma non mancano riferimenti ai borbottii o ai suoni quasi sgradevoli nel momento in cui il poeta parla dei

passaggeri dell'aereo, impegnati in argomenti molto poco espressivi: **dicono numeri e numeri, mentre bevono e fumano**. La seconda *Ballata per un lunario nuovo* è una invettiva contro la luna, ormai violentata dallo sbarco di Armstrong. Il clarinetto basso bofonchia suoni "spaziali" da astronave mentre la voce impreca nella migliore tradizione delle maledizioni, dal *Rigoletto* al *Simon Boccanegra* e via discorrendo.

Anche qui, dunque, emerge il gusto per il sorriso di Damerini che trova terreno fertile nella poesia dissacrante di Sanguineti. L'incontro con l'estrosa cantante spezzina Lorenza D'Anghera è stata la premessa per due operazioni curiose che hanno impegnato Damerini nel 2011 e nel 2013. Nel 2011 nasce *Time machine* inizialmente per voce e pianoforte, nel 2014 nella sua forma completa per voce femminile, quartetto d'archi e pianoforte. L'idea di partenza consisteva nell'evidenziare le diverse peculiarità e difficoltà nell'incrocio tra l'impostazione vocale classica e il repertorio leggero. Partendo da questo presupposto, Damerini ha creato un progetto musicale incentrato su tre aspetti diversi del virtuosismo: vocale (il passaggio attraverso epoche, stili, generi musicali diversi tra loro, con uso di voce impostata e non impostata amplificata), compositivo (i falsi d'autore) e librettistico (anche qui il falso d'autore). Gli interpreti passano dunque senza soluzione

di continuità da vari “falsi”: Monteverdi, Mozart, la canzone italiana anni ‘60, Berio, Bach, il tango alla Piazzolla, Debussy, il song americano, l’aria di una fantasiosa opera russa ottocentesca, la bossa nova alla Jobim, Mahler. Per il libretto è stato coinvolto Vittorio Caratozzolo, che due anni prima aveva scritto un **Processo a Don Giovanni** (2009) nel quale aveva mescolato insieme i più famosi Don Giovanni letterari.

Per **Time machine** – ha annotato Damerini nella presentazione pubblicata nella partitura<sup>19</sup> – Caratozzolo ha elaborato questa drammaturgia: la protagonista, offesa per il mancato appuntamento con il suo amato (il pianista) si sfoga irosamente con un recitarcantando monteverdiano, su testo ariostesco, e poi come Dorabella nel **Così fan tutte** in un’aria mozartiana con testo alla Lorenzo Da Ponte. Persa la speranza diventa Mina con una canzone a “blues” che potrebbe essere di Lucio Battisti o Bruno Canfora. Poi si riaccende l’interesse grazie a un passaggio ironico quasi “Sequenza per voce femminile” di Luciano Berio nella quale intervengono citazioni di altre lingue (tra cui il greco) come in un gioco fonetico alla Edoardo Sanguineti. La pace armoniosa ritorna, e siamo in piena Cantata profana di Bach, con testo naturalmente tedesco. Altro notevole shock, e siamo a Buenos Aires: il clavicembalo bachiano continua la sua improvvisazione

e diventa un bandoneon. Inizia un tango violento alla Piazzolla, ci si immagina Milva mentre interpreta un testo di Horacio Ferrer. La strofa è struggente e malinconica. Dall’Argentina assoluta ci trasferiamo d’incanto a Parigi. Pochi accordi raffinati, e siamo a Debussy, con un testo che richiama Verlaine e Rimbaud, Poi via a Hollywood, dove una sorta di Henry Mancini (ma potrebbe essere Burt Bacharach) propone un Love Song. Saltiamo a San Pietroburgo incontrando un eventuale Cajkovskij (ma potrebbe essere Borodin o Rachmaninov), che declama (ovviamente in russo) l’eternità delle anime innamorate. Raggiunta l’intimità, il canto diviene un sussurro: siamo a Rio, ecco Jobim con una poetica Bossa Nova naturalmente in portoghese. Ora l’amore diviene idealizzato e sublimato con una musica vicino a Mahler e il testo di un possibile Nietzsche. Ma tutti quest jet lag musicali e letterari fanno impazzire completamente la cantante che nel delirio mescola insieme tutti i frammenti, in un leltling-pot della follia. I musicisti tentano di starle al passo, ma arrancano e arrivano sempre con leggero ritardo. Infine, la citazione del falso Mahler riporta tutto sulla retta via. Il finale è costruito a sorpresa. In mezzo a tanti “falsi d’autore” abbiamo anche dei “falsi finali”: il “Mahler-Nietzsche” viene concluso con una raffinata coda in pianissimo, ma la cantante espone chiaramente la perplessità che in questo modo

l'applausi non scatti... Vengono sperimentati allora altri possibili finali: una marcia (nuovamente fermata dalla cantante), e addirittura un'ironica giga scozzese (stoppata dal soprano quasi immediatamente). Infine la sintonia viene raggiunta sulle note di un travolgente finale di Valzer: dopo Mahler restiamo a Vienna ma nella Vienna di Johann Strauss.

Nel 2013 Loredana D'Anghera ha avuto invece l'idea di un concerto diviso a metà fra il classico e la canzone d'autore. Ed è nato così **Double face**. Il gioco era quello di alternare la voce impostata per il repertorio classico e la voce amplificata per il repertorio leggero. Alla tastiera, dunque, si alternano due pianisti di estrazione differente: a Massimiliano Damerini si affianca Andrea Pozza, una formazione classica anche la sua, ma con una ormai lunga militanza nel mondo jazzistico. I testi sono della stessa Anghera e ogni brano viene musicato sia da Damerini che da Andrea Pozza con due sole eccezioni: **Light Extralight** conosce la sola versione classica, **Disarmonie** la sola jazzistica. Ne scaturisce una divertente carrellata di pagine nelle quali il testo si presta a una doppia lettura che spesso non riguarda solo lo stile ma anche l'umore che suggeriscono le parole stesse. A conclusione del lavoro i tre autori hanno poi inserito un brano divertente e ironico di Giorgio Gaslini (**Partiam partiam**), un gioco nel testo (alla voce della D'Anghera

si uniscono in coro quelle dei due pianisti) e nella musica per pianoforte a quattro mani. Nel 2014 a Lugano si tiene la prima esecuzione assoluta di **Utopia**, in realtà composto nel 2008. Si tratta di un trittico di Lieder per voce e trio (violino, violoncello e pianoforte), su testi di Thea De Benedetti.

Da tempo – ha spiegato l'autore – conosco l'amica Thea De Benedetti e desideravo scegliere tre sue poesie da mettere in musica. La scelta è caduta su **Utopia**, che dà il titolo all'intera opera (al centro del testo il problema israelo-palestinese), su **Sans toi** (una poesia d'amore in francese) e su **Oculto addio** (ancora una poesia d'amore in un'atmosfera satura di silenzi e di cose non dette).

Damerini ha costruito una partitura ricca di riferimenti al primo Novecento, ricercando sonorità ed effetti particolari. Così nel primo si identificano tre elementi musicali: i colpi sulle corde gravi del pianoforte come scoppi lontani, la citazione stravolta dell'accompagnamento iniziale della Sinfonia **Incompiuta** di Schubert da parte degli archi, e il riferimento al canto ebraico **Shemà Israel**. **Sans toi** è un valzer fascinioso, alla Poulenc, ascoltato però attraverso un vecchio apparecchio radio a valvole: i due archi restituiscono i rumori della ricezione. **Oculto addio**, infine, propone una musica malinconica, attraverso armonie struggenti e

vibrazioni sotto forma di trilli. Nella produzione di un compositore genovese così prolifico non poteva mancare un riferimento a Paganini: nel 2016 ecco dunque **Allegro capriccioso**, divertimento su frammenti di Niccolò Paganini per violino e pianoforte che si apre con la citazione dell'Allegro iniziale del Concerto n. 1 M.S. 21.

A **Time machine** si collega idealmente **Quattro in delirio** per quartetto d'archi, pubblicato nel 2017. È ancora il falso d'autore (qui con un collegamento anche alla musica aleatoria) a interessare Damerini a cui piaceva intersecare e fondere stili diversi: un'operazione apparentemente facile ma che richiede una solida conoscenza di un repertorio vastissimo e soprattutto la maturità di padroneggiare quel repertorio. Il quartetto, dunque, apre con un finto Haydn, un Allegro moderato in do maggiore che richiama le prime esperienze quartettistiche del grande compositore austriaco. Arrivati alla cadenza, la conclusione sulla tonalità d'impianto avviene in un contesto sonoro del tutto diverso, un Rock beat moderato dal quale si scivola in un finto, elegante Ravel per concludere con un più vivace Mambo. Avverte l'autore:

Si richiede agli strumentisti naturalmente l'ecletticità di cambiare genere e modo di suonare nel corso dell'esecuzione. In caso venissero in mente soluzioni alternative per i due brani "leggeri" (come succede con gli

arrangiamenti) si possono ritenere liberi di inventare qualche piccola modifica. Ad esempio, nel mambo, da b. 256 a b. 263 il Violino I in pratica "improvvisa" sulla nota la, e potrebbe, se lo ritiene opportuno, eseguire un'improvvisazione diversa da quella indicata.

I due brani classici vanno invece eseguiti esattamente come scritti in partitura.

Nel Mambo conclusivo gli strumentisti debbono anche urlare a tempo un "hu!" come usava all'epoca di Perez Prado.

Ancora al 2017 risale **Catene di atomi lucenti** per pianoforte, pubblicato nel 2019 e dedicato alla poetessa, pittrice e scrittrice Annalisa Cima: il titolo deriva da un suo verso. Il brano, contrassegnato da continui cambi di misura, si apre con un Adagio cui segue un Vivace "quasi pizzicato staccatissimo", leggero con arpeggi a due mani ondegianti e che approdano a una sezione costruita su una successione di accordi sempre con dinamiche soffuse e staccatissimi. Chiude un Mosso marcatissimo. L'obbiettivo centrale del brano sembra dunque essere quello di una ricerca continua di effetti diversi, sul piano del flusso ritmico, ma anche sotto il profilo dinamico e di modalità di produzione del suono.

Una ricerca sui registri della tastiera governa invece **Germinazioni**, ancora per pianoforte, del 2018. Damerini trae il titolo da una serie di opere di Giuseppe Carta legate alla natura, quindi alla terra generatrice.



Da tempo – ha scritto l'autore nella presentazione sulla partitura (Da Vinci Edition) – volevo comporre un brano ispirato a queste opere e infine ho deciso di “tradurre” questo percorso attraverso un'esplorazione dei registri della tastiera: dalla cupezza dei gravi fino alla luminosità degli acuti in un continuo crescendo, complice lo studio delle risonanze che rappresentano infatti la luce. Il tempo è indicato “molto liberamente” in quanto la misura di metronomo è puramente indicativa. L'interprete ponga la massima attenzione alle risonanze, e a seconda dell'acustica e della risposta nella sala regoli di conseguenza la durata delle pause durante le quali vanno evidenziati i fantasmi di echi e di armonie...

Fra gli ultimi lavori ricordiamo **Riflessi notturni** per violino, pianoforte e orchestra: è, per citare un'affermazione dello stesso autore, formalmente

preciso ma atonale, tranne in alcuni punti in cui ci sono degli accordi che lacerano l'aria dando la stessa impressione che se in una composizione tonale improvvisamente uscisse fuori un cluster: uno shock a rovescio poiché in un contesto atonale sono tonali come la conclusione del pezzo, una sorta di alba, in mi maggiore.

Nel 2022, Damerini dedica alla cantante Laura Catrani **Palindromo**

per voce femminile. Il testo si basa sulla frase palindroma medioevale di autore ignoto **In girum imus nocte, et consumimur igni**. Basandosi su questa frase, Damerini ha costruito un discorso musicale che procede per cambi continui di misure in una varietà notevole di dinamiche e di attacchi. Anche il discorso musicale è giocato sulla tecnica palindromica: a partire dalla b. 86 in pratica si ripercorre la linea vocale all'indietro. Un gioco che richiama le tecniche fiamminghe e che ancora una volta evidenzia il gusto per il divertimento che ha guidato la mano e l'estro di Damerini compositore negli ultimi decenni. L'11 giugno 2023, Damerini mette la parola fine sull'ultima sua composizione, probabilmente quella a lui più cara: si intitola **Lavinia**, è per pianoforte ed è dedicata alla nipotina: un “allegro luminoso” tonale, aggraziato, lontanissimo dalle esplorazioni di un passato ormai lontano, ma anche di alcune delle esperienze più recenti. Una pagina intima e familiare, omaggio di un nonno alla “Damerini” più giovane.

6. Damerini con la sua nipotina Lavinia e incipit del brano a lei dedicato.



*Alla mia nipotina*

## LAVINIA

MASSIMILIANO DAMERINI

**Allegro luminoso** ♩ = 152

Pianoforte

# APPENDICE I

## Per un Catalogo delle composizioni

Nella sua intensa attività, Massimiliano Damerini ha lasciato un notevole numero di composizioni, in parte manoscritte, in parte edite. Qui di seguito si riportano quelle che è stato possibile reperire e classificare, certi che il catalogo così compilato sarà destinato a future integrazioni<sup>20</sup>.

*Berceuse* per pianoforte, 1966, ms.

*Deux valse nobles* per pianoforte, 1966-1973, Santa Barbara ed.

*Ode oraziana* per soprano, recitante e orchestra dal Libro II di Odi di Orazio, 1969 (dedicato a Bruno Maderna), ms.

*Experience 1* per pianoforte, 1970, BCDI

*Strophe* per pianoforte, 1970, BCDI

*Per flauto solo n. 1*, 1970, BCDI

*Per oboe solo*, 1971, BCDI

Sonata per oboe e pianoforte, 1971, Da Vinci (2016)

*Experience 6* per pianoforte, 1971, BCDI

*Messaggio* per clarinetto o viola, 1971, MAP Editions (2017)

*Padre nostro* per coro e jazz band, coro, fiati, organo, batteria, 1971, BCDI

*De universali motu* per grande orchestra, 1971 (rev. 1977); dedicato alla missione dell'Apollon 15, ms.

*Sinfonia scritta macchina, ovvero spettacolo dadaista di tipo zip*, 1971, ms.

*Due cori*, 1971, ms.

*E vidi*, su testo di Peter Weiss da *L'istruttoria* (trad. G. Zampa)

*Alle libere aure*, su testo di Giordano Bruno  
*Cadenza* per flauto, 2 percussioni, 6 archi, 1972, BCDI

*Sonatina Da-Da* per tosse e pianoforte, 1972 (un solo esecutore), ms.

*Per flauto solo n. 2*, 1972, BCDI

*Per flauto solo n. 3*, 1972, BCDI

*Silent Snow Secret Snow* per flauto, celesta o pianoforte, 1972, BCDI

*Musica lunare* per 12 gruppi di archi,

1972, BCDI

*Polifonie* per 12 archi soli, 1973, ms.

*Musica per pianoforte n.1*, 1974, BCDI

*Quintetto* per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, 1978, Edipan (1988)

*Threnody* per due pianoforti e percussioni, 1974, BCDI

*Tzu-Yeh* per voce femminile, 1977, BCDI

*A Spiritual Rhapsody* per pianoforte, 1981, BCDI

*Musiche di scena per Medea di Seneca*, per 2 flauti, oboe, fagotto, 2 percussioni, contrabbasso, 1983, BCDI

*Preludio a un atomo* per pianoforte e violino, 1985, Edipan

*Bagatella* per corno inglese, 1988, BCDI

*Silk Clouds* per pianoforte, 1992, Edipan

*A portrait of Bacon* per pianoforte, 1993, BCDI

*Für E.* per pianoforte, 1993, BCDI

*Soave sia il vento* per pianoforte, 2 violini, viola, violoncello, 1997, MAP Editions (2017)

*Oh Don Giovanni* per voce e chitarra, testo di M. Damerini, 1999, ms.

*Abstract Future* per 2 pianoforti a otto mani, 2000, Da Vinci Edition (2022)

*Lacrime di vetro* per pianoforte, tre pezzi ispirati a opere dello scultore Piergiorgio Colombara, 2002, ms. - BCDI

*Andante capriccioso* per flauto, oboe, clarinetto, corno, fagotto, pianoforte a quattro mani, 2002, BCDI

*Happy end*, per pianoforte, 2003, ms.

*Enotango* per voce e chitarra, testo di M. Damerini, 2003, ms.

*Polka idraulica* per voce e fisarmonica, testo di M. Damerini, 2003, ms.

*Salame e Pinot* per voce e chitarra, testo di M. Damerini, 2003, ms.

*Ritratto di Signora* per quartetto di violoncelli, 2003, Da Vinci Edition (2017)

*Due liriche di Edoardo Sanguineti* per canto e clarinetto basso (o pianoforte), 2004, Rai Trade edizioni musicali (2004)

*Se mi stacco da te*,

*Ballata per un lunario nuovo*

*Due liriche di Annalisa Cima* per voce e pianoforte, 2004, BCDI

*Amante amato amandoti*,  
*Luminoso e solo*

*Archi di luce*, su liriche di Else Lascker-Schuler, per voce recitante e pianoforte, 2004, ms.

*Zappacollage* per violino e pianoforte, 2006, Preludio (2018)

*Omaggio a Duke* per due pianoforti, 2006, P.d.A.

*Utopia*, tre liriche per voce e trio (violino, violoncello, pianoforte) su poesie di Thea De Benedetti (2008) Da Vinci Edition

*Summer Sketches*, per pianoforte, 2008, Preludio

*Eceba* per flauto e clavicembalo, 2011, BCDI

*Incubo sull'oceano*, per pianoforte a quattro mani, 2012, MAP Editions (2017)

*Soundtrack for a fancy movie*, per due violini 2013, Preludio (2019)

*Terzo modo* per mezzosoprano e pianoforte, quattro poesie da Terzo modo di Annalisa Cima, 2013, P.d.A.

*Feierlich* per tromba e pianoforte, 2015, Da Vinci Edition

*Time machine*, testo di Vittorio Caratozzolo, 2011, Preludio Edizioni (2017)

1° vers. per voce femminile e pianoforte

2° vers. per voce femminile, quartetto d'archi e pianoforte

*Allegro capriccioso*, divertimento su frammenti di Niccolò Paganini, per violino e pianoforte, 2016, P.d.A.

*Et consumimur igni*, per violoncello e pianoforte, 2016, Da Vinci Edition

*Kyrie* per sei voci, 2016, Da Vinci Edition (2022)

*Quattro in delirio* per quartetto d'archi, 2013, Preludio Edizioni (2017)

*Double face* (con Andrea Pozza), per voce e pianoforte su testi di Loredana D'Anghera, 2013, MP Edizioni (2018)

*Ombre Sombre*, per violino e violoncello, Da Vinci Edition (2017)

*Germinazioni* per pianoforte, 2018, Da Vinci Edition (2022)

*Catene di atomi lucenti* per pianoforte, 4 ottobre 2017, Da Vinci Edition (2019)

*Riflessi notturni* per violino, pianoforte e orchestra d'archi, 2020, Da Vinci Edition (2021)

*Palindromo* per voce femminile, 2022, Da Vinci Edition

*Lavinia* per pianoforte, 2023 (dedicato alla nipotina), ms.

# APPENDICE II

## Invito all'ascolto

Si propongono qui di seguito alcune delle tante interpretazioni che Massimiliano Damerini ci ha lasciato.

Per facilitare la consultazione si sono ripartite in tre categorie.

### 1) Incisioni discografiche

#### Piano XX

Musiche per pf. del Novecento: Debussy, Stravinskij, Gershwin, Ives, Skrjabin, Rachmaninov, Prokof'ev, Janacek, Bartok, Kodaly, Szymanowsky, Roslavcev, Schoenberg, Stockhausen, Ferneyhough, Bussotti, Sciarrino – Massimiliano Damerini, pf. – Frequenz, 1985 (LP), 1986 (CD)

#### Massimiliano Damerini

*Musica per pianoforte n.1* – Massimiliano Damerini, pf. – Sil Leasing, 1987

#### Schoenberg Kabarett

Donella Del Monaco, voce, Massimiliano Damerini, pf. – Artis, 1989

#### Docothy Dorow canta

Musiche di Zemlinsky, Schreker, Marx Docothy Dorow, soprano, Massimiliano Damerini, pf. – Etcetera, 1989

#### A. Glazunov, musiche per pianoforte

Massimiliano Damerini, pianoforte - Etcetera, 1991

#### Berceuse

Musiche di F. Chopin, J. Brahms, R. Schumann, F. Schubert, G. Fauré, H. Wolf, F. Mendelssohn, M. Ravel, R. Strauss, E. Grieg, X. Montsalvatge, I. Stravinskij, M. de Falla, C. Debussy, A. Berg, K. Szymanowsky Jeanne Maria Bima, soprano, Georg Mönch, violino, Massimiliano Damerini, pianoforte – Europa, 1991

#### Bela Bartok, musiche per violino e pianoforte, voll. I e II

Georg Mönch, vl., Massimiliano Damerini, pianoforte - Etcetera, 1991/1992

#### Claude Bolling, Picnic Suite

Roberto Fabbriani, fl., Massimo Scattolin, chit., Massimiliano Damerini, pf., Massimo Moriconi, contrab., Tullio De Piscopo, batteria – Sonàr, 1992

#### Salvatore Sciarrino, Complete piano works

Massimiliano Damerini, pianoforte – Dynamic, 1993

#### Salvatore Sciarrino

*Caprice pour violon – Un'immagine d'Arpocrate* Marco Rogliano, vl., Massimiliano Damerini, pf., Coro e Orchestra du Sudwestfunk – dir. Ernest Bour – Accordo, 1994

#### George Gershwin,

#### opera completa per pianoforte

Massimiliano Damerini, pianoforte – Musikstrasse, 1994

#### Franz Schubert, Le Sonate per pianoforte

Massimiliano Damerini, pianoforte - più volumi, Arts Music dal 1995

#### Giorgio Gaslini, Chamber music

Roberto Fabbriani, fl., Giorgio Gaslini e Massimiliano Damerini, pf., Ensemble Les Harpes, Enzo Porta, vl., Coro da Camera "Euridice", dir. Pier Paolo Scattolin – La bottega discantica, 1996

#### Paul Hindemith

#### Sonate per fiati e pianoforte

Angelo Persichilli, fl., Pietro Borgonovo, ob., Rino Vernizzi, fag., Michele Carulli, cl., Luciano Giuliani, cor., Massimiliano Damerini, pf. – Arts, 1997

#### Piano XX

Musiche di Ravel, Janacek, Scriabin, Rachmaninov, Stravinskij, Gershwin, Ives, Szymanowski – Massimiliano Damerini, pf., Arts musica, 1998

**Guatemala vol.4****Musiche di Ricardo Castillo**

Massimiliano Damerini, pf. –  
Marco Polo, 1998

**Carlo A. Landini**

**Terza Sonata** per pianoforte - Massimiliano  
Damerini, pianoforte – Edipan, 1998

**Piccolo XX**

Musiche di Janacek, Castiglioni, Donatoni,  
Ferneyhough, Casterede, Loeb, Yun, Togni,  
Stockhausen, Bucchi – Roberto Fabbriciani,  
ottavino, Massimiliano Damerini, pf.,  
Orchestra “I Solisti di Fiesole”, dir. Nicola  
Paszowski – Arts Music, 1999

**Giorgio Gaslini****Lieder Book**

Luisa Castellani, sopr. Massimiliano  
Damerini, pf. – Agorà, 2000

**Hyxos**

Musiche di Scelsi, Sani, Vaira, Sotelo,  
Lombardi, Cage, Donatoni – Roberto  
Fabbriciani, Massimiliano Damerini,  
Jonathan Faralli – Agorà, 2001

**Giorgio Gaslini sinfonico**

Massimiliano Damerini, pf., Giorgio Gaslini,  
direttore – Orchestra “I Pomeriggi Musicali”,  
Sigma Acoustic, 2005

**Luis De Pablo****Concerti per piano e orchestra**

Massimiliano Damerini, pf., Orchestra  
Filarmonica di Malaga, dir. José Ramon  
Encinar – Autor, 2007

**Claude Debussy****L'integrale per duo pianistico**

Massimiliano Damerini e Marco Rapetti,  
pianoforti – Brilliant classics, 2013

**Franz J. Haydn**

**Sonate per flauto e pianoforte** – Nicola Guidetti,  
fl., Massimiliano Damerini, pf. –  
Dynamic, 2014

**Carlo A. Landini**

**Sonata n.5** per pianoforte - Massimiliano  
Damerini, pf. – Da Vinci Classics, 2015

**Massimiliano Damerini-Andrea Pozza,  
Double face**

Loredana D'Anghera, voce, Massimiliano  
Damerini e Andrea Pozza, pianoforte –  
Mapclassics 2016

**Carlo A. Landini**

**Sonata n.7** per pianoforte - Massimiliano  
Damerini, pf. – Tactus, 2022

**Giovanni Sgambati****Concerto per pianoforte e orchestra in sol min.**

*op. 15* – Orchestra Sinfonica di Roma  
– Francesco La Vecchia, direttore –  
Massimiliano Damerini, pianoforte –  
Naxos, 2023

## 2) Spotify

**Franz Schubert** – Integrale pianistico

**Ludwig v. Beethoven** – Le 32 Sonate per pianoforte

## 3) Youtube

### F. Chopin

Polacca in mi♭ magg. op. 53 - [https://www.youtube.com/watch?v=OiSxnKKfg\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=OiSxnKKfg_w)  
Ballata in sol min. op. 23 - <https://www.youtube.com/watch?v=C6MjuW1zWpQ>

### R. Schumann

Kreisleriana - [https://www.youtube.com/watch?v=iYkxd\\_2\\_zN4](https://www.youtube.com/watch?v=iYkxd_2_zN4)

### F. Liszt

Sonata in si minore - <https://www.youtube.com/watch?v=NjACB8cAGJA>  
Vallée d'Obermann - [https://www.youtube.com/watch?v=47\\_9w4p3FS8](https://www.youtube.com/watch?v=47_9w4p3FS8)

### J. Brahms

Intermezzo op.116 n. 4 - <https://www.youtube.com/watch?v=AQeH-FpO0N0&t=44s>

### C. Debussy

Clair de lune - <https://www.youtube.com/watch?v=VhzuHSRLTcQ>  
Suite bergamasque - <https://www.youtube.com/watch?v=j428UVvWtQ4>

### A. Skrjabin

Sonata n. 3 e Studio op. 8 n.11 - <https://www.youtube.com/watch?v=iQbqqUz2XBQ>  
Sonata n.9 op. 68 "Messa nera" - <https://www.youtube.com/watch?v=BAsbLGWg7A4>

# Note

1. Desidero ringraziare quanti mi hanno aiutato nella redazione di questo omaggio a Massimiliano con aneddoti, ricordi, informazioni: gli ex colleghi Giacomo Cavo, Raffaele Cecconi, Patrizia Mannori, gli ex allievi Clarissa Carafa, Simone Cricenti, Simone Sammiceli. Un ringraziamento, naturalmente alla moglie di Massimiliano, Clara, per tutto il materiale messo a disposizione.
2. L'intervista citata è stata pubblicata sul sito della GOG in occasione del concerto tenuto da Damerini il 4 novembre 2019.
3. ROBERTO IOVINO, Massimiliano Damerini: piano, *grande Amore*, «La Repubblica» (ed. genovese), 27 settembre 2021.
4. ROBERTO IOVINO, *Note di compleanno*, «La Repubblica» (ed. genovese), 5 novembre 2011.
5. ROBERTO IOVINO, *Note di compleanno cit.*
6. ROBERTO IOVINO, *Note di compleanno cit.*
7. *Ibidem*.
8. La testimonianza è tratta da RICCARDO GARBETTA, *Il piano di luce*, Artdigiland, 2023, p. 374.
9. MATTEO MACOR, *Damerini, il pianista che gioca con il pubblico*, «Blue Liguria», Genova, dicembre 2020.
10. ALESSANDRO BISTARELLI, *Ci hanno lasciati*, in «Musica», dicembre 2023.
11. CINZIA DICHIARA, *L'eterno ragazzo curioso, mirabile interprete della musica d'avanguardia*, «Primafila – L'inchiesta», agosto 2022.
12. Si sono qui prese in considerazione le opere di cui è stato possibile visionare la partitura o averne un riscontro audio.
13. Questo l'organico: 3 flauti e ottavino, 2 oboi e corno inglese, 2 clarinetti in do e clarinetto basso in do, 2 fagotti e controfagotto, 4 corni in fa, 3 trombe in do, 4 tromboni, basso tuba, 2 gruppi di timpani, triangolo, 3 tamburi (piccolo, medio, grande), gran cassa, tam tam grande, 3 piatti sospesi, arpa, celesta, vibrafono, xilofono, 10 campane, pianoforte, violini I (almeno 12) e violini II (almeno 12), viole, violoncelli, contrabbassi.
14. Il genovese Teatro della Corte dei Miracoli, sito in Salita inferiore S. Rocchino è stato in attività una decina d'anni fra il 1986 e il 1996.
15. Questo il testo: «1. Egli passa tra prati e castelli/ su un cavallo sellato da re, / e conquista co' suoi occhi belli/ ogni donna che vuole per sé. 2. Coi mariti si sfida a duello/ e dimostra la virilità/ non importa se spada o coltello, / della morte paura non ha. 3. Seduttore dall'arma assai lunga/che maneggia con abilità/della donna ne fa una prolunga,/ e di prese problemi non ha...- Rit. Oh, Don Giovanni, delle donne tu fai collezione, /mentre ti affanni non hai tempo di far colazione/ Oh Don Giovanni, la tua lista si allunga ogni giorno/ per favore però non scordarti di lasciarne qualcuna per me».
16. «Sequenza II – I violini cominciano a inseguirsi in mezzo ai leggi, dandosi delle archettate in testa. Il resto degli archi suonerà imperterrito una melodia qualunque (ognuno per conto suo) in  $\frac{3}{4}$  (= 69) diretti dal M°. Durata 2'».
17. La musica di Damerini è stata riutilizzata nel film omonimo (2024) diretto da Alexander Balagura e dedicato alle opere di Colombara.
18. In EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a cura di Roberto Iovino, Genova, Il Melangolo, 2011, p. 76.
19. MASSIMILIANO DAMERINI, *Time machine*, Milano, Preludio Edizioni, 2017.
20. Abbreviazioni utilizzate: ms. opere manoscritte; P.d.A proprietà dell'Autore; BDCI Banca Dati Compositori Italiani.





# Caro Massimiliano

## a cura di Patrizia Conti

Contributi di Massimo Conte, Rodrigo Asturias, Valentina Messa, Filippo Falchero, Marco Lombardi, Giacomo Battarino, Clarissa Carafa, Roberto Doati

In coda all'esautistico articolo di Roberto Iovino, si raccolgono qui di seguito solo alcuni ulteriori stralci delle tante testimonianze di colleghi, amici e studenti di Massimiliano che hanno voluto dedicargli un ricordo. Ciascuno, con differenti sfumature e nuovi particolari, testimonia nuovamente la sua straordinaria qualità musicale, didattica e, sopra ogni altra cosa, umana.

Non è facile parlare di Massimiliano in poche parole ma ci proverò. Sono in questo Conservatorio da trent'anni e ho avuto la fortuna di poter lavorare con lui dal mio ingresso fino a quello sciagurato giorno della sua pensione. Dico sciagurato perché per me è stata veramente una sciagura, e se avessi potuto ostacolare il suo pensionamento grazie a eventuali conoscenze al Ministero lo avrei fatto! È stato un dono enorme poter lavorare con lui, dal punto di vista professionale e umano. Nessuno si senta sminuito, ma è stato il Musicista di statura più elevata

che il Paganini abbia mai avuto, e proprio il Paganini avrebbe potuto fregiarsi maggiormente della sua presenza. Massimiliano è stato capace di creare nel Dipartimento di Musica d'insieme, quello cui appartengo, un'atmosfera così particolare che era un piacere persino essere insieme in commissione d'esame: mai una tensione, sempre con il piacere di essere insieme noi quattro, lui, Rita Orsini, Carlo Costalbano e io, per parlare con profondità di musica e di ragazzi. Mai l'ombra di un veleno nelle discussioni delle esecuzioni dei tanti allievi, sempre sorridente, e con un mondo di cose che ciascuno di noi aveva da imparare, da un musicista come lui. Mi mancano molto lui, la sua umanità e la sua competenza che lo rendevano unico. Sono stato fortunato, molto fortunato. *[Massimo Conte, collega]*

Ricordo il giorno in cui, nel mio appartamento a Firenze – dove con mia moglie, la pittrice svizzera Arlette Ernst Asturias, ci eravamo

appena trasferiti per sperimentare la meravigliosa esperienza di vivere in Italia [...] - venne a trovarmi il mio amico pianista Giancarlo Cardini per consigliarmi di partecipare a un concorso di composizione. [...] Non ho mai amato molto i concorsi ma grazie all'insistenza di mia moglie ho deciso di partecipare. Per pura coincidenza, avevo appena finito di comporre la mia quarta Sonata per pianoforte e dunque presentai questo lavoro. [...] Ci trovavamo per lavoro fra New York e il Guatemala quando ci fu recapitata una lettera che mi informava che ero il vincitore del "Premio Stockhausen" [...] e che il lavoro sarebbe stato eseguito da uno dei più grandi pianisti di oggi. «Ti assicuro – mi disse uno degli organizzatori – che sarai assolutamente soddisfatto dell'esecuzione, il nome del pianista è Massimiliano Damerini.» A causa di altri impegni improcrastinabili, fu mia moglie Arlette che mi rappresentò al concerto e alla cerimonia di premiazione: alla fine della serata mi telefonò, totalmente affascinata dall'artista! [...]

A quel tempo avevo appena fondato in Guatemala, il mio paese d'origine, la società musicale "Los Grandes Conciertos de Guatemala" grazie alla quale potevo regalare al pubblico dell'America Centrale, cinque o sei volte all'anno, la possibilità di incontrare i più grandi pianisti del momento. Tra i primi ospiti ci furono Suzanne Husson, Jeffrey Swann, Bernard Flavigny e Massimiliano Damerini. Il suo primo concerto in Guatemala

fu qualcosa di assolutamente indimenticabile per il pubblico e da quel momento decisi che Damerini sarebbe stato invitato in Guatemala ogni anno, sempre con programmi tremendamente originali ed eseguiti con meravigliosa e spontanea maestria. Quando ho realizzato la mia antologia di musica guatemalteca, gli ho chiesto di trovare il tempo per registrare l'opera pianistica integrale del compositore guatemalteco Ricardo Castillo: l'incisione ebbe un enorme successo [ndc: Damerini incise anche, insieme alla pianista Valentina Messa, l'integrale delle opere pianistiche dello stesso Asturias]. Naturalmente, ogni volta che veniva in Guatemala, ne approfittavamo perché tenesse alcune masterclass rivolte sia a studenti che a insegnanti. Ora ci ritroviamo con un grande vuoto. Il pianoforte è in lutto, ma sicuramente lui starà facendo concerti nell'aldilà, con la sua formidabile tecnica e onestà. Riposa in pace, caro amico Massimiliano, e la tua famiglia sappia che qui in Guatemala avranno sempre una casa.

[Rodrigo Asturias, compositore]

Alassio, 2011, ex Chiesa Anglicana,  
sessione di registrazione delle opere pianistiche di Rodrigo Asturias.  
1. Da sin., il sound engineer Maurizio Natoli, Valentina Mesa, Asturias e Damerini.



2. Mesa e Damerini.



Ho conosciuto personalmente Massimiliano Damerini quando nel 2004 mi sono iscritta al biennio specialistico al Conservatorio Genova, pochi anni dopo essermi trasferita in quella che fu poi la mia città per circa vent'anni.

Dico che lo conobbi "personalmente" perché già prima di allora il suo nome e la sua attività artistica mi erano ben note, come a qualunque pianista italiano, ma nella mia esperienza di ascoltatrice il suo nome era legato a doppia mandata all'interpretazione della musica del xx secolo.

Già alla prima lezione del suo corso di musica da camera, però, mi resi conto di trovarmi di fronte ad un artista che non poteva essere rinchiuso in un recinto, in cui forse avevamo deciso di chiuderlo noi ascoltatori e in parte, forse, anche gli stessi organizzatori musicali. Massimiliano era un onnivoro: amava la musica tutta e la conosceva con una profondità ed un'ampiezza di repertori che è propria dei grandi; bruciava di passione per la musica di Schubert e di Beethoven ma allo stesso tempo era pronto ad gettarsi a capofitto nelle prime esecuzioni più spericolate, e non per forza di nomi di rilievo del panorama compositivo, grazie ad una lettura semplicemente prodigiosa: gli ho visto leggere a prima vista parti di Donatoni o di Stochausen che per noi comuni mortali comporterebbero intere giornate di studio solo per essere decodificate. Ma amava anche la musica extracolta, il cinema, la

letteratura, il teatro, la politica, l'impegno civile, ed esprimeva sempre il suo pensiero in maniera molto pacata, ma estremamente netta. Ecco, la nettezza era una sua caratteristica, che riverberava ovviamente anche nel suo modo di suonare, chiaro e senza compromessi, teso e profondo. E di questo per fortuna resta traccia nelle decine di incisioni di cui possiamo tuttora beneficiare. Con me lui è stato un insegnante generosissimo, sempre pronto a dare fondamentali e specifici consigli all'apparenza piccoli, ma che cambiavano radicalmente la mia interpretazione, dandole un focus più chiaro.

Mi regalava tantissime soluzioni tecniche a problemi che mi portavo dietro da tempo: in una lezione su un concerto di Mozart, ad esempio, fece svanire per sempre la mia idiosincrasia per i bassi albertini, che tutt'ora insegno ai miei allievi con il suo infallibile metodo! E poi ho avuto la fortuna immensa di aver potuto suonare con lui più volte: la prima fu con la Sonata di Bartok per due pianoforti e percussioni. Era il 2009 e io avevo già terminato il mio percorso di formazione in conservatorio, ma lui volle coinvolgermi in una trasferta in Siria per una serie di concerti nell'ambito degli scambi dei conservatori del mediterraneo allora organizzati da Ecume: ricordo che mi chiese se non mi dispiacesse fare il secondo pianoforte «tanto le due parti sono praticamente equivalenti!» mi disse con quel

sorriso bambino che aveva sempre quando proponeva qualcosa di elettrizzante. Le due parti non erano affatto equivalenti, come ho recentemente scoperto quando ho dovuto eseguire la prima parte, irta di passaggi infernali. Ma lui era così, minimizzava sempre le difficoltà che era in grado di affrontare, forse perché per lui effettivamente non c'erano.

«Con Bartok mi sembra abbia funzionato – mi disse qualche anno dopo – che ne dici di registrare la sonata per due pianoforti di Rodrigo Asturias? È un caro amico, la sua musica non è facilissima, ma con un buon lavoro di organizzazione ce la possiamo fare!». Fu un'intera settimana di registrazioni molto impegnative, organizzata nei minimi dettagli e con estremo rigore:

Massimiliano era ordinatissimo, le sue partiture erano segnate in modo meticoloso e chiaro, al contrario delle mie che allora erano un garbuglio di segni disorganizzati. Teneva una concentrazione altissima e a lungo, ma poi non vedeva l'ora di andarsi a rilassare davanti a una tavola imbandita, raccontando i suoi mille aneddoti sui giganti della musica con cui aveva avuto la fortuna di collaborare. [...] Seppure io fossi un'allieva, e poi una ex-allieva, Massimiliano mi ha sempre trattata alla pari, come faceva con tutti gli studenti, avendo grandissimo rispetto di ogni individualità, e un'estrema onestà nel dire ciò che pensava, nel bene e nel male.

Era una voce libera, non amava lo show business, per lui la musica era un valore non negoziabile e questo fa di lui, ai miei occhi, un vero Maestro. [Valentina Messa, pianista]

Della trasferta a Damasco di cui ci parla Valentina, ricordo anche un paio di simpatici episodi che riguardano Massimiliano: la prima sera era stato organizzato un concerto offerto a tutte le delegazioni ospiti e noi italiani ci demmo quindi un appuntamento serale direttamente per il concerto poiché ciascuno di noi era impegnato in differenti attività. Massimiliano si presentò alla biglietteria del Teatro dell'Opera dove però, con enorme fastidio, si accorse di non essere presente fra gli invitati. Fece quindi una bella scenata all'italiana, molto inusuale per lui a dire il vero, e ottenne il suo sacrosanto posto a sedere. Non ci vedeva ma contava di ritrovarci all'intervallo. Iniziò il concerto e si rese improvvisamente conto che non era il posto giusto! Si defilò quatto quatto, ci raggiunse nella 'nostra' sala con un bel po' di ritardo e, trafelato, ci raccontò l'accaduto di cui ridemmo per un paio d'anni almeno. L'ultima serata trascorsa a Damasco, invece, ce ne andammo tutti insieme a cena in un locale consigliatoci da Nahel Al Halabi, nostro ex studente siriano che si prodigò in tutti i modi per farci sentire a casa e mostrarci il meglio della sua città. Come d'abitudine, nel corso della cena ci furono messi accanto

i tradizionali narghilè e tutti,  
Massimiliano compreso che pure  
non era un fumatore,  
attaccammo a fumare.

Ne conservo gelosamente  
un'immagine che  
volentieri condivido. [PC]

3. Damasco, 2009. Damerini e il suo narghilè.



Ho conosciuto Massimiliano Damerini nel 2005. La passione per il pianoforte mi aveva spinto a cercare un maestro che potesse guidarmi in un nuovo percorso musicale, non solo didattico, e che compatibilmente con i miei impegni professionali (all'epoca ero primario chirurgo di una struttura dell'Asl 2 savonese) potesse aiutarmi nello studio di nuovi brani pianistici. Dopo una sola telefonata accettò di seguirmi con cadenza mensile. Sono stati molti gli autori che studiai sotto la sua guida: ricordo la sonata di Schubert D664 ma anche alcuni brani di Reger, Debussy e Richard Strauss oltre a tanti autori italiani del XX secolo. Era evidente che il tempo che potevo dedicare allo studio era limitato però andavo da lui sempre con entusiasmo. A volte dopo una seduta operatoria ero costretto a fermarmi a dormire alcuni minuti su una piazzola dell'autostrada verso Genova. La lezione si svolgeva intramezzata da ricordi e aneddoti; a volte Massimiliano mi rendeva partecipe di pensieri e preoccupazioni personali, comprese quelle della sua malattia che spesso lo costringevano a rinunciare ad alcuni impegni professionali. Ma faceva di tutto per non mancare: ricordo quando si recò a Napoli per eseguire, tra una visita e un esame endoscopico, la trascrizione di Liszt della terza sinfonia di Beethoven che Michele Campanella gli aveva commissionato. Non si abbandonava mai alla depressione e alla fatica. Ricordo anche

un'esecuzione di Fauré, per la GOG; solo io fra il pubblico, in quanto medico, sapevo che il suo braccio destro era appesantito e stanco per una trombosi venosa, nessun altro se ne accorse.

Quando nel 2012 raggiunsi la pensione, Damerini mi spiegò che c'era la possibilità di entrare in conservatorio per un diploma triennale di pianoforte. La cosa mi entusiasmò e in effetti l'esperienza di "studente anziano" fu molto gratificante. Con il Maestro abbiamo sempre condiviso amicizia e stima reciproca. Ancora negli ultimi giorni della sua vita mi aveva cercato per spiegarmi la sua situazione e le sue speranze. Purtroppo l'evoluzione clinica è stata drammatica e repentina.

Lo ricorderò sempre. [*Filippo Falchero, chirurgo e pianista*]

Per ricordare adeguatamente Massimiliano Damerini potrei parlare dei numerosi suoi concerti a cui ho avuto la fortuna di assistere oppure delle tante preziose incisioni che ci ha lasciato, ma qui preferisco volgere la memoria a un ricordo più personale che mi auguro possa aggiungere un piccolo tassello alla ricostruzione della sua figura, quello della generosità totalmente disinteressata! Nel 2006 scrissi un lavoro per i musicisti canadesi del "Penderecki String Quartet". All'epoca ero molto interessato alla dimensione della gestualità strumentale in chiave, per così dire, decostruttiva, orientamento che si traduceva



in richieste poco ortodosse agli strumentisti e in una semiografia nettamente anticonvenzionale. In altre parole, stavo attraversando la fase più lachenmanniana del mio percorso. Sapevo che Damerini aveva collaborato attivamente con Helmut Lachenmann del quale, fra l'altro, aveva tenuto a battesimo l'**Allegro sostenuto** per clarinetto, violoncello e pianoforte. Poiché avevo pensato di sottoporre la mia partitura al compositore tedesco, che viene spesso in Italia e che parla ottimamente la nostra lingua, per conoscere il suo punto di vista decisi di chiedere a Damerini come avrei potuto fare a mettermi in contatto con lui. Gli telefonai ed egli, forse incuriosito da ciò che gli dissi del mio pezzo, non pose tempo in mezzo e mi invitò a casa sua. Non ricordo bene l'indirizzo, ma era certamente sulle prime alture dietro la stazione Brignole. Damerini mi ricevette in un salone molto ampio con un pianoforte al centro. Discutemmo a lungo di quel mio pezzo per quartetto d'archi, della poetica di Lachenmann ed egli mi raccontò diversi dettagli della loro collaborazione convenendo infine che avrei fatto bene a contattarlo. Mi diede dunque l'indirizzo e-mail del compositore tedesco di cui continuò a parlarmi in termini non meno che affettuosi. Inutile dire che la sera stessa sfruttai quell'indirizzo precisando da chi l'avevo avuto. Dopo alcune settimane incontrai effettivamente Lachenmann che

non perse occasione per esprimersi calorosamente nei confronti di quello che chiamava *mein lieber Freund* Massimiliano. [**Marco Lombardi, compositore**]

Ho incontrato in numerose occasioni Massimiliano, e ne ho apprezzato – oltre alle indubbie doti musicali – anche il lato umano, generoso, estremamente cordiale e di grande umiltà: sembrava sempre di colloquiare col vicino di casa, non con il grande maestro che era. Mi limiterò a ricordarne brevemente, in questa sede, il nostro primo e il nostro ultimo incontro.

Il primo risale al 1998. Ero stato invitato a suonare a Roma per la rassegna dei “Concerti nel Parco” e mi era stato chiesto di inserire nel programma una composizione contemporanea. La mia scelta ricadde sulla seconda Sonata di Salvatore Sciarrino, che il compositore aveva dedicato a Damerini. Contattai dunque Massimiliano e lui fu estremamente disponibile ad ascoltarmi nonché prodigo di consigli, rivelatisi illuminanti per la comprensione di quella composizione.

L'ultima volta che lo vidi fu invece due anni fa. Nella primavera del 2022 si svolgeva, presso il Foyer del Teatro Carlo Felice, il Festival del compositore: Damerini vi partecipava nella doppia veste di autore (**Riflessi Notturni** per pianoforte, violino e orchestra d'archi) e direttore e a me fu offerta l'occasione di suonare

come solista la prima assoluta della sua composizione sotto la sua

elegantissima direzione. [Giacomo Battarino, pianista]

4. Genova, 2022, Foyer del Teatro Carlo Felice. Damerini dirige il "Paganini Ensemble".



Non ricordo di aver mai visto Damerini maldisposto, né stanco o annoiato, quando arrivavo in salone per la lezione di musica da camera. Ci accoglieva con calore e scambiavamo sempre due parole prima di cominciare a suonare, e durante la lezione non mancavano mai i racconti delle sue esperienze, sempre puntualmente correlate a ciò che stavamo suonando. Ricordo benissimo che raccontava, riguardo alla Sonata di Debussy per violoncello e pianoforte, come fosse stato per lui traumatico suonarla con tanti violoncellisti diversi; ma furono proprio queste differenti esecuzioni e i continui scambi di

opinione con i violoncellisti che lo portarono a individuare il suo proprio modo di eseguire quella sonata.

Per lui la musica da camera era un arricchimento continuo dell'esperienza musicale e trasmetteva tutto ciò ai suoi allievi. [...] Lavorava sui minimi dettagli del fraseggio, del timbro e degli equilibri tra gli strumenti e solo quando arrivavamo a completare il suo puzzle potevamo eseguire nuovamente il pezzo da capo: lui si metteva in piedi davanti a noi e si sbracciava, saltava, sbatteva i piedi per farci percepire la tensione e lo slancio della musica. Ho imparato

praticamente tutto quello che so sulla musica da camera grazie alle sue lezioni. [Clarissa Carafa, pianista]

Si ringrazia infine Roberto Doati, amico e collega di Massimiliano Damerini per essersi adoperato nel reperimento di alcune foto che risalgono ai concerti organizzati nel 1981 a Venezia nell'ambito di "Opera Prima". Si trattava di una stagione di concerti concepita da Luigi Nono e dall'allora direttore artistico del Teatro La Fenice, Italo Gomez, come occasione di incontro sulle tendenze estetiche dei giovani compositori di allora.

Nello scorso 2 ottobre 2023, inoltre, in occasione del Centenario dalla fondazione della "Società Italiana della Musica Contemporanea", è stata organizzata, sempre a Venezia, una giornata di studi intitolata "Progetto Opera Prima" e dedicata a quella breve ma intensa esperienza. Nel corso delle tavole rotonde, svoltesi in parte nella Sala concerti del conservatorio e in parte nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice (dove in effetti "Opera Prima" ebbe luogo), Doati ha voluto ricordare la figura di Damerini che di quel progetto fu grande protagonista.

5. Venezia, Sale Apollinee, 1981. Massimiliano Damerini al pianoforte (per gentile concessione Gran Teatro La Fenice).



6. Venezia, Sale Apollinee, 1981. Massimiliano Damerini, Roberto Fabbriciani e Goffredo Petrassi  
(per gentile concessione Gran Teatro La Fenice).





# Mauro, il mio maestro<sup>1</sup>

di Gianluca Patrone

Improvvisamente sono passato dall'ombrosità e dalla luce soffusa dello studio di Mauro, che per me era come un piccolo tempio magico, alle luci meno oniriche e sempre uguali delle stanze del conservatorio. Anche qui ho incontrato alcuni grandi insegnanti, duri ed esigenti ma anche veri e sinceri, e li ringrazio. Ma Mauro è Mauro e resterà sempre il mio Maestro.

Quando ho iniziato ad andare da lui ero un ragazzone, avevo appena finito la terza media. Arrivavo all'ora di pranzo, mangiavamo insieme, scherzavamo con Yaroslava, la paziente signora che si era presa cura dei suoi genitori, e poi iniziava lo spettacolo: musica, poesie, aneddoti, barzellette, sogni, condivisione di cuori e sofferenze d'amore. Erano queste le nostre indimenticabili lezioni. Ai miei occhi (ma forse lo era davvero) lui appariva come un mago leggendario, un bambino geniale, un maestro un po' matto, un compagno un po' più grande con cui giocare e conoscere

le profondità della vita. Con il tempo, ho cominciato a conoscere anche la sua profonda malinconia, ben nascosta, però, dietro la sua vertiginosa e geniale ironia o talvolta dietro un bicchiere di vino.

In molti gli hanno voluto bene – amici e colleghi preziosi – e in molti lo hanno fatto sentire solo; la sofferenza spaventa, perché chi soffre, spesso, diventa specchio di chi dalla propria sofferenza cerca di fuggire. Altri ancora, invece, hanno sfruttato il suo entusiasmo per farsi grandi sopra le sue spalle.

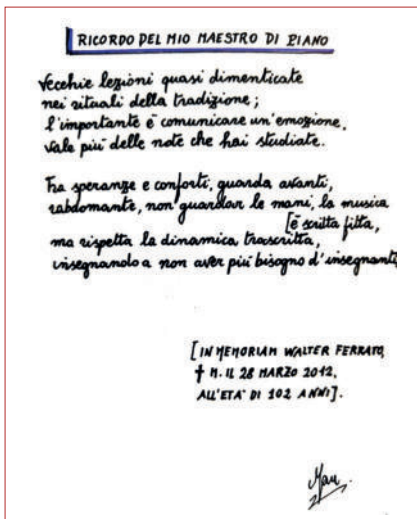
Durante i nostri incontri, Mauro ha sempre cercato di tirarmi fuori la musica da dentro, rispettandone la magia e il suo tempo di maturazione, come fosse un frutto all'interno di ognuno di noi, pronto soltanto dopo una paziente e intima fioritura. Nessuna fretta allo scadere della lezione, nessun metronomo, nessun programma, nessun giudizio, nessuna inutile riverenza, e quando gli spiegavo che avevo paura di suonare in pubblico lui mi diceva che i musicisti sono soltanto dei messaggeri, e mi suggeriva, per

combattere la paura, di immaginare tutti gli spettatori come seduti sulla tazza del loro bagno... Nessuna formalità ma soltanto viva sostanza. Grazie a Mauro ho imparato che non esistono peccati, nell'arte: ogni nostra lezione era in realtà una finestra aperta su poesia, pittura, scultura, ma anche su politica e attualità. Non si trattava certo di esibizioni di cultura, la sua azione educativa poggiava sull'umiltà e soprattutto sulla semplicità, perché Mauro sapeva andare dritto all'essenza con una sola parola, uno sguardo, un gesto o un suono. Nessuna scala e nessun arpeggio fini a se stessi ma sempre e solo suoni in funzione espressiva. Mauro amava anche farmi ascoltare la sua musica e per me, ogni volta, era una nuova epifania. Mi ha fatto innamorare della musica perché la sua musica era reale così come era reale lui, con le sue complessità, i suoi limiti e le sue sofferenze, e tutto era così vero. Lui e la sua arte erano una cosa sola. E così la musica acquisiva un senso, quello di esprimere se stessi, quello di migliorare un po' questo mondo, con la voce della propria anima. Ricordo un suo dono, Il Caos di Pier Paolo Pasolini, a cui appose questa dedica: «A Gianluca, / perché la lettura / di questa Cassandra, / inascoltato profeta, / serva a rendere migliore / la sua generazione. / con affetto di sempre e sempre nuovo / nella ricerca, nella speranza, nella sicurezza / di un mondo umano non tranquillo ma di lotta / et trasformazione sempre. /

Mau. Feste 2010/2011».

Mauro mi ha insegnato che quando si va ad ascoltare un pianista non bisogna guardare le mani ma soltanto ascoltare il suono; mi ha insegnato che la musica non va soltanto suonata ma che va soprattutto vissuta; mi ha insegnato che la musica è godimento e struggimento, senza paura di sbagliare. Lui diffidava dalle perfette e moderne registrazioni: un musicista non deve mai dimenticare che davanti al proprio strumento si è completamente nudi, e che quindi conviene prepararsi a dovere, prendersi le proprie responsabilità e rimanere in ascolto di se stessi, a costo di sbagliare qualche nota. Tutto questo, tra l'altro, era ben espresso in una poesia dedicata al suo vecchio maestro di pianoforte, Walter Ferrato.

Mauro Castellano, In memoriam Walter Ferrato



Mauro è stato capace di insegnarmi davvero tanto senza avvalersi del consueto rapporto maestro-allievo ma solo di quello uomo-uomo: siamo cresciuti insieme vivendo la vita, con un continuo confronto, con divertimento nei momenti goliardici e struggimento in quelli difficili, di debolezza e di crisi, ora dell'uno ora dell'altro.

Mauro voleva bene al mondo e nel suo immenso piccolo, ha cercato per tutta la vita di renderlo migliore con le sue esecuzioni, le sue composizioni, le sue poesie, le sue lettere, le sue battute fulminanti. Ora tocca a noi. Grazie, Mau.

Mauro Castellano e Gianluca Patrone





# Tributo a Mauro Castellano<sup>2</sup>

di Nicola Cisternino

È stato un Caminantes gentile Mauro Castellano, morto lo scorso 16 agosto a 61 anni, umile, raffinatissimo pianista-compositore di risonanza internazionale, dotato di una curiosità onnivora e di una memoria musicale straordinaria (interpretava con naturalezza disarmante pagine complessissime sulla tastiera interamente a memoria), amico fraterno e compagno di studi di lunga strada, sin dalla classe di composizione di Sylvano Bussotti a Fiesole (e poi Genazzano) dai primi anni Ottanta, dove ci incontrammo.

Era legato animicamente a Venezia dove abbiamo realizzato progetti originali con Sonopolis, a cominciare dall'integrale pianistica del nostro comune maestro e mentore Sylvano Bussotti nelle sale dell'Ala Napoleonica del Museo Correr, nell'autunno del 1998 [...]. Le campane di San Marco veniva ad ascoltarle, anche di notte, appena possibile e sulle quali compose per Sonopolis i Cinque Studi (per echi di Campane). Generoso

il suo impegno interpretativo e organizzativo per la realizzazione di un originale concerto su musica e ceramica, con opere appositamente commissionate per la ripresa della storica Biennale Internazionale di ceramica di Albisola, nel 2003 (musiche di Giuseppe Chiari, Leonardo Gensini, Mauro Castellano) con l'installazione da concerto della mia Preghiera di Baghdad. Che la terra gli sia sempre lieve come il suo magico tocco sulla tastiera.

Venezia, Museo Correr, 19 novembre 1998.  
Da sin. Nicola Cisernino, Sylvano Bussotti, Mauro Castellano e Domenico Cardone.  
Castellano aveva appena eseguito l'integrale dell'opera pianistica di Bussotti.





Due fra le tante cartoline dedicate alle campane di San Marco che Castellano realizzava per i suoi amici. Una delle sue magnifiche ossessioni.



Salisburgo, Stiftskeller St Peter.  
Da sin., Mauro Castellano, Adriano Fabris e Marco Esposto  
con il volume dei Canoni di Mozart appena acquistato (16 agosto 1979).



# Note

**1.** L'improvvisa e recentissima morte di Mauro Castellano, un altro straordinario musicista e docente del Conservatorio di Genova, va tragicamente ad affiancarsi a quella di Massimiliano Damerini. I tempi di redazione non ci consentono, purtroppo, di dedicargli in questo numero il meritato spazio che ci proponiamo di riservargli nella prossima uscita. Accogliamo intanto, però, alcuni contributi e immagini che lo ritraggono.

**2.** Per gentile concessione del compositore Nicola Cisternino, che ha pubblicato questo sintetico profilo sul proprio sito (<http://www.nicolacisternino.it/>).



# Miscellanea



05



# Un compositore dimenticato: Mieczysław Wajenberg\*

\* Questo breve contributo su Wajenberg è una sintetica rielaborazione di parte della mia tesi di Diploma Accademico di II livello in Violino (relatrice prof.ssa Patrizia Conti), Genova, Conservatorio N. Paganini, a.a. 2022/23.

**di Rachele Checcucci**

Secondo il musicologo tedesco Carl Dahlhaus<sup>1</sup>, la completa dimenticanza di un importante compositore si verifica raramente nella storia della musica. Piuttosto, la mancata ricezione dell'opera musicale completa di un autore è, nella maggior parte dei casi, dovuta alla sua scarsa qualità. Dahlhaus vede, infatti, la storia della musica come un processo di selezione fondamentalmente equo e ragionevole, in cui questo tipo di "errori" si verifica solo di rado. In effetti, le relativamente poche "riscoperte" dell'Ottocento e della prima metà del Novecento riguardavano tutte grandi maestri, di cui alcune singole opere divennero accessibili al pubblico musicale solo molto tempo dopo la morte dei loro autori, o perché troppo in anticipo sui tempi, come gli ultimi quartetti per archi di Ludwig van Beethoven, o a causa di gusti ormai radicalmente modificati. Verso la fine degli anni '80, però, nacque in Germania un movimento per la riscoperta dei compositori che erano stati perseguitati dai

nazional-socialisti che prese il nome di "musica reanimata" e che, oltre a sensibilizzare l'opinione pubblica tedesca, portò l'urgenza della riscoperta a diffondersi in tutto il mondo. Naturalmente, non tutti i "nuovi" compositori rientravano nella tipologia descritta da Dahlhaus: molti di loro si rivelarono così importanti che la loro riscoperta portò anche alla necessità di correggere e aggiornare il quadro della storia della musica del XX secolo. Questo lavoro fornì nuovi spunti al fenomeno della "musica dimenticata". In primo luogo, non si trattava più di epoche lontane, ma di un passato molto recente, di cui molte persone potevano ancora testimoniare personalmente. In secondo luogo il motivo per cui finirono nel dimenticatoio era stato non di natura estetica bensì di natura politica e a volte razziale<sup>2</sup>. I regimi totalitari del XX secolo, infatti, influenzarono in modo decisivo lo sviluppo della musica. Mai prima di allora lo Stato aveva cercato di controllare la vita musicale in modo così massiccio:



il regime nazista e quello stalinista, ad esempio, stabilirono precisi criteri estetici e istituirono autorità speciali di controllo , provocando una distorsione senza precedenti dello sviluppo della musica occidentale<sup>3</sup>.

### *I perché dell'oblio*

Autore di oltre cinquecento opere, compositore tenuto in grande considerazione nella scena musicale moscovita sia dai colleghi compositori che da alcuni eccezionali esecutori quali Mstislav Rostropovič e David Oistrakh, Mieczysław Wajenberg è uno degli esempi più evidenti di lungo e inspiegabile oblio, rimanendo in gran parte sconosciuto a circoli musicali più ampi e al vasto pubblico occidentale sino all'inizio del XXI secolo. Nemmeno aver composto le musiche per alcuni dei più noti film sovietici favorì una sua diffusa popolarità. La motivazione non è semplice e soprattutto non è univoca.

È emblematico il titolo della sola biografia del compositore al momento disponibile nella letteratura musicologica polacca: **Mieczysław Wajenberg: kompozytor z trzech światów**<sup>4</sup> (“compositore dei tre mondi”) in cui l'autrice evidenzia la triplice natura del compositore, ebraica, polacca e russa. Sembrerebbero infatti proprio la sua “identità ibrida” e di conseguenza le peculiarità stilistiche della sua musica ad aver costituito uno degli ostacoli

all'apprezzamento del suo lavoro compositivo. In Polonia, Wajenberg era noto esclusivamente come talentuoso pianista e comunque solo da una ristretta cerchia di intellettuali ed esperti di musica<sup>5</sup>; una volta trasferito a Mosca, invece, la sua difficoltà consistette nell'essere identificato, nonostante il suo forte legame con la tradizione sinfonica russa, come compositore ebreo-polacco. La provenienza da questa cultura, che era inesistente nella vita musicale sovietica, fece sì che il suo linguaggio non potesse essere compreso da gran parte dei musicisti e del pubblico sovietico. La sua identità stilistica, peraltro, sembra non limitarsi a “tre mondi”: alcuni musicologi segnalano infatti, nell'opera di Wajenberg, influenze musicali dalla tradizione non solo polacca ed ebraica, ma anche bielorusa, russa, moldava<sup>6</sup> e uzbeka<sup>7</sup>, senza tuttavia precisare in cosa si manifestino con esattezza e limitandosi a suggerire definizioni stilistiche generiche quali “idioma internazionale”, oppure “idioma popolare”, “idioma klezmer”<sup>8</sup>. Il secondo ostacolo ad una positiva ricezione dell'opera di Wajenberg fu costituito dalla sua amicizia con Shostakovich che offrì il fianco ai critici per liquidarlo come un suo imitatore, stroncando sul nascere ogni seria considerazione del suo lavoro. Quando si conobbero, nel 1943, Shostakovich era già famoso mentre Wajenberg, allora ventitreenne, era ancora agli albori della sua carriera ma da subito scattò una solida amicizia. Wajenberg

non fu però mai suo allievo effettivo:

Sebbene molte persone pensino e abbiano persino scritto che ero uno studente di Shostakovich, non lo sono mai stato. Tuttavia la scuola Shostakovich è stata fondamentale per il mio lavoro artistico... Shostakovich mi ha aiutato in molte cose, e di alcune non ne sono nemmeno consapevole. Sembra che si sia adoperato per suscitare simpatia per la mia musica. Mi consideravo un uomo felice, perché potevo mostrare le mie opere al miglior compositore del ventesimo secolo. Questo è stato un onore che, inconsciamente, sembrerebbe aver influenzato la mia scrittura musicale<sup>9</sup>.

Di certo li legava una profonda e reciproca stima: Wajnberg riteneva Shostakovich il più grande compositore del ventesimo secolo (soprattutto per il fatto che era stato l'unico a completare un ciclo di sinfonie all'altezza di quello di Mahler) e Shostakovich mostrava grande rispetto e stima nei confronti di Wajnberg. Izaak Glikman si ricorda di una passeggiata durante la quale Shostakovich affermò: «Wajnberg è il più talentuoso compositore dei nostri tempi. Semplicemente lo adoro e dò molto peso alla sua opinione<sup>10</sup>». Ne apprezzava soprattutto la ricchezza melodica di sapore ebraico<sup>11</sup>. Si frequentavano in modo assiduo e Shostakovich lo invitava spesso a fargli visita:

[...] per fare due chiacchiere. Sempre, quando aveva finito un nuovo lavoro. Qualsiasi cosa: una sinfonia o un quartetto. Anche quando era ancora solo manoscritto. Poteva succedere che ascoltassi due volte il nuovo lavoro. Mi ha anche invitato alle feste di famiglia. Ogni anno celebrava il giorno di maggio in cui era stata eseguita la prima della sua Prima Sinfonia. Solo nel 1975 non lo festeggiò... L'atmosfera era sempre accogliente e spontanea<sup>12</sup>.

Nel 1946, al Plenum dell'Unione dei Compositori, Shostakovich invitò i colleghi all'ascolto e alla discussione dei lavori del giovane Wajnberg e a supportarlo in ogni modo con critiche costruttive e aiuto cameratesco.

L'ultima volta che [Shostakovich] mi chiamò fu dall'ospedale all'inizio di agosto 1975. Mi disse: "Ho sentito che hai scritto una nuova opera!" Avevo appena completato la mia opera in un atto *Pozdravlyayem* [...]. E aggiunse: "Spero di ascoltarla presto"<sup>13</sup>.

Un'ulteriore spiegazione della sua dimenticanza può risiedere nel carattere insolitamente umile e riservato di Wajnberg. La sua naturale reticenza e riluttanza a viaggiare o a promuoversi hanno chiaramente giocato la loro parte: Wajnberg lavorava, infatti, incessantemente senza però mai preoccuparsi della distribuzione delle sue opere. Nonostante

fosse membro dell'Unione dei compositori sovietici e avesse ricevuto alcune onorificenze ufficiali, non prese parte alle dinamiche di promozione musicale in corso, né alla lotta per la distribuzione di commissioni, privilegi e pubblicazioni. Dalle parole di Krzysztof Meyer:

«Credo che Wajnberg non sia stato promosso dall'Unione dei compositori. È stato eseguito molto, ma non ha ricevuto quasi alcun premio di Stato. Penso che non fosse una carta vincente per il regime in questo sistema totalitario. Un ebreo, [...] uno che non scriveva molta musica politica e non era attivo nella vita pubblica, di origine polacca, arrestato nel 1953, ed estremamente modesto: tutti questi erano veri problemi agli occhi delle autorità. E in qualche strano modo tali "peccati" contavano ancora, nonostante la destalinizzazione.»<sup>14</sup>.

C'è infine un ultimo, curioso, motivo che potrebbe aver influito sulla difficile diffusione di informazioni sul compositore, ossia la confusione creatasi attorno al suo nome (Mieczysław, Moisei, Moisey, Moishei, Moisej) e al suo cognome (Vainberg, Vaynberg, Wajnberg, Weinberg), dapprima a causa delle traduzioni (dall'ebraico al polacco e dal polacco al russo) e successivamente per le tante traslitterazioni dal cirillico all'alfabeto latino. Per anni Wajnberg, che in URSS

veniva ufficialmente chiamato Moisej, lottò con le autorità per riacquisire il suo nome polacco<sup>15</sup> ma la sua domanda fu accolta solamente nel 1982. La versione preferita dal compositore, quella con cui egli firmava le opere, era Mieczysław Wajnberg<sup>16</sup>; nella maggior parte della letteratura musicologica e delle edizioni musicali si troverà invece indifferentemente anche Mieczysław Weinberg, Moisej Vainberg, Moishe Vaynberg.

### La riscoperta di Wajnberg

Dopo una prima registrazione nel 2014 di musiche pianistiche e cameristiche di Wajnberg, la casa discografica ECM Records dedicò nel 2022 una seconda pubblicazione che segnò l'effettiva riscoperta del compositore: si trattava delle tre sonate per violino solo, eseguite da Gidon Kremer.

Gidon Kremer, sensibile interprete del compositore, si dichiarò profondamente pentito di non averne approfondito la conoscenza quando ne ebbe l'opportunità. Nel periodo in cui Kremer studiava a Mosca con David Oistrakh, ebbe infatti più volte l'opportunità di incontrarlo e di assistere ai suoi concerti. Tuttavia a quel tempo, a causa della sua inesperienza e della dedizione alle cosiddette avanguardie, era più interessato a compositori come Alfred Schnittke, Arvo Pärt o Sofia Gubaidulina:

Questi entusiasmanti compositori

erano ancora relativamente sconosciuti e la loro musica aveva bisogno di sostegno. A quel tempo mi sembravano più interessanti, considerando già Shostakovich ormai vecchia scuola sono sempre stato contrario al totalitarismo dell'Unione Sovietica e non pensavo che passare troppo tempo a concentrarsi sugli artisti sovietici "classici" fosse una buona cosa. Anche Wajnberg rientrava in quella categoria. In questo modo non mi sono accorto di questa altra grande personalità a livello di Shostakovich, e per certi aspetti anche molto più interessante. [...] Sono felice di rimediare a questo errore contribuendo alla sua discografia e suonando moltissima della sua musica in concerto. Wajnberg è rimasto ciò che molte poche persone riuscirono a fare nell'Unione Sovietica di quegli anni: una personalità onesta, sincera, profonda e leale e la sua musica parla di questo. La sua musica non è la copia di qualcun altro. Ci sono dei riferimenti alla musica di Shostakovich, ma erano così vicini, si confrontavano, ascoltavano la musica gli uni degli altri e suonavano anche insieme. Ognuno di loro aveva così tanto rispetto l'uno per l'altro come artisti e amici che non è sempre possibile dire chi ha avuto la maggiore influenza. Wajnberg era una voce così individuale e la sua musica è forse ancora più personale. Non sto affatto negando la grandezza di Shostakovich, ma sento che è arrivato il momento di Wajnberg.

Lo considero uno dei più preziosi compositori del XX secolo<sup>17</sup>.

Nonostante il peso enorme che ebbe Gidon Kremer in questa operazione di riscoperta, va tuttavia ricordato un altro fondamentale apporto, quello di Tommy Persson che, sebbene non produsse nell'immediato un'ampia risposta, fu altrettanto determinante per la riscoperta occidentale di Wajnberg. Tommy Persson era un giudice svedese da sempre appassionato di musica russa, con una predilezione particolare per Shostakovich. Negli anni '70 si imbatté fortuitamente nella figura di Wajnberg attraverso un libro sui compositori sovietici: a seguito di questa scoperta, oltre ad entrare in contatto diretto con il compositore dapprima con una lunga corrispondenza epistolare e poi di persona, si spese per la valorizzazione della sua musica, insieme anche a familiari, colleghi e amici dello stesso Wajnberg, riuscendo ad ottenere, negli anni '90, che l'etichetta britannica Olympia registrasse alcune sue musiche<sup>18</sup>.

### *Per chi deve ancora scoprirlo*

L'elenco delle opere di Wajnberg contiene sette opere, un'operetta, tre balletti, oltre 200 canzoni, 26 sinfonie, 17 quartetti d'archi, 28 sonate per vari strumenti e una vasta quantità di musica strumentale e vocale solista, quest'ultima con un'ampia selezione

di autori di testi internazionali.

A queste vanno aggiunte le innumerevoli composizioni prive di numero d'opus che comprendono più di 60 colonne sonore e moltissima musica per il teatro, per la radio e persino per il circo<sup>19</sup>.

Riguardo al consistente numero di quartetti, sappiamo che Wajnberg e Shostakovich si sono a lungo "battuti" in una sorta di sfida amichevole e creativa per stabilire chi avesse composto il maggior numero di quartetti d'archi. In una lettera del luglio 1964 all'amico Isaak Glikman, Shostakovich esprime ironica soddisfazione:

Un altro quartetto, il Decimo, è finito ieri! È dedicato a Moysey Vainberg. Ha scritto nove quartetti e con l'ultimo mi aveva superato, poiché all'epoca ne avevo solo otto. Mi sono quindi posto la sfida di recuperare e superare Vainberg, come ho fatto ora. Ieri, per celebrare questo risultato... ci siamo presi una buona vecchia sbronza<sup>20</sup>.

## Bibliografia

- DANIEL ELPHICK, *Music behind the Iron Curtain Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- DAVID FANNING, *Mieczysław Weinberg In Search of Freedom*, Hofheim, Wolke Verlag, 2010.
- DAVID FANNING; SABINE GREBING, “Was Aber Zählt, Ist Die Musik“ *Mieczysław Weinbergs Leben Und Werk*, in «Osteuropa 60», no. 7 (2010): 5–23 (<http://www.jstor.org/stable/44935768>).
- LAUREL FAY, *Shostakovich. A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 169.
- REINHARD FLENDER, *Geschichte Einer Freundschaft. Mieczysław Weinberg Und Dmitrij Šostakovič*, in «Osteuropa 60», n. 7 (2010).
- GOLDMAN LEAH, *Nationally Informed. The Politics of National Minority Music during Late Stalinism*, in «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», n. 67 (2019).
- EVGENIA KHZADAN, “Canzoni ebraiche” di Mieczysław Weinberg: alla ricerca di un idioma nazionale, in «Accademia di musica» n. 3, 2021 (<https://doi.org/10.34690/184>).
- FILIP LECH, *Гидон Кремер: почему Вайнберг мне так близок? (Gidon Kremer: Perché Weinberg è così vicino a me?)*, intervista, 2019 (<https://culture.pl/ru/article/gidon-kremer-pochemu-vaynberg-mne-tak-blizok-intervyu>).
- YABUKOV MANASHIR, *Mechislaw Vaynberg: Vsyu zhizn' ya zhadno sochinyal muziku [Mieczysław Weinberg: I have composed music all my life, greedily]*, in «Russkoye utro» n. 67 (1995).
- VERENA MOGL, *Musik in Bewegung: Mieczysław Weinbergs Kompositionen Für Den Film*, in «Osteuropa 60», n. 7 (2010).
- JASCHA NEMTSOV, *Markant, Jüdisch, Verkannt: Gründe Für Mieczysław Weinbergs “Nicht-Rezeption”*, in «Osteuropa 60», n. 7 (2010).
- DOROTA SZWARCMAN; ANDREA HUTERER, *Zwischen Allen Stühlen: Warum Mieczysław Weinberg in Polen Unbekannt Ist*, in «Osteuropa 60», n. 7 (2010).
- PAVEL RAIGORODSKY, *Мечислав Вайнберг: жизнь, творчество, судьба (“Mieczysław Weinberg: Vita, Lavoro, Destino”)*, 2021 (<https://muzobozrenie.ru/mechislav-vajnberg-zhizn-tvorchestvo-sudba/>).
- DAVID G. TOMPKINS, *The Composers Unions between Party Aims and Professional Autonomy, in Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Purdue University Press, 2013, pp. 95–130.
- HENRY VAN DER GROEP, *My diary is in my work, my music. Weinberg through the eyes of Tommy Persson*, in «DSCH Journal», n. 49 (2018).
- GEORGE G. WEICKHARDT, *Dictatorship and music: how russian music survived the soviet regime*, in «Russian History» n. 31 (2004).
- STEFAN WEISS, *Was Wusste Der Westen? Repressionen Gegen Komponisten in Der UdSSR*, in «Osteuropa 60», n. 7 (2010).
- ELIZABETH WILSON (a cura di), *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-*

1975. Dmitrij Šostakovič, Milano, Il Saggiatore, 2006.

ANGELINA ZHIVOVA, *La musica nel cinema di animazione sovietico*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, 2020 (32° ciclo, a.a. 2018-19).



# Note

1. Questo breve contributo su Wajnberg è una sintetica rielaborazione di parte della mia tesi di Diploma Accademico di II livello in Violino (relatrice prof.ssa Patrizia Conti), Genova, Conservatorio N. Paganini, a.a. 2022/23.
2. CARL DAHLHAUS, *Vergessene Komponisten*, in «Musica», n. 5 (1980), pp. 441-449.
3. Un discorso a sé meriterebbe la sottovalutazione e l'emarginazione, in quanto donne, delle compositrici (cfr. ADRIANO BASSI, *Guida alle compositrici dal Rinascimento ai giorni nostri*, Città di Castello, Odoja, 2016).
4. DANUTA GWIZDALANKA, *Mieczysław Wajnberg. Kompozytor z trzech światów*, Poznań, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, 2013.
5. DOROTA SZWARCMAN e Andrea HUTERER, *Zwischen Allen Stühlen: Warum Mieczysław Weinberg in Polen Unbekannt Ist* in "Osteuropa 60", n. 7 (2010), p. 138.
6. La madre di Wajnberg era di origini moldave, così come i nonni paterni. Cfr. DAVID FANNING, *Mieczysław Weinberg In Search of Freedom*, Hofheim, Wolke Verlag, 2010, p. 15.
7. Dopo aver raggiunto Minsk nel 1939, fuggendo da Varsavia, e dopo l'attacco nazista del 1941 all'Unione Sovietica, Wajnberg trovò rifugio a Tashkent, la capitale uzbeca. Qui, oltre ad incontrare la sua futura moglie Nataliya Vovsi-Mikhoels (figlia di Solomon Mikhoels), entrò in contatto con vari compositori e musicisti locali; sarà per lui un periodo molto produttivo e ricco di influenze. Cfr. DAVID FANNING, *Mieczysław Weinberg* cit., p. 34-37.
8. EVGENIA KHAZDAN, "Canzoni ebraiche" di Mieczysław Weinberg: alla ricerca di un idioma nazionale, in «Accademia di musica» n. 3 (2021), pp. 142-155 (fonte online: <https://doi.org/10.34690/184>).
9. DAVID FANNING, *Mieczysław Weinberg* cit., p. 34-37 (questa e le successive citazioni, ove non diversamente indicato, sono tradotte da me).
10. REINHARD FLENDER, *Geschichte Einer Freundschaft: Mieczysław Weinberg Und Dmitrij Šostakovič*, in «Osteuropa 60», n. 7 (2010), p. 81 (trad. di Elena Martini).
11. REINHARD FLENDER, *Geschichte Einer Freundschaft* cit., p. 86.
12. DAVID FANNING, *Mieczysław Weinberg* cit., p. 43.
13. DAVID FANNING, *Mieczysław Weinberg* cit., p. 126.
14. Riportato da DAVID FANNING, *Mieczysław Weinberg* cit., p. 166.
15. <http://www.musiques-regeneeres.fr/Vainberg/WeinbergDiscographie.html>.
16. Nonostante in documenti ufficiali, come il suo certificato di nascita e la domanda di ammissione al conservatorio compilata dal padre, compaia il nome Mojsei Weinberg, egli usò Mieczysław nella sua vita adulta e sostenne che questo era il nome che gli era stato dato alla nascita. «Volevo tornare al mio vero nome, se non altro perché negli unici documenti sopravvissuti – le mie opere – ero indicato come "Mieczysław". Quando sono fuggito da Varsavia e poi da Minsk, ho portato con me solo le mie opere, e ogni "perizia grafologica" vi dirà che il loro autore si chiamava Mieczysław Weinberg. [...] Quanto mi costò in salute! Non avevo un certificato di nascita, gli archivi erano bruciati. [...] Ma ho voluto farlo per rendere giustizia storica». È dunque per questo motivo che, come omaggio al compositore e nel desiderio di rispettare la sua volontà, ho scelto di utilizzare in questa sede la variante "Mieczysław Wajnberg".
17. GIDON KREMER, *Interview on Mieczysław Weinberg*, ECM Records, in [https://www.youtube.com/watch?v=24AFG\\_1a1MU](https://www.youtube.com/watch?v=24AFG_1a1MU).
18. La rocambolesca vicenda di Persson è dettagliatamente riportata da HENRY VAN DER GROEP, *My diary is in my work, my music. Weinberg through the eyes of Tommy Persson*, in «DSCH Journal», n. 49 (2018), pp. 37-45.
19. Nell'Unione Sovietica il circo godeva di uno status difficile da comprendere in Occidente. Lenin sosteneva che, dopo il cinema, il circo rappresentava per il popolo la seconda forma d'arte più importante, tanto che veniva gestito da un apposito organo governativo. La musica per gli spettacoli circensi aveva un ruolo altrettanto importante, dalle parole di Milovidov in



Muzika v tsirke [Musica nel circo] del 1949  
riportato da DAVID FANNING, *Op. cit.*, p.  
81: «nel circo la musica occupa un posto  
importante... Di regola l'orchestra suona  
all'inizio un'ouverture e prima di ogni  
numero successivo esegue dei siparietti. La  
musica unisce l'intero spettacolo circense in  
un'entità; se selezionato con abilità, trasmette  
l'impressione dell'intero programma.  
Pertanto i circhi possono fungere da  
propagandisti per la musica sovietica,  
proprio come i teatri e i concerti  
delle organizzazioni».

**20.** Cfr. DAVID FANNING, *Mieczysław  
Weinberg cit.*, p. 120.

# Le note raccontano le fiabe. Sergej Bortkjevič reinterpreta Andersen

di **Andrea Moscatelli**

Le fiabe sono da sempre state oggetto di interesse per i compositori e numerose sono le composizioni che da esse hanno tratto spunto. Nel seguente articolo<sup>1</sup> si prenderà in considerazione la figura di Sergej Bortkjevič, un compositore ucraino poco conosciuto in Italia ma le cui opere rappresentano veri e propri tesori musicali da scoprire tra i quali una fedele trasposizione al pianoforte di alcuni celebri racconti di Hans Christian Andersen.

## Sergej Bortkjevič

Sergej Ėduardovič Bortkjevič<sup>2</sup> nacque nel 1877 nella città ucraina di Kharkiv, allora territorio nell'orbita dell'impero russo, terra con cui mantenne sempre un forte legame che ne influenzò fortemente la produzione musicale. Dopo vari periodi di studio trascorsi a San Pietroburgo, Lipsia e Berlino, nel 1934 si trasferì a Vienna dove ottenne la naturalizzazione austriaca e dove morì nel 1952. Bortkjevič fu fortemente influenzato dai grandi

compositori dell'epoca, soprattutto Ciajkovskij e Anton Rubinstein che il giovane artista ebbe occasione di ascoltare dal vivo rimanendone letteralmente estasiato.

La sua produzione comprende differenti generi musicali, spaziando da composizioni virtuosistiche (per pianoforte) a opere più intime e salottiere, e alternando grandi forme a pagine miniaturistiche, rivelando una profonda conoscenza dei compositori contemporanei russi ma anche di Chopin e di Grieg che hanno alimentato, forse un po' troppo, la sua 'vena romantica': numerosi critici dell'epoca, infatti, che elogiavano il suo modo di suonare, gli hanno proprio per questo motivo riservato non poche critiche tacciandolo di essere un epigono.

La scrittura per pianoforte di Bortkjevič risulta piuttosto piacevole alla lettura e pone al centro di ogni composizione gli aspetti armonici e melodici. La tessitura richiama Chopin ma ancor di più Skrjabin e la difficoltà nell'esecuzione di molti dei suoi

brani sta nel dover mantenere brillantezza e trasparenza anche in momenti in cui il tutto risulta più stratificato e complesso anche a livello tecnico.

Nelle opere più importanti come i concerti o le sonate la scrittura imponente e accordale si alterna sempre a momenti lirici e perlacei, tipicamente romantici: da ciò si evince come il pianista debba essere in grado di porre particolare attenzione ai rilievi, alle sfumature dinamiche e ai colori in ogni sezione del brano. Climax intensi che richiamano Rachmaninov assieme ai recitativi pianistici sono dunque elementi che si possono individuare spesso nelle opere maggiori del compositore garantendo così una grande varietà emotiva all'interno dei singoli brani.

### *Le opere miniaturistiche di Bortkjevič*

Questa stessa varietà la si può ritrovare, e con maggiore evidenza, nelle sue opere miniaturistiche<sup>3</sup>: è qui infatti che si può individuare uno stile compositivo che risente non solo dell'influenza romantica e di quella russa ma anche delle più recenti correnti musicali occidentali, evidenti nella sua ricerca delle sfumature dinamiche, nell'originalità delle armonie, nell'uso sapiente dei registri pianistici, in atmosfere che riescono a suggerire, impressionisticamente parlando, le immagini che il compositore cerca di tradurre in musica.

A livello generale tutte le miniature

di Bortkjevič presentano alcune caratteristiche comuni: innanzitutto le armonie sono spesso complesse e includono sia cromatismi che diatonismi. Vi è una certa sintesi a livello stilistico che racchiude elementi neoclassici con sfumature impressionistiche e a tratti perfino jazz; non manca ovviamente mai l'idea tardo-romantica di base. Le brevi composizioni che compongono le sei raccolte seguono tutta una sorta di programma che, a livello strutturale, richiama gli *Album della gioventù* di Schumann e di Ciajkovskij. Bortkjevič riteneva queste sue composizioni ottime a scopo didattico, in particolare per insegnare aspetti particolari della scrittura pianistica come ad esempio il rubato o la messa in evidenza di singole voci inserite in ricchi tessuti polifonici. La difficoltà a livello esecutivo sta tuttavia nel saper rendere brani così concisi caratterizzando ogni singolo stato d'animo inteso dal loro autore servendosi anche di una buona capacità di pensiero per cogliere ogni contrasto. Fondamentale è inoltre l'uso del pedale per fraseggiare al meglio i continui cambiamenti di carattere presenti nei singoli brani. Le melodie tematiche sono quasi sempre esposte alla voce superiore supportate da un ricco tessuto di sottofondo. Ogni miniatura presenta quasi sempre una coda che in alcuni casi riprende l'inizio del brano e in altri, al contrario, crea atmosfere contrastanti. Importante

è anche la differenziazione dei ritmi in ogni brano, con frequenti distinzioni anche all'interno di ciascuno di essi, a cui si aggiunge lo sviluppo che va a riprendere frammenti dei temi iniziali aggiungendo accordi e creando un insieme sonoro piuttosto complesso sebbene all'ascolto ogni brano possa sembrare semplice.

### *Dalle Fiabe di Andersen, op. 30<sup>+</sup>*

Si tratta di un'opera che unisce aspetti letterali e musicali e trae la propria fonte di ispirazione dalle fiabe del celebre scrittore danese Hans Christian Andersen. Rappresenta una delle sei raccolte di brani pedagogici composti dal compositore che nel corso della propria vita ha dedicato una parte rilevante della sua produzione a brani legati al mondo dell'infanzia. A differenza delle precedenti raccolte, Bortkjevič inserisce qui – per la prima volta nelle sue opere – numerose didascalie con una evidente funzione descrittiva,

o rimandando a specifiche sezioni delle fiabe, o indicando movimenti e azioni dei personaggi della fiaba che possono aiutare espressivamente l'esecutore. L'op. 30 è stata composta nel 1925 – sottotitolo *Immagine musicali basate sulle fiabe di Andersen* – ed è costituita dalle seguenti dodici trasposizioni sonore rivolte, esattamente come le pagine di Andersen, a un pubblico non esclusivamente infantile: 1. *La Principessa sul pisello*, 2. *La Campana*, 3. *Il Soldato di stagno*, 4. *L'Angelo*, 5. *I fiori della piccola Ida*, 6. *L'Usignolo*, 7. *È certissimo*, 8. *Il Bambino nella tomba*, 9. *La Farfalla*, 10. *Il brutto anatroccolo*, 11. *Il Tesoro d'oro*, 12. *Maiale di ferro*. In questa sede saranno esaminati soltanto alcuni estratti selezionati con la finalità di esemplificare i procedimenti più frequentemente utilizzati da Bortkjevič per suggerire musicalmente le immagini letterarie. Nel primo brano dell'opera, *La Principessa sul pisello*, che prende avvio con un carattere vivace e capriccioso, in stile di tarantella:



l'autore deve tradurre la tematica della famosissima fiaba che, con

carattere ironico, narra le vicende di un principe alla ricerca di una vera

principessa che sembra impossibile da trovare nonostante numerosi viaggi in tutto il mondo. Il giorno in cui una giovane si presenta alla porta del suo castello, in cerca di riparo da un forte temporale, si trasforma infatti in un momento perfetto per testare se la ragazza sia davvero una principessa come ella stessa sostiene. Così la regina, madre del principe, decide di inserire un pisello sotto ad una miriade di materassi: la principessa al suo risveglio si lamenterà per non essere riuscita a dormire a causa di un dolore costante alla schiena, 'come se ci fosse stato un sassolino nel materasso'. Dimostratasi sensibile, come richiesto dal principe, la principessa

riuscirà dunque a conquistare il giovane erede e i due si uniranno successivamente in matrimonio vivendo felici e contenti. Ad esemplificazione di come Bortkjevič fosse attento alla puntuale trasposizione sonora della vicenda, in corrispondenza della difficoltà ad addormentarsi della Principessa, il compositore crea un totale contrasto armonico e dinamico inserendo una settima diminuita su una doppia dominante che conduce ad un motivo completamente nuovo, **fastidioso** quanto può esserlo all'orecchio un ribattuto di seconde maggiori confermato dalla didascalia "La Principessa non riesce a dormire":

Die Prinzessin kann nicht schlafen.  
La princesse ne peut pas dormir. The princess can not sleep.

Nel secondo brano della raccolta, intitolato *La Campana*, viene descritta la storia di una campana il cui suono veniva continuamente udito dalla popolazione. Diversi abitanti andarono alla ricerca di questa campana ma ad ogni spedizione nessuno riusciva mai a trovarla. Un giorno un giovane principe, deciso finalmente a

trovarla, iniziò un lungo viaggio attraverso la foresta fino a raggiungere il mare, seguito da un contadino che lo accompagnò durante il percorso.

Lì i due compresero come la campana fosse un segnale divino all'interno di un contesto naturale più ampio che rappresentava in un certo senso la chiesa. Il brano

presenta evidenti sfumature impressionistiche che richiamano Debussy, e in parte Ravel, a partire dal titolo stesso (in francese *La Cloche*). Il compositore risolve musicalmente la trasposizione

musicale utilizzando al basso un ritmo sincopato ostinato su cui poggiano armonie dissonanti: è la campana misteriosa, in lontananza, ovviamente in pianissimo:

*Il soldatino di stagno*, noto anche come *soldatino di piombo* a seconda delle traduzioni (titolo originale *Der standhaft Zinn Soldat*), si basa naturalmente su un ritmo di Marcia (2/4, in re maggiore) ma, per rendere meglio l'idea di un

*soldatino-giocattolo*, sfrutta il registro acuto:

Per suggerire eroiche fanfare, Bortkjevich inserisce invece un motivo reiterato di bicordi che culmina su un accordo di sesta eccedente, sforzatissimo, nel momento in cui il soldatino scivola nella pentola:

Il nono brano della raccolta è intitolato *La Farfalla* ed è uno dei più lunghi e più complessi dell'intera opera 30.

La composizione presenta chiari riferimenti al mondo sonoro di Grieg, in particolare ai suoi *Pezzi Lirici*, soprattutto per la delicatezza con cui usa la mano destra (che crea un tappeto di biscrome in registro acuto mentre la sinistra conduce il tema) e per le armonie utilizzate:



Il primo tema va a contrastare con il tappeto sonoro sovrastante soprattutto a livello ritmico in quanto, mentre la destra mantiene le biscrome, la sinistra si ritrova a dover 'cantare' utilizzando spesso ritmi che si oppongono proprio a quei trentaduesimi: quartine di semicrome, ottavi, sincopi ecc. L'utilizzo di sonorità soffuse grazie anche alle dinamiche in piano o pianissimo e alle indicazioni di dolce ed espressivo, contribuiscono a creare un'atmosfera sognante e malinconica che richiama il volo della farfalla protagonista della fiaba, quel *farfallone* (nella versione italiana) alla ricerca della propria amata (un fiore). Ma nessun fiore sembra essere quello giusto (ed

ecco dunque le continue sfumature nelle armonie minori che rendono l'ambientazione del brano sempre più malinconica). Arrivato all'autunno, ormai invecchiato, il farfallone decide di rivolgersi ad una pianta di menta ma anche quest'ultima lo rifiuta dicendo che sia lei che lui sarebbero troppo vecchi per un matrimonio. Come noto, la farfalla finirà i suoi giorni in una calda abitazione, chiusa in una teca e 'puntata' con uno spillo:



Il momento preciso in cui la farfalla viene punta, è evidenziato da un accordo da suonare con vigore, ma non si può non ammirare l'utilizzo del ritmo puntato che rimanda a ben più antichi e sofisticati madrigalismi. **Il brutto anatroccolo** è senz'altro una delle più celebri fiabe di Andersen ed è uno dei più lunghi e particolari della raccolta di Bortkjevich. Pur essendo in sib maggiore, il brano inizia con un accordo sincopato re-mi-sol#, in pianissimo, con cui l'autore intende ricreare la necessaria atmosfera 'lacustre' in cui il protagonista si muove, come indicato dalla didascalia, solo e abbandonato:

**Andantino.** Einsam, seul, abandonné *solitary*

*pp una corda dolce, dolente*

Se al tacchino verrà riservato il tremolo, le antipatiche galline che scherniscono il piccolo anatroccolo trovano invece corrispondenza sonora nelle tradizionali acciaccature e in accordi eccedenti ben marcati e fulminei che vengono poi ripetuti all'ottava inferiore.

l'immagine di un bellissimo cigno in cui egli stesso si è trasformato. A livello musicale si apre una sezione completamente nuova che inizia con un pianissimo e con un andamento maestoso reso dal movimento terzinato e plateale a cui seguono accordi discendenti:

von den Hühnern verfolgt  
pésecuté par les poules  
persecuted by hens

**Più mosso.** *f marc.*

Il finale del brano rappresenta una sezione particolarmente intensa: a livello narrativo l'anatroccolo, dopo essere stato schernito a più riprese, è nuovamente solo. Con la bella stagione esce dal suo rifugio per tornare nel lago ma ecco che incontra i cigni; inizialmente teme che anch'essi lo possano prendere in giro per il suo aspetto ma questi lo accolgono come un loro fratello e a quel punto, guardando il proprio riflesso nell'acqua, il giovane anatroccolo vedrà in realtà

Endlich, bei den Schwänen erkennt es sich selbst.  
Enfin, entre cygnes, il se reconnait.  
At last amongst the swans he recognizes himself.

**Un poco maestoso.**

L'autore chiede di appoggiarsi maggiormente proprio su quegli accordi discendenti a rappresentare l'avviamento alla conclusione del brano e il clima pacifico che si percepisce; lo schema armonico è molto più semplice e regolare (I-IV-V) e anche a livello dinamico viene mantenuto un pianissimo che vuole condurre il brano, e di conseguenza il suo protagonista, verso un degno finale. L'ultimo brano della raccolta tratta



dalle fiabe di Hans Christian Andersen è dedicato al celebre cinghiale di bronzo di Firenze e in italiano ha trovato come traduzione tra le altre *Il maiale di ferro*<sup>5</sup>. Il racconto narra le vicende di un giovane che, dopo aver girato in lungo e in largo tutta la città

di Firenze, si avvicina alla celebre fontana e, dopo aver bevuto da essa, ormai stanco si addormenta sopra alla statua. A mezzanotte scatta però la magia e il maiale si anima.

La composizione è strutturata in tre parti, un Sostenuto, un Allegro e di nuovo un Sostenuto.

La prima parte è costituita da sole cinque battute con numerose note tenute e una linea tematica costruita sui ritardi: come precisato dalla didascalia, il protagonista si sta ora addormentando.

Il risveglio magico dell'animale avviene cautamente e qui Bortkjevič è abilissimo nella resa musicale attraverso quartine della mano destra e ottavi staccati nella sinistra, lasciando però alcune pause intermedie prima di creare una sorta di moto perpetuo concitato che costituirà l'intera sezione centrale del brano, quella in cui l'animale e il giovane iniziano una lunga corsa attraversando i luoghi e i monumenti più iconici della città. Chiusa dunque questa lunga sezione centrale ritorna il Sostenuto, con un piano "sentito" ad indicare

la necessità di una maggiore espressività. Sembra quasi di ascoltare una ninna nanna e si ha la sensazione che tutte le vicende stiano conducendo ad un lieto e sereno finale. L'ultima annotazione, "End of Tales", indica che si è giunti alla conclusione dell'intero ciclo di racconti che Bortkjevič mette in musica riprendendo la struttura ritmica del finale de *La Farfalla* ma con una dilatazione dei valori. Fra le tante raccolte, in particolare russe, di brani ispirati alle fiabe, l'op. 30 di Bortkjevič è una delle poche ad aver avuto una recente nuova edizione, nel 2008 a San Pietroburgo, a dimostrazione del suo valore tecnico e del potenziale espressivo che lo inseriscono a pieno titolo nel repertorio pianistico non solo infantile.

# Note

- 1.** Il lavoro rappresenta una rielaborazione della mia tesi di diploma accademico di I livello in Pianoforte (relatore prof. Dario Bonuccelli) discussa presso il Conservatorio "N. Paganini" di Genova nell'a.a. 2022-23.
- 2.** Per le informazioni biografiche si rimanda alla voce *Bortkjevič* in DEUMM, *Biografie*, I, Torino, UTET, 1985, e alle pagine <https://sergeibortkiewicz.com/> e [https://it.wikipedia.org/wiki/Sergej\\_Bortkevic](https://it.wikipedia.org/wiki/Sergej_Bortkevic). Si segnala inoltre la seguente bibliografia, purtroppo ancora assai limitata: STEPHEN COOMBS, *Bortkiewicz Complete Piano Music: Notes from the recording of Aus Andersen Märchen*, Londra, Hyperion Records, 1997; ALFONSO SOLDANO, *Il confine dell'inganno. Sergej Bortkoewicz*, Bari, Florestano, 2015; NATALIA STESYUK, *Sergey Bortkjevič è una nuova pagina della cultura musicale ucraina del XX secolo. Aspetti esecutivi e stilistici*, Naurok, Biblioteca multimediale per la formazione, la didattica e lo sviluppo, 2021.
- 3.** Fra le principali, si segnalano *Schizzi della Crimea* op. 8, *Lamentele e consolazioni* op. 17, *Il piccolo viaggiatore* op. 21 e *Dalle Fiabe di Andersen* op. 30.
- 4.** Titolo originale: *Aus Andersens Märchen*.
- 5.** Si tratta della celebre scultura collocata nella Loggia del Mercato nuovo, a Firenze, che pur raffigurando un cinghiale ferito è chiamato impropriamente del *Porcellino*.





# Cesare Dobici, musicista e didatta

di Anna Wanda Folliero

Nella difficile ricerca di una identità nazionale, l'Italia, come Stato moderno, nasce dallo scontro di due mondi: lo Stato laico e la Chiesa di Roma. La musica della seconda metà dell'Ottocento aderisce a quest'ottica dualistica: da una parte il melodramma, dall'altra la musica sacra. Quest'ultima, negletta dai compositori maggiori dell'epoca, sembra un genere in crisi a causa della generale decadenza delle cappelle musicali ecclesiastiche per la mancanza di una committenza adeguata, e della presa di distanza da esse dei giovani musicisti in formazione che preferivano studiare nei conservatori<sup>1</sup>. Anche lo sforzo della politica unitaria di separare funzioni statali ed ecclesiastiche e l'assoluta predominanza del teatro d'opera all'interno della scena e del gusto musicale del momento contribuiscono in modo determinante alla marginalizzazione della musica sacra.

In questo contesto si inserisce la riforma musicale così detta *ceciliana*, che assume tratti specificatamente politici. L'operazione culturale

effettuata sulla musica sacra è fortemente voluta dalla Chiesa (in modo particolare da Pio X) che intravede, attraverso di essa, la possibilità di differenziarsi dallo Stato laico che si andava rafforzando e, contemporaneamente, di affermarsi come identità specifica e sovranazionale<sup>2</sup>. Pio X è affiancato nell'opera riformistica da Angelo De Santi. Egli, gesuita, collaboratore della *Civiltà cattolica*, studioso del canto gregoriano, nonché presidente della Associazione italiana di Santa Cecilia e fondatore della Scuola superiore di musica sacra, crede strenuamente nella necessità di un cambiamento radicale e rappresenta un esempio unico di competenza e azione concreta; il suo scopo è dare forma all'intimo legame esistente tra rito cattolico e l'espressione musicale. Il risultato ufficiale più significativo dell'azione sinergica tra De Santi e Pio X è rappresentato dal *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines*, emanato nel 1903 dal Pontefice e diretta emanazione dalle idee che

De Santi aveva approntato negli anni<sup>3</sup>. Si tratta di un documento programmatico e normativo in cui al gusto ottocentesco della musica melodrammatica eseguita anche nelle Chiese durante le celebrazioni che si era ormai radicato tra i fedeli, viene contrapposta la sobrietà e severità che trova nella polifonia di Palestrina e nel canto gregoriano i suoi modelli di riferimento<sup>4</sup>.

A seguito dell'emanazione del **motu proprio** nasce un vero e proprio movimento, quello **Ceciliano**, che, nonostante i moti interni spesso contrastanti, il complesso di relazioni personali, di visioni e divisioni teoriche, di modi di operare e interpretare che hanno investito tutti coloro che al suo interno hanno operato, tenta di revisionare in profondità la musica liturgica.

È in questo contesto che si inserisce il musicista Cesare Dobici. Nato a Viterbo l'11 dicembre 1873 da un'umile famiglia, dimostra sin dall'adolescenza una forte passione per la musica e, con i propri risparmi, compra un flauto. Riconosciuto anche dai genitori il suo talento musicale, comincia a studiare pianoforte e composizione con alcuni musicisti della sua città ma in seguito è ammesso al liceo musicale di Santa Cecilia a Roma, dove studia con Edoardo Vitale<sup>5</sup> e Remigio Renzi<sup>6</sup> e dove, nel 1899, si diploma in composizione con Cesare De Sanctis<sup>7</sup>. La sua carriera prende avvio a Viterbo; qui gli viene affidata la direzione della cappella musicale del Duomo, nonché

l'insegnamento del canto corale nella scuola magistrale Giosuè Carducci. Inizialmente interessato al teatro musicale, compone l'opera in tre atti **Cola di Rienzo** che rimane incompleta. Lavora successivamente a un'altra opera, **Carlotta Corday**, che lascia però appena abbozzata. Abbandona allora il teatro lirico e si rivolge alla produzione sacra ed è qui che si manifesta la sua vena più originale. Uomo di autentica fede religiosa e di severa preparazione musicale, Dobici si schiera subito con i più attivi e noti fautori della riforma della musica sacra: Lorenzo Perosi, Oreste Ravanello<sup>8</sup> Luigi Bottazzo<sup>9</sup>, Raffaele Casimiri<sup>10</sup>. Ed è nel binomio musica/spiritualità che, come afferma Aldo Bartocci nella voce dedicata al maestro nel **Dizionario Biografico degli Italiani**<sup>11</sup>, si manifesta pienamente la sua creatività compositiva ottenendo i maggiori riconoscimenti.

La prova arriva quando, nonostante la sua grande riservatezza, Dobici diviene celebre per il conferimento della medaglia d'oro ottenuta grazie alla vittoria del primo premio nel Concorso nazionale per la messa da **requiem** commemorativa in memoria di Umberto I. La messa per quattro voci dispari con accompagnamento d'organo venne eseguita il 14 marzo del 1907 con un coro di 118 componenti sotto la direzione dello stesso autore. Dopo questo grande successo, la notorietà di Dobici si amplia notevolmente, tanto da giungere presso il Pontificio istituto di musica superiore. Qui, nel 1910, inizia la

sua carriera di docente di Armonia superiore e Metodica, e l'anno successivo gli viene assegnato anche l'insegnamento di Contrappunto e fuga. Nel 1912 viene eletto Consigliere di amministrazione nello stesso Istituto. L'elezione dimostra la dedizione e la fiducia che legava Dobici all'istituzione e al suo fondatore De Santi. Nello stesso anno viene chiamato a insegnare Contrappunto e fuga anche presso il Conservatorio di Santa Cecilia, docenza che manterrà sino alla pensione, nel 1933. Ritenuto all'epoca uno dei massimi conoscitori e didatti di tecnica contrappuntistica, alcuni anni dopo, nel 1938, fu chiamato sulla cattedra di Polifonia nel suo sviluppo storico presso il Pontificio istituto e lì insegnerà tutta la vita. Molti gli incarichi di prestigio che Cesare Dobici ricopre negli anni: è più volte sostituto del Preside del Pontificio istituto di musica sacra, Commissario ministeriale per gli esami di licenza, Commissario governativo per la nomina di professori a Firenze, Parma, Lucca, Padova, Napoli, Palermo e per la nomina dei Vice Direttori nel corpo musicale della Regia Guardia di Finanza. Compone molto, soprattutto tra il 1915 e il 1940, ma gran parte della sua opera è ancora inedita. La sua produzione di musica sacra e profana comprende melodie per canto e pianoforte, brani per organo e per pianoforte, fughe vocali e strumentali per archi e per fiati, romanze, madrigali, serenate,

liriche. Le sue composizioni si contraddistinguono per la severità della linea melodica e la purezza delle armonizzazioni e risentono della temperie artistica, culturale e spirituale del momento, ispirata naturalmente dalla dichiarazione del 1903 di Pio X. Dobici però non mancò di aggiornarsi sulle correnti più avanzate della musica contemporanea. Nel suo fondo presente all'interno della Biblioteca del Pontificio istituto di musica sacra, si trovano il *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, opere di Arnold Schönberg e di molti altri autori a lui contemporanei.

I riconoscimenti e la fama non mutarono mai il suo carattere: legato profondamente ai valori della famiglia e ai principi della religione cristiana, si tenne lontano dalle piazze culturali fasciste. Dobici morì il 25 aprile del 1944, le sue spoglie da Roma furono poi portate nella sua amata città natale, Viterbo, dove tutt'ora riposano.

Gran parte delle composizioni di Cesare Dobici è conservata presso gli eredi che hanno generosamente donato parte dei documenti e degli spartiti all'Associazione e Centro Studi Cesare Dobici<sup>12</sup>, in archivi di istituti religiosi come il Pontificio Istituto di Musica Sacra o l'archivio del Duomo di Loreto, e presso la biblioteca del Conservatorio e la Biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia. A seguito di ricerche effettuate presso gli archivi e di una verifica sul Catalogo del Servizio Nazionale Bibliotecario (OPAC SBN), risultano oggi

edite alcune opere<sup>13</sup> di carattere trattatistico come le *Lezioni di Armonia Superiore*, le *Lezioni di Contrappunto fugato*, i *Partimenti per lo studio del Contrappunto imitato e fugato*, un *Trattato della fuga*, e le *Trenta lezioni di Armonia Superiore da svolgere a quattro voci per gli esercizi pratici del basso tematico*. Si tratta di utilissime opere di carattere pedagogico in cui si alternano parti prettamente teoriche a parti di tipo pratico. Di fronte a una materia così complessa Dobici, attraverso una serie di esemplificazioni, svela con disinvolta semplicità i segreti di un'arte tanto articolata, grazie alla grande tecnica da lui posseduta ma anche alla grande consapevolezza nella trasmissione del sapere. Egli dimostra di essere decisamente

all'avanguardia per quanto concerne la prassi didattica non solo delle tecniche accademiche del contrappunto e della fuga, ma anche della composizione libera e insegna la tecnica compositiva e il suo aspetto artistico partendo dalla grande tradizione dei partimenti. Il Maestro, come egli stesso afferma nella Prefazione ai *Partimenti per lo studio del contrappunto imitato e fugato* (Appendice ai bassi imitati e fugati di Pietro Raimondi)<sup>14</sup>, è convinto che il progresso dell'armonia moderna abbia fatto trascurare i severi studi del contrappunto e dello stile imitato. Partire da questi studi e fare una costante pratica è però necessario per pervenire all'eccellenza dell'arte della composizione libera.

1. Pagina autografa dai Partimenti per lo studio del contrappunto imitato e fugato, 1934.

Bassi imitati e fugati.

1.

Proprietà © RICORDI & C. - Edifici - Stangati - Milano.  
Tutti i diritti sono riservati.  
Tous les droits de reproduction et arrangements sont réservés.

(Copyright MCMXXXIV) RICORDI & C.

ER. 1626 m-50

Molto ricco il **corpus** delle opere vocali sacre edite e inedite che comprende mottetti, inni, salmi, offertori, litanie, oltre naturalmente a numerose messe. Il musicista viterbese si dedica anche alla composizione di musica strumentale, soprattutto per organo, ma anche per pianoforte, quartetto, banda e orchestra. Dobici inoltre, come era prassi all'epoca, realizza a scopo didattico alcuni appunti asistematici di storia della musica, inerenti allo sviluppo della prassi esecutiva e alle vite di famosi compositori. Anche questo materiale è ancora inedito.

La solida preparazione di Dobici, basata sulle tecniche classiche di armonia, contrappunto e fuga, la sua perizia compositiva non sono le sole caratteristiche del musicista viterbese. Egli infatti è stato anche un grandissimo didatta, ruolo che assomma perfettamente in lui le doti musicali e quelle umane. Questi sono solo alcuni dei nomi dei suoi allievi più famosi, tutti protagonisti di grandi carriere come compositori, direttori, esecutori: Nino Bonavolontà, Roberto Caggiano, Luigi Colacicchi, Elio Piattelli, Ennio Porrino, Carlo Alberto Pizzini, Pietro Scarpini, Cesare Giuseppe Celsi, Tommaso Gardella, Fernando Germani, Guido Turchi, Gino Contilli (Direttore del Conservatorio di Genova dal 1966 al 1977), Bonaventura Somma, Dino Milella, Alfredo De Ninno, Costantino Costantini, Riccardo Santarelli, Ferdinand Haberl, Vieri Tosatti e Armando Renzi.

Per comprendere alcune delle caratteristiche dell'arte compositiva di Dobici, può essere utile esaminare tre composizioni di musica vocale: una di tipo sacra e le altre due di ambito profano. Dobici sembra molto attento alla scelta dei testi per la musica sacra. Infatti, quando non si orienta sui brani della tradizione liturgica latina e italiana, egli si rivolge ai grandi capolavori della letteratura. È il caso della preghiera per coro a due voci eguali *Vergine Madre*, del 1925, il cui testo riprende alcuni dei primi 21 versi del XXXIII canto del **Paradiso** di Dante Alighieri:



# VERGINE MADRE

Preghiera per coro a due voci eguali

Versi di DANTE ALIGHIERI

Musica di CESARE DOBICI

Vergine madre, figlia del tuo Figlio,  
umile ed alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio;  
tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì che il suo Fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.

Donna, sei tanto grande e tanto vali,  
che, qual vuol grazia ed a te non ricorre,  
sua desianza vuol volar senz'ali.  
In te misericordia, in te pietate,  
in te magnificenza, in te s'aduna  
quantunque in creatura è di bontate!

Solenne

VOCI I.  
II.

PIANOFORTE

*f*

*dim*

Ver - gi - ne

Ver - gi - ne Ma - dre fi - glia del tuo Fi - glio

u - mi - le e

u - mi - le e al - ta più che cre - a - tu - ra ter - mi - ne fis - so d'e -

*p*

Edizioni Musicali Carrara - Bergamo

E. | 1065 | C.

Proprietà riservata dell'Editore

Il brano, in fa maggiore, alterna il 3/4 al 2/4, il che consente al compositore di far coincidere sempre l'accento piano della parola che chiude il verso con la battuta in 2/4 creando così una perfetta corrispondenza ritmica. La composizione ha andamento solenne e si apre con una introduzione di sette battute del pianoforte che mette in evidenza il tono di severo raccoglimento. La melodia mantiene sempre un'elegante semplicità e si sviluppa in tre momenti che corrispondono ai primi tre versi del canto, segue poi un **Poco più sostenuto** che giunge fino al sesto verso. La parte conclusiva con una modulazione che passa da mi maggiore, si sviluppa poi in un **Grandioso** corrispondente agli ultimi tre versi del testo che, attraverso la ripresa dell'introduzione, riporta alla tonalità di impianto sino alla corona finale.

Meno numerose ma altrettanto interessanti le caratteristiche delle composizioni vocali di tipo profano edite. Per i testi, Dobici si rivolge a poeti piuttosto noti dell'epoca come nel caso della melodia in stile francese in la maggiore **Nel bosco**, dedicata «alla distinta pianista Signorina Marianna Terribili», il cui autore è Angelo Bignotti (Cremona, 1863-1923), famoso all'epoca proprio per la produzione di testi per musica da camera e libretti d'opera. Nella lirica, composta da quattro quartine, si alternano versi settenari tronchi e sdrucchioli, tipici della poesia per musica

del tardo Ottocento. Il ritmo del verso è accentuato dalle rime che cadono sempre tra il secondo e il quarto verso e interessano parole tronche. Pur nell'evidente manierismo ottocentesco, Bignotti utilizza degli espedienti letterari che arricchiscono il testo. Ad esempio la poesia ha andamento circolare: la parola **amor** apre e chiude il componimento grazie alla sua ricorrenza nel quarto e nel sedicesimo verso. Inoltre la lirica propone un'interessante **variatio** al **topos** del **locus amoenus**. Il bosco in cui è invitata a recarsi l'amata, pur essendo definito placido presenta degli aspetti leggermente perturbanti come il **murmure sordo del giovin ramoscello, i detti ignoti del ciel**, la descrizione dell'eco nella terza strofa, le querce definite **cupe**. La musica di Dobici si lega perfettamente al testo: la breve composizione in 3/4 segue la dolcezza del testo grazie sia alla tonalità di partenza, la maggiore, sia alle morbide modulazioni; inoltre vi è l'uso di sincopi nell'accompagnamento che si accordano al ritmo del verso, così come le terzine che caratterizzano sia il canto sia la parte del pianoforte. La strofa della lirica in cui è descritta l'eco e la discesa al piano, vede una corrispondenza nella musica che procede con l'andamento discendente delle quartine. La composizione rispecchia il languore del testo e ne sottolinea la sensazione di lieve turbamento.

Un altro esempio di musica vocale

profana è rappresentato dalle *Tre melodie per canto e pianoforte*, composte nel 1900: *Lasciami in pace*, *Quando cadran le foglie* e *Te lo voglio dire*. Fra di esse, la seconda si differenzia per il tono mesto e malinconico. L'autore dei versi è Olindo Guerrini sotto lo pseudonimo Lorenzo Stecchetti, autore eclettico della fine dell'800<sup>15</sup>. Pur essendo uno scrittore dalla potente *vis polemica*, vicino al movimento Verista, il testo di "Quando cadran le foglie" indulge a una tematica cara al tardo romanticismo: la visita della donna amata sulla tomba dell'amante.

*Quando cadran le foglie e tu verrai  
a cercar la mia croce in camposanto  
in un cantuccio la ritroverai,  
e molti fior le saran nati accanto.  
Cogli allor pé tuoi biondi capelli i fiori  
nati dal mio cor!  
Son quelli i versi che pensai ma non  
scrissi  
Le parole d'amor che non ti dissi,  
i versi che pensai ma che non scrissi  
Le parole d'amor che non ti dissi!*

La lirica è composta da due quartine di endecasillabi, separate da un doppio novenario. La rima nella prima strofa è alternata, mentre nella seconda il poeta insiste su una sorta di ritornello sostenuto da rima unica per tutti e quattro i versi. Il motivo dominante è quello delle parole d'amore non pronunciate dall'amante che, dopo la sua morte, si tramutano nei fiori che crescono accanto alla sua tomba. Il tema risente dell'influsso della poesia cimiteriale europea sviluppatasi a partire dal Settecento e del legame classico tra *eros* e *thanatos*.

All' Amico Carissimo **FEDERICO GIACCI**

1

# QUANDO CADRAN LE FOGLIE

MELODIA

Parole di **L. STECCETTI**

Musica di **CESARE DOBICI**

*Allegro* **Lentamente**

**PIANO** *p*

**CANTO** *p dolcemente*

Quan - do ca - dran le fo - glie e tu ver - ra - - -

*un poco rall.*

- i A cer - car la mia cro - ce in cam - po -

*poco rit.*

col canto

*movendo e cres.*

- san - to In..... un can - tue - cio

*rit.*

4 Proprietà dell' Editore per tutti i paesi.

22249-51

Dobici, per rendere al meglio il testo, compone una melodia che alterna il 3/4 al 9/8 nella tonalità di fa maggiore. Il tema è malinconico e dolce, ricorrente l'uso del pedale per ammorbidire la sonorità del pianoforte. Per rispettare la cesura determinata dal doppio novenario singolo, il compositore chiude il verso precedente con una pausa coronata e riprende con un Cantabile che introduce il secondo tema. L'ultima strofa invece è più stringente, il tema procede per gradi congiunti o ripetuti che corrispondono alla sillabazione del verso. La melodia si chiude con la ripresa dell'introduzione di quattro battute che conclude sulla tonica. Questo rapido sguardo su tre composizioni del musicista viterbese evidenzia i tratti distintivi del modo di operare di Dobici: limpida semplicità armonica, impreziosita da alcune finezze che evidenziano la grande competenza che nasce dalla perfetta conoscenza dell'arte del contrappunto, e accuratezza nella scelta del testo e nella sua assoluta consonanza con la linea melodica, caratteristiche che dimostrano il valore della sua arte. Eppure la sua figura sia come compositore sia come didatta resta ancora quasi del tutto sconosciuta, questo nonostante il numero e la qualità dei suoi allievi non lasci dubbi sulla perizia tecnica da lui posseduta e sulla validità della sua metodologia di insegnamento. Molte sue messe ebbero grande diffusione nazionale e internazionale mentre era in vita,

ma oggi non sono sostanzialmente mai eseguite. Forse il carattere schivo, riservato del Maestro, i suoi scarsi legami con il mondo artistico dell'epoca e il completo distacco dalla politica del tempo hanno fatto in modo che l'oblio della sua musica e della sua attività fosse così repentino dopo la sua scomparsa.

## Note

1. NICOLA TANGARI, *La musica sacra tra riforma e isolamento*, in BIANCA MARIA ANTOLINI (a cura di), *Musica e società alla fine della Belle Époque*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 2018.
2. ANTONIO ROSTAGNO, *La religione della politica e la politica della religione: musica sacra e società nell'Italia di fine Ottocento. La polemica sulla musica sacra da una prospettiva di storia culturale*, in «Studi musicali», XII nuova serie (2021/1), pp. 117-176.
3. FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, Centro Liturgico Vincenziano, 1996.
4. ANTONIO CARLINI, *Strumenti e voci: sentimenti e devozione nella musica sacra dell'Ottocento, vicende italiane del movimento ceciliano*, in MAURO CASADEI TURRONI MONTI e CESARINO RUINI (a cura di), *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2005.
5. Vedi la voce Edoardo Vitale (<https://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-vitale/>): direttore d'orchestra italiano (Napoli 1872 - Roma 1937), studiò al liceo musicale (oggi conservatorio) di Santa Cecilia, dove fu professore dal 1893. Fu sostituito di Toscanini alla Scala (1908-10), dove diresse per la prima volta in Italia *Elettra* (1909) di Richard Strauss. Attivo anche all'estero, diresse soprattutto al Teatro Costanzi (poi divenuto Teatro dell'Opera) di Roma.
6. Vedi la voce *Remigio Renzi* ([https://it.wikipedia.org/wiki/Remigio\\_Renzi](https://it.wikipedia.org/wiki/Remigio_Renzi)): organista e compositore (Roma 1857 - Roma 1938), allievo di Gaetano Capocci, ha insegnato presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, avendo come allievi, tra gli altri, Pietro Yon, Elsa Respighi e Carlo Giorgio Garofalo. Dal 1883 fino alla sua morte, avvenuta nel 1938, fu organista nella Basilica di San Pietro. Autore di vari mottetti sacri, fu anche compositore di musica organistica. Tra queste ultime opere spicca la celebre *Toccata in mi maggiore*.
7. Vedi JANIA SARNO, *Cesare De Sanctis* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-de-sanctis\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-de-sanctis_(Dizionario-Biografico))): nato ad Albano Laziale il 15 giugno 1824 e morto a Roma il 27 gennaio 1916. Musicista colto, si laureò in lettere e filosofia all'università di Roma e studiò musica alla scuola del compositore Raffaele Muti Papazzurri, fondatore dell'Accademia Filarmonica Romana. Si mise in evidenza come compositore e fu accolto nell'Accademia di Santa Cecilia dove divenne esaminatore degli organisti. Fu uno dei musicisti che si prodigarono presso la Sacra congregazione per gli Studi per l'istituzione di una nuova società musicale. L'iniziativa si concretizzò nella ricostituzione dell'Accademia Filarmonica Romana. Prese parte alla fondazione del liceo di Santa Cecilia e della Società orchestrale romana impegnata nella diffusione della musica sinfonica in Italia. Nel 1877 ottenne la cattedra al neocostituito Liceo musicale di Santa Cecilia, dove insegnò armonia, contrappunto e fuga dal 1877 fino al 1915, quando ormai era ultranovantenne. Dall'esperienza didattica nacquero alcuni trattati fra cui l'importante *La polifonia nell'arte moderna*.
8. Vedi GUIDO VIVERIT, *Oreste Ravanello* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/oreste-ravanello\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/oreste-ravanello_(Dizionario-Biografico))): nato a Venezia 25 agosto 1871 e morto a Padova 2 luglio 1938, ebbe un'attivissima esistenza che si svolse tutta tra Venezia e Padova, con brevi escursioni in altre città per collaudare organi. Dopo aver studiato al Liceo Musicale di Venezia, dove ebbe il Padre Angelo De Santi come insegnante di storia della musica, si trovò a San Marco, accanto al giovane responsabile della cappella, Lorenzo Perosi, e al servizio del Cardinale Giuseppe Sarto. Il suo destino di musicista di chiesa e di sostenitore della causa riformista era pertanto segnato. Ai suoi ideali tenne fede nella attività di compositore, di insegnante d'organo al Benedetto Marcello di Venezia dal 1902, e di maestro di cappella al Santo di Padova dove fu chiamato nel 1898. Nell'anno 1912 assunse anche la direzione del liceo musicale di Padova, senza mai interrompere l'attività di apprezzato concertista e improvvisatore. Enorme è la quantità di opere liturgiche composte da Ravanello,

tutte di fattura formalmente ineccepibile e di solida dottrina contrappuntistica. Non meno ricca la collezione delle musiche per organo e le opere didattiche.

**9.** Vedi la voce **Luigi Bottazzo** ([https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-bottazzo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-bottazzo_(Dizionario-Biografico)/)): nasce a Presina, Piazzola sul Brenta il 9 luglio 1845 e muore a Padova il 29 dicembre 1924. Rimasto cieco a 9 anni per un incidente, fu affidato all'Istituto "Configliacchi" per ciechi, dove vi compì gli studi musicali con risultati così lusinghieri da essere poi nominato, nel 1864, professore di organo, armonia e contrappunto nello stesso istituto. Nel 1872 ottenne il posto di organista nella basilica di Sant'Antonio, e nel 1895 entrò come insegnante d'organo anche nell'Istituto musicale Cesare Pollini di Padova. Fecondo compositore e ottimo didatta, godette in vita di enorme stima e venerazione. Immensa fu la sua produzione liturgica, melodicamente viva e amabile; collaborò a lungo con Oreste Ravanello e fu il maestro di Raffaele Casimiri.

**10.** V edi **MARIA CARACI, Casimiro Raffaele Casimiri** ([https://www.treccani.it/enciclopedia/casimiro-raffaele-casimiri\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/casimiro-raffaele-casimiri_(Dizionario-Biografico)/)): nato a Gualdo Tadino, Perugia, il 3 novembre 1880 e morto a Roma, il 15 aprile 1943, sacerdote, musicologo, maestro di cappella e compositore. Diresse le cappelle delle cattedrali di Calvi, Teano, Caserta, Capua, Perugia e Vercelli prima di San Giovanni in Laterano a Roma dal 1911. Grande musicologo (a lui si devono i *Monumenta Poliphoniae Italicae* e i primi 15 volumi dell'*opera omnia* di Palestrina insieme al lancio della rivista «Psalterium» nel 1907 e «Note d'Archivio» nel 1924). Assai vasta la sua produzione sacra tra cui messe, mottetti, inni, raccolte di pagine per voci e organo, laudi spirituali e alcune famose canzoncine dal delicato spirito devozionale.

**11.** [https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-dobici\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-dobici_(Dizionario-Biografico)/)

**12.** L'Associazione e Centro Studi "Cesare Dobici" è nata a Viterbo nel 2013. Il suo Presidente è Ferdinando Bastianini, docente

di Lettura della Partitura e improvvisazione presso il Conservatorio di Fermo; la Vice Presidente è Maria Loredana Serafini, fondatrice e direttrice della Corale polifonica "San Giovanni" di Bagnaia e docente di Educazione Musicale presso la Scuola Media Superiore di 1° grado. Presidente Onorario è stato il Dott. Gabriele Dobici, nipote del Maestro, scomparso nel 2015, che ha donato il materiale inedito a lui appartenuto.

**13.** Per le opere è stata essenziale anche la tesi di magistero in canto gregoriano di **VINCENZO COCOZZELLA, Cesare Dobici**, discussa nell'a. 1975-76 e conservata presso il Pontificio istituto di musica sacra, Archivio tesi, n. 246.

**14.** Archivio Storico Ricordi (<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/partiture/1718>).

**15.** Vedi **GIUSEPPE ZACCARIA, Olindo Guerrini** ([https://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_(Dizionario-Biografico)/)): nato a Forlì nel 1845 e morto a Bologna nel 1916, fu per molti anni direttore della Biblioteca universitaria di Bologna e compilò anche alcune opere erudite. Sotto lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti, che egli presentò come un giovane morto di tisi, pubblicò *Postuma, Polemica e Nova polemica*, versi che costituirono il manifesto del Verismo poetico italiano e che si oppongono allo stanco sentimentaleggiare del tardo Romanticismo italiano. Compose numerose liriche per musica.

# ***Domenico Mancinelli: riscoperta e studio dei Concerti per flauto***

**di Erica Parodi**

Nel 2013 Nikolaus Delius (1926-2020), flautista e musicologo tedesco, ha donato al Conservatorio “N. Paganini” di Genova la sua intera biblioteca musicale.

Unitamente alla creazione e organizzazione del Fondo Delius sono state istituite delle annuali “Giornate internazionali di studi” intorno ad esso, curate dalla prof. ssa Mara Luzzatto. In particolare, l’incontro del 30 ottobre 2021 è stato dedicato alla riscoperta del compositore settecentesco bolognese Domenico Mancinelli e la raccolta degli interventi di quella giornata ha portato alla pubblicazione del volume ***Domenico Mancinelli “Bolognese”. Il musicista nel proprio contesto e la sua presenza negli archivi di Genova***, prima completa monografia sull’autore, curata da Mara Luzzatto.

Domenico Mancinelli (Bologna, 12 dicembre 1723 – 30 aprile 1804) è un compositore e oboista di cui ancora ad oggi si hanno poche notizie riguardanti la vita. I primi documenti che ne attestano il lavoro sono i programmi

dell’*Accademia di lettere e d’esercizj cavallereschi* del Collegio di San Francesco Saverio di Bologna, in cui si cita Mancinelli come maestro di traversiere, oboe e flauto dolce. Il suo nome si ritrova nei programmi del 1750, 1752, 1753 e 1754 e si può quindi dedurre che dal 1750, all’età di 27 anni, Mancinelli abbia iniziato a svolgere attività didattica presso il Collegio. Purtroppo non tutti i documenti dell’Accademia sono stati conservati; per questo motivo si ipotizza che abbia insegnato anche nel 1751 e forse addirittura fino al 1760, anno a partire dal quale la sua presenza è attestata stabilmente nell’organico della Cappella di San Petronio, in cui lavora fino alla morte<sup>1</sup>. Il suo nome compare anche in dodici raccolte a stampa pubblicate tra il 1768 e il 1780, comprendenti duetti, notturni e sonate per due flauti<sup>2</sup>. La produzione di Domenico Mancinelli è prevalentemente dedicata al flauto: si tratta soprattutto di Duetti per due flauti o per violino e flauto, talvolta accompagnati da un basso, ma non



mancano Sonate per flauto e basso, né Concerti per flauto. A partire dalla riscoperta dell'autore, operata soprattutto dall'instancabile ricerca di Nikolaus Delius e Mara Luzzatto, è stato possibile ritrovare e studiare i Concerti per flauto di cui è proposta una prima edizione critica nella mia tesi di laurea ***I Concerti per flauto di Domenico Mancinelli***<sup>3</sup>.

Lo scopo di questo articolo è di approfondire lo studio dei concerti dell'autore in relazione ai testimoni ad oggi noti che li tramandano. La forma di questi Concerti ricalca la struttura vivaldiana in tre movimenti (Allegro, Largo, Allegro), di cui i due Allegri sono caratterizzati da ritornelli orchestrali che separano invenzioni melodiche virtuosistiche sempre nuove. Questa forma con ritornello assicura una coerenza costruttiva e tonale nei movimenti di ampio respiro: l'alternanza di un periodo tematico ripetuto schematicamente permette di dischiudere molteplici possibilità di interpretazione e variazione, che a loro volta giustificano la presenza del solista. La successione di tre movimenti, di cui due mossi che incorniciano un movimento lento, propone un modulo simmetrico che evidenzia il virtuosismo e la tecnica strumentale del solista, così come la sua eloquenza cantabile.

L'organico di base comprende, oltre al flauto solista, i violini primi, i secondi e il basso, ma talvolta si possono trovare sia la viola sia strumenti a fiato come corni o trombe sia i timpani. I "soli" del

flauto sono in genere accompagnati dai violini, di cui il secondo ha la funzione di basso e il primo tende ad eseguire una melodia in un dialogo con il flauto, con lo scopo di non offuscare la parte solistica con un accompagnamento troppo sonoro. Nei "tutti", invece, il flauto è solito suonare raddoppiando la parte del primo violino. Per questo motivo, nella parte di flauto contenuta nei manoscritti si trovano un'estensione e una scrittura violinistiche, con la presenza di accordi e note sotto il re grave; a discrezione del flautista si decideva quali note dell'accordo suonare e se trasportare il passo all'ottava superiore. Nel caso di Concerti tramandati da due testimoni si trovano delle differenze di ottava nei "tutti" delle copie delle parti di flauto: i copisti, forse flautisti essi stessi, nell'atto di redigere la parte la rendevano più facilmente eseguibile, mentre in altri casi i copisti hanno trascritto esattamente quello che si trovavano di fronte.

Ad oggi si conoscono cinque Concerti per flauto di Domenico Mancinelli tramandati dai seguenti testimoni<sup>4</sup>:

Concerto	Segnatura	Testimoni conservati a	Abbreviazione utilizzata
I. Concerto in sol maggiore per due flauti	ms. 157 ms. str6.08	Udine – collezione privata Ricardi di Netro Udine – Casa secolare delle Zitelle	Ud <sub>1</sub> Ud <sub>2</sub>
II. Concerto in sol maggiore	ms. A94	Brno – Moravian Museum	B
III. Concerto in sol maggiore	mss. 5316-5321 ms. 152	Napoli – Conservatorio S. Pietro a Majella Lambach – Benediktinerstift	N L
IVa. Concerto in sol maggiore	ms. D.V.1796	Padova – Cappella Antoniana	P
IVb. Concerto in sol maggiore	Mus Ms A 140	Zurigo – Zentralbibliothek	Z
V. Concerto in re maggiore	ms. A89 ms. Gimo 292 -	Montecatini – Fondo Venturi (attr. a Mancinelli) Uppsala – University Library (attr. A Tartini) Catalogo Breitkopf del 1762 (attr. Noferi)	M Gimo 292 -

I Concerti di Mancinelli non sono numerati e non fanno parte di una unica raccolta; tuttavia, per ovvie ragioni, è stato necessario distinguerli e quindi numerarli. Non essendoci elementi esterni utili a questo scopo (nessuno dei Concerti è datato, quindi non si può proporre un ordine cronologico, e nessuno dei Concerti presenta un titolo significativo che lo identifichi), si propone una numerazione che parte dall'unico Concerto per due flauti, a cui fa seguito il Concerto in tradizione unitestimoniale, prosegue con gli altri Concerti in sol maggiore (distinguendo quello conservato a Padova da quello di Zurigo come

due redazioni diverse dello stesso Concerto) e termina con l'unico Concerto in re maggiore. Tutti questi testimoni sono copie delle parti staccate dei singoli strumenti; in nessun caso sono stati ritrovati né una partitura né un autografo. La partitura orchestrale presentata nell'edizione critica contenuta nella tesi di laurea segue la prassi odierna per la disposizione degli strumenti: legni, ottoni, percussioni e archi. Il **Concerto in sol maggiore** per due flauti è tramandato da due manoscritti, entrambi conservati a Udine. Il primo, ms. 157, appartiene alla collezione privata Ricardi di Netro<sup>5</sup>. Si tratta di un testimone

redatto nella seconda metà del XVIII sec. da due copisti differenti: il copista A – quello principale del Fondo Ricardi di Netro – e uno non identificato per la parte del contrabbasso, che presenta scrittura e inchiostro diversi, ma sullo stesso tipo di carta usato da A. Il ms. è sempre stato in possesso della famiglia Colloredo Mels, i cui attuali discendenti sono i conti Ricardi Di Netro di Udine. Nel Civico museo bibliografico musicale di Bologna sono conservate sette lettere indirizzate a Padre Martini, datate tra il 1765 e il 1771 e inviate da Fabio IV (1705-1772), marchese di Santa Sofia e conte di Colloredo; queste lettere dimostrano gli interessi musicali e collezionistici del conte. Nel 1771, inoltre, «il conte Carlo di Colloredo (1718-1786), cugino di Fabio IV, venne aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna»<sup>6</sup>. I legami con Bologna, città di Mancinelli, sono quindi forti negli anni in cui l'autore

lavorava in San Petronio e si può dunque immaginare che il Concerto sia stato quantomeno copiato, se non addirittura composto, in quegli anni.

Il secondo testimone del **I Concerto** è conservato nella Casa secolare delle zitelle di Udine. Si tratta di una copia databile alla fine del XVIII secolo; a causa di recenti vicissitudini nell'organizzazione interna della Casa non è possibile visionarlo. Nonostante ciò, si possono ricavare alcune considerazioni sulla relazione tra i due mss. attraverso il confronto delle informazioni note di Ud<sub>1</sub> e la lettura del catalogo redatto da Franco Colussi<sup>7</sup> per Ud<sub>2</sub>:

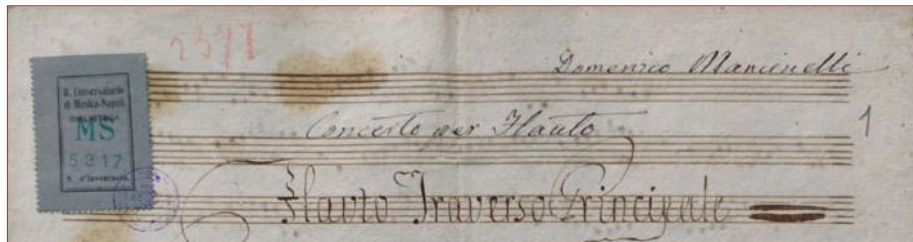
	<b>Ms. 157 Ud<sub>1</sub></b>	<b>Ms. str6.08 (Ud<sub>2</sub>)</b>
Titolo sulla parte di Contrabbasso	Concerto a Due Flauti Traversieri   con Violini Violoncello e Trombe   del Sig:r Domenico Mancinelli	Concerto a Due Flauti Traversieri   con Violini Violoncello e Trombe   del Sig:r Domenico   Mancinelli
Organico	Flauto 1 Flauto 2 Violino 1 Violino 2 Contrabbasso	Violino 1 obbligato Violino 1 concertante Violino 2 obbligato Violino 2 concertante Violoncello obbligato Contrabbasso
Movimenti	Allegro, 2/4, sol maggiore Adagio, 2/4, do maggiore Allegro, 3/8, sol maggiore	Allegro, 2/4, sol maggiore Adagio, 2/4, do maggiore Allegro, 3/8, sol maggiore

In entrambi i mss., nel titolo, compaiono le trombe, ma nessuno dei due testimoni ne conserva la parte. Le parti di violino 1 e 2 “obbligate”, presenti in Ud<sub>2</sub>, corrisponderebbero alle parti di flauto 1 e 2. In Ud<sub>1</sub> non esiste la parte di violoncello, che viene probabilmente sostituita o raddoppiata da quella del “contro basso”; in Ud<sub>2</sub>, invece, sembra essere presente sia la parte di violoncello obbligato sia quella di contrabbasso; trattandosi di mss. non in partitura ma in parti staccate, non è raro che si possa perdere un fascicolo. Si può ipotizzare che Ud<sub>2</sub> sia un codice descritto di Ud<sub>1</sub>: il titolo è esattamente uguale e, come organico, indica i “due flauti traversieri” che verrebbero sostituiti dai due violini concertanti. Il **II Concerto in sol maggiore** è, invece, unitestimoniale. Il ms. che lo tramanda si trova presso il Dipartimento di storia della musica del Museo moraviano di Brno ed è datato alla seconda metà del XVIII secolo. Nella banca dati del Dono Delius<sup>8</sup> viene citata anche un'altra fonte, che riporterebbe questo stesso **Concerto**: si tratta di una Sonata per due flauti conservata nell'Archivio capitolare del duomo di Cividale del Friuli. L'**incipit** di questa Sonata concorda effettivamente con quello del primo movimento del Concerto (Andante), ma lo sviluppo di questo tema differisce radicalmente nel prosieguo dei due brani e non emergono ulteriori somiglianze nei successivi movimenti (Adagio,

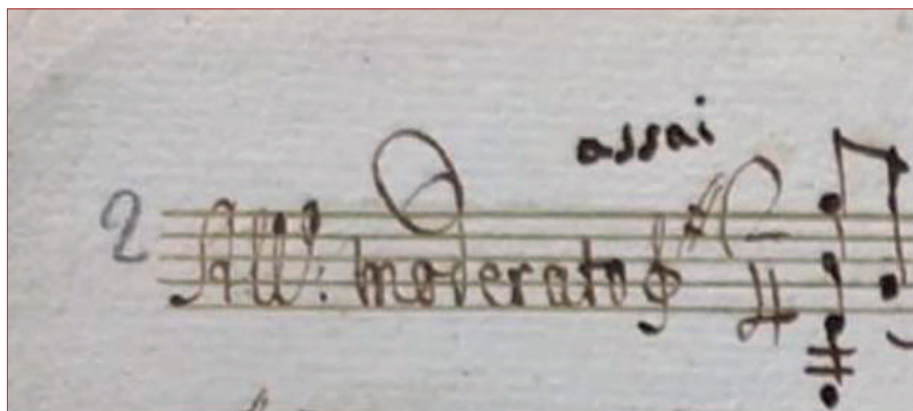
Allegro). L'organico del **II Concerto**, oltre al flauto traverso principale, i due violini e il basso, prevede anche due parti per corno. I manoscritti che conservano il **III Concerto in sol maggiore** si trovano a Napoli e a Lambach: il primo risale genericamente alla seconda metà del XVIII sec. come i precedenti, mentre il ms. austriaco è sicuramente precedente al 1768. In quell'anno, infatti, Anton Obermayr (1740c-1789c, organista e compositore) ha redatto un catalogo, ancora ad oggi manoscritto, con tutte le opere conservate nell'archivio del monastero e il titolo del Concerto di Domenico Mancinelli, da lui copiato, si trova in questo catalogo. L'organico conservato nel ms. napoletano è uguale a quello del **II Concerto**, mentre il ms. di Lambach conserva soltanto le parti del flauto e degli archi. Il ms. napoletano ha diversi elementi di interesse. Innanzitutto, si riconoscono tre differenti mani che lo hanno copiato; i copisti non sono identificabili ma le differenze tra l'uno e l'altro sono evidenti: la mano principale scrive con un inchiostro color seppia; il secondo copista, probabilmente un flautista che lo ha eseguito, usa un inchiostro nero con cui scrive le cadenze al termine dei tre movimenti e, nella carta 1r della parte di flauto, aggiunge “Domenico Mancinelli | Concerto per Flauto”; la terza mano è invece limitata alle indicazioni sulla parte del violino 1: alla carta 1v

aggiunge “assai” e sulla carta 2v “non tanto”, con inchiostro seppia scuro.

1. Fl., c. 1<sup>r</sup> – si riconoscono la mano del copista principale e la seconda mano



2. Violino 1, c. 1<sup>v</sup> – mano principale e terza mano che aggiunge “assai”



Sul frontespizio del **Concerto** (c. 1<sup>r</sup>, parte di basso), in alto a destra, è inoltre presente una nota di possesso riferita a Luigi Rilli Orsini, scritta con lo stesso inchiostro della mano principale. Questo personaggio potrebbe coincidere con il conte de' Rilli-Orsini, appartenente all'Accademia dei forti a Roma e iscritto all'Accademia fiorentina, nato il 17 maggio 1749 e morto il 30 luglio 1820. Di lui si trova menzione nella genealogia della famiglia Passerini e Rilli

compilata da Luigi Passerini nel 1874; viene descritto come un uomo dedito allo studio: «L'antiquaria, in specie genealogica, e la poesia formarono la delizia della sua vita»<sup>9</sup>. Né nella biografia redatta da Passerini, né in altri documenti viene citata una sua passione per la musica o per il collezionismo di brani musicali, e nemmeno lo studio di uno strumento musicale. Infine, sulla carta 1<sup>r</sup> del basso è presente un'annotazione in inchiostro nero: “30 7 | 16”. Non

sono stati trovati riscontri su altri mss. conservati in questa biblioteca di indicazioni analoghe; per la seconda si ipotizza che possa trattarsi sia di una collocazione sia di una data, forse di esecuzione o di acquisto dei mss. da parte del flautista. Quest'ultima ipotesi è sostenuta principalmente dal colore dell'inchiostro che sembra coincidere con quello di chi ha scritto le cadenze.

Il *IV* e il *V Concerto*, a differenza dei precedenti, presentano problemi filologici tali da richiedere un'analisi codicologica e dei contenuti ancora più approfondita. Partendo dalle informazioni contenute nel Database "Delius", la scheda

2139<sup>10</sup> riporta l'indicazione di un Concerto trasmesso da due testimoni, conservati uno a Padova e l'altro a Zurigo. Durante l'atto di trascrizione dei due mss. si sono notate importanti differenze che hanno condotto ad ipotizzare che si trattasse sì di uno stesso Concerto, ma in due redazioni differenti e non è da escludere, anche se non ci sono prove certe, che le due redazioni siano d'autore. Due delle differenze più evidenti riguardano innanzitutto il numero delle battute del primo movimento (P ne conta 136, Z 158 – escluse le cadenze) e il testo musicale del violino 2 e del basso, radicalmente differenti già dalle prime battute:

### 3. Trascrizione diplomatica in rappresentazione sinottica delle bb. 1-4, I mov.

The image shows a synoptic musical score for measures 1-4 of the first movement. It consists of six staves, each with a label on the left: Flauto Padova, Flauto Zurigo, Violino 1 Padova, Violino 1 Zurigo, Violino 2 Padova, and Basso Zurigo. The music is written in treble clef for the flutes and violins, and bass clef for the bass. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#). The Padova and Zurigo versions are shown side-by-side for comparison. Red boxes highlight the Violino 2 Padova and Basso Zurigo staves, indicating differences between the two manuscript versions. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments.

Inoltre, P presenta tre movimenti (le cui indicazioni agogiche – seppur con delle varianti tra le parti – possono essere stabilite come Allegro moderato, Adagio e Allegro), Z invece contiene solo due movimenti, denominati Affettuoso (che corrisponderebbe all’Allegro moderato di Padova) e Allegro. Dato che il ms. Z è in parti e non in partitura, e la copiatura dei movimenti è consequenziale su uno stesso foglio, non si può ipotizzare che tutte le parti abbiano perso la carta riportante il secondo movimento. Più ragionevolmente si può pensare che il ms. da cui

Zurigo ha copiato non contenesse il movimento in questione oppure che, per fini esecutivi, non lo si reputasse di interesse.

Al contrario, la presenza dei corni in Zurigo e la loro assenza in Padova non deve stupire: anche nel **III Concerto** la presenza dei corni viene omessa nel testimone di Lambach.

Infine, per il V Concerto in re maggiore la situazione testimoniale e di attribuzione è la seguente:

Collocazione	Attribuzione	Titolo	Parti pervenute*
Montecatini, Biblioteca comunale Magnani, ms. A89	Mancinelli	Concerto   Flauto traversiero   con Corni da Caccia   e Timpani   Due Violini Obbligati Viola   e Basso   Del Sig: Domenico Mancinelli	[Basso] Flauto traversiero Violino Primo   Obbligato Violino Secondo   Obbligato Viola Corno Primo Corno Secondo Timpani
Uppsala, University Library, ms. Gimo 292	Tartini	Concerto   Violino, o Flauto Traversiero   Con Violini Obbligati   Viola e Basso   Del Sig: Giuseppe Tartini	Flauto Trauerso Violino Primo Violino Secondo Violino Primo R:o Violino Secondo R:o Basso [Basso]
Catalogo Breitkopf del 1762, vol. 2	Noferi	Concerto a Viol. Conc. 2 Viol. V. B	(incipit del Violino Conc.)

\* Trascrizione diplomatica dell’indicazione presente sui mss.; tra parentesi quadre si indica il nome della parte nel caso ne sia assente l’indicazione sul ms.

Il ms. di Montecatini (M), datato tra il 1790 e il 1800, fa parte del nucleo "A" del "Fondo Antonio Venturi" della biblioteca di Montecatini, ovvero appartiene alla collezione di mss. originariamente posseduti dalla famiglia Sermolli, di cui Venturi fu l'ultimo proprietario<sup>11</sup>.

Si tratta di un ms. molto rovinato a causa dell'acidità dell'inchiostro con cui è stato copiato e oggi di difficile lettura per le macchie createsi.

Il ms. conservato a Uppsala e datato al 1758-1762 è stato trascritto da due differenti copisti, di cui il secondo ha realizzato solo una delle due parti di basso utilizzando un inchiostro color seppia differente dal nero usato dalla prima mano.

Il primo proprietario di questo testimone è stato Jean Lefebure (1736-1805), «discendente da una famiglia di ugonotti francesi rifugiati in Svezia», che ha acquistato i quattro Concerti per flauto e archi conservati presso la Universitetsbiblioteket di Uppsala (Uu-Gimo 291, 292, 293, 294) durante i suoi viaggi in Italia tra il 1750-60 e il 1760-70; «la scrittura è infatti opera di copisti di area veneta»<sup>12</sup>. I Concerti Gimo 291, 293 e 294 sono sicuramente di Giuseppe Tartini perché corrispondono a tre Concerti per violino trasportati di tonalità<sup>13</sup>. Il Concerto Gimo 292 non trova concordanze con altre fonti tartiniane; la sua paternità è stata messa in dubbio da Marcello Castellani per la mancanza di concordanze con altri Concerti per violino di Tartini, successivamente attribuita a Giovambattista Noferi

da Barry Brook nel Catalogo tematico della Breitkopf del 1966<sup>14</sup>, e a Domenico Mancinelli da Mara Luzzatto in "Domenico Mancinelli Bolognese" del 2022<sup>15</sup>.

Rispetto agli altri Concerti tartiniani per flauto conservati a Uppsala, il ms. Gimo 292 presenta elementi codicologici differenti e visibili anche dalla digitalizzazione presente sul sito dell'Università di Uppsala<sup>16</sup>: il colore della carta e dell'inchiostro sono diversi e presenta uno specchio rigato differente, caratterizzato da due rigature verticali che delimitano i margini. In tutti e quattro i Concerti è presente una seconda parte di basso, con le stesse caratteristiche descritte in precedenza, realizzata da un unico copista sempre sullo stesso tipo di carta e con lo stesso inchiostro. Se non si considera questa seconda parte del basso, in nessuno dei quattro Concerti è presente il titolo, né l'attribuzione a Tartini.

A complicare ulteriormente l'attribuzione del **Concerto** è la presenza dell'**incipit** del violino del primo movimento presente sul Catalogo Breitkopf del 1762<sup>17</sup>. A p. 35, in basso nella colonna di destra si trova menzione di due Concerti di Noferi<sup>18</sup>, il secondo dei quali ha lo stesso **incipit** del **Concerto** in questione. Dalla descrizione fisica del testimone di Uppsala e dalle osservazioni esposte da Castellani<sup>19</sup> e Canale Degrassi<sup>20</sup> riguardo la paternità tartiniana si deduce che il **Concerto** sia stato erroneamente attribuito a Tartini.



L'articolo di Mara Luzzatto<sup>21</sup> approfondisce ulteriormente il dibattito sull'attribuzione a Tartini o Mancinelli, ma non si sofferma sull'**incipit** riportato nel catalogo Breitkopf. Luzzatto sostiene la paternità di Mancinelli rispetto a Tartini, riportando come motivazioni l'organico con corni e timpani, la presenza di una cadenza nel Largo e la grafia del copista. Quest'ultima, infatti, è uguale alla mano che ha copiato due Sonate da camera di Mancinelli conservate a Genova. Appurato che il **Concerto** non è di Tartini, il problema dell'attribuzione conflittuale a Mancinelli o Noferi è forse ancora più complesso perché, ad eccezione della menzione sul Catalogo Breitkopf del 1762 di due Concerti per violino concertante e archi, non

si conoscono altre sue composizioni solistiche. La sua produzione pervenuta, infatti, comprende soprattutto Sonate e Duetti per violino. In mancanza di ulteriori dati, si segue quindi l'attribuzione del **Concerto** a Domenico Mancinelli, come suggerito da Luzzatto.

Il testo musicale presenta differenze non sostanziali tra i due mss. Gimo 292 e M. È interessante notare che in diversi luoghi il basso di Gimo 292 coincide con la Viola di M e non con il basso<sup>22</sup>:

4. I mov., b. 10

The image shows a musical score for the first movement, measure 10. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Va.' (Viola) and has a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The three lower staves are labeled 'B.' (Bassoon) and have bass clefs with the same key signature. The music features a melodic line in the Viola and a more rhythmic, accompanimental line in the Bassoons. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

Nella parte del flauto sono presenti alcune differenze. Nel primo movimento la b. 71 manca in Gimo 292, ma non si tratta di un errore significativo perché quella stessa battuta è presente in tutte le altre

parti di Gimo 292 e probabilmente è stata dimenticata dal copista perché uguale alla successiva. Nel terzo movimento, invece, le bb. da 79 a 89 sono diverse:

5. III mov., bb. 79-80 e 82-83

Come si può vedere, Gimo 292 (pentagramma inf.) semplifica la scrittura presente in M (pentagramma sup.), richiamando la figurazione di semicrome ricorrente in tutto il movimento.

Nelle bb. 123-134 si assiste a una semplificazione di Gimo 292

rispetto a M, simile a quello che è avvenuto a b. 83:

Alla luce di tutte queste considerazioni, si ritiene che il ms. M riporti il testo con l'attribuzione corretta e tutti gli strumenti previsti dall'organico; inoltre tale ms. presenta meno errori rispetto al testo musicale di Uppsala. Per questo motivo il ms. M è utilizzato come base per l'edizione critica, e le differenze con Gimo 292 sono riportate nell'apparato.

In conclusione, l'obiettivo di questo articolo (e della tesi da cui deriva) è quello di attirare l'attenzione di studiosi e musicisti verso un genere e un periodo storico (i Concerti per flauto in Italia nel secondo Settecento) ancora oggi poco affrontati e, in particolare, indagare e riscoprire le opere di Domenico Mancinelli. Grazie ai documenti ritrovati, è possibile formulare un'edizione critica dei suoi Concerti con l'auspicio che questo lavoro ecdotico e archivistico possa destare l'interesse di altri studiosi e suggerisca un più ampio progetto di riscoperta dell'autore, portando alla pubblicazione delle altre sue composizioni, ad oggi ancora conservate in numerosi manoscritti

disseminati in tutta Europa e sconosciute alla maggioranza dei flautisti.

# Note

1. OSVALDO GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio. Maestro, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987.
2. Il catalogo più recente e aggiornato delle opere manoscritte e a stampa di Domenico Mancinelli è contenuto nell'articolo di MARA LUZZATTO, Domenico Mancinelli 'Bolognese': un innovatore dimenticato, contenuto in Domenico Mancinelli "Bolognese" – Il musicista nel proprio contesto e la sua presenza negli archivi di Genova, a cura di Mara Luzzatto, Genova, De Ferrari Editore, 2022.
3. Tesi di laurea magistrale in Musicologia discussa presso l'Università di Pavia il 17/04/2024.
4. Ringrazio il prof. Federico Ricardi di Netro, il prof. Franco Colussi, il dott. Cesare Corsi e il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, il dott. Peter Deinhamer e l'Abbazia di Lambach, Fr. Alberto Fanton e la Cappella Antoniana di Padova, la Biblioteca comunale di Montecatini e la Biblioteca nazionale di Zurigo per la gentilezza dimostratami, per l'aiuto fornitomi direttamente o indirettamente e per la celerità con cui mi hanno fornito le copie dei Concerti.
5. Ringrazio la prof.ssa Mara Luzzatto per essere andata in mia vece a rilevare le informazioni codicologiche di questo ms.
6. GABRIELLA SPANÒ, *Il fondo di musica strumentale Ricardi di Netro a Udine, Trieste, Musica & ricerca nel Friuli-Venezia Giulia*, 1996, p. 18.
7. FRANCO COLUSSI, *Attività musicale nella «casa secolare delle zitelle» di Udine e catalogo del fondo musicale*, tesi di dottorato, Udine, Università degli studi, 2012, vol. 2.
8. Reperibile al sito [www.delius.it](http://www.delius.it).
9. LUIGI PASSERINI, *Storia e genealogia delle famiglie Passerini e de' Rilli descritta da Luigi Passerini*, Firenze, M. Cellini e C., 1874, pp. 45-9.
10. Consultabile al link: [https://www.delius.it/scheda\\_bdd.aspx?id=2139](https://www.delius.it/scheda_bdd.aspx?id=2139).
11. Nel 1933 Antonio Venturi (1905-1981), insegnante del Liceo di Montecatini Terme, musicista e collezionista, convinse Alessandro Pichi-Sermolli, in procinto di vendere i propri beni, ad affidargli la gestione delle carte musicali. Venturi unì i manoscritti dei Sermolli con la sua personale collezione (nuclei "B" e "C" dell'attuale Fondo). Alla morte di Antonio Venturi l'intera collezione venne acquistata dalla biblioteca comunale "Leandro Magnani" di Montecatini.
12. MARGHERITA CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini: testimoni, tradizione e catalogo tematico*, diss., Università di Padova 2010, vol. 1, p. 46.
13. GIUSEPPE TARTINI, *Concerti a violino o flauto traversiero con violini obbligati, ripieni, viola e basso*: Ms. Uppsala, prefazione di Castellani Marcello, Firenze, SPES, 1986, pp. 1-2.
14. BARRY BROOK, *The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements, 1762-1787*, New York, Dover Publications, 1966, p. 66.
15. MARA LUZZATTO, Domenico Mancinelli "Bolognese" cit.
16. Disponibile al sito Alvin - Concerto per Violino, o Flauto Trauersiero Con Violini obbligati, Viola e Basso ([alvin-portal.org](http://alvin-portal.org)).
17. *Catalogo dei soli, duetti, trii e concerti per il violino, il violino piccolo, e discordato, viola di braccio, viola d'amore, violoncello piccolo e violoncello, e viola di gamba*. Chi si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. Parte II da 1762. La stampa consultata per questo articolo è conservata a Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 1810, 4-1).
18. Giovanni Battista Noferi (1730 ca. – 26/2/1782 Londra) è stato un violinista e compositore italiano che ha vissuto prevalentemente in Inghilterra e lì ha stampato le sue opere dedicate principalmente al violino.
19. GIUSEPPE TARTINI, *Concerti*, cit., p. 2.
20. MARGHERITA CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit., p. 45-6.
21. MARA LUZZATTO, *Mancinelli versus Tartini: un caso di attribuzione conflittuale nel repertorio flautistico*, corredato da indagini sulle fonti, in «Il Paganini», 9 (2022), pp. 72-82.
22. Negli esempi seguenti si riporta una trascrizione diplomatica resa sinotticamente: il pentagramma superiore, in corpo minore, rappresenta la trascrizione di M, il pentagramma inferiore, in corpo maggiore, è la trascrizione di Gimo 292.



# Il Giuoco del Barone di Valentino Bucchi e Alessandro Parronchi

di Arturo Dal Bianco

## Introduzione

Il *Giuoco del Barone* (1936) di Valentino Bucchi, su libretto del poeta Alessandro Parronchi, è una piccola opera di 35 minuti in un atto unico diviso in nove episodi – o, per meglio dire, ‘colpi di dadi’ – che ben si inserisce in questa categoria mescolando suggestioni di matrice stravinskijana alla cultura popolare fiorentina. Piuttosto singolare è il soggetto, l’omonimo gioco da tavolo, una variante toscana del gioco dell’Oca, che denota la spiccata originalità della composizione. È importante ricordare che l’opera è storicamente inquadrata nell’ambito del ventennio fascista, quando le produzioni teatrali, come è noto, mirano all’esaltazione del mito romano, dell’italianità e delle imprese belliche; il solo fatto di scrivere un’opera buffa significava contrapporsi all’estetica tardo-verista dominante. Il *Giuoco del Barone* lascia trasparire più volte nel corso del suo svolgimento un intento parodico del regime.

È importante sottolineare fin da subito come la stessa opera abbia avuto un significato affettivo ed estetico diametralmente opposto per i suoi due autori: grazie ad essa, infatti, Valentino Bucchi emerse come giovane talentuoso all’avanguardia, guadagnandosi un’immediata attenzione dei critici – Mario Labroca, Bruno Barilli, Franco Abbiati, per citare i principali – mentre per Alessandro Parronchi il *Giuoco* fu sempre considerato una sorta di ‘bravata giovanile’, tanto che arrivò a rinnegarne il battesimo letterario, timoroso che la cerchia di poeti ermetici fiorentini – Mario Luzi e Pietro Bigongiari *in primis* – a cui nel frattempo si era avvicinato, potesse malgiudicarlo.

## *Il Giuoco del Barone, in 9 e più colpi di dadi*

Veniamo ora ad unire le strade dei due autori nel loro più felice punto d’incontro, fortunatissima opera prima di entrambi, che li accompagnerà fino alla vecchiaia

sullo sfondo del secolo breve. Singolare è la genesi dell'opera, nata come *divertissement* fra una cerchia colta di amici: l'appena diciannovenne Valentino Bucchi, Alessandro Parronchi e il giovane Franco Fortini. Durante una passeggiata in una strada di Firenze nel dicembre 1936, i tre studenti universitari scherzano sul fatto che si possa scrivere un'opera su qualunque argomento. A un certo punto, dopo aver attraversato il Ponte Rosso, si fermano davanti alla vetrina di una cartoleria dove è esposta una copia del gioco del Barone e Fortini sfida gli altri due a trarre ispirazione da questo soggetto popolare, un po' come avevano fatto Igor Stravinskij e Charles-Ferdinand Ramuz con *L'histoire du Soldat*. Parronchi, entusiasta, decide di acquistare il gioco, che non conosceva, e tornato a casa si lancia nella scrittura del libretto, che termina la sera stessa e consegna a Bucchi il giorno seguente per farlo musicare. Può darsi che un contributo all'ispirazione sia stato dato anche dal poema tipografico *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* (1914) di Mallarmé, esito estremo del simbolismo francese a cui Parronchi era tanto legato. L'idea originaria era di far eseguire l'opera in forma ridotta nel salotto di Piero Santi, una specie di padrino del gruppo, un po' più anziano di loro e non universitario, che i tre frequentavano assieme ad altri intellettuali, ma Bucchi fu talmente entusiasta del lavoro che si convinse a metterlo in scena al Teatro

Sperimentale di via Laura, cosa che avverrà dopo due anni, il 20 dicembre 1939. A quel punto però, Parronchi aveva deciso di rinnegare la paternità del libretto e per vent'anni si è quindi creduto che l'autore del libretto fosse Niccolò Piccolomini, regista della prima esecuzione e dedicatario della partitura.



Parronchi, guardando il tabellone, notò subito una ricca serie di personaggi, situazioni e altro materiale simbolico che poteva stimolare la propria immaginazione narrativa. L'azione è ambientata in un Medioevo immaginario e fiabesco ed è interamente costruita attorno all'amore non corrisposto del Barone per la Zingana, che

sarà alla base delle successive disavventure del Barone che troverà addirittura la morte ma che, grazie all'intervento del Negromante, resusciterà e riuscirà ad arrivare alla vittoria, la casella finale.

Considerato il clima freudiano novecentesco, si può definire il **Giuoco del Barone** come un'opera marcatamente psicologica: la narrazione in senso stretto è piuttosto povera, priva di un'apparente soluzione di continuità; sembra lasciata al caso, esattamente come nel gioco. Le azioni, più che svolgersi concretamente, risiedono nella psiche del protagonista e si identificano quindi con i suoi desideri, le sue pulsioni e i suoi variegati stati d'animo. Ovviamente questo teatro della mente e il continuo flusso di coscienza si rispecchiano musicalmente nell'alternarsi caotico e confusionario di materiali ritmici e tematici.

Per comprendere meglio l'avvicinarsi dell'azione è bene però analizzare nel dettaglio i singoli personaggi. Il **Barone** (Baritono) è il protagonista del gioco e dell'opera. Più che al titolo nobiliare si fa riferimento a un "avventuriero da strapazzo" secondo un antico significato toscano del termine. La figura compare ben sette volte nel tabellone a cominciare dalla terza casella. La **Zingana** (Mezzosoprano) secondo l'immaginario romantico è una donna maliziosa, fiera e indipendente con grandi capacità

seduttive. Questo personaggio è sostenuto da una lunga tradizione che va dalle zingaresche in voga nella Toscana del Seicento sino alle eroine zingare dell'Ottocento descritte in diverse pagine di letteratura e teatro musicale (primo fra tutti il **Trovatore** verdiano). Nell'opera compare tre volte ed è il motore dell'azione, in quanto oggetto del desiderio erotico e della delusione amorosa del Barone. Parronchi in un primo abbozzo la immagina vedova, ma questo dettaglio verrà poi ommesso nella versione finale. Il **Tiratutti** (Attore-Mimo) è un personaggio assai misterioso di cui è ignoto addirittura il sesso. Nel gioco toscano rappresenta la buona sorte e si colloca infatti nella casella finale che decreta la vittoria, consentendo al vincitore di riscuotere la posta in gioco. Similmente al **Prologus** del teatro plautino o al **raisonneur** del teatro borghese, nell'opera interviene fra un episodio e l'altro in parti recitate – con fine esplicativo analogo al **recitativo** dell'opera lirica tradizionale – dove incalza il pubblico e anticipa l'avvenire, ma è presente anche nelle singole scene in quanto impersonato dal **Coro**, maschile, femminile o misto a seconda delle situazioni, che come un semi-personaggio in un'aura di onnipresenza commenta ed enfatizza le azioni del Barone soffrendo e ridendo insieme a lui, esattamente – Nietzsche **docet** – come nella tragedia greca. Il Tiratutti impersona dunque il



fato, è colui che tira le fila delle vicende del Barone e anche quando tutto sembra perduto, come un vero e proprio **deus ex machina**, lo risolveva dalla morte e dall'oblio consegnandogli la vittoria. Parronchi in una sua nota di regia descrive il Tiratutti come «una specie di minuscolo e panciuto Uncle Sam, [...] che gettando dadi e facendo lazzi e capriole si comporta come una scimmia legata per un filo al suo trespolo, accentuando la mimica nei movimenti in cui vengono cantate le sue parole». Interessante notare che nelle prime stesure, quando ancora si parlava di semplice gioco dell'oca, il ruolo viene affidato alla personificazione di questo animale. Infine il **Negromante** (Basso profondo), nella tradizione una sorta di stregone che evoca i defunti, compare qui dopo la morte del Barone ed è chiamato dal Tiratutti per farlo resuscitare. In quest'opera rappresenta una buona via di mezzo fra il Commendatore mozartiano e un oracolo greco: essendo un personaggio dell'aldilà, risponde per enigmi alle concitate domande del protagonista rimanendo immobile, oscuro e tenebroso.

### **Analisi d'azzardo**

Entriamo ora nei meandri del tabellone del gioco. Abbiamo chiamato questa piccola analisi 'd'azzardo' tanto perché – giusta l'etimologia araba del termine – scandita fra i vari colpi di dadi, quanto perché formulata con

pochissime fonti reperibili. Mentre infatti qualche studio di italianistica è stato fatto sul libretto, scarsissimi e quasi nulli sono i contributi riguardo ai contenuti strettamente musicali, ad eccezione del brillante articolo di Michele Savino a cui rimandiamo – insieme alla tesi del sottoscritto – per una meglio approfondita analisi tecnica<sup>1</sup>. Prima di dedicarci totalmente alle note di Bucchi, è bene dire qualcosa sul libretto. Parronchi si serve di una

vivace coloritura lessicale (es. “all'impazzata”, “viottole”) a cui corrisponde un altrettanto efficace ordito di rime, povere ma non meccaniche e fra le figure retoriche fa largo uso dell'ossimoro, che contribuisce ad un regime surreale che nel colpo di dadi ha la sua unica legge, un regime di sospensione delle contraddizioni e di fantastica finzione<sup>2</sup>.

Per quanto concerne l'ambito metrico, Parronchi predilige in assoluto l'ottonario trocaico. Tale verso, a causa della sua marcatissima cadenza ritmica, si trova spesso nelle filastrocche della tradizione popolare ed è normalmente evitato dagli autori di poesia colta; motivo in più, di fronte all'aristocrazia degli ermetici fiorentini, per rinnegare la paternità del libretto. Alle origini dell'ottonario trocaico è il dimetro trocaico catalettico, il verso tipico dei *Carmina Triumphalia* latini, che non di rado avevano un retrogusto osceno. Ecco un esempio riportato

da Svetonio, in cui i veterani dell'esercito di Giulio Cesare, di ritorno dalle Gallie, alludono apertamente ai suoi presunti trascorsi pederastici:

Ècce Caèsar nùnc triùmphat,  
quì subègit Gàlliàs.  
Nìcomèdes nòn triùmphat  
quì subègit Caèsarèm.

Nel Medioevo vi sono poi varie attestazioni anche in ambito sacro: inni ambrosiani, sequenze del *Dies Irae* e dello *Stabat Mater*, Laudes umbre. Proprio un passo del Laudario di Cortona verrà citato, quasi letteralmente, a un certo punto nel libretto<sup>3</sup>:

Morte è fera e dura e forte  
runpe mure e passa porte,  
ella en sì comune sorte  
ke neun ne pò campare.

Passando per la celeberrima *Canzona di Bacco* di Lorenzo il Magnifico, l'ottonario trocaico giunge poi alle ballate romantiche, importantissima fonte del Parronchi anche per la scelta dei soggetti. Infine, nel Novecento, vedremo fumetti, storielle divertenti – prima fra tutte “Qui comincia la sventura / del Signor Bonaventura” – e soprattutto canzonette e filastrocche fasciste, tanto parodiate con sottilissima arguzia dal nostro poeta. Si tratta insomma di un verso che per la sua freschezza ritmica ha sempre avuto una predisposizione naturale ad essere musicato, a maggior ragione se legato “a un testo fondato sulle

partiture anaforiche e ritornellanti e a un'orchestrazione ampiamente basata sulle percussioni”<sup>4</sup>, come nel caso di Bucchi. Nella sua recensione alla prima rappresentazione, il critico Bruno Barilli afferma che

il lavoro eccezionale viene un po' dalle *Sette canzoni* di Francesco Malipiero, e un po' dall'*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij, e ripete, con molto garbo ed efferatezza soave, la crudele opera postuma dei due summenzionati maestri, che per altro son vivi e han fatto giudizio, cioè la distruzione del linguaggio musicale, del quale non rimane che qualche lamento ancora intelligibile<sup>5</sup>.

Il modello dell'*Histoire du Soldat* traspare sotto diversi punti di vista: il generale clima macabro e grottesco, il registro surreale, il polistilismo formale e persino l'organico cameristico-orchestrato. Quest'ultimo, nella sua revisione autoriale del 1956, prevede un organico certamente più corposo<sup>6</sup> rispetto all'opera stravinskiana<sup>7</sup> ma conserva l'intenzione timbrica di un'orchestra in miniatura con protagonismo assoluto di ogni singolo strumento, oltre all'uso costante dell'omioritmia, di armonie parallele e della quasi totale assenza di contrappunto, classicamente inteso. Curiosa è peraltro la scelta di utilizzare solamente due poveri contrabbassi dalla sezione degli archi contro l'intera massa orchestrale dei fiati, con inevitabile effetto grottesco. Proprio sulla

strumentazione si espresse con impeccabile chiarezza il critico Roberto Zanetti:

Pensata in chiave solistica, con gli strumenti che si esprimono prevalentemente in modo individuale, la strumentazione vive di timbri puri e del loro combinarsi piuttosto che dell'utilizzo complessivo. Irrequieta, secca e pungente, ma spesso sfumata fino ai limiti dell'evanescenza, svolge un ruolo subordinato alla vocalità, ma dell'addossarsi a questa assolve alla funzione essenziale che è quella di localizzare il giusto momento scenico, di ambientare una determinata situazione drammatica. Così è spesso sufficiente un colore strumentale o il combinarsi di pochi timbri per incidere profondamente una certa scena e renderla inconfondibile nell'insieme<sup>8</sup>.

Analizzandone il profilo melodico, possiamo dire che l'opera sia interamente costruita sulla dialettica fra materiale leitmotivico, che offre dei chiari punti di riferimento alle orecchie dell'ascoltatore, e materiale accidentale, funzionale alla rappresentazione del **continuum** psicologico cui è soggetto il protagonista. La perizia del Bucchi sta anche nell'essere riuscito a saldare insieme questi elementi sparsi e discontinui con eccezionale coerenza stilistica. Guardando più nel dettaglio il materiale leitmotivico, ci accorgiamo che una grandissima parte di esso è

formato da motivetti: ora cantilene diatoniche ed elementari – con evidente derisione anche qui delle canzonette del Ventennio –, ora più raffinati nel disporsi su intervalli strutturali. Particolarmente felice risulta il **Valzer della Zingana** che compare in tre diversi episodi anche molto distanti, dal concreto rifiuto sentimentale alla lontana reminiscenza nella mente del Barone. Coinvolgente, puntuale e inconfondibile è l'invenzione ritmica, in particolare nelle pungenti note puntate riscontrabili nei momenti più concitati, ma anche in passi più languidi e sensuali come il valzer appena citato, in tratti misteriosi come il motivo introduttivo strumentale, e nondimeno in scansioni lugubri e minacciose segnalate da mistiche terzine, corrispondenti alla Morte e soprattutto al Negromante. Passando alle scelte armoniche, si nota un raffinatissimo gioco di dissonanze, intese per lo più come un effetto ludico e spettacolare, ma efficacissime anche per creare un alone magico alla vocalità solistica o corale, come nell'episodio dei Bevitori. La condotta armonica risente senza dubbio di influenze impressionistiche e neoclassiche stravinskijane e mira sempre ad accompagnare, passo dopo passo, lo sviluppo drammaturgico dell'azione scenica. Valentino Bucchi ricopriva in generale la non facile posizione mediana fra conservatori tradizionalisti – nostalgici della grande opera lirica e del

*mos maiorum* – e avanguardisti intransigenti, ossia i dodecafonisti schönberghiani che in quegli anni non risparmiavano neppure il teatro, come dimostrano *Il prigioniero* di Dallapiccola e *La donna è mobile* di Malipiero, seppur nella loro diversità. Nascondendo un sottilissimo messaggio politico, che vedremo esplicitato solo nel dopoguerra con i *Cori della pietà morta*, Bucchi riesce ad essere un uomo del suo tempo, utilizzando un materiale musicale coerente e aggiornato, ma allo stesso tempo abilmente rinsaldato al passato. Nella partitura del *Giucoco del Barone* incontriamo a più riprese un freschissimo e accattivante cantar popolare, insinuato in interventi solistici come in scene corali, nonché elegantissime manipolazioni di tecniche polifoniche madrigalistiche. L'opera è peraltro di facile esecuzione vocale: i ritmi e gli intervalli più ardui e irregolari vengono sempre affidati agli strumenti, mentre le voci tendono a muoversi per gradi congiunti o salti di immediata naturalezza, come la quarta, la quinta e l'ottava. Del *Giucoco* esiste inoltre una trascrizione per due pianoforti ad opera dell'autore stesso, oggetto della recente ristampa per San Marco dei Giustiniani di Genova, che prevede diversi effetti coloristici sulle cordiere.

### *Piccola cronistoria delle rappresentazioni*

Come si è già detto, il *Giucoco*

*del Barone* era nato nell'inverno 1936 come *divertissement* fra giovanissimi compagni di studio universitari, su esortazione dello stesso Franco Fortini. Dopo aver acquistato il gioco da tavolo, Alessandro Parronchi si cimenta subito nella stesura del libretto, traendo ispirazione da una trentina delle 76 caselle che compongono il tabellone. Ovviamente l'elaborazione di questa prima stesura non corrisponde subito al risultato finale: analizzando gli appunti, manoscritti e dattiloscritti, presenti nel Centro Studi Franco Fortini dell'Università di Siena<sup>9</sup>, riscontriamo notevoli varianti lessicali e vocali troncate (*son > sono, cantar > cantare, vuol > vuole*), ma riguardo a questi aspetti strettamente linguistico-stilistici si rimanda all'impeccabile studio filologico di Marino Fuchs<sup>10</sup>. Parronchi in quei due anni iniziò a frequentare il Caffè "Le Giubbe Rosse", in compagnia di Mario Luzi, Piero Bigongiari, Vasco Pratolini, Eugenio Montale, Ottone Rosai, Alfonso Gatto e molti altri intellettuali, prevalentemente autorevoli protagonisti dell'Ermetismo. Come si è già detto tale movimento differiva nei suoi principi dal registro basso e antisublime proprio dei versi del *Giucoco*. Così Parronchi, considerandolo una sorta di incidente di percorso, disconobbe il libretto dell'operina che venne tuttavia rappresentata con grande fortuna, assieme alla cantata *La riconoscenza* di Antonio Salieri. La

regia fu affidata al conte Nicolò Piccolomini – diretto discendente della storica e celeberrima famiglia senese – e la scenografia al pittore Alessandro Brissoni, entrambi animatori della compagnia teatrale “Il Carro dell’Orsa Minore”. Lo spettacolo fu altresì impreziosito da «buoni elementi vocali, il baritono Spartaco Marchi, il soprano Luisa Aliprandi, il basso Carlo Gasparini, guidati dal direttore Luigi Colonna, con cui aveva collaborato nella preparazione del coro Luciano Bettarini»<sup>11</sup>. A prova di tale successo disponiamo della già citata recensione del critico musicale Bruno Barilli che ne esaltò la concisione drammatica e la vitalità, in grado di risvegliare, per un momento, una Firenze invernale all’approssimarsi di una guerra. In questa recensione apprendiamo inoltre come, nella vulgata dell’epoca, l’autore del libretto coincidesse con il regista, disconoscendone la reale paternità. Prima dell’entrata in guerra dell’Italia, il **Giuoco del Barone** venne poi rappresentato in altre due occasioni, il 20 aprile 1940 al Teatro delle Arti di Roma e il 23-24 maggio dello stesso anno al Teatro della Triennale di Milano, abbinato al **Pulcinella** di Stravinskij. Nel frattempo, durante la guerra, il regista Nicolò Piccolomini venne chiamato alle armi e morì in una spedizione aerea; venne quindi sostituito dal regista Alessandro Brissoni. In questa nuova veste l’operina andò in scena il 18 febbraio 1945 nello stesso teatro

del suo esordio fiorentino, ora ribattezzato Centro Universitario Teatrale “Luigi Cherubini” (e successivamente demolito nel 1959). Qui assistiamo a una svolta: finalmente e per la prima volta Alessandro Parronchi, ormai protetto da un’inattaccabile reputazione, avrà modo di assistere allo spettacolo – inserendosi a sorpresa fra il pubblico – e di riconciliarsi con Bucchi. Disponiamo della sua stessa testimonianza di qualche decennio posteriore:

Ormai avevo pubblicato due volumetti di versi, la mia tesi di storia dell’arte, un volume di critica sui pittori italiani moderni e collaborato a riviste d’avanguardia. Il mio buon nome – **vanitas vanitatum** – era salvo. Quella sera allo Sperimentale, Valentino Bucchi trovò tra gli spettatori anche me. Ci riabbracciammo. Ascoltai per la prima volta l’operina. E gli feci notare che rispetto al modo, un po’ fermo, com’era stato rappresentato, mi pareva si dovesse, in una eventuale revisione, recuperare qualcosa dello spirito studentesco, sbarazzino, in cui era nata. E Valentino ne fu convinto<sup>12</sup>.

Ogni timore che il proprio nome potesse venire infangato dai versi del libretto pareva essere svanito. Vi fu anzi una costruttiva disponibilità alla collaborazione con il compositore fiorentino che si concretizzò il 28 gennaio 1956, data fondamentale del nostro percorso,

in quanto l'operina venne inserita nella trasmissione radiofonica del Terzo Programma della RAI, sotto la direzione di Bruno Bartoletti. L'anno precedente i due autori si diedero un gran daffare per renderla più adatta a una esecuzione in radio. L'opera, nella sua versione definitiva con Tiratutti **historicus**, nove episodi e un'organico rinnovato, ebbe un successo tale che venne selezionata per il Prix Italia, il più antico e prestigioso concorso internazionale per programmi radiofonici. Recita un telegramma bucciano del 28 luglio 1956: «Nostra opera scelta concorso premio Italia urge tua Biografia foto et indispensabile presenza Firenze lunedì abbracciotti Valentino». Qui verrà inaugurato un periodo roseo per il Barone, dato che vincerà l'edizione di quell'anno e vivrà un'**escalation** di successi, che avrà come apice la rappresentazione del 20 giugno 1958, all'interno della prima edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Il Giuoco fu selezionato come unica opera italiana contemporanea e prevedeva il seguente cast: il direttore Piero Santi, il maestro del coro Giulio Bertola e i protagonisti Lino Puglisi, Lidia Marimpietri e Paolo Montarsolo. Per l'occasione la regia, dapprima affidata a Luigi Squarzina, fu ceduta al celebre Franco Zeffirelli, che curò scene e costumi. Nel successo generale, nonostante la notorietà del nome che si aggiudicò cinque David di Donatello e un Nastro d'Argento, la realizzazione scenica venne ampiamente criticata.

Grazie a questo evento, tuttavia, i due autori poterono sollecitare la stampa del libretto presso la Suvini Zerboni, che nel 1955 aveva pubblicato unicamente la partitura. Valentino Bucchi decise inoltre di farne la riduzione per due pianoforti, che fu poi eseguita il 20 e 21 novembre 1970 al Teatro Morlacchi di Perugia, da un'idea di Piero Guarino.

Dopo la prematura morte di Bucchi avvenuta l'8 maggio 1976, l'operina venne eseguita al Teatro Puccini di Firenze il 21-22 giugno 1982 con la **mise en scène** del musicologo Cesare Orselli. Infine, come ultima tappa del secolo scorso, vedremo **Il Giuoco del Barone** in scena il 10 novembre 1989 al Piccolo Teatro di Firenze, peraltro sua città natale, con la regia di Stefano Vizioli, la direzione di Bruno Moretti e la partecipazione di Coro e Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Questa sarà in assoluto l'ultima rappresentazione dell'operina, con un solo autore superstite, il Parronchi, che nuovamente prese le distanze dall'opera. Riportiamo alcuni stralci dell'intervista che rilasciò il giorno seguente:

**D. Che effetto ti fa questa ripresa del «Giuoco del Barone»?**

Ripresa? Chiamala piuttosto riesumazione! Da quando scrissi quel libretto sono passati cinquantaquattro anni, da quando l'operina fu data cinquanta toni. Da allora le mie cellule si sono completamente rinnovate. Non ho più nulla di quella che poteva essere

la mia costituzione, fisica e mentale di allora. [...].

**D. Ora però puoi guardare quell'operina in modo più distaccato.**

Senza dubbio. Devo prenderne le distanze, anzi le lontananze.

**D. Nel libretto c'è un significato?**

Il significato è ovvio. Il "Giuoco" in cui è introdotto il protagonista diventa la sua vita stessa: una vita dominata dal caso. [...].

**D. Ma questo non presuppone già una certa concezione della vita?**

Andiamoci piano: non c'è pretesa filosofica se non quanta se ne può nascondere in una brigata di ragazzi che hanno deciso di passare una serata allegramente. [...].

**D. Insomma tu accetti oggi il "Barone"?**

Il libretto del "Barone" resta per me tra le opere "rifiutate". [...] Fu una ragazzata, un errore di gioventù, che ebbe l'unico merito di far partire la fantasia musicale di Bucchi [...] <sup>13</sup>.

Dopo trent'anni esatti di assoluto silenzio, il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova ha organizzato una nuovissima rappresentazione del **Giuoco del Barone** il 22 novembre 2019 a Palazzo Senarega, sua succursale per il dipartimento di teatro musicale, con la collaborazione della Fondazione Giorgio e Lilli Devoto e del Teatro Nazionale di Genova. Un indispensabile contributo è stato dato dalla casa editrice genovese San Marco dei Giustiniani nella ripubblicazione del libretto, curata dal prof. Marino Fuchs, e della partitura nella sua versione per due pianoforti; il tutto accompagnato

da vari articoli – Fuchs, Bucchi, Parronchi, Barilli – e una nuova stampa del tabellone e delle pedine ideata dal pittore Guido Zibordi Marchesi. La regia fu affidata ad Anna Laura Messeri, ex direttrice della Scuola di recitazione del Teatro Stabile; ai pianoforti Michele Savino e Tiziana Canfori; maestra del coro Roberta Paraninfo; i protagonisti Riccardo Montemezzi nel ruolo di Barone, il Tiratutti Simone Cammarata, Lorenza Cevasco in qualità di Zingana e Arturo Dal Bianco – il sottoscritto – nel ruolo di Negromante. Che cosa avrebbero pensato i due autori di questa nuova rappresentazione a ottantatré anni dalla sua nascita? La reazione di Valentino Bucchi è molto semplice da immaginare; ciò che avrebbe detto Alessandro Parronchi è invece più incerto, ma ci basta e avanza il commosso e commovente entusiasmo che ha dimostrato la vedova Nara Somigli nel riscoprire il primissimo lavoro del suo compagno di vita, un'opera che dopo aver attraversato l'intero Novecento, negli imprevedibili colpi di dadi della storia e dell'uomo, è approdata ora nel nuovo millennio.



La "Fondazione Giorgio e Lilli Devoto - Edizioni San Marco dei Giustiniani"  
e il Conservatorio Statale di Musica "Niccolò Paganini"  
in collaborazione con il Teatro Nazionale di Genova  
e l'Accademia Vocale di Genova

presentano

**Venerdì 22 novembre 2019 alle ore 17**

nel Salone di Palazzo Senarega  
Dipartimento di Canto e Teatro Musicale del Conservatorio Paganini  
Piazza Senarega, 1 - Genova

**Il Giuoco del Barone**  
Musica di Valentino Bucchi  
su libretto di Alessandro Parronchi

Barone	Riccardo Montemezzi, baritono
Tiratutti	Simone Cammarata, attore
Zingana	Lorenza Cevasco, mezzosoprano
Negromante	Arturo Dal Bianco, basso

Ensemble vocale: Elisa Pùano, Elena Papini, Lorenza Cevasco, Sofia Ferrati,  
Salvatore Padula, Lorenzo Renosi, Arturo Dal Bianco, Davide Canepa

Maestro del coro	Roberta Parainfo
Pianoforte	Michele Savino (Maestro concertatore)
	Tiziana Canfori

Regia Anna Laura Messeri

**Ingresso libero**  
A causa dei posti limitati è richiesta la prenotazione al numero 329.2166466.  
Una **prova generale aperta** avrà luogo la mattina di venerdì 22 novembre alle ore 11.  
Anche per la mattina è richiesta la prenotazione.



## Bibliografia

- FRANCO ABBIATI, *Il giuoco del Barone di V. Bucchi allo Sperimentale*, in «Corriere della Sera», 21 dicembre 1939.
- BRUNO BARILLI, *Il Giuoco del Barone*, in «Oggi», 30 dicembre 1939.
- ELEONORA BASSI, LEONARDO MANIGRASSO, *Alessandro Parronchi, bibliografia della vita e delle opere (1937-2014)*, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2014.
- ISABELLA BIGAZZI, GIOVANNI FALASCHI (a cura di), *Per Alessandro Parronchi. Atti giornata di studio. Firenze 10 febbraio 1995*, Roma, Bulzoni, 1998.
- F. BOTTERO, *Alessandro Parronchi, Valentino Bucchi e Il Giuoco del Barone. Storia e documenti di un'opera di successo, tesi di laurea in Lettere moderne* (relatore prof. Luca Lenzi), Università degli Studi di Siena, a.a. 2018-19.
- VALENTINO BUCCHI, *Musica moderna alla Sala Bianca*, in «La Nazione», 28 febbraio 1939.
- VALENTINO BUCCHI, *Bela Bartòk alla Sala Bianca*, in «La Nazione», 10-11 dicembre 1939.
- VALENTINO BUCCHI, *Il Giuoco del Barone in 9 e più colpi di dadi. Partitura*, Milano, Suvini Zerboni, 1955.
- VALENTINO BUCCHI, *Il Giuoco del Barone in 9 e più colpi di dadi. Versione per due pianoforti*, Milano, Suvini Zerboni, 1975.
- VALENTINO BUCCHI, *La musica e il pubblico*, in «La Nazione», 4 aprile 1940.
- VALENTINO BUCCHI, *La musica allo specchio*, in «Rivoluzione», 5 aprile 1940.
- VALENTINO BUCCHI, *Volo di notte di Luigi Dallapiccola*, in «La Nazione», 16 maggio 1940.
- VALENTINO BUCCHI, *Vent'anni dopo, in Giovanni Sebastiano, Il giuoco del barone*, Firenze, Teatro comunale, 1989, pp. 49-52.
- RENZO CASSIGOLI, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2001.
- ARTURO DAL BIANCO, *Il Giuoco del Barone*, tesi di diploma accademico di I livello in Composizione (relatrice prof.ssa Tiziana Canfori), Conservatorio N. Paganini di Genova, a.a. 2021-22.
- PIERO DALLAMANO, *Il Festival dei Due Mondi. Tre opere in un atto al Caio Melisso di Spoleto*, in «Paese Sera», 21-22 giugno 1958.
- ANNA DOLFI, *La città, la notte, l'«immagine ombrata» e le forme della luce*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. XXXI, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2010, pp. 159-171.
- MARINO FUCHS, *Postfazione*, in *Alessandro Parronchi, Il Giuoco del barone. In nove e più colpi di dadi, musicato da Valentino Bucchi*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2019, pp. 49-62.
- RENZO GHERARDINI, *Per Alessandro Parronchi*, pp. 155-158, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. XXXI, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2010.
- ENRICO GHIDETTI, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto*, in *A. Parronchi, Le poesie*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000,

pp. V-lvii.

MARIO LABROCA, *Una novità allo sperimentale, «Il giuoco del Barone» di Valentino Bucchi*, su «La Nazione», 21 dicembre 1939.

LUCA LENZINI, *Sulla poesia di Parronchi, Arezzo*, Edizioni degli amici, 2005.

LUCA LENZINI, *Una eredità, in Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. XXXI, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2010, pp. 173-184.

LEONARDO MANIGRASSO, *Parronchi traduttore di poesia. Pratiche stilistiche e interferenze fra testi*, pp. 231-251, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. XXXI, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2010.

LEONARDO MANIGRASSO, «Una lingua viva oltre la morte».

*La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in AA.VV., *Dai solariani agli ermetici*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

LILIANA PANNELLA, *Valentino Bucchi. Anticonformismo e politica musicale italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1976;

ALESSANDRO PARRONCHI, *Ricordo del «Barone»*, in Giovanni Sebastiano, *Il giuoco del barone*, Firenze, Teatro comunale, 1989, pp. 53-57.

ALESSANDRO PARRONCHI, *Riconciliazione col Barone*, in «Premio Valentino Bucchi», XX, 1, 2000, PP. 39-42.

PIER PAOLO PASOLINI, *Parronchi e la «via dell'umano»*, in Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano,

Garzanti, 1960, pp. 454-456.

MARZIO PIERI, *I libretti d'opera*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 2001.

MAURIZIO RINALDI, *Le opere al Festival dei Due Mondi. Cimarosa e due moderni di scena ieri sera a Spoleto*, in «Il Messaggero», 21 giugno 1958.

MICHELE SAVINO, *Valentino Bucchi e Il Giuoco del Barone*, Il Paganini.

Quaderno del Conservatorio "Niccolò Paganini" di Genova, 2019.

CLAUDIO TOSCANI, *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2003.

ROBERTO ZANETTI, *Il giuoco del barone*, in Giovanni Sebastiano, *Il giuoco del barone*, Firenze, Teatro comunale, 1989, pp. 29-48.



# Note

1. MICHELE SAVINO, *Valentino Bucchi e Il Giuoco del Barone*, in «Il Paganini», 5 (2019), pp. 118-130; ARTURO DAL BIANCO, *Il Giuoco del Barone*, tesi di diploma accademico di I livello in Composizione (relatrice prof.ssa Tiziana Canfori), Conservatorio N. Paganini di Genova, a.a. 2021-22.
2. LUCA LENZINI, *Il Giuoco del Barone*, Sulla poesia di Parronchi, Arezzo, Edizione degli Amici, 2005, pp. 69-70.
3. ALESSANDRO PARRONCHI, *Il Giuoco del Barone*, Libretto, Settimo colpo di dadi, battuta del Coro-Tiratutti.
4. LEONARDO MANIGRASSO, *Una lingua viva oltre la morte. La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, p. 135.
5. BRUNO BARILLI, *Il Giuoco del Barone*, in «Oggi», XVIII, 30 dicembre 1939, p. 23.
6. 2 flauti (2° con ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, percussioni (triangolo, piatti, piatto sospeso, tamburo, tam-tam, gran cassa, raganella), xilofono, vibrafono, pianoforte, 2 contrabbassi.
7. Violino, contrabbasso, clarinetto, fagotto, cornetta (o tromba), trombone e percussioni.
8. ROBERTO ZANETTI, *Il giuoco del barone*, in *Giovanni Sebastiano, Il giuoco del barone*, Firenze, Teatro comunale, 1989, pp. 29-48.
9. Università degli Studi di Siena, Centro Studi Franco Fortini, Fondo Alessandro Parronchi (Scritti letterari/Il giuoco del barone).
10. MARINO FUCHS, Postfazione, in ALESSANDRO PARRONCHI, *Il Giuoco del barone. In nove e più colpi di dadi*, musicato da Valentino Bucchi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2019, pp. 49-62.
11. ROBERTO ZANETTI, *Il giuoco cit.*, pp. 29-30.
12. ALESSANDRO PARRONCHI, *Il Giuoco cit.*, p. 54.
13. Intervista ad Alessandro Parronchi, in «La Nazione», sabato 11 novembre 1989.

# Appendice



06



# APPENDICE

## I quadri dell'Istituto (anno accademico 2023-2024)

### Presidente

Fabrizio Callai

### Direttore

Roberto Tagliamacco

### Vicedirettori

Luigi Giachino

Marco Simoncini

### Direttore Amministrativo

Raffaele Guido

### Direttore dell'Ufficio di Ragioneria

Matteo Rovinalti

### Direttore Biblioteca

Carmela Bongiovanni

### Collaboratore di Biblioteca

Stefania Peddis

### Collaboratore informatico

Silvia Nunnari

### Segreteria Didattica

Cristina Doriani

Alessandro Valerio

Rossana Zappalà

### Segreteria Amministrativa

Manuela Benedetti

Sofia Ghersina

### Segreteria Amministrativa/Protocollo

Paolo Gonella

### Referente Comunicazione e Produzione Artistica

Luigi Giachino

Referenti Erasmus

Maria Paola Biondi

Dario Bonuccelli

### Referente Palazzo Senarega

Tiziana Canfori

Referenti Ricerca

Debora Brunialti

Tiziana Canfori

### Referente Organizzazione Saggi

Marco Vincenzi

### Referente Tutoraggio Pianisti Accompagnatori

Giacomo Battarino

### Referente Rapporti con Istituzioni Didattiche

Roberta Paraninfo

Referente Beni Multimediali

## Docenti (per aree disciplinari)\*

1. Discipline interpretative		
Elena Manuela Cosentino	Arpa	CODI/01
Fabrizio Giudice	Chitarra	CODI/02
Elio Rimondi	Chitarra	CODI/02
Vincenzo Antonio Venneri	Contrabbasso	CODI/04
Fabio Merlini	Viola	CODI/05
Alessandro Di Marco	Violino	CODI/06
Valerio Giannarelli	Violino	CODI/06
Valerio Iaccio	Violino	CODI/06
Vittorio Marchese	Violino	CODI/06
Riccardo Sasso	Violino	CODI/06
Luisa Di Menna	Violino	CODI/06
Christian Sebastianutto	Violino	CODI/06
Leandro Carino	Violoncello	CODI/07
Federica Del Gaudio	Violoncello	CODI/07
Giovanni Lippi	Violoncello	CODI/07
Michele Marco Rossi	Violoncello	CODI/07
Stefano Ammannati	Basso tuba	CODI/08
Paolo Casiraghi	Clarinetto	CODI/09
Beatrice Cattaneo	Clarinetto	CODI/09
Francesco Mattioli	Corno	CODI/010
Alessandro Battaglini	Fagotto	CODI/012
Chiara Coppola	Flauto	CODI/013
Pier Luigi Maestri	Flauto	CODI/13

Alessandro Piquè	Oboe	CODI/14
Luigi Gallo	Saxofono	CODI/15
Fabiano Cudiz	Tromba	CODI/16
Massimo Gianangeli	Trombone	CODI/17
Giorgio Parolini	Organo	CODI/19
Maurizio Barboro	Pianoforte	CODI/21
Giacomo Battarino	Pianoforte	CODI/21
Dario Bonuccelli	Pianoforte	CODI/21
Cesare Castagnoli	Pianoforte	CODI/21
Daniele Fredianelli	Pianoforte	CODI/21
Enrico Stellini	Pianoforte	CODI/21
Emanuele Torquati	Pianoforte	CODI/21
Marco Vincenzi	Pianoforte	CODI/21
Fabiano Cudiz	Pianoforte	CODI/21
Riccardo Balbinutti	Strumenti a Percussione	CODI/22
Sandra Pacetti	Canto	CODI/23
Claudio Ottino	Canto	CODI/23
Rosanna Savoia	Canto	CODI/23
Gloria Scalchi	Canto	CODI/23
Tiziana Canfori	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Claudia De Natale	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Stefano Fantini	Accompagnamento Pianistico	CODI/25
Roberta Paraninfo	Accompagnamento Pianistico	CODI/25

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



<i>2. Discipline interpretative del Jazz</i>		
Alessio Menconi	Chitarra Jazz	COMJ/02
Aldo Zunino	Contrabbasso Jazz	COMJ/03
Andrea Pozza	Pianoforte Jazz	COMJ/09
Francesco Merenda (fino al 22.07.24) Luca Santaniello (dal 24.07.24)	Batteria e Percussioni Jazz	COMJ/11
Barbara Raimondi	Canto Jazz	COMJ/12

Per Musica d'insieme Jazz, cfr. 5: Discipline interpretative d'insieme.

Per Composizione Jazz, cfr. 7: Discipline compositive.

<i>3. Discipline interpretative della musica antica</i>		
Valentino Ermacora	Clavicembalo e Tastiere Storiche	COMA/15

<i>4. Discipline della musica elettronica e delle tecnologie del suono</i>		
Alessandro Ratoci (fino al 19.02.24) Francesco Perissi (dal 04.06.24)	Composizione Musicale Elettroacustica	COME/02
Alberto Vedovato	Elettroacustica	COME/04
Dario Casillo	Informatica musicale	COME/05
Martino Sarolli	Multimedialità	COME/06

<i>5. Discipline interpretative d'insieme</i>		
Marco Simoncini	Esercitazioni Corali	COMI/01
Aurelio Canonici	Esercitazioni Orchestrali	COMI/02
Vittorio Costa	Musica da Camera	COMI/03
Rita Orsini	Musica da Camera	COMI/03
Massimo Conte	Musica d'Insieme per Strumenti a Fiato	COMI/04

Carlo Costalbano	Musica d'Insieme per Strumenti ad Arco	COMI/05
Giampaolo Casati	Musica d'insieme Jazz	COMI/06

**6. Discipline relative alla rappresentazione scenica musicale**

Luca Ferraris	Teoria e Tecnica dell'Interpretazione Scenica	COMA/15
---------------	---	---------

**7. Discipline compositive**

Luigi Giachino	Composizione	CODC/01
Paolo Silvestri	Composizione Jazz	CODC/04

**8. Discipline musicologiche**

Carmela Bongiovanni	Bibliografia e Biblioteconomia Musicale	CODM/01
Maria Ambrosio	Storia della Musica	CODM/04
Rossella Gaglione	Storia della Musica	CODM/04
Maurizio Tarrini Supplente: Sandro Marrocu	Storia della Musica	CODM/04
Livio Tigli	Storia della Musica	CODM/04
Angelo Pinto	Storia della Musica	CODM/04
Ines Aliprandi	Poesia per Musica e Drammaturgia Musicale	CODM/07

**9. Discipline teorico-analitico-pratiche**

Andrea Basevi Gambarana	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
-------------------------	-------------------------------	---------

Laura Brianzi	Teoria dell'Armonia e Analisi	CODI/01
Fabio Marra	Teoria dell'Armonia e Analisi	COTP/01
Nicola Giribaldi	Lettura della Partitura	COTP/02
Marco Bettuzzi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Maria Paola Biondi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Debora Brunialti	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Irene Margherita Schiavetta	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Giuseppina Schicchi	Pratica e Lettura Pianistica	COTP/03
Carla Magnan	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Marco Lombardi	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Cécile Peyrot	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Pasquale Spiniello	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06
Roberto Tagliamacco	Teoria, Ritmica e Percezione Musicale	COTP/06

### 10. Discipline didattiche

Fabio Macelloni	Direzione di Coro e Repertorio Corale per Didattica della Musica	CODD/01
Massimo Lauricella	Elementi di Composizione per Didattica della Musica	CODD/02
Mauro Assorgia	Pedagogia Musicale per Didattica della Musica	CODD/04
Luciano Di Giandomenico	Pratica della Lettura Vocale e Pianistica per Didattica della Musica	CODD/05

Patrizia Conti	Storia della Musica per Didattica della Musica	CODD/06
----------------	--	---------

### Consiglio di Amministrazione

(Triennio accademico 2021/2024)

Fabrizio Callai (Presidente)  
 Francesco Felis (Esperto M.I.U.R.)  
 Roberto Tagliamacco (Direttore)  
 Marco Vincenzi (Docente)  
 Filippo Taccogna (Studente)  
 Raffaele Guido (Direttore Amministrativo,  
 Segretario verbalizzante)

### Consiglio Accademico

(Triennio accademico 2023-2026)

Roberto Tagliamacco (Direttore)  
 Marco Bettuzzi (Docente)  
 Maria Paola Biondi (Docente)  
 Tiziana Canfori (Docente)  
 Luigi Gallo (Docente)  
 Rita Orsini (Docente)  
 Andrea Pozza (Docente)  
 Riccardo Sasso (Docente)  
 Enrico Stellini (Docente)  
 Nicolò Cadamuro Benzi (Studente)  
 Ivan Ulardžić (Studente)

### Consulta degli Studenti

(Triennio accademico 2022-2025)

Nicolò Cadamuro Benzi (Presidente e  
 Rappresentante in CA)  
 Davide Pedrazzi (Vicepresidente)  
 Filippo Taccogna (Segretario e  
 Rappresentante in CdA)  
 Paolo De Jorio (Membro e  
 Responsabile Media)  
 Ivan Ulardžić (Membro e  
 Rappresentante in CA)

### Revisori dei Conti

(Triennio Accademico 2018-2021)

Renzo Costa (in rappresentanza del M.E.F.)  
 Leonardo Panattoni (in rappresentanza del  
 M.I.U.R.)

### Nucleo di Valutazione

(Triennio accademico 2021-2024)

Federico Rovini (Membro esterno  
 e Presidente)  
 Laura Canale (Membro esterno)  
 Pasquale Spiniello (Membro interno)

### Dipartimenti e Referenti

(Triennio accademico 2021-2024)

Canto e Teatro Musicale (Tiziana Canfori)  
 Composizione, coro e orchestra (Luigi  
 Giachino)  
 Strumenti ad Arco e a Corda (Valerio  
 Giannarelli, Elena Manuela Cosentino)  
 Didattica della Musica (Mauro Assorgia)  
 Strumenti a Fiato (Luigi Gallo)  
 Jazz, Musica elettronica, Nuove tecnologie e  
 nuovi linguaggi (Andrea Pozza)  
 Musica d'Insieme (Massimo Conte)  
 Discipline Musicologiche (Carmela  
 Bongiovanni)  
 Strumenti a Tastiera e Percussione (Marco  
 Vincenzi)  
 Discipline teorico-analitico-pratiche (Cécile  
 Peyrot)

### Personale T.A. (coadiutori)

Giorgio Albertani  
 Graziella Bignardi  
 Antonina Costa  
 Beatrice Deplano  
 Maria Rosanna Di Molfetta  
 Marina Effori  
 Rosalba Gargano  
 Marina Larosa  
 Rocco Nelli  
 Monica Romano  
 Barbara Romeo  
 Francesca Spadoni  
 Ivan Trentin





